

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 51

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 51: 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. – 346 с.

ISBN 978-5-94841-597-0 (Т. 51)
ISBN 978-5-94841-314-3

В пятьдесят первом томе предлагаемого альманаха представлен шестой блок статей российских и зарубежных участников X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART X»), 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 периоду второй половины XX века (1960–1980-е годы), составляя заключительную часть материалов, адресованных данному периоду. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников реализованного творческого проекта. Материалы тома представлены в оформлении разделов, посвящённых историко-революционной тематике, которая была ключевой с точки зрения идеологии Советского государства, и дополнены сводом краеведческих заметок «Саратовский меридиан».

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-597-0 (Т. 51)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

Преамбула VI

Вторая половина XX века. Очерк второй

В развитии историко-революционных жанров **конца 1960-х и первой половины 1970-х годов** происходит временный отход от тенденций радикального обновления, что по-своему выразилось в выдвигании нравственно-психологической проблематики, а с наибольшей отчётливостью осуществлялось через утверждение главенствующей роли повествований объективного плана и разработку мотивов активного жизнеутверждения.

Выдвижение в творчестве рубежа 1970-х годов *нравственно-психологических истолкований* историко-революционной темы повлекло за собой снятие бурных действенно-динамических проявлений и акцентированной патетики. Возрастающее значение этой тенденции хорошо просматривается в ряде относящихся к этому времени сочинений публицистической направленности.

Так, центральной идеей «Патетической поэмы» А.Петрова стала мысль: Ленин был несравненным поэтом Революции; «Жестокость» Б.Кравченко по сути своей – этическая драма; в «Трёх новеллах» О.Тактакишвили происходящее вращается либо вокруг страданий человека, совершившего невольное преступление («Два приговора», «Солдат»), либо вокруг спора о жизненной позиции в водовороте революционного времени («Чикори»).

И всё-таки подобные мотивы разрабатывались в характере открытого обращения, «громко», с выходом вовне. Нравственно-психологический ракурс давал иное – поворот внутрь, в себя, и в раскрытии этической, философской, эмоциональной сферы он тяготел к тону «тихому», сокровенному.

Композиторов начинает интересовать не столько действие, сколько его осмысление или эмоциональная реакция на него, даже если это приводило к разночтению с текстом. К примеру, И.Калнынь в хоре «Ленину» совершенно не выделяет фразы типа «*зов к восста-*

ню», «слово как пламя», переводя всё в плоскость мягкого проникновенного распева.

В двух отмеченных линиях (осмысление – эмоциональная реакция) как раз и осуществлялась разработка нравственно-психологической проблематики.

Для сферы осмыслений было характерно сосредоточение на самой мысли, что естественно влекло к монологическому типу высказывания (отразилось и в ряде названий – «Монологи о Ленине» А.Богатырёва, «Три монолога о Ленине» Р.Габичвадзе).

С одной стороны, медитативный процесс претворялся в формах свободного, ничем не стеснённого излияния с соответствующим «размыванием» метроритма, тоникальности (модальное скольжение устоев) и структуры, тяготеющей к поэчному развёртыванию по типу прорастания («Лакская песня о Ленине» Ш.Чалаева).

С другой стороны, доминанта интеллектуального вела к активизации элементов *ratio*, к строгости и сдержанности выражения, так что в сочинениях, подобных Тринадцатой симфонии Я.Иванова, не могло быть «ни захватывающего пафоса, ни декоративного блеска, ни ярких живописных эффектов» [27, 178].

Это приводило порой на грань эмоциональной «охлаждённости» и некоторой отвлечённости (в частности проявлялось в вуалировании национальной окраски). Но как бы там ни было, именно в такой атмосфере сосредоточенных раздумий достигалась подлинно философская углублённость в постижении идеи и этического смысла Революции.

Показательно в данном отношении последнее произведение Д.Шостаковича, обращённое к рассматриваемой тематике – хоровой цикл «Верность». Безупречная цельность этой концепции определяется многогранной разработкой единой музыкально-художественной идеи: напряжённый, сосредоточенный поиск истины и венчающее его прозрение.

Не ограничиваясь общим величаво-эпическим характером музыки, композитор апеллирует к практике хорового письма старинных мастеров. Это сказалось в обращении к модальной ладовости, в выборе исполнительских ресурсов (мужской хор *a cappella*) и в типично мадригальной манере голосоведения (даже с сохранением традиции графической записи в ключах *do*).

Две черты отличали сферу осмыслений рубежа 1970-х годов – психологизм и возвышенность.

Первая из них отражала сложность и напряжённость воплощаемых состояний. Поиску истины сопутствовала сгущённая вопросительность, интонация чуткого вслушивания в окружающее и в свой внутренний мир.

Фиксации прихотливых изгибов мысли, рефлекслирующему строю соответствовала тонкая вибрация гармонической светотени, общая зыбкость, неустойчивость. Однако в завершающие моменты изложение, как правило, достигало утвердительной ноты, что знаменовало выход к интеллектуальному прозрению; духовный катарсис подчёркивался прояснением фактуры и мажорным кадансированием.

Возвышенный характер, помимо господства неспешно-величавых темпов, акцентировался опорой на хоральность и неоклассическую стилистику. Претворение хоральности осуществлялось в самой широкой смысловой амплитуде – от просветлённо-благоговейной созерцательности (хор А.Эшпая «Красный угол моей души») до «глаголящей» истовости, восходящей к традиции знаменных и раскольничьих песнопений (кантата В.Бибергана «Памяти первых защитников Октября»).

Обращением к неоклассической стилистике, с одной стороны, усиливалась мысль о нетленности наследия великих лет, с другой – оттенялись благородство, одухотворённость образов. В большом диапазоне используемых моделей новизной и своеобразием выдвинулось наклонение, которое можно назвать мадригальным.

Хотя его истоки хронологически могли быть очень различными (от Ренессанса, как в «Верности» Д.Шостаковича – до отечественной культуры рубежа XX века, как в «Трёх стихотворениях о Ленине» В.Власова), объединяющими признаками служили изящество мелодического рисунка, изысканность гармонического письма, камерность и особая гибкость вокально-хорового звуковедения, дающие ощущение лирической утончённости.

От медитативных ракурсов во многом отличались эмоциональные претворения нравственно-психологической проблематики. В контрасте с отмеченной выше объективностью, даже отстранённостью тона, находились открыто экспрессивные высказывания, нередко субъективное отношение к теме, её восприятие через чувство и соответственно – самая интенсивная апелляция к сфере *emotio*.

Причём подчёркивались состояния сопереживания, сострадания, прямой сопричастности. Повышенная острота и напряжённость эмоционального отклика вызвала прилив трагедийных трактовок и в

частности обращение к жанру эпитафии (оркестровые прелюдии «Героям Революции 1905 года» Д.Кабалевского и «Памяти 26 бакинских комиссаров» К.Караева).

В раскрытии подобных настроений установилась определённая смысловая логика: главенствовала атмосфера тихой проникновенной скорби (в ритмах траурной процессии), но постепенное накопление патетических элементов приводило на кульминации к сбросу оцепенения и обнажению экспрессии взывания, боли (кантата В.Успенского «Памяти Владимира Ильича Ленина»).

Насколько интеллектуально-медитативным ракурсам была свойственна склонность к стилистике, абстрагирующей от национального, настолько эмоционально-экспрессивные решения тяготели к его выделению, в чём сказывалось стремление к восприятию Революции через призму народных этических идеалов.

При этом желание подчеркнуть мысль о значительности совершённого в давние годы заставляло обращаться к наиболее почвенным, порой архаическим пластам фольклора, используемым в такой концентрации, что возникало впечатление предания, исходящего из глубин народного духа (опера Ш.Чалаева «Горцы»).

Однако и в этом случае на концепцию активно воздействовала общая для данного этапа тенденция к психологизации, к выделению личностного начала. В числе самых выразительных примеров – оратория Р.Щедрина «Ленин в сердце народном», где в структуру эпического народно-национального реквиема включены словно прожектором выхваченные конкретно-локализованные портреты (II и IV части), вносящие в главенствующий спектр всеобщего черты неповторимо-особенного.

Всё отмеченное выше естественно вписывалось в общую картину нравственно-психологических исканий, охвативших музыкальное творчество рубежа 1970-х годов.

Примерно те же грани (но с более широким включением трагедийных мотивов) находим в Десятой симфонии М.Вайнберга, в ряде хоровых сочинений Г.Свиридова (музыка к драме «Царь Фёдор Иоаннович», Концерт памяти А.Юрлова), во Второй симфонии, Скрипичном и Фортепианном концертах Б.Чайковского, в Четырнадцатой симфонии и последних квартетах Д.Шостаковича, в балете «Анна Каренина» и Третьем концерте Р.Щедрина, в большой группе камерных опер («Записки сумасшедшего» и «Белые ночи» Ю.Буцко, «Письма любви» В.Губаренко, «Мастер и Маргарита»

С.Слонимского, «Лебединый полёт» В.Тормиса, «Дневник Анны Франк» Г.Фрида).

* * *

Движение к *повествованиям объективного плана* наметилось в историко-революционной музыке уже во второй половине 1960-х годов – первоначально в формах реальной исторической драмы (получила распространение почти единственно в жанре оперы). В её контурах можно обнаружить немало общего с публицистическим направлением, проходившим в то время свою кульминационную фазу.

Это касалось, главным образом, большой роли конфликтного начала (преимущественная опора на сцены столкновений и поединков), заострённости ситуаций и активности бунтарских настроений. Весьма сгущённой предстала общая сурово-сумрачная атмосфера, велика была доля тяжёлых осмыслений, сильны накатывающие тревожной экспрессии, подчас обнажалась трагедийная нота, а в обрисовке негативных персонажей преобладал метод гиперболизации (гротеск, открытый авторский сарказм).

Всё сказанное с полной отчётливостью обнаруживает самый ранний из ярких образцов драмы нового типа – опера В.Губаренко «Гибель эскадры» (1966), в которой не случайно выделена фигура Гайдая, натуры горячей до запальчивости, отчаянной до безрассудства, эмоционально-импульсивной в своих проявлениях, непримиримой в гражданской позиции.

Однако при чертах сходства с опусами публицистической направленности были у реальной исторической драмы и принципиальные различия. Она явно тяготела к большей объективности и важнейшим каналом утверждения этого качества являлось претворение в ней народного начала. Вот почему рассматриваемый тип произведений – в сущности, всегда драма *народная*.

Воздействие фольклорной практики 1960-х годов чрезвычайно обновило этот тип. Народно-песенная стихия, претворяемая широко, гибко, свободно, в исключительном многообразии жанровых и исторических истоков, обеспечила образам яркость и богатство, а глубокое постижение фольклора стало предпосылкой жизненно убедительной обрисовки народных характеров.

Поэтому не только к опере В.Мухатова «Конец кровавого водораздела», но и по отношению к остальным сочинениям такого рода можно отнести наблюдение: «*Отдельные эпизоды впечатля-*

ют тем больше, чем полнее в них выразилось национально самобытное» [19, 1].

Но и в этом (опять-таки по причине стремления к объективности) композиторы предпочитали более умеренные, устойчивые фольклорные формы, воздерживаясь от слишком специфического и самоценного.

Акцент объективно-народного обнаруживал себя и в следующем: если при разработке индивидуальной сферы автора порой подстерегали всякого рода затруднения, то массовые сцены в том же произведении почти всегда выделялись художественной значительностью («Сквозь метели» О.Гравитиса).

Количественная и качественная доминанта данной сферы определяла, помимо всего прочего, эпическое наклонение, что сказывалось в тяготении не просто к укрупнённым масштабам, но конкретнее – к жанру оперы-оратории.

И наконец – то была драма *реальная*, которая в отличие от публицистической раскрывала конкретные события и судьбы, снимая символику и ораторскую патетику, устремляясь к жизненной достоверности. Поэтому повествование разворачивалось в точном хронологическом последовании, без произвольных перебросов во времени.

И если в основной массе сочинений 1960-х годов историческому колориту особого значения не придавалось, то здесь реалии воссоздаваемой эпохи включались обязательным атрибутом. Образы и ситуации требовали тщательной мотивации и обстоятельной проработки на основательной жанрово-характеристической базе с привлечением лучшего из того, что накоплено оперной традицией XIX и XX столетий (от Глинки и Мусоргского до Прокофьева и Шостаковича).

Но «реальность» эта была новой, что заключалось прежде всего в настойчивом художественном исследовании сложного переплетения противоречий революционного времени, в пристальном интересе к индивидуально-личностной сфере и вызвало интенсивную психологизацию образного строя, потребовало сопряжения народно-песенного интонирования с развитыми вокально-симфоническими формами. Лучшие черты такого подхода продемонстрированы в «Вирине» С.Слонимского (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки», том 50).

В сравнении с только что рассмотренным материалом объективные повествования первой половины 1970-х годов составили к ведущим течениям 1960-х и рубежа 1970-х ещё более отчётливую оппо-

зицию и выдвинулись для своего времени в положение самого представительного направления.

Как всегда в подобных случаях, существенное изменение идейно-эстетической ориентации влекло за собой появление на стыке исторических этапов особого рода «микстаструктур», в различных пропорциях соединявших черты взаимодействующих направлений и по своему зафиксировавших постепенный выход из прежней «системы координат» в новую.

На рубеже 1970-х годов смыслом ряда произведений становится идея прорыва сквозь битвы, тяготы и потери к умиротворяющему исходу (Пятая симфония С.Лобеля). В других передаётся преодоление трагической депрессии на пути высветления колорита и утверждения энергичной жизнедеятельности (вокально-симфоническая поэма Я.Солодухо «1924»).

Возникали и сочинения, подобные кантате Б.Архимандритова «Ковровщики» с отражённой в её структуре эволюцией от подчёркнуто специфического (этнографическая экзотика, эстетизированная колористика) к общезначимым стилевым формам.

«Укрепление светлого, певучего, тёплого начала и преодоление диссонантного, механического, устремление к гармоничности – такова направленность развития в “Циремпиле Ранжурове”» [68, 179]. Приведённое суждение об опере Б.Ямпилова могло быть отнесено ко многим произведениям первой половины 1970-х. Отказ от завышенных притязаний и сверхвысоких напряжений, выход в сферу ясных, здоровых ощущений – такова магистральная линия развития музыки тех лет.

Сюжетно-драматургически это могло представлять как движение от тяжёлого былого через борьбу к светлым далям грядущего (Третья симфония М.Таджиева). Другой вариант – преодоление мучительной противоречивости с нарастающим утверждением позитивного начала (опера О.Тактакишвили «Похищение луны»).

К середине 1970-х годов всё чаще появляются сочинения, почти единственным смыслом которых становится воплощение поступательного ритма общенародной жизни, протекающей преимущественно в плоскости мирного созидания (оратория В.Агафонникова «Ленин жив»). Такой образной системе более всего отвечали уравновешенный тонус, смягчённый колорит, компромиссное сочетание традиционных и современных элементов.

Основным средством объективации становится обращение к народной стихии. Она оказывается для композиторов настолько притягательной, что в большинстве произведений первой половины 1970-х годов образ народа (в прямом и узком понимании слова) составляет единственный предмет содержания.

В частности рождается жанр «народной оратории», в ряде образцов которой используется народная манера пения и народный инструментарий («Северный сказ о Ленине» И.Белорусца, «Песни села Шушенского» Ю.Шишакова).

Опора на устои объективно-народного мироощущения переводит многое на сугубо реальную почву. Даже неординарная личность рисуется теперь без романтического ореола и патетики (Левинсон в опере А.Николаева «Разгром», Чапаев в одноимённой опере А.Холминова).

Для примера остановимся на опере «Чапаев». Немаловажное место занимает в ней героика, драматический эпос, трагическая экспрессия, есть здесь и подлинно высокие обобщения. Но преобладает конкретно-реалистический штрих, и не может не обратить на себя внимание большой удельный вес картин повседневной народной жизни, широкая обрисовка различных людских характеров во всевозможных житейских ситуациях.

Эти два разнонаправленных плана взаимодействуют интенсивнейшим образом на всём протяжении произведения. С особой концентрированностью их переплетение представлено в черед «массовок» – по-настоящему достоверных запечатлений движения большой, разноликой человеческой толпы.

Первая из них – сцена на вокзале (1-я картина), где неразрывно сплетаются героический порыв и «проза жизни», серьёзный диалог и шутливая перебранка, торжественная патетика и сатирическое осмеяние. Этому соответствует необычайно пёстрая, но слитая воедино интонационная смесь (боевой марш, ораторская речь, обыденный говор, частушка, слободской напев-страдание, залихватский гармошечный наигрыш).

Для общей художественной направленности произведения во многом показательна трактовка образа главного героя. Чапаев показан без какой-либо идеализации – как характер, сотканный из противоположных устремлений, «настоянный» на разноречивых качествах

(из «неположительных» черт в музыке особенно удалось воплощение «ершистой» задиристости, вспыльчивости, экспансивной бравады).

Таким образом, повествования подобного плана насыщаются реалиями повседневной жизни, обрисовка характеров часто ведётся в материале сугубо житейских ситуаций, драма революционного времени приобретает отчётливо выраженное жанровое наклонение, углубляемое тем, что *«наибольшая концентрация музыкальной выразительности приходится на картины быта»* [41, 191].

Вот почему «вне конкуренции» оказалась сюжетика Гражданской войны, которая давала наиболее естественную почву для подобных трактовок (см. очень сходные во всех отношениях оратории «Песнь о гибели казачьего войска» А.Николаева, «Стрелок» П.Плакидиса, «На Гражданской на войне» А.Флярковского).

Фундаментом стиля становится обыденная народная речь, ведущим средством характеристики – обобщение через бытовой жанр. Песенность, как качество высказывания, главенствует на всех уровнях художественной структуры (опера В.Губаренко «Мамай», «Октябрьская оратория» И.Калныня).

Вместе с тем стиль этот был далёк от упрощённости. Не случайно предпочитают масштабные эпические полотна, основанные на широком охвате жизненных явлений, позволяющие дать объёмный, многоплановый срез действительности – прежде всего благодаря разветвлённой интонационно-жанровой дифференциации образов (кантата Л.Балая «Россия пишет Ленину», оратория И.Ковача «Солдаты Ильича»).

Реалистическая конкретность изображения отличается не только точностью, но и тонкостью. Показательно, например, претворение особенностей южнославянского фольклора в балете А.Боярского «Олеко Дундич» и одноимённой опере Г.Ставолина.

Упомянутая выше «тотальная» песенность сочетается с гибкими, свободными методами драматургического развёртывания. При сохранении изначальной свежести и простоты она наполняется весьма непростой, часто психологизированной игрой ладогармонических красок.

В целом обогащённая исканиями 1960-х годов образная структура предстаёт сложной, многосоставной, но ввиду апелляции к народному мироощущению не имеющей ничего общего с переусложнённостью.

Именно благодаря ярко выраженной песенности и народности сделанное в рассмотренном русле историко-революционной музыки внесло свою индивидуальную грань в общий процесс объективации, который был характерен для творчества первой половины 1970-х годов и основные результаты принёс в более «академизированных» формах претворения: оперы «Давид Сасунский» Э.Оганесяна и «Пётр I» А.Петрова, «Весенняя кантата» Г.Свиридова, балет «Ярославна» Б.Тищенко, Второй фортепианный концерт Т.Хренникова, вокальные циклы Б.Чайковского «Лирика Пушкина» и «Знаки Зодиака», Пятнадцатая симфония и вокальная «Сюита на стихи Микеланджело» Д.Шостаковича.

* * *

С рассмотренной линией объективных повествований тесно соприкасался большой круг произведений, возникших в результате разработки *мотивов активного жизнеутверждения*. Объединяющими моментами служили позиция противостояния акцентированной проблемности и усложнённости концепций остроконфликтного плана, стремление к ясности, простоте, оптимистическому мироотношению. Но тенденции эти были выражены в данной сфере ярче и отчётливее.

Как и в эволюции объективных повествований, наибольшая интенсивность потока «высвобождения» приходилась здесь на первую половину 1970-х годов, причём по мере движения к середине десятилетия нарастала значимость открыто радостных, праздничных образов. Общая гамма оттенков жизнеутверждения предстала весьма разнообразной и красочной.

Её стержнем стали всякого рода деятельно-бодрые настроения (в диапазоне от собранно-наступательных до раскованно-задорных), активность которых опиралась на размашистое интонирование (с выделением фанфарных оборотов) и упругий ритмический пульс (с синкопированием явно «молодёжного» происхождения).

В дополняющей функции выступали образы, пронизанные восторженным ощущением жизни (радужный колорит, звончатые эффекты) и мягким лиризмом (в контурах ноктюрна, баркаролы, колыбельной). Всё это нашло лучшее выражение в жанре небольшой по масштабам кантаты («Лети над Родиной, песня» Р.Жигайтиса и «Апрель-100» А.Красотова).

Свою кульминацию рассматриваемая сфера получила в сочинениях, запечатлевших праздничные картины. Дух радостного вооду-

шевления и ликующих славлений передавался в мощных фанфарах провозглашения, в колокольном перезвоне, в импозантно-декоративном убранстве многозвучной фактуры. Как правило, это были зарисовки всенародного торжества. К примеру, в кантате Э.Бальсиса «Слава Ленину» подобная направленность подчёркнута использованием трёх детских, юношеского, женского и мужского хоров.

Следует признать, что активнейшее устремление к таким трактовкам историко-революционной темы было чревато подчас опасностью развлекательно-облегчённых решений (кантата А.Бражинскаса «Октябрь – наша звезда», увертюра-кантата Б.Терентьева «Голос сердца»). Органичнее всего стихия веселья претворялась в жанре музыкальной комедии («В Анаткасах» Ф.Васильева, «Бабий бунт» Е.Птичкина).

Отдельный раздел рассматриваемой сферы составили сочинения детской тематики. Она получила в историко-революционной музыке 1970-х годов настолько широкое распространение и достигла такого художественного уровня, что в сравнении с предыдущими волнами (в 1920-е, в первой половине 1950-х и на рубеже 1960-х) явилась, несомненно, высшей кульминацией, выступая теперь в полной жанровой «номенклатуре».

Для примера можно назвать произведения по сказке А.Гайдара «Мальчиш-Кибальчиш» – фортепианный цикл И.Шамо, кантата С.Бажова, симфоническая поэма Л.Вайнштейна, балет Н.Сильванского, опера-балет К.Кацман, опера-оратория Л.Пригожина.

«Прорастая» из конфликтной почвы конца 1960-х годов, творчество для детей ещё несло следы напряжённости («Белеет парус одинокий» – балет Ю.Александрова и опера С.Баневича).

Однако его определяющая функция состояла в том, чтобы непосредственностью жизнеощущения составить противовес подчёркнуто проблемным концепциям, высветлить общую атмосферу безмятежно-радостными, скерцозно-танцевальными настроениями, которые оттенялись чистой, трогательной лирикой (см. «солнечные» кантаты «Сердцем к Ленину» Е.Зубцова, «Лампочка Ильича» Г.Седельникова).

Обаяние этой стилистики было столь велико, что композиторы не раз поддавали под влияние отрочески непосредственного взгляда на мир и при создании вполне «взрослых» сочинений (специфика иг-

ровых песен-считалок в последнем из «Трёх стихотворений о Ленине» В.Власова и в хоре Х.Леммика «Ленина видел я»).

В музыке первой половины 1970-х годов, связанной с мотивами активного жизнеутверждения, были не только ярко отмечены черты «нового оптимизма», но и с предельной отчётливостью выявлены принципы «новой простоты».

Простота состояла в чётком жанровом базисе, в широкой апелляции к песенному слогу (вплоть до прямого выхода к строфической форме), в открытом демократизме (не случайно появление демонстративных обозначений: оратория-плакат «Ленин» К.Караева, кантата-плакат «За Лениным» А.Флярковского), а в детской музыке и в ориентации на классику.

Новой эта простота оказывалась ввиду вовлечения актуального пласта бытовой культуры (например, активная ассимиляция «битовых» ритмов и гармоний) и благодаря таким качествам, как свежесть ладомелодического рельефа, неожиданность гармонических сопоставлений, прихотливо-затейливая игра метроритма, свобода линейных напластований и, наконец, смелое внедрение шумной, звонкой кластерной аккордики.

Остаётся заметить, что, будучи резко выраженной антитезой к усложнённости и углублённости проблемных концепций, сфера жизнеутверждения всё же несла на себе их печать. Как правило, это ограничивалось частичными «инъекциями» повышенной экспансивности (обрамляющие эпизоды кантаты Э.Бальсиса «Слава Ленину»), суровой сосредоточенности (песня А.Пахмутовой «Новый день»), омрачённой лирической эмоции (первая из «Трёх песенок о Ленине» Д.Кабалевского). И следует признать, что включение осложняющих подтекстов придавало музыке дополнительную содержательность и одухотворённость.

В отмеченном нетрудно обнаружить сходство с представлениями о новой простоте и новом оптимизме, которые утверждались в таких произведениях, как мюзикл «Неистовый гасконец» К.Караева, балет «Сотворение мира» А.Петрова, «Весёлые песни» и Концерт для бит-группы с оркестром С.Слонимского, «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О.Тактакишвили, «Тема и восемь вариаций» Б.Чайковского. В этих и подобных им сочинениях для всей отечественной музыки данного этапа обозначился активный подъём жизнеутверждающих настроений.

В историко-революционной музыке **второй половины 1970-х и начала 1980-х годов** получили прямое продолжение основные тенденции предшествующего пятнадцатилетия.

В проблемных концепциях второй половины 1970-х были до известного предела доведены такие качества, как обострённая конфликтность, подчёркнутая публицистичность, пафос нравственных исканий. На рубеже 1980-х вновь выдвигаются повествования объективного плана, в которых утверждается более уравновешенное и оптимистическое мировосприятие.

После спада драматической активности, которым была отмечена первая половина 1970-х годов, в музыке середины десятилетия с новой силой всколыхнулись конфликтные и публицистические тенденции. Именно на их основе и складывались *проблемные концепции*.

Резкий скачок уровня напряжённости обозначился в приливе воинственно-экспансивных образов, которые раскрывали себя в чеканно-рубленом интонировании краткими фразами, в форсированной звуковой атаке с «хлещуще-выстреливающими» акцентами слабых долей, в горячем и жёстком маршевом натиске, в батальном ритме репетиций и настойчивых сигнальных *ostinati*, в «ощетинившейся» квартаккордовой и кластерной вертикали.

Этот устремлённо-наступательный напор коснулся буквально всех жанров – от масштабных (балет-оратория В.Бальяна «Неистовые толпы») до миниатюры (песня А.Пахмутовой «И вновь продолжается бой»). В предельном выражении он превращался в яростный, нервно-взбудораженный акт «самоиспепеления» с обнажением первоэпифанастихийного начала и соответственно – с выходом к самым элементарным звуковым формулам в их многоповторной фиксации заклинающего склада.

Пожалуй, самой насыщенной репрезентацией подобной стилистики стала кантата А.Ализаде «Двадцать шесть», музыка которой вполне отвечает направленности избранного текста («*Кипит во мне и бушует гнев! Ревёт во мне разъярённый лев!*»).

Этот «экспансионизм», как правило, был нацелен на выявление бескомпромиссности социального противоборства. Происходит в полном смысле конфронтация образных сфер, основанная на категорически резком разграничении, и их столкновение композиторы рисуют, передавая всю силу и остроту антагонизма (вокально-симфоническая

фреска Е.Гохман «Баррикады» – см. (см. раздел «Из анналов историко-революционной музыки», том 52).

Отмеченный уровень конфликтности, взрывчатый темперамент, гражданская страстность, героическая приподнятость сочетались с подчеркнутой строгостью и лапидарностью изложения, что сказывалось в отсутствии «лирических отступлений», в полном сосредоточении на «сути дела» (образец предельно компактной, концентрированной формы – симфоническая поэма Ч.Нурымова «Пламя Октября»). В этой «тотальной» социальности состояло ещё одно из отличий от публицистической манеры 1960-х.

Наряду с действенно-динамичными трактовками с середины 1970-х годов в новый этап развития вступила и линия нравственно-психологических исканий, что выразилось в дальнейшем усложнении образного строя, в широкой разработке субъективно-рефлексирующих состояний, в усилении концепционной многозначности.

Данный процесс ошутимо затронул даже песенное творчество («Далёкие красногвардейцы» М.Таривердиева, «Октябрь» Д.Тухманова), не говоря о крупных академических жанрах («Бег» – одноимённые оперы В.Бибика и Н.Сидельникова, опера Р.Кангро «Жертва», балет Т.Шахиди «Смерть ростовщика»).

На пересечении этой линии с рассмотренными выше публицистическими трактовками возникло течение, которое внесло в почерк историко-революционной музыки второй половины 1970-х годов наиболее яркую и своеобразную краску. Генеральный принцип состоял в максимальной поляризации образно-смысловых планов.

Так, в опере А.Петрова «Маяковский начинается», ставшей весьма типичным выражением подобной эстетики, *«образы построены на сшибке высокой символики и бытовых реалий, набатной патетики и нежнейшей лирики, героики и сарказма»* [85, 2–3].

До известного предела доводились, с одной стороны, субъективно-тревожные опущения, настроения томительных предчувствий, скорбные осмысления, состояния душевного оцепенения, жизненной потерянности, с другой – бурный мятежный натиск, грозная патетика, грохот баталлий, катастрофические бушевания, фатальные императивы. Этому отвечали прозрачная до хрупкости фактура, приглушённая звучность, заторможенность движения и, напротив, извержение массивированных *tutti*, максимальная динамика, стремительные темпы.

Причём взаимодействие контрастов часто строилось на непрерывных переключениях, подчас немотивированных вспышках и сбросах, создающих нервозно-лихорадочный, «рванный» композиционный ритм.

Допустим, в вокальной «Балладе о гибели комиссара» Г.Свиридова на совсем малом протяжении происходит 19-кратная смена «микрокадров» с резкими перебивами настроения (от насторожённой затаённости до яростно-фанатичных утверждений), темпа (от $\downarrow = 44$ до $\downarrow = 200$), динамики (от *p* до *ff*), фактуры (от широкой распевности и *legato* до скороговорки и *secco*), что дополняется нескончаемыми внутренними метрическими, динамическими и агогическими колебаниями.

В результате взаимодействия столь гиперболизированных контрастов устанавливалось крайнее эмоциональное напряжение, свойственное трагедийным ситуациям. И действительно, именно в таком ключе выполнялись наиболее проблемные концепционные решения, и их характернейшей чертой было исключительное обострение психологизма.

В числе лучших – оратория В.Бибика «Любящий тебя, В.Ульянов...»), музыка которой основана на резкой конфронтации двух звуковых пластов: скорбные сомнения в непомерно-тревожной, томительно-зыбкой тишине (нюанс *pp* – *ppp*, смысл – стон и жгучее сострадание, вызывающие стремление изменить порядок вещей) и бурный мятежный подъём, остроконфликтные бушевания (*ff* – *fff*, лейтмотивом становятся сонорно-трактованная, пронзительно звучащая набатность).

Экстремальность заключалась в обрисовке состояний на грани срыва, в передаче почти физиологических ощущений мучительной боли (оголённая экспрессия стонов, взываний), а также в филигранной разработке тончайших нюансов эмоции, в том числе в её подсознательных проявлениях (на основе сонорной вибрации кратких оборотов, отдельных гармонических бликов, тембровых пятен).

Примерно в тех же стилевых координатах, но в более умеренном выражении, создавалась и основная масса сочинений данного течения. Принцип поляризации использовался в них не столько для трагедийных констатаций дисгармонии мира и человека, сколько для того, чтобы подчеркнуть противоречивость бытия, наполненного катаклизмами.

Конечный смысл таких повествований сводился к оптимистической идее: пройдя круг тревог и потрясений, возвеличить ищущий человеческий дух (Четвёртая симфония Б.Арапова, вокально-симфонический цикл Ю.Зарицкого «Владимир Маяковский»), утвердить во всеобщем существовании разумные и прочные основания (Четвёртая симфония М.Алексеева, Шестая А.Штогаренко).

Свидетельством значимости конфликтного активизма и подчёркнутой проблемности творчества этих лет стал бурный подъём героико-драматической оперетты. В лучших образцах композиторы сумели синтезировать естественный и убедительный сплав, объединяющий ритмоинтонации революционного фольклора и современной бытовой музыки, сочетающий острый драматизм ведущих характеристик и буффонно-сатирическую окрашенность побочного материала («Перекрёсток» Р.Гаджиева, «Товарищ Любовь» В.Ильина, «Трубы зовут» Я.Кайякса).

В подобных произведениях удавалось привести к одному эстетическому знаменателю песенное качество высказывания и развитость драматургии (развёрнутые монологи, ансамбли, хоровые сцены, оркестровые эпизоды, тщательно разработанная лейтсистема, широкое использование приёма реминисценций). По такому же пути продвигался детский мюзикл («Судьба барабанщика» С.Баневича, «Пулемётная пурга» В.Беренкова) и молодёжная рок-опера («Сказание о Емельяне Пугачёве» В.Ярушина).

Происшедший в середине 1970-х годов резкий поворот к проблемным концепциям не был случайностью. Аналогичный сдвиг оказался коренным для всей советской музыки этих лет. Достаточно сослаться на такие значительные произведения, как Пятая и Шестая симфонии Г.Канчели, балет «Пушкин» А.Петрова, рок-оперы А.Рыбникова «Звезда и смерть Хоакино Мурьеты», «“Юнона” и “Авось”», Четвёртая и Пятая симфонии А.Тертеряна, Пятая симфония и Концерт для арфы Б.Тищенко, Фортепианный квинтет, *Concerto grosso № 1* и Третий скрипичный концерт А.Шнитке, опера «Мёртвые души» и балет «Чайка» Р.Щедрина.

Причём не только для названных партитур Щедрина, но и для большинства других был чрезвычайно важен принцип столкновения *«разных музык»*, выступающий, по мнению исследователя, как *«исходное звено продуманной концепции, утверждающей глубокую связь различных проявлений современного мира, в том числе находящихся в острой конфронтации»* [120, 14].

Повествования объективного плана, которые главенствовали в первой половине 1970-х годов, а во второй половине десятилетия были оттеснены проблемными концепциями, вновь выдвигаются на рубеже 1980-х. В основном они продолжали развитие ранее определившихся принципов.

В частности возродился тип сочинений, основанных на свободном претворении фольклорно-песенного материала (оратория В.Калистратова «Стенька Разин», балет Н.Сидельникова «Степан Разин», хоровой концерт С.Слонимского «Тихий Дон», кантата Р.Щедрина «Казнь Пугачёва»).

Определённая новизна объективных повествований рубежа 1980-х годов заметна в чертах строгости и лапидарности, в предпочтении сдержанной, лаконичной манеры, отвергающей какую бы то ни было аффектированность (кантата А.Холминова «Ленин»).

Другая линия обновления связана с проникновением неоромантических веяний, что в отношении искусства данного периода сформулировано как *«возврат от сухого расчёта к красоте в исконном смысле этого слова, к искренности чувства, к прямоте душевного высказывания»* [124, 3].

Речь идёт о музыке, в которой подчёркивалась душевная отзывчивость, эмоциональная теплота, открытость (вокальный цикл Ю.Мартынова «Думы о Ленине»). Это находило себя в красивой и тонкой мелодической пластике, в возросшей роли лирических жанров, характерных для искусства XIX века (романс, элегия), а порой и в прямых соприкосновениях с тем или иным романтическим стилем (к примеру, шубертовские тона в хоре И.Калныня «В годовщину»).

Не отличаясь принципиальной новизной, данное течение при всём том составило к главенствующей линии своего этапа ещё более ощутимую антитезу, чем объективные повествования первой половины 1970-х годов к трактовкам 1960-х.

Объяснялось это следующим: насколько проблемные концепции второй половины 1970-х были устремлены к заострённому выражению трагедийного ощущения бытия и взрывчатого гражданского темперамента, настолько объективные повествования рубежа 1980-х годов тяготели к оптимальному, сбалансированному «режиму» жизненных проявлений.

С наибольшей отчётливостью подобная направленность выразилась в группе опер («Сергей Лазо» Д.Гершфельда, «Наша молодость» Г.Шантыря и др.), где ценностные критерии связаны прежде всего с такими установками, как сдержанность и уравновешенность эмоциональных реакций, преемственность и демократизм стиля.

Деятельно-бодрая настроенность, объективность и ясность мировосприятия естественно выводят к недвусмысленному жизнеутверждению даже в самых острых драматических ситуациях: оратория Г.Портнова «Песнь о Первой Конной», кантата Е.Гохман «Гренада» (см. *Personalia*).

Естественность оптимистической настроенности подтверждается появлением на рубеже 1980-х ряда удачных сочинений гимнического рода, написанных в торжественно-динамичной манере (оратория И.Шамо «Ленин», кантаты «Революцию славлю» А.Петрова, «Ленин – это мир» Е.Станковича, песни «Здесь Ленин жил» Ю.Евграфова, «Когда мы думаем о Ленине» Н.Золотоноса и т.д.).

Именно в таком направлении преимущественно и развивалась историко-революционная музыка 1980-х годов. В ту же плоскость более объективных и уравновешенных решений склонялся и основной баланс художественных тенденций всей отечественной музыки того десятилетия.

Достаточно назвать хоровой концерт «Перезвоны» В.Гаврилина, «Пушкинский венок» и «Отчалившую Русь» Г.Свиридова, оперу «Мария Стюарт», Вторую и Третью симфонии С.Слонимского, Скрипичный концерт и «Карталинские напевы» О.Тактакишвили, Третью симфонию и симфоническую поэму «Подросток» Б.Чайковского, Фортепианный концерт, Вторую и Третью симфонии А.Шнитке, «Песни горных и луговых мари» и Четвёртую симфонию А.Эшпая.

* * *

В целом, безусловно, положительно оценивая происходившее в историко-революционном жанре на рубеже 1980-х годов, следует всё же признать, что за тяготением к уравновешенности подчас угадывались симптомы определённого кризиса, который с достаточной отчётливостью заявил о себе несколько позднее.

Подразумеваются собственно **1980-е годы**, когда в музыке за внешне благополучным положением нередко скрывались инертность мысли, склонность к апробированным решениям, риторическая аморфность, дефицит крупных творческих идей, что отразилось в

несопоставимости художественных результатов этого десятилетия с тем, что принесли 1960-е и 1970-е годы.

Любопытно ещё одно – в самой образной системе заметно возросла роль настроений неопределённости, брожения, а порой и откровенной растерянности. Складывалась картина, которая до известной степени напоминала то, что в отношении общественной жизни было квалифицировано тогда как период стагнации, застоя.

Сразу же следует оговориться, что к чести композиторов на всём протяжении 1980-х годов шёл настойчивый поиск выхода из кризисной ситуации. Выход виделся в отказе от всего излишне субъективного, в отходе от крайностей, в движении к демократически-общезначимому, устойчивому, позитивно-утверждающему.

Впрочем, творческая практика никогда не исключает всякого рода неожиданностей. Вот показательный пример. Казалось бы, слушательское восприятие 1980-х годов категорически не приемлет открыто публицистических решений и того, что не связано с личностной проблематикой. Но появляется балет А.Чайковского «Броненосец «Потёмкин»» (1986) и оказывается, что успех возможен и в направлении искусства насквозь социального, в формах абсолютно внелирического действия-массовки...

Подводя итог развитию историко-революционной музыки рассматриваемого периода, находим следующее.

К середине 1960-х годов в качестве наиболее представительного выдвигается конфликтно-драматическое направление. Никогда ранее не испытывала историко-революционная музыка подобного тяготения к столь заострённой обрисовке жизненных столкновений, к такому уровню напряжения и противоречивости (наиболее ярко представлено в операх «Гибель эскадры» В.Губаренко, «Десять дней, которые потрясли мир» М.Карминского, «Виринея» С.Слонимского, «Три новеллы» О.Тактакишвили, «Огненное кольцо» А.Гертеряна, «Горцы» Ш.Чалаева).

Параллельно этому в качестве побочного развивалось «ультрадинамическое» течение, конечный смысл которого заключался в стремлении спроецировать нормы и критерии революционной борьбы на трудовую деятельность с утверждением в ней аналогичного энтузиазма, горения, героики («*Sinfonia energica*» Я.Иванова, кантата «Ленин с нами» А.Эшпая).

На рубеже 1970-х годов в большом числе произведений конфликтно-драматическое начало переместилось из открытых, дей-

ственных проявлений в «скрытый», внутренний план, в результате чего возникло особое направление, апеллировавшее к нравственно-психологической проблематике и тяготевшее либо к углублённо-философским осмыслениям («Три монолога о Ленине» Р.Габичвадзе, хоровой цикл «Верность» Д.Шостаковича), либо к эмоционально-экспрессивным претворениям (оратории «Аурора» Г.Мяги, «Ленин в сердце народном» Р.Щедрина).

В музыке первой половины 1970-х процесс выхода из сферы высоких напряжений и углублённой проблемности наиболее широко развернулся в формах реальной исторической драмы, где во многом смягчалась острота жизненных противоречий, оттеснялось на второй план героическое начало, а на смену романтической патетике и гиперболлизированности отображения выступала более объективная очерченность социальных коллизий, активно-действенная направленность сочеталась с внутренней уравновешенностью, с безусловно позитивным мироощущением. При этом встречались воплощения как в сюжетном плане (оперы «Разгром» А.Николаева, «Чапаев» А.Холминова), так и в обобщённом роде (кантата «Слова Ленина» В.Тормиса, оратория «На Гражданской на войне» А.Флярковского).

Примерно с середины 1970-х годов в историко-революционной музыке наметился новый прилив динамических трактовок. Развитие действенно-драматических устремлений не приобрело на этот раз того могучего размаха, который был свойствен героическому эпосу второй половины 1950-х, и той обострённой конфликтности, которая была присуща сочинениям второй половины 1960-х, однако оно принесло с собой напряжения, явно выходящие за рамки оптимальных, тем более что сопутствовали им заметная патетика и черты героической приподнятости (Четвёртая симфония Б.Арапова, кантата «Баррикады» Е.Гохман, оперетта «Товарищ Любовь» В.Ильина, песня «И вновь продолжается бой» А.Пахмутовой).

С полной отчётливостью данная тенденция обозначилась в группе произведений сугубо романтического склада, в которых до известного предела были доведены субъективно-тревожные ощущения и импульсивно-взрывчатый строй (камерная оратория «Любящий тебя, В.Ульянов» В.Бибика, вокальная «Баллада о гибели комиссара» Г.Свиридова).

В творчестве 1980-х годов происходил поворот к объективности и уравновешенности тонуса с попутным снятием трагедийных моментов и повышенных напряжений, с тяготением к уравновешенно-

созидательным образам и величаво-покойной торжественности (Пятая симфония «Хамза» Т.Курбанова, вокальный цикл «Думы о Ленине» Ю.Мартынова, симфоническая поэма «Весна Революции» В.Успенского, кантата «Ленин» А.Холминова).

Поскольку в данный период на передний план выдвинулось оперное творчество, отметим следующие его особенности:

– активное расширение круга оперных сюжетов, поиск неординарных аспектов в воплощении темы Революции;

– тяготение к разнообразию и оригинальности жанровых и типологических решений, коренное обновление драматургических принципов;

– возрождение утраченных и выдвижение качественно новых оперных идеалов, утверждение новой оперной эстетики;

– инициативность, свобода, раскованность композиторского мышления, преобладающе романтическая направленность образов и концепций;

– выход к чётко выявленной современной интонации по всем компонентам музыкальной ткани.

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. Дмитриевская 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. *Сабина 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.

*Виталий Захаров,
Анна Иванова (Москва)*

Распад СССР в 1991 году: можно ли было его избежать?

Распад СССР стал одним из самых масштабных и одновременно трагичных событий в истории нашей страны, имевший и глобальные последствия всемирно-исторического уровня. Даже президент В.В.Путин, в принципе не склонный к резким заявлениям, в одном из интервью оценил это событие как «крупнейшую геополитическую катастрофу XX века». И в этом с ним нельзя не согласиться. Хотя с момента распада СССР прошло уже четверть века, многие вопросы, связанные с ним, до сих пор остаются дискуссионными [5]. Центральное место среди них занимает вопрос о том, *был ли распад Советского Союза закономерным и неизбежным или его можно было избежать?*

Чтобы ответить на этот вопрос, нужно проанализировать *объективные и субъективные причины* распада. К *объективным* причинам относятся те, которые не зависят от воли конкретного человека, какими бы властными полномочиями он не был наделён. Как правило, это глобальные процессы: экономический кризис, внешнеполитический кризис (поражение в войне, потеря союзников, подрывная деятельность конкурентов и т.д.), внутривластный кризис (потеря прежним правящим режимом рычагов управления страной, резкое снижение авторитета властных структур и т.д.), идеологический кризис (потеря влияния на умонастроения людей прежней идеологии, чётко выраженное стремление большинства общества к разделению единого государства на составные части и т.д.). К *субъективным* причинам обычно относят действия отдельных личностей, прежде всего политиков, наделённых властными полномочиями и имеющих тем самым возможность навязать свою волю населению. В научной литературе господствует мнение, что если преобладали объективные причины, то распад государства был неизбежен, если субъективные, то его можно было избежать.

Анализ событий, предшествовавших распаду СССР, позволяет сделать вывод, что присутствовали как объективные, так и субъективные причины. Весь вопрос в том, какие из них преобладали.

Экономический кризис, безусловно, был. В результате крайне непродуманных экономических реформ М.С. Горбачёва к 1991 г. страна оказалась на грани полного экономического коллапса. Уже в 1989 г. дефицит бюджета составил 92 млрд. руб., т.е. почти 10% валового национального продукта, к 1991 году этот показатель достиг как минимум 20%. Каждое четвёртое предприятие не выполняло договорных обязательств. Товарный дефицит стал всеобщим, была введена карточная система (это в мирное-то время!). В стране началось забастовочное движение. Например, в марте 1991 г. бастовало 542 предприятия, только из-за забастовок шахтёров убытки превышали 4 млрд. руб. в месяц. Предприятия переходили на бартерный обмен, что являлось предвестником краха всей экономики [1. С. 636-646)].

Что касается *внешнеполитического кризиса*, то он также присутствовал. В результате применения так называемого «нового мышления» во внешней политике М.С. Горбачёва с одной стороны была ликвидирована угроза ядерной войны, но с другой стороны, это было достигнуто за счёт односторонних уступок СССР. В результате «бархатных революций» в странах Восточной Европы Советский Союз лишился всех союзников, Организация Варшавского договора и Совет экономической взаимопомощи были распущены. СССР стремительно терял статус сверхдержавы, его международный авторитет и геополитическое влияние падали, а руководство страны, по сути, унижалось перед западными партнёрами и ходило с протянутой рукой. [6. С. 79-81; 618-646].

К 1991 г. в наличии был и *внутриполитический кризис*. Выразился он в падении авторитета правящей Коммунистической партии, постепенном переходе властных полномочий от партийных структур к советским государственным органам, которые продемонстрировали свою полную неэффективность на фоне всё более ухудшавшейся ситуации в экономике. А так как именно КПСС была основой всей системы государственной власти, то её ослабление закономерно вызвало *ослабление центральной власти*, что в свою очередь повлекло появление и рост сепаратизма и межнациональных конфликтов. Одновременно налицо был и *идеологический кризис*. В результате политики гласности произошло резкое падение авторитета прежней господствующей идеологии марксизма-ленинизма, которая играла роль ещё

одной «скрепы» союзного государства. На фоне почти тотального очернительства истории советского периода на страницах печати (при активной поддержке США и стран Западной Европы) произошла дезориентация значительной части населения, возобладало негативное отношение к советскому прошлому.

На этом фоне резко активизировались националисты всех мастей и направлений. Результатом было появление и рост *межнациональных конфликтов* и сепаратизма при полной неспособности центрального руководства навести элементарный порядок. Началось всё с армяно-азербайджанского конфликта в Нагорном Карабахе в 1988 г., а затем по принципу цепной реакции продолжилось в других регионах: погромы армян в Сумгаите и Баку в 1988-1989 гг., националистические демонстрации в Тбилиси в 1989 г., кровавые межэтнические столкновения в ряде городов в республиках Средней Азии, приднестровский конфликт, рост сепаратистских движений в Прибалтике [2. С. 456-471]. Справиться с ними центральная власть не смогла. К тому же на руку сепаратистам играла Конституция СССР и Союзный договор 1922 г., предусматривавшие право *свободного выхода из состава союза*, что, кстати, не предусматривала ни одна конституция ни одного федеративного государства, включая США.

Таким образом, все возможные объективные причины были в наличии, но это ещё не означало неизбежности распада государства. Мировая история знает немало примеров успешного преодоления кризисных явлений, похожих на те, которые переживал СССР в 1991 г. при условии наличия политической воли у представителей правящего режима и чёткого плана действий, а также стремления большинства населения жить в едином государстве. Так тяжелейший экономический кризис в США в 1929-1933 гг. отнюдь не привёл к распаду государства. То же самое можно сказать про те же США во время Гражданской войны 1861-1865 гг., Советскую Россию в период революции 1917 г. и Гражданской войны или Китай после смерти Мао Цзэдуна. Однако во всех приведённых выше примерах очень многое зависело от субъективного фактора, в частности наличия харизматического лидера, способного справиться с ситуацией и повести общество за собой, а также от расстановки сил и настроений внутри правящей элиты.

В СССР в 1990-1991 гг. определяющим, на наш взгляд, стал *субъективный фактор*. На фоне ухудшающейся экономической ситуации правящий режим во главе с М.С. Горбачёвым проявил полную

растерянность и неспособность принять решительные меры. В результате решающей стала позиция местных партийных элит. Первоначально позиция руководства большинства союзных республик по поводу будущего СССР (за исключением Прибалтики, а позднее Грузии) была осторожной. О «параде суверенитетов» вначале речь не шла. Показательно, что даже во время событий 19-21 августа 1991 г. ни один из руководителей союзных республик, кроме Б.Н. Ельцина, публично не осудил действия ГКЧП, заняв выжидательную нейтральную позицию [3. С. 180-194]. Сказалось, видимо, и то, что СССР вовсе не был пресловутой «тюрьмой народов» (исключение опять же составляли Прибалтийские республики, присоединённые действительно недобровольно), большая часть союзных республик, особенно среднеазиатские, были не объектом эксплуатации и выкачивания ресурсов метрополией, а наоборот, объектом ежегодных дотаций из союзного бюджета. Уже одно это показывает, что распад СССР не был неизбежен. Другое дело, что при нарастающем параличе центральной власти местные национальные элиты оказались предоставлены сами себе, им пришлось разбираться с тяжелейшей внутренней ситуацией в своих республиках. И постепенно среди них возобладала мысль, что быть хозяином в своей, пусть и маленькой, республике выгоднее, чем подчиняться контролю со стороны центральной власти.

Однако многое зависело и от *мнения населения* страны. Ключевым событием здесь является *референдум* о будущем СССР, который был проведён 17 марта 1991 г. Перед гражданами был поставлен вопрос: «Считаете ли вы необходимым сохранение СССР как обновлённой федерации равноправных суверенных республик, в которой будут в полной мере гарантироваться права и свободы человека любой национальности?». Несмотря на размытость и противоречивость формулировки (в федерации не может быть полностью суверенных государств), тем не менее, общий смысл, за что будут голосовать граждане, был понятен: за или против сохранения единого государства. По данным комиссии по референдуму в списки граждан, имеющих право участвовать в референдуме, было внесено 185647355 человек. Приняли участие в референдуме 148 574 606 человек (80%). Ответили «да» 113 512 812 человек или 76.4%, «нет» - 32 303 977 человек или 21.7%, признаны недействительными 2 757 817 бюллетеней или 1.9%. Голосование не проводилось в республиках Прибалтики и в Грузии (кроме Абхазии) [4; 6. С. 626-644].

Итак, большинство населения СССР (причём во всех республиках, в которых проходил референдум) высказалось за сохранение единого государства в обновлённом виде. Тем контрастнее выглядят *Беловежские соглашения*, подписанные меньше чем через год лидерами России, Украины и Белоруссии (Б. Ельциным, Л. Кравчуком и В. Шушкевичем) 8 декабря 1991 г. Согласно им денонсировался союзный договор 1922 г. и объявлялось о прекращении существования СССР. Лидеры трёх республик не только превысили свои полномочия, но и нарушили целый ряд статей Конституции СССР 1977 г. Главное же, были попораны результаты волеизъявления граждан страны на референдуме 17 марта 1991 г., обладавшего высшей юридической силой и приравнивавшегося к конституционному закону. Тем самым Б. Ельцин, Л. Кравчук и В. Шушкевич, с какой бы точки зрения не посмотреть, совершили *антиконституционный государственный переворот*, что являлось основанием привлечения их к уголовной ответственности по обвинению в государственной измене. Однако первый и последний Президент СССР М.С. Горбачёв в очередной раз проявил слабость и бессилие, не решился на подобные действия и с позором ушёл с занимаемой должности.

Таким образом, СССР прекратил своё существование *вопреки воле большинства населения*, зато в угоду эгоистическим, корыстным интересам ряда политиков, наделённых властными полномочиями и сумевших в силу этого навязать свою волю дезориентированному населению. Тем самым в распаде СССР всё-таки *возобладали субъективные причины*, а значит, *его распад не был неизбежен*.

В заключение проанализируем *последствия* разрушения СССР. Распад любого государства – всегда трагедия. Распад Советского Союза – трагедия вдвойне. Были разрушены десятилетиями, если не веками, складывавшиеся экономические связи между регионами страны, что ещё больше усугубило экономический кризис. Увеличилось количество межнациональных и межконфессиональных конфликтов, приведших к огромным человеческим жертвам (армяно-азербайджанский, грузино-абхазский, чечено-ингушский, приднестровский и др.), многие из которых продолжаются до сих пор, то угасая, то вновь разгораясь, и в любом случае являясь дестабилизирующим фактором. Больше всего от распада СССР пострадало русскоязычное население. До 25% этнических русских оказалась за пределами России. Права русскоязычного меньшинства почти во всех бывших союзных республиках (за исключением Белоруссии) всяче-

ски ущемляются, особенно в Прибалтийских государствах и на Украине. Кстати, последние события на Украине, гражданскую войну в Донбассе можно рассматривать как прямое следствие распада СССР.

Политические последствия также позитивными не назовёшь. Надежды части населения, особенно интеллигенции, на демократические преобразования оказались тщетными. В бывших союзных республиках установились либо ярко выраженные авторитарные режимы (все среднеазиатские республики, Белоруссия, Азербайджан) с тенденцией к пожизненному статусу главы государства, либо коррумпированные режимы с частой сменой группировок у власти, провоцирующие политическую нестабильность (Украина, Молдавия, Грузия, частично Армения). Ни в одной из них не реализованы принципы демократии, правового и социального государства, заявленные в конституциях. Исключение составляют государства Прибалтики, принятые в Евросоюз, но и их подлинно демократическими вряд ли можно назвать хотя бы из-за ущемления прав национальных меньшинств.

Внешиполитические последствия также были отрицательными. Крушение СССР как одной из двух сверхдержав привело к общему ослаблению международного авторитета и влияния всех без исключения республик бывшего СССР, за исключением разве что Прибалтики. Даже Россия как правопреемница СССР оказалась в 1990-е гг. на грани потери статуса великой державы. Предотвратило это лишь обладание ядерным оружием, но это опять же наследие Советского Союза. Даже в настоящее время, когда Россия проводит самостоятельную внешнюю политику, её геополитические позиции стали значительно слабее. Базы НАТО оказались фактически у наших границ.

От распада СССР больше всех выиграли местные республиканские партийные элиты, которые, освободившись от контроля союзного Центра, получили возможность обогатиться за счёт дележа государственной собственности и превратиться в финансово-промышленную олигархию. Выиграли, естественно, и США, превратившись в единственную сверхдержаву и получившие возможность диктовать свою волю большинству стран мира. Проигравшими же оказалась подавляющая часть рядового населения республик бывшего СССР. На этой, несколько печальной ноте и хотелось бы закончить данную статью.

Литература

1. Барсенков А.С., Вдовин А.И. История России. 1917-2009. Учебное пособие. 3-е издание, М., «Аспект Пресс, 2010. - 846 с.
2. Верт Н. История Советского государства. 1900-1991 гг. М., «Прогресс-Академия», 1992. - 480 с.
3. Коэн С. «Вопрос вопросов»: почему не стало Советского Союза?. М., АИРО-XXI; СПб., 2007. 200 с.
4. Об итогах референдума СССР, состоявшегося 17 марта 1991 года (Из сообщения Центральной комиссии референдума СССР) // Известия. — 1991. — 27 марта.
5. Плятт И.В. Концепции распада СССР в современной историографии. // Clio-science: проблемы истории и междисциплинарного синтеза. Сборник научных трудов. Выпуск V. М., МПГУ, 2014. С. 338-347.
6. Фроянов И.Я. Погружение в бездну. СПб., изд-во СПб ун-та, 1999. - 800 с.

Мария Титова (Луганск)

Разуверенность и стагнация в советской архитектуре второй половины 1970–1980-х годов

В основе советского градостроительства была заложена плановая система народного хозяйства. Важнейшая задача, поставленная перед архитекторами страны, обеспечить комплексность застройки при создании комфортабельных условий работы, быта и отдыха. В 1960-1970-х годах продолжается строительство новых городов – Тольятти и Набережные Челны (1973 год) архитектор Б. Рубаненко.

Архитекторы и градостроители работают по созданию нового облика сел и сельскохозяйственных комплексов. Значительное место в градостроительной деятельности 1970-х годов заняли мемориальные сооружения в память о героических подвигах в Великой Отечественной войне: архитектурно-скульптурные комплексы Пискаревского кладбища, Брестской крепости. Мамаева кургана в Волгограде и ряде других городов. В этот период Правительство принимает решение о создании «Золотого кольца» древнерусских городов и превращения ряда городов в заповедники (Суздаль, Владимир).

В 1970-1980-е годы в условиях роста населения городов формируются сложные транспортные системы, реконструируются центры большинства городов нашей страны. В городах с миллионным населением началось строительство метрополитенов.

В 1971 году был утвержден Генеральный план развития Москвы, рассчитанный на 25-30 лет. В 1970 годах в Москве появились новые линии метрополитена, новые транспортные магистрали, традиционным стало строительство комплексов общественных зданий. В Новых Черёмушках вырос городок науки. Характерные черты жилой архитектуры и строительства в Москве 1970-х годов – крупный экспериментальный жилой район в Чертаново-Северном, новые типы жилых домов в Тропарёво, Чертаново, Ясенево. В конце 1970-80-х годов началась застройка резервных территорий в Южном Измайло-

во, Медведково, Строгино и других районах. Важным шагом в развитии жилья стала реконструкция устаревшего жилого фонда.

В 1976 году в Москве началось строительство олимпийских объектов к XXII Олимпиаде 1980 года. Были построены крытый спортивный стадион и бассейн «Олимпийский» на проспекте Мира (архитектор М.Посохин), крытый велотрек в Крылатском (архитектор Н. Воронина). В эти годы все больше зданий стали строить по индивидуальным проектам, например, Дворец Съездов в Кремле, гостиница «Россия» (архитектор Д. Чегулин, П. Штеллеры). В 1970-х годах прослеживается стремление к эстетической выразительности и образности зданий, которое ярко воплотилось в архитектуре уникальных общественных зданий, таких, как новое здание МХАТа им. А.М.Горького (1972 год) В. Кубасова [2].

В советской архитектуре в связи с активной национальной политикой СССР большое значение уделялось региональному строительству, что особенно ярко проявлялось в создании крупных общественных зданий в союзных республиках. В России программа «дружбы народов» оставила значительное количество произведений архитектуры, обладающих чертами зодчества тех или иных республик. В этот период российские зодчие вновь обращаются к национальной русской архитектуре. Делаются робкие попытки возрождения «русского стиля». Чаще всего это обращение к русскому деревянному зодчеству, нашедшее свое воплощение в оформлении фасадов и интерьеров небольших общественных зданий.

Необходимо отметить, что часть архитекторов идут по пути выявления конструктивной системы в структуре зданий, «машинизации» образа зданий, создавая предпосылки для формирования современного стиля «хай-тека». При любых общественных формациях возникает идеологическая потребность в создании зданий – символов. Поэтому символизм, представляющий собой некий «гибрид» архитектуры и скульптуры, сохраняет своё значение (ограниченно) не только в прошлом, настоящем, но и в будущем. Например, в основу решения советского павильона на «Экспо-70» в ОСАКА (архитекторы М.Посохин и В.Свирский) положен символ развернутого знамени. Архитектура середины 1970-х – конца 1980-х годов отмечена возросшим уровнем мастерства выдающихся советских архитекторов. В целом для русской архитектуры советского периода характерна цельность композиции, соразмерность по отношению к человеку, жизнеутверждающий колорит.

В декабре 1954 года на Всесоюзном совещании строителей «практика украшения в архитектуре была подвергнута резкой критике. Было решено развивать индустриальные методы строительства и типовое проектирование, повышать темпы строительства и увеличивать его экономичность». В 1954-1955 гг. были приняты меры для развития строительной промышленности, создавались предприятия по производству железобетонных изделий и легких материалов, совершенствовались и внедрялись в практику крупноблочные, крупнопанельные и сборные железобетонные конструкции. Развитие машиностроения позволило использовать при возведении зданий и сооружений разнообразные механизмы и машины. Новая техника создавала предпосылки для перехода в широких масштабах к сборному строительству, к превращению строительной площадки в монтажную. 4 ноября 1955 года выходит Постановление № 1871 ЦК КПСС и СМ СССР «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», положившее конец стилю сталинской архитектуры. На смену данному архитектурному стилю пришла функциональная типовая архитектура, которая с теми или иными изменениями просуществовала до конца существования советского государства.

Плюсы и минусы борьбы с излишествами

+ обеспечение государства массовым жильем, функционально качественными учреждениями обслуживания

+ переход на индустриальное производство строительных конструкций и т.д.

– возврат к утилитаризму

– низведение архитектуры до статуса инженерного дела

В формальном плане архитектура возвращается к универсальной эстетике модернизма. В этот период начинается реабилитация теоретиков и практиков конструктивизма, изучается и переосмысливается их творческое наследие.

В 1960-е гг. происходит полный возврат к старой идее функционализма: форма здания опять стала определяться только внутренними особенностями производственного процесса, жизнедеятельности. Приоритет внешнепоказной стороны архитектуры был отвергнут. Это не означало отказа от проблем формы в архитектуре, но главное внимание уделялось удобству, прочности, экономичности.

Утилитарность, аскетизм, простые ритмы, механические повторения одинаковых элементов, отсутствие декора – таковы основные композиционные средства архитектуры 1960-х гг.

Стремление к экономии при проведении архитектурно-проектных работ привело к тому, что в 1963 году была ликвидирована поддерживающая архитектуру организация – Советская академия архитектуры. Сама архитектура почти объявлена вредным искусством. Главенствующей отныне признается роль строителя. Профессия архитектора надолго стала непрестижной. Только благодаря энтузиазму советских зодчих, стремящихся даже минимальными средствами создать неповторимый облик зданий и сооружений, возникли интересные решения в архитектуре 1960-1970-х гг.

Серии, разработанные в период правления Хрущёва, часто называют «хрущёвками».

Первая по-настоящему массовая «хрущёвка» в Москве, строилась с 1958 по 1966 гг.

В основном дома этой серии строились с 1-, 2- и 3-комнатными квартирами, по три квартиры на этаже. Высота потолка – 2,48 м – 2,59 м. Санузлы в домах этой серии отдельные, в том числе и в однокомнатных квартирах.

Отличительная особенность – отсутствие балконов (они были предусмотрены проектом, но в подавляющем большинстве домов от них отказались в пользу удешевления конструкции) и глухие торцы домов. Таким образом, дом представляет собой прямоугольный параллелепипед, без каких-либо выступающих деталей. Стены домов серии К-7 – самые тонкие среди всех типовых серий. Ещё одна особенность – выступающие элементы каркаса по углам комнат.

Панельный пятиэтажный дом с неполным каркасом. Проект Ленинградского Отделения Горстройпроекта (архитекторы Банькин Б.Н., Артемьева И. Б. и Смирнова Л. А.) [1].

Возводилась с 1958 г. по 1966 год, после чего перешли к строительству модернизированных серий 1-335А, 1-335Д и 1-335К, которые производились по 1976 г. включительно. Наиболее часто встречающаяся по всему бывшему СССР серия панельных 5-этажных жилых домов.

На площадке по 4 квартиры. Квартиры 1-, 2- и 3-комнатные, высота потолков – 2,55 м. Центральная комната в 3-комнатной квартире проходная. Лифт и мусоропровод отсутствуют. Основной недостаток – отвратительная теплоизоляция внешних стен. В немодифицированной серии – некачественный узел сопряжения ригеля и наружной стены. Серия была признана самой неудачной из всех серий жилых домов, разработанных при Хрущёве.

Кирпичный пятиэтажный дом. Наиболее массовая серия кирпичных хрущёвок, которая строилась по всей территории СССР с 1958 года по середину 1960-х, а модификации — по конец 1970-х.

На лестничной площадке расположены 4 квартиры. В домах присутствуют одно-, двух- и трехкомнатные квартиры. Высота потолков 2,48 м. Комнаты в 2-комнатных квартирах смежные (существуют редкие варианты улучшенной планировки, где 2 изолированные комнаты), в 3-комнатных две смежных и одна изолированная. Проходной является самая большая комната (гостиная). Балконы имеются на всех этажах, кроме первого. Однако существуют дома без балконов в угловых квартирах или вообще без балконов. Лифт и мусоропровод отсутствуют.

Благодаря стенам из кирпича дома серии 1-447 превосходят по тепло- и шумоизоляции не только панельные хрущёвки, но и более поздние панельные дома советской постройки. Перекрытия из толстых многопустотных плит также обеспечивают лучшую звукоизоляцию по сравнению со сплошными плитами панельных домов. Отсутствие несущих стен внутри квартиры, широкие возможности по перепланировке.

Панельный пятиэтажный дом. Серия разработана институтом Гипростройиндустрия.

Самая распространенная в СССР серия панельных 5-этажных домов 1-го периода индустриального домостроения. В период с 1958 по 1964 г. строительство домов серии 1-464 осуществляли около 200 домостроительных комбинатов по всей стране. Серия строилась по всей территории СССР с конца 1950-х по середину 1960-х, модификации — по конец 1970-х.

В основу решения домов положена перекрестно-стенная конструктивная схема. На лестничной площадке расположены 4 квартиры. В домах присутствуют одно-, двух- и трехкомнатные квартиры. Комнаты в 2-комнатных и 3-комнатных квартирах смежные, в угловых квартирах – отдельные. Высота потолков 2,5 м. Недостатками, помимо общих для всех хрущёвок, являются вытянутые пропорции комнат, невозможность перепланировки квартиры.

Первая массовая серия панельных домов с широким шагом несущих стен, благодаря чему возможны различные варианты планировок квартир. В домах этажностью от 4-5 этажей отсутствуют мусоропроводы и лифты, в некоторых двухкомнатных квартирах, за исклю-

чением торцевой секции, смежные комнаты. Дома строились в различных регионах России.

В советской архитектуре 1970-1980-х годов наблюдается стремление создать новую архитектуру, созвучную времени, в которой наблюдается отказ от советского функционализма и конструктивизма 1960-х годов. В конце 1970-х годов возрождается интерес к модернизму, а в восьмидесятые он вновь выходит на арену мирового зодчества под именем постмодернизма.

Литература

1. Былинкин, Н.П. Всеобщая история архитектуры. Архитектура СССР. /Н. В. Баранова, Н. П. Былинкин. – М.: Стройиздат, 1975. – 756 с.
2. История советской архитектуры, 1917-1954 гг. / Н. П. Былинкин, В. Н. Калмыкова, А. В. Рябушин. – М.: Стройиздат, 1985. – 256 с.

Наталья Прядуха (Барнаул)

**Синтез музыки и живописи
(на примере цикла портретов музыкантов
алтайского художника П.Д.Джуры)**

Вопросы взаимодействия видов художественного творчества волновали их представителей в разные времена. Начиная с середины XIX века, проблемы синтеза искусства подверглись серьезной теоретической рефлексии и не потеряли своей актуальности в современной науке об искусстве. Основные тенденции развития человечества последней трети XX – начала XXI веков демонстрируют усиление процессов внутреннего и внешнего взаимодействия, смешения, рациональной комбинаторики во всех областях знания. В искусстве появляются новые жанры, формы, техники и т.д.

Традиционные категории в такой ситуации тоже подвергаются переосмыслению, что обеспечивает им отчасти развитие, а отчасти понятийное становление. Например, понятие «музыкальность», проявившись в живописной практике XIX века, приобрело свойство метафоры, стереотип которой сложно преодолевается и в среде любителей, и в среде знатоков искусства. Изучение этого феномена и его проявлений в изобразительных искусствах позволяет определить «музыкальность» как универсальное явление [1], обладающее устойчивыми физическими и психологическими характеристиками, позволяющими перевести его из области метафоры в область научных категорий.

На наш взгляд, один из основных вопросов наличия музыкальности в произведении не музыкального вида искусства связан с ее авторством. Считается, что если музыкальность живописи заложена в произведение его автором, то она является объективным атрибутом этого произведения и его синестезийность признается объективной характеристикой, если же музыкальность – есть находка интерпретатора, то тогда синестезийность произведения искусства становится возможным атрибутом его субъективной трактовки. По нашему

убеждению такие последствия действия стереотипов еще предстоит преодолеть современной науке, путем изучения генезиса синтеза искусств и тесного взаимодействия интерпретатора с Автором, в каждом конкретном случае.

Главной целью нашей статьи стало введение в научный оборот грандиозной живописно-музыкальной работы П.Д. Джуры: цикла из восьми портретов композиторов (185:165): И.С. Баха, Л. ван Бетховена, А. Моцарта, Ф. Шопена; М.В. Глинки, П.И. Чайковского, М.П. Мусоргского и Д.Д. Шостаковича. В концепции автора цикл делится на две части: композиторы Европы и российские композиторы.

Несмотря на поступивший заказ живописного оформления концертного зала Алтайского государственного музыкального колледжа (г. Барнаул), П.Д. Джура отмечает наличие устойчивого желания писать портреты композиторов, раскрывать темы, связанные с оперными и балетными постановками и другими музыкальными произведениями на протяжении всей своей творческой жизни. Причиной такого внимания к музыкальному искусству стало: во-первых, образование художника. Специальность театрального художника предполагает наличие тонкого чутья в области синтеза искусств, умение видеть и слышать возможности взаимопереходов и взаимообогащения видов искусства. Во-вторых, П.Д. Джура в молодости пережил ярчайшие впечатления от музыки А. Хачатуряна к балету «Спартак», послужившей материалом для его первых крупных студенческих живописных работ, и музыки Д.Д. Шостаковича к спектаклю «Гамлет», в оформлении которого он был задействован. Приобщение художника к музыкальным спектаклям в момент его творческого становления оказало определяющее влияние на формирование основополагающих живописных ориентиров. Неординарная эмоциональная атмосфера театрального коллектива, работавшего над «Гамлетом», наблюдение за игрой великих артистов (И. Смолтуновского), чуткость реагирования театрального действия на музыку Д.Д. Шостаковича стали для художника своеобразным вектором понимания всей сути художественного творчества и живописного искусства в частности.

Для П.Д. Джуры музыка превратилось из источника вдохновения, в материал, подсказывающий и помогающий решать конкретные живописные задачи. Начиная со студенческих лет, она звучит в его мастерской, сопровождая и вдохновляя творческие поиски художника, поэтому художника с уверенностью можно считать любителем, большим почитателем и знатоком музыкального искусства.

Замысел цикла портретов музыкантов был сопряжен с мучительным выбором персонажей. П.Д. Джура подошел к решению этой проблемы чрезвычайно серьезно и ответственно. В течение почти семнадцати лет шло накопление материала. Изначально художником были отобраны более 30 композиторов мирового значения (возможных претендентов на участие в его цикле), изучены их основные произведения, отобраны уже существующие портреты, фотографии, архивные материалы с описанием внешности, особенностей характера и темперамента. В процессе работы круг композиторов сузился до 8 человек, выбор которых обусловлен их безусловным значением для мировой культуры и личными предпочтениями художника.

Образы композиторов в цикле П.Д. Джуры являются творческими обобщениями их визуальных образов с образами основных произведений. В момент создания цикла он мыслился как исчерпывающий (большее количество портретов перегрузило бы стены концертного зала музыкального колледжа), но спустя некоторое время, художник поменял свое мнение и сейчас допускает его пополнение портретами других музыкантов. Существующий же цикл тесно связан с архитектурой, поэтому подчиняется ее границам. Кроме этого он, по мысли автора, безусловно, обладает идейной цельностью и завершенностью, так как представляет профессиональное музыкальное искусство, начиная от его корней, через возможное разнообразие, до фундаментальных обобщений XX века.

Художник отмечает беспрепятственный ход непосредственной работы над картинами. П.Д. Джура, пользуясь своим большим спортивным опытом, мыслил как горнолыжник при спуске с отвесной горы, видя весь путь сразу, точнее, выстраивая свой цикл как сквозную цепочку разрешаемых вопросов. Иногда он работал одновременно над несколькими портретами, переходя от одного подмалевка к другому, иногда – задерживался на одном, пока не доведет его до конца.

Высокий уровень духовности изображаемого погрузил художника в мир любимых живописных переживаний от творчества Рембрандта и Тициана до Эль Греко. Художник часто апеллирует к музыкально-архитектурным ассоциациям, что говорит о том, что синтез искусств, в данном случае, происходил в душе творца.

В стилистике портретов П.Д. Джура отталкивался от конструктивизма концертного зала, что проявилось в обилии вертикалей абстрактного фона картин. Такой подход к решению стиля не противо-

речил и общей одухотворенности, линейной устремленности вверх, объединяющей все восемь работ художника.

Цикл делится на две части благодаря не только содержательной стороне, но и его цветовой составляющей. Художник, посредством колорита, воссоздал свое эмоциональное восприятие образов портретируемых. При безусловном почитании вклада европейских мэтров музыки в развитие общечеловеческой культуры они для П.Д. Джуры, на наш взгляд, кажутся несколько чужими, отстраненными. Поэтому общий колорит первых четырех портретов выдержан в достаточно темных, сдержанных, холодных оттенках. Образы российских композиторов художник увидел в более разнообразной и теплой цветовой гамме. Следовательно, в последующих портретах появляются относительно светлые, теплые, легкие цветовые сочетания. Но, не смотря на общие цветовые и стилистические тенденции цикла, каждый портрет написан исходя из индивидуальности портретируемого, разнообразия нюансов его биографии, времени жизни и творчества, значимости его наследия и отношения к нему автора работ.

Цикл начинается с портрета И.С. Баха. П.Д. Джура выделяет его как совершенно обособленную фигуру в мире музыки. Торжественный и величественный портрет музыканта, ассоциирующегося у живописца с органной музыкой и европейской готической архитектурой. В процессе работы над портретом в мастерской художника звучали фуги И.С. Баха. Монолитность темного фона, устремленность изображаемого вверх, обилие вертикалей и вместе с тем изломанность тонких линий роднит портрет с работами Эль Греко. Глубинная связь этих двух Художников задумана автором картины изначально как маркер мощнейшего источника духовной энергии, питающей дальнейшие поколения их последователей, к коим причисляет себя и П.Д. Джура.

Образы В.А. Моцарта и Л.в Бетховена соотносятся с образом И.С. Баха, по мысли художника, как мальчишеское бунтарство против возрастной мудрости. Оба портрета написаны очень быстро. Причиной этому послужила эмоциональная насыщенность музыки, под которую они писались. Именно «Реквием» В.А. Моцарта придал достаточно юному лицу композитора мертвенную бледность. Художник запечатлел на картине последние мгновения жизни музыканта, подчеркнув это синим цветом его губ. П.Д. Джура считает «Реквием» главным произведением В.А. Моцарта, поэтому светлые краски картины, связанные с молодостью, подавляются, поглощаются плотно-

стью темного фона. В работе чувствуется конфликт между одновременно уживающейся веселостью, жизнерадостностью его музыки и внутренним трагизмом произведений композитора. В портрете Л.в. Бетховена конфликтность и динамичность переданы через обилие диагоналей, прорезающих темный фон и сталкивающихся между собой. Остроконечность ломанных прямых подчеркивает напряженность первой части музыки «Симфонии №5», под которую создавался этот портрет. Наличие небольшого поворота головы в профильном изображении музыканта придает портрету максимальную подвижность. Нахмуренные брови, излом губ, пронзительно сосредоточенный взгляд, направленный вниз, всклокоченные волосы говорят о силе бушующих эмоций звучащей в этот момент музыки.

Портрет Ф. Шопена завершает первую часть цикла. Конфликт в нем практически не ощущается, так как музыка, ассоциативно звучащая в нем – это вальсы. Вальсы Шопена очень любимы художником. Красивый, кружащийся фон, прихотливо изящный профиль композитора, открытый взгляд не содержат скрытых внутренних терзаний. Лишь холод колорита работы придает ей минорное настроение. Именно таким видит образ польского музыканта П.Д. Джура.

Российская часть цикла начинается портретом М.В. Глинки. Это единственный портрет цикла, который не связан с конкретным произведением композитора. Работая над картиной, П.Д. Джура слушал многие его произведения и создавал обобщенный образ новой русской музыки. Этим объясняется наличие в картине изображений, подобных языкам пламени. Известно, что в русской традиции существует особенное символическое отношение к огню и горению, поэтому, по нашему убеждению, П.Д. Джура осознанно и уместно использует эту символику, учитывая значимость фигуры М.В. Глинки для становления русской национальной музыкальной культуры.

Портрет П.И. Чайковского выглядит в этой части цикла своеобразной пасторалью. Писался он под музыку фортепианного цикла композитора «Времена года». Колорит данной живописной работы можно назвать самым нежным из всего цикла портретов. Неконфликтный, теплый желтый оттенок в сочетании с общими цветами цикла придает портрету П.И. Чайковского прозрачность, хрупкость и камерность всей конструкции. Цикличность «Времен года» чувствуется в слегка закрученном, вокруг фигуры портретируемого, абстрактном фоне, что придает ощущение спокойного вращения и предсказуемости событий, свойственных цикличности этой музыки.

Два завершающих портрета отличаются величайшим напряжением. М.П. Мусоргский изображен в огне. Музыка его «Хованщины», послужившая музыкальным фоном для создания этой картины, отражена в ней в своих кульминационных моментах. Русское бунтарское начало, страницы русской истории переплелись в этом портрете с яркими фрагментами музыки оперы, ставшей, в свою очередь визитной карточкой образа композитора.

Портрет Д. Д. Шостаковича писался под музыку его «Симфонии» №7. Он тоже связан с бунтом, но внутренним бунтом русского духа. Коричневый фон портрета не случаен, он символизирует силы фашистской Германии. Сосредоточенный образ композитора является обобщенным образом всего русского народа, способного справиться с тяжелейшими испытаниями и выстоять, не сломаться. П.Д. Джура не обошел в портрете и другую тяжелую страницу нашей истории - тему гонений, уничтожения тысяч советских людей и сопротивления человека машине государственной системы. Как и музыка Д.Д. Шостаковича, его портрет не является иллюстрацией к какому-либо историческому событию, по словам автора - «это квинтэссенция шекспировских тем и вопросов», что, на наш взгляд, стало очень емким завершением всего изобразительного цикла.

Художником создана некая смысловая арка для всей композиции. Она организована изображениями двух глобальных, по убеждению автора, фигур мировой музыкальной культуры, портретами И.С. Баха и Д.Д. Шостаковича. Образы их творчества мыслились художником как своеобразные отправные места понимания сути музыкального искусства: как источник основного знания, позволяющего достичь величайших результатов, как некую квинтэссенцию, с одной стороны – возвращающую нас к истокам, а с другой – открывающую новые горизонты видения. Такое обобщение позволяет признать фундаментальность и глубину всего цикла портретов музыкантов.

Синтез двух видов искусства, отчетливо осознаваемый художником, стал благодатной почвой для появления и существования этой объемной работы П.Д. Джуры. Ее размещение в концертном зале позволило одновременно максимально использовать все возможности визуального и аудиального восприятия, создавая благоприятную синестезийную среду, необходимую для профессионального воспитания в любой сфере художественного. Знание истории создания живописного цикла наполняет дополнительными смыслами и архитектуру колледжа, превращая его в место пребывания сложных, разнообраз-

ных музыкально-живописно-архитектурных ассоциаций, которые, безусловно, оказывают сильное воздействие на реципиента.

Современное состояние и судьба цикла вызывает обеспокоенность. Руководство музыкального колледжа, обновив дизайн пространства своего концертного зала, переместило портреты в хранилище. Остается надеяться на инициативу художественной, научной общественности г. Барнаула, которой, возможно, удастся разместить эти работы П.Д. Джуры в новом, более подходящем для живописи, месте.

Литература

1. Прядуха Н.А. Музыкальность как фактор формирования художественно-ассоциативного ландшафта города (на примере скульптуры, архитектуры, живописи Барнаула): автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Барнаул, 2018. 48 с.

О глубинах музыкального искусства

Умозрение VS философия

Многие, надеюсь, вспомнят знаменитый очерк Е.Н. Трубецкого, посвященный русской иконе, – «Умозрение в красках». Но немногие, я думаю, понимают главный пафос этого очерка (и его главную методологическую идею). Философия (а «умозрение» – это именно философия, названная нарочито архаически, поскольку речь идет о средневековой философии) может быть изложена (выражена, объяснена) не только словами (вербально), но и цветом (визуально). Причем в условиях «молчаливой» Московской Руси именно *видимость* образов, как правило, была наиболее доходчивой и понятной большинству населения, не владевшему грамотой. Собственно, само слово «умозрение» означает (как и «миро-воззрение») прежде всего «зрение», видение *умом*, а не *чтение умом*.

В очерке Е. Трубецкого есть важные программные тезисы, объясняющие его замысел.

– «...Древнерусские иконописцы с поразительной ясностью и силой воплотили в образах и красках то, что наполняло их душу, — видение иной жизненной правды и иного смысла мира».

– «...Никакие слова не в состоянии передать красоты и мощи этого несравненного языка религиозных символов»¹.

Если прокомментировать эти тезисы, получается следующее.

1. Древнерусская иконопись обращалась к визуальным образам (особенно выразительным, благодаря их цветовому решению), потому что за этим стояло видение «иного смысла мира», т.е. *мистическое мирозерцание, лицезрение «невидимого», воображаемого* (но ни в коем случае не миметического содержания этой визуальности). За этим «видени-

¹ Трубецкой Е.Н. Смысл жизни. – М.: Республика, 1994. – С. 225. В дальнейшем все ссылки на работы Е.Н. Трубецкого даются на это издание с указанием страниц в тексте статьи.

ем» стоит не отражение реальной действительности, но скорее – уход от нее.

2. Древнерусская иконопись общается со своими зрителями на языке религиозных символов, «красота и мощь» которых носит как бы потусторонний, «нездешний» характер. Этот специфический «язык» непереволим на язык слов (жителей повседневный язык), потому что это язык религиозной мистики, рассчитанный на *чтение виртуальной реальности* Древней Руси.
3. Язык религиозных символов, особенно в условиях Средневековья, обладает редкой универсальностью; а, в силу известной отвлеченности, даже абстрактности религиозных символов и обозначаемых ими предметов, еще и философичностью. А философские идеи, изложенные языком универсальных символов (в том числе символов религиозных), обладают еще большей многозначностью и метаисторичностью, а значит, имеют всеобщее (в том числе и современное) значение.

Так, Е.Н. Трубецкого в религиозных идеях преп. Сергия Радонежского (точнее – в условных реконструкциях его учения) прочел не только основоположения всей древнерусской иконописи, но и учение Вл. Соловьева о всеединстве и Софии – Премудрости Божией, и гуманистические, антивоенные и антимитаристские настроения российской интеллигенции периода Первой мировой войны, и целостное мировосприятие русского народа (в противоположность воинственному содержанию германского духа).

«По выражению его жизнеописателя², преподобный Сергий, основав свою монашескую общину, “поставил храм Троицы, как зеркало для собранных им в единожитие, дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной разделенностью мира”. Св. Сергий здесь вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников “да будет едино яко же и мы”. Его идеалом было преображение вселенной по образу и подобию Св. Троицы, то есть внутреннее объединение всех существ в Боге» [с. 228]. Конечно, имеется в виду не только принцип «нераздельности и неслиянности» трех лиц Бога в Троице, но и свойство всех триад – не делиться надвое без остатка.

² Имеется в виду, конечно, автор первого жития преп. Сергия Епифаний Премудрый.

«Преодоление ненавистного разделения мира, преображение вселенной во храм, в котором вся тварь объединяется так, как объединены во едином Божеском Существое три лица Св. Троицы,— такова та основная тема, которой в древнерусской религиозной живописи все подчиняется» [с. 228]. Соответственно идея *соборности* экстраполируется на весь мир, на всё человечество, а значит, преобразует их, придавая им целостность — как в смысле интернациональности социокультурных форм и отношений, так и в плане умиротворения противоположностей, столкнувшихся в военном конфликте, т.е. пацифизма. Соборность означает «мир», понимаемый и как отсутствие войн (*миръ*), и как человеческое общежитие (*миръ*) — единство личностей, народов, культур...

Усматривая «религиозно-эстетическое значение» различных визуальных форм (архитектурно-церковных и живописно-иконописных), Е. Трубецкой демонстрирует тем самым взаимопереводимость религиозно-философских и общефилософских концептов и визуально-образного языка изобразительного искусства. Ведь, по словам Трубецкого, «икона больше чем искусство» [с. 235]. Она еще и философия, и, конечно, религия. Так, Трубецкой сравнивает купола русских храмов в форме луковицы с пламенем свечи, тянущемся к небу, с молитвенным горением верующих. Однако эта взаимопереводимость визуального и концептуального — не единственная особенность иконы как феномена культуры. Древнерусская икона очень тесно связана со Священным Писанием, которое предназначено для *чтения* (в том числе для чтения *вслух* — в храме). В идеале, икона должна не только «*смотреться*», но и «*читаться*» (что и делает в своем очерке сам Е. Н. Трубецкой), постоянно переводя религиозный смысл с визуального языка на вербальный и тем самым перенося икону из Средневековья в Новейшее время. Именно *перевод* с одного культурного языка на другой делает возможным понимание того или иного культурного феномена в «большом времени» (термин М. Бахтина³).

Е. Трубецкой показывает, что икона не чужда и звуковому наполнению культуры: ее нужно *слышать*, а не только *видеть* (или *читать*); ее язык религиозных символов — не только *визуальный*, но и, говоря современным языком, *аудиальный*. Разбирая отдельные

³ См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2 изд. М.: Искусство, 1986. С. 352.

иконописные сюжеты, Трубецкой выявляет тот воображаемый *звуковой компонент* сакрального целого, который оттеняет и усиливает его визуальные компоненты. «...Вся телесная жизнь замерла в ожидании высшего откровения, к которому она прислушивается. И иначе его услышать нельзя: нужно, чтобы сначала прозвучал призыв "да молчит всякая плоть человеческая". И только когда этот призыв доходит до нашего слуха, человеческий облик одухотворяется: у него отверзаются очи. Они не только открыты для другого мира, но отверзают его другим...» [с. 231]. Вторжение воображаемых звуковых знаков потусторонней реальности приводит к преобразению визуальной виртуальности иконы. И не только иконы, но и жизни ее созерцателей и соучастников воссозданных в ней событий.

«Но этого мало: они [иконы. – *И.К.*] требуют от нас, чтобы мы оставили за порогом и всякую пошлость житейскую, потому что "житейские попечения", которые требуется отложить, также утверждают господство сытой плоти. Пока мы не освободимся от ее чар, икона не заговорит с нами. А когда она заговорит, она возвестит нам высшую радость — сверхбиологический смысл жизни и конец звериному царству» [с. 235]. При этом философ представляет «сверхбиологический смысл жизни» не только как победу божеского над звериным в человеке и человечестве (в частности, прекращение войн и вражды между людьми и народами), но и введение во храм представителей фауны, чудесным образом утрачивающих звериный облик и природную немому. «Важнейшее в ней [иконе. – *И.К.*], конечно, — радость окончательной победы Богочеловека над зверочеловеком, введение во храм всего человечества и всей твари...» [с. 229].

«Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними [иконами. – *И.К.*] заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока они удостоят нас с нами заговорить. По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона больше чем искусство. Ждать, чтобы она с нами сама заговорила, приходится долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет» [с. 235]. Но «разговор» с иконой осуществим лишь потому, что воображаемый звук общения с ней сопровождается визуальными и вербальными ассоциациями, ведущими нас к подразумеваемой религиозной символической. «Немая в течение многих веков икона заговорила с нами снова тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками» [с.241]. То же относится к церковной архитектуре: «Эта архитектура есть вместе с тем и пропо-

ведь» [с. 236]. Таким образом, диалог между иконой и ее зрителем (верующим и неверующим) осуществляется на символическом языке, синтезирующем визуальные компоненты и подразумеваемые вербальные и аудиальные составляющие.

Е.Н. Трубецкой всячески подчеркивает условность изображений в иконе. «Икона — не портрет, а прообраз грядущего храмового человечества. И, так как этого человечества мы пока не видим в нынешних грешных людях, а только угадываем, икона может служить лишь символическим его изображением» [230]. «Такое изображение должно быть поневоле символическим, а не реальным, по той простой причине, что в действительности соборность еще не осуществлена: мы видим только несовершенные ее зачатки на земле [234]. «Задача иконописца тут — изобразить новый, неведомый нам строй жизни. Изобразить он может, конечно, только символическим письмом, которое ни в коем случае не должно быть копией с нашей действительности [с. 238].

«Символическое письмо», к которому апеллирует Е. Трубецкой, не имеющее прямого отношения к житейской повседневности и портретному сходству с окружающей реальностью, более того — даже контрастирующее с ней и отталкивающееся от нее, несет в себе не только религиозные смыслы, соотнесенные с церковным каноном и библейскими сюжетами, но и собственно философские обобщения, воспринимаемые в метаисторическом контексте, за пределами религиозной традиции. Таковы обращения Трубецкого к человечеству и вселенной, человеческой личности и животным, к понятиям «мир» и «хаос», «мировой порядок» и «кровавая смута», «смысл жизни» и «любовь», «культура» и «природа», «сознание» и «воля», «красота» и «этическое начало», «биологизм» и «сверхбиологический закон», «общечеловеческое» и «национальное», «человеческий дух» и «материальные влечения», «техника» и «жизненная правда», «творчество» и «мировое зло»...

Все эти слова могут быть вписаны в контекст христианских представлений (как это мы видим в очерке Трубецкого), но могут читаться и в более абстрактном, собственно философском контексте (или-подтексте). По существу, мы фактически наблюдаем, как кн. Трубецкой — в тексте своего очерка — осуществляет перевод с визуального языка иконы на современный ему русский язык и, далее, с религиозно-символического языка Средневековья — на язык философии Серебряного века (шире — светской философии вообще). Тем самым до-

казывается взаимопереводимость множества гетерогенных языков культуры – биологического и социального, теологического и философского, житейски-обыденного и художественно-эстетического, изобразительного и словесного и т.п.

Философские идеи и концепции могут быть выражены символически на любом языке культуры – живописном и архитектурном, музыкальном и поэтическом, естественнонаучном и публицистическом. «Умозрение в звуках» так же возможно, как и «умозрение в красках» или «умозрение в рифмах». Конечно, далеко не любое искусство скрывает за своими красками, звуками, словами или объемами серьезное и самостоятельное умозрение. Искусство становится своеобразной формой философствования, когда его образы наполнены идейным содержанием, концептуальны и обретают символическое значение. Такое искусство появляется во все культурно-исторические эпохи, начиная с древнейших времен (например, в античности), и занимает в них особое место. Что же касается искусства описательного, развлекательного или подражательного, то за ним, как правило, не стоит никакого особого «умозрения». Скорее – «видимость», «впечатление»...

Музыка VS философия

Особенно впечатляющим был религиозно-символический язык музыки западноевропейского барокко, – прежде всего И.С. Баха⁴. Этот музыкально-религиозный язык творчества Баха довольно хорошо изучен. Он уходит своими семантическими корнями в культуру Средневековья и немецкой Реформации и характеризуется тем, что почти каждому элементу музыкальной формы приписывается религиозно-философское содержание, проецируемое на Священную историю: Рождество, Страсти Господни, Распятие, Воскресение и т.п. Фигурировали музыкальные воплощения креста, слез, бичевания, Троицы, шести дней творения. Не исключались и цифровая, и буквенная символика, переводившаяся в музыкальные мотивы, иллюстрировав-

⁴ См., например: *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах. – М.: Музыка, 1965; *Друскин Я.С.* Риторические приемы в музыке И.С. Баха. – СПб.: Северный Олень, 1995; *Носина В.Б.* Символика И.С. Баха. – Тамбов, 1993; *Берченко Р.Э.* В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». – М.: Классика XXI, 2005; *Лазутина Т.В.* Символотворчество в музыке И.С. Баха // Вестник Томского гос. ун-та. 2007. Вып. 300-1; *она же.* Язык музыки. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2008, и др.

шие мотивы сакральные. С окончанием эпохи барокко подобная философия музыки утратила свое значение.

Первая серьезная попытка создания полноценной философии музыки в Европе была предпринята совместными усилиями Р. Вагнера и Ф. Ницше. Эта попытка постепенно обнажила острые противоречия не только в философском осмыслении музыки поздними романтиками и в понимании музыки как специфической философии звучания представителями западноевропейского декаданса, но и в самих принципах подхода к созданию музыкальной философии в европейской культуре XIX в. (Оговорюсь: я сознательно отвлекаюсь от выяснения сходства и различий в содержании и интерпретации близких, но не тождественных понятий: «философия музыки», «музыка как философия», «музыкальная философия», «философия звучания» и т.п.).

Отвлечемся от рассмотрения многочисленных тенденций философствования о музыке в XIX в. (это представляет отдельный интерес) и остановимся на той полемике, которая развернулась между Вагнером и Ницше, – узловом моменте в развитии философии музыки на Западе и в мире.

Ф. Ницше сформулировал свою концепцию философии музыка уже в своем знаменитом эссе «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру». В этом своем художественно-философском откровении он не только прославил Вагнера как первооткрывателя дионисийского начала в музыке Нового времени, но и превознес музыку как первейшее из искусств. Он утверждал, что музыка (точнее ее воспаривший Дух) порождает все другие искусства – лирическую поэзию, трагедию (театр) и даже философию в ее сократовском устном сочинении. Музыка, с ее ритмом, темпом, мелодической пластикой и волевым напором, первична в культуре; от нее производны все другие феномены культуры, созерцаемые «через медиум музыки» (Ницше) и являющиеся по своей сути «подражаниями» музыке.

«И даже если композитор, – писал Ницше, – воспользовался образами для толкования своего произведения, если, к примеру, он обозначил симфонию как пасторальную и одну какую-либо ее часть— как «сцену у ручья», а другую— как «веселую сходку поселян» [имеется в виду 6-я симфония Л. ван Бетховена, которой было дано название «Пасторальной». – *И.К.*], то и это равным образом только уподобления, рожденные из музыки представления— и никак не предметы, служившие образцами для подражания в музыке,— процесс раз-

ряжения музыки в образы». Поэтому, – продолжал философ, мы «можем рассматривать лирическую поэзию как подражательное излучение музыки в образах и понятиях». В связи с этим встает вопрос о том, что же такое сама музыка. И Ницше отвечает на свой же вопрос довольно витиевато. «Она является как воля в шопенгауэровском смысле этого слова, т. е. как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей; как таковая она должна была быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка является – как воля»⁵.

Получается у Ницше, что вся система основных понятий, связанных с искусством, – это метафоры и метафоры метафор. Музыка – это метафора воли (но не сама воля, а лишь ее «явление»), лирическая поэзия – это метафора музыки; визуальные и природные образы, рождающиеся в музыкальных произведениях, – это «подражательное излучение» музыки в культуру, т.е. вторичная метафора (не отражение того или иного объективного явления музыкой, а отображение в слове музыкальных образов реальности). Мы видим перед собой размытое облако метафор – первичных, вторичных, третичных, – все это – представления, уподобления, подражания и пр.

«Все это рассуждение построено на том, что лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не нуждается в образе и понятии, но лишь выносит их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове, ибо она <...> символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием, поэтому язык, как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки...»⁶.

Фактически Ницше уже в этой своей основополагающей работе доказал (по крайней мере самому себе), что никаких смысловых и ка-

⁵ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. Т.1. С.78.

⁶ Там же.

узальных связей между музыкой и другими искусствами нет и быть не может, что они совершенно автономны друг от друга, а сущность музыки непознаваема и не может быть объяснена через смежные явления культуры. Из этого он, вслед за Шопенгауэром, исходит и в своей полемике с покойным Вагнером и его почитателями. От восхищения композитором философ переходит к его критике, опровержению, обличению и жесткому размежеванию.

В основе вагнеровской философии музыки, несомненно, лежит гегелевская схема синтеза (недаром Ф. Ницше прямо писал, что Вагнер «стал наследником Гегеля», что он «увековечил» *вкус* Гегеля, «применил это к музыке»⁷), – схема, представляющая собой знаменитую триаду: Тезис – Антитезис – Синтез.

За этой конструкцией стоит двухшаговая последовательность операций по превращению одного в другое, а того и другого – в третье, в результате чего происходит обобщение и укрупнение (генерализация) смыслов, т.е. в этом диалектическом процессе рождается фундаментальная философия.

Вагнеровская философия музыки является тоже триадой: *Литература (миф) – Музыка – Театр*, – представляющей своего рода восхождение от литературного тезиса к театральному синтезу, где музыка выполняет роль «поворотного пункта» (антитезиса – по отношению к литературе) в творческом и культурно-историческом процессе.

И в этой триаде, как и у Гегеля, происходит не только переход от одного к другому и третьему, но и «снятие» противоречий (между словом и звуком), их синтез в театральном действе, т.е. обобщение исходных культурных материалов, и их подспудное укрупнение, генерализация художественно-эстетического смысла целого. Задумаемся над динамикой взаимопревращений разных видов искусств: литература, музыка и театр не просто соединяются вместе по принципу дополнительности, не просто суммируются, но последовательно синтезируются и обобщаются, обретая от шага к шагу все более емкий смысл культурфилософского масштаба. Они как бы «надстраиваются» друг над другом (в различной последовательности), составляя в сумме многоступенчатую «пирамиду смыслов», синтезирующую в себе философский «стержень» целого.

⁷ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. – Т.2. С. 544.

Музыка, по Вагнеру, добавляет к мифопоэтическому содержанию его символическую интерпретацию (через лейтмотивы и лейтгармонии, прежде всего), а в театре литературные и музыкальные смыслы дополняются визуально-перформативными, зрелищными и поведенческими характеристиками, обретая социально-культурную «плоть», художественно-эстетическую «телесность». Сам композитор так описывает закономерную эволюцию своего творчества: «В ранней юности я сочинял стихи и пьесы; к одной из этих пьес мне захотелось написать музыку — чтобы овладеть этим искусством, я стал музыкантом. Позднее я писал оперы, перекладывая на музыку собственные драматические сочинения»⁸. Подобный путь художника — от литературы (*вербализация* реальности) через музыку (*музыкализация* литературных текстов) — к театру, музыкальной драме (*театрализация* литературно-музыкальных произведений) — кажется Вагнеру универсальным — в масштабах культуры человечества, как и стремление художника к созданию универсального (тотального) произведения искусства, одновременно являющегося и философским высказыванием.

Ведь Вагнер как философ являлся последователем не только Гегеля, но и Фейербаха, которому был посвящен трактат Вагнера «Произведение искусства будущего». Универсальным предметом искусства вообще Вагнеру представляется цельный и гармоничный человек. И творец искусства, и реципиент искусства в равной мере также представляют собой в идеале цельного человека — в единстве его рассудка, чувственности и телесности. «Ибо когда дело идет о самом непосредственном и точном выражении самого высшего и самого истинного, доступного человеческой выразительности вообще, — писал Р. Вагнер, — тогда нужен совершенный цельный человек, а таким является человек рассудка, полностью слившийся в совершенной любви с человеком телесным и человеком чувствующим, а не каждый из них в отдельности»⁹. «Человеку рассудка» наиболее соответствует литература; «человеку чувствующему» — музыка; «человеку телесному» — театральное действие. «Совершенный цельный человек» может быть воплощен лишь в «универсальном», «общем» произведении искусства, которое «должно включить в себя все виды искусств»¹⁰, т.е.

⁸ Вагнер Р. Избранные работы. — М.: Искусство, 1978. С. 142.

⁹ Там же. С. 163.

¹⁰ Там же. С. 159.

являет собой синтез искусств. Так вагнеровская философия музыки приобретает философско-антропологический пафос и масштаб.

«Опера, по видимости представляющая собой соединение всех трех родственных видов искусства, стала местом сосредоточения их своекорыстных интересов. Без сомнения, музыка тут является законодательницей и лишь ей, ее стремлению – конечно, эгоистически направленному — к истинному произведению искусств, к драме, мы обязаны оперой. Совершенным художественным исполнителем поэтому будет единичный человек во всей полноте своего существа, ставший существом родовым. Местом, где совершится этот чудесный процесс, явятся театральные подмости; целостным произведением искусства, с помощью которого это совершится, будет драма»¹¹. Так, у Вагнера родилась знаменитая концепция «Gesamtkunstwerk», согласно которой разные виды искусств (литература, музыка и театр) сами собой тянутся к единению в синестетическом целом.

Вскоре после смерти Вагнера его концепция подверглась резкой критике со стороны еще недавно его единомышленника – Ф. Ницше, утверждавшего поначалу, вполне в духе Вагнера, «рождение трагедии из духа музыки», т.е. *произведение* театра через посредство музыки. Однако после смерти Вагнера Ницше решительно отвергает вагнеровскую формулу синтеза искусств – прежде всего (парадокс!) из-за умаления композитором роли музыки в этом синтезе. «Фактически он всю свою жизнь повторял одно положение: что его музыка означает не только музыку! А больше! А бесконечно больше!.. “Не только музыку” – так не скажет никакой музыкант. <...> Он оставался ритором в качестве музыканта, – он *должен* был поэтому принципиально выдвигать на передний план “это означает”. “Музыка всегда лишь средство” – это было его теорией, это было прежде всего вообще единственно возможной для него *практикой*»¹². С точки зрения Ницше, музыка не должна стремиться что-то означать, помимо самой музыки, а значит, она не может быть переведена на философский язык, а философия музыки, если она и возможна, то только средствами самой музыки

Заметим, Ницше как музыканта и музыкального мыслителя главным образом возмущает утрата музыкой своего самоценного значения как чистого звучания. Представление, что музыка является но-

¹¹ Там же. С. 211.

¹² Ницше Ф. Цит. Изд. С. 544.

сителем какого-то постороннего смысла (например, философского или политического) для Ницше совершенно неприемлема. Но еще более возмутительным кажется ему возможность представить музыку средством передачи этого смысла чему-то иному, чем сама музыка, как и возможность музыки позаимствовать этот смысл из чего-то отличного от музыки. Иными словами, для Ницше кажется невозможным превратить музыку в средство передачи постороннего ей смысла (например, философской идеи) от одного вида искусства – другому; превратить музыку в механизм перевода с одного языка культуры на другой.

«Вагнеру была нужна литература, чтобы убедить всех считать его музыку серьезной, считать ее глубокой, “потому что она означает бесконечное”; он был всю жизнь комментатором “идеи”»¹³. Литература дает музыке *идеи*, и музыка сама становится «как “идея”», и это делает Вагнера – «наследником Гегеля» (или Шеллинга, или даже Шопенгауэра)¹⁴. Но, став проводником идеи, извлеченной из литературы (или, что сложнее, из философии), музыка (в вагнеровской интерпретации) перестает, по Ницше, быть музыкой и превращается в, своего рода, *риторику* (музыкальную риторику) или даже в своеобразную *идеологию*. И уже в этом своем новом качестве музыка становится достоянием масс. Но здесь ее ожидают следующие метаморфозы: она становится составляющей театра (по Вагнеру – музыкальной драмы), т.е. «идеей, овладевающей массами».

Превращение музыки в «философию для масс», по Вагнеру, происходит за счет ее «обрастания» литературой и театром, в результате ее вербализации и театрализации, сообщающей музыке большую многозначность и символичность, а значит, и философичность. Сочиняя музыкальные символы – в виде лейтмотивов и лейтгармоний, означающих мифогероических персонажей и поступков или целых географических пространств, – Вагнер был убежден, что именно синтез искусств придает музыке свойства философии – вместе с культурной емкостью и расширением смысловых горизонтов... И вот в этом пункте размышлений мы наблюдаем точку размежеваний в интерпретации философии музыки с позиций композитора-мыслителя (каковым был Вагнер) и философа-художника

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

(каким был Ницше). Вагнеровской концепции философии решительно возражает Ф. Ницше.

Ницше заявляет: «Место Вагнера – не в истории музыки». Но свою роль в истории музыки он все-таки сыграл, и роль эта, по Ницше, – отрицательная. Это – «начавшееся главенство актера в музыке – капитальное событие». Для музыкантов и самой музыки – это «опасное испытание». «Ведь очевидно: большой успех, успех у масс уже не на стороне подлинных, – надо быть актером, чтобы иметь его!» «Лишь актер возбуждает еще *великое одушевление*»¹⁵. В результате перемещения акцента с музыки на театр происходит, с точки зрения Ницше, «самое худшее» – возникает «*театрократия*» – «сумасбродная вера в *преимущество* театра, в право театра на *господство* над искусствами, над искусством». «Что такое театр» – задается вопросом философ и отвечает (прежде всего вагнерианцам): театр «всегда лишь *под* искусства, всегда лишь нечто второе, нечто огрубленное, нечто надлежащим образом выгнутое, выгнанное для масс! <...> Театр есть форма демолатрии в целях вкуса, театр есть восстание масс [вот откуда берет начало знаменитый в XX веке трактат Х. Ортега-и-Гассета! – *И.К.*], плебисцит *против* хорошего вкуса»¹⁶.

Превращение музыки в театр (музыкальную драму), по убеждению Ницше, обрекает ее на лицедейство, притворство, фальшь. Это не то же, что «рождение трагедии (театра) из духа музыки». Вместо синтеза искусств в культуре складывается «господство» театра над другими искусствами, которые оказываются подчинены театру, театрализованы, лишены собственной специфики и своих преимуществ. Затеявая борьбу с покойным Вагнером и растущим вагнеризмом, Ницше выдвинул «*три требования*» к художественной культуре:

«*Чтобы театр не становился господином над искусствами.*

Чтобы актер не становился соблазнителем подлинных.

Чтобы музыка не становилась искусством лгать»¹⁷.

По существу, в этом «культурном ультиматуме» Ницше была схвачена острая проблема, занимавшая деятелей культуры на протяжении всего XX и даже начала XXI в., – сосуществования массовой и элитарной культур, взаимодействовавших и конфликтовавших между собой. А за этим стояло – соотношение между собой подлинника и

¹⁵ Там же. С. 545.

¹⁶ Там же. С. 548.

¹⁷ Там же. С. 546.

суррогата, артефакта и симулякра, мимезиса и семиозиса, воплощения и подражания и т.д.

Но существовала и другая проблема (также предугаданная Ницше), связанная с синестезией: в какой степени соединение различных искусств может быть их синтезом, а в какой – представляет собой механизм подчинения одного искусства – другому, в результате чего одни искусства, утрачивая независимость и самодостаточность, становятся пассивными средствами других искусств, приобретающих монопольное положение в художественной культуре и осуществляющих диктаторское давление на другие искусства. Подобным образом выстраиваются отношения и между различными феноменами культуры – искусством, наукой, религией, мифологией, философией, политикой – в их соседстве и взаимодействии, в их контексте культуры.

Согласно Ницше, «преступление» Р. Вагнера против культуры состоит именно в том, что он сделал литературу средством музыки, а музыку – средством театра. Фактически в теории и практике Вагнера (по мнению Ницше) музыка поглощает литературу, а театр – музыку. Музыка становится средством музыкального театра первой степени, а литература – средством театра второй степени. Под давлением театра происходит *театрализация* сначала литературы, затем музыки и, далее, всей культуры, которые тем самым становятся частью и функцией театра и низводятся до простой «театральности», утрачивая при этом собственную специфику.

Что касается вагнеровского театра, то «новый», синтезированный театр, вобравший в себя литературу и музыку, «снимает» их в себе и расширяет собственные свойства театральности, приобретающей черты «тотального театра» – и литературного, и музыкального одновременно. Самодовлеющим становится игровое, ролевое начало, выступающее посредником между *литературностью* и *музыкальностью*, с одной стороны, и *театральностью*, – с другой. Придание *артистизма* литературе и музыке (театральности в узком смысле), по мысли Ницше, грозит насаждением в культуре притворства, имитации чувства, т.е. фальши. Приобщившись, волей-неволей, к театральности, литература и музыка сужаются в своих возможностях до «театральной литературы» и «театральной музыки» и кажутся искусственными расширениями театра, своего рода необязательными, внешними «приложениями» к театру (шекспировское «Весь мир – театр»!).

Скептический пафос Ницше в отношении синтеза искусств и его роли в философии музыки остался актуальным и в XX в. В замечательной статье А.Ф. Лосева «Основной вопрос философии музыки» (1978), опубликованной посмертно, мы читаем: «Спрашивается, относятся ли все эти образы и картины к сущности музыки? Очевидно, совершенно не относятся, и уже по одному тому, что все эти картины и образы гораздо яснее и понятнее изображаются в живописи, в поэзии или в драме, и их, конечно, лучше всего изображать именно в живописи, поэзии или драме, потому что там они понятны сами по себе, а в музыке о них можно только догадываться»¹⁸. «И основной наш вывод, – продолжал Лосев, – гласит с беспощадной необходимостью и самоочевидностью: музыка, взятая сама по себе, музыка в чистом виде, музыка как непосредственная данность сознания не имеет никакого отношения ни к поэтическим образам, ни к историческим картинам, ни к мифологической фантастике, ни к изображению явлений природы или быта, ни к религиозной истории, ни к какому-либо культу или молитве, ни к иллюстрации произведений других искусств, ни к военному делу, ни к танцу»¹⁹.

Однако «музыка, взятая сама по себе», «музыка в чистом виде», «музыка как непосредственная данность сознания» не существуют нигде, кроме абстрактных представлений о «непосредственной данности», о «сознании», о «музыке вообще». А *музыка звучащая* живет в определенном контексте культуры и связана тысячью уз с разнообразными явлениями – смежными и отдаленными, сходными и противоположными, связанными с музыкой и отчужденными от нее, относящимися к культуре и не имеющими к ней прямого отношения. Музыканты рубежа XIX – начала XX вв. (особенно композиторы) это чувствовали особенно ярко.

Как раз в разгар увлечения русскими символистами Вагнером и Ницше, которые представлялись русским читателям одним целым или, по крайней мере, взаимодополняющими компонентами единой философии музыки, живший в уединении Н.Ф. Федоров, основоположник «философии общего дела», высказался по поводу синтеза искусств особенно категорично – как о феномене, совершенно неприемлемом в философии, в силу его иллюзорности.

¹⁸ Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // *Он же*. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. С. 321 – 322.

¹⁹ Там же. С. 322.

«Если шопенгауэро-вагнеро-ницшеанская философия, – иронизировал Федоров, – требует объединения искусств в музыкальной драме, то есть в иллюзии, да и все дело человеческое сводит на иллюзию же, то нельзя не удивляться, что до сих пор на смену этой очевидной нелепости не появилась иная форма объединенного искусства, соединяющая все искусства в архитектуре как подобии мироздания...»²⁰. И далее русский философ доказывал, что все предпринимаемые современными ему художниками попытки синтеза искусств являются сотворением *симулякров* (Федоров еще не знал этого термина и говорил о «подобиях» и «иллюзиях»).

«Идейная живопись и программная музыка, – писал он, – хотят отвлеченные мысли изображать, рисовать и выражать первые — красками, а вторые — звуками; символическая же поэзия хочет, чтобы и само “слово действовало не своим содержанием, а звуками; речь, потеряв определенность, должна стать неопределенной музыкой”. Другая же часть символистов идет еще дальше; она требует, чтобы слово вызывало не только музыкальное чувство, но и красочное впечатление, создавало гармонию или *диссонансы* будто бы *световые*»²¹. Все эти способы расширения медийности искусств и горизонтов эстетического за счет ассоциативности и контекстуальности, развивавшиеся представителями русского модернизма, Федоров трактовал как своего рода субъективные извращения смысла искусства.

Н. Федоров понимал назначение искусства в духе своей философии «общего дела», а это мирозерцание коренным образом расходилось с философией символизма. Так, Федоров заключал: «...Высшая задача искусства — не *изображать*, не *рисовать отвлеченные мысли* (что сводится к призрачному творению только подобий, то есть к иллюзии), а *указывать путь* и в художественной форме и в творческом восприятии создавать проект самого дела, самой истинной задачи рода человеческого»²² [как ее понимал сам Федоров. – *И.К.*]. Театр, особенно театр трагический, по мысли Федорова, изображает гибель мира, в то время как его противоположность – «храм-школа» – призвана изображать «воссоздание мира, т.е. воскрешение».

²⁰ Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4-х тт. Т. II. – М.: Прогресс, 1995. – С. 160.

²¹ Там же. С. 160 – 161. В последнем случае имелся в виду А.Н. Скрябин с его «Прометеем».

²² Там же. С. 161.

«Что же касается поэзии, уклонившейся из области определенных понятий в сферу неопределенных созвучий и призрачных световых (красочных) впечатлений, – продолжал философ «общего дела», – то это, очевидно, — возвращение к инстинктивной, животной жизни, так же как и выход за пределы добра и зла есть возвращение к животности, не знающей стыда. Поэзия, ниспадающая до бессознательных, невыяснимых эмоций, — какое вырождение того, что считалось некогда “языком богов”!..»²³. Поэтику смысловой неопределенности, воссоздание бессознательного, столь характерные для символизма явления, Федоров интерпретировал как возвращение человеческой культуры к биологизму, как ее падение.

Но на эту проблему можно взглянуть и с другой точки зрения. Цепочка «литература → музыка → театр» может быть понята и интерпретирована не только как процесс постепенно прогрессирующей театрализации и перформатизации литературы и музыки – по мере включения словесного и звукового искусств в состав произведения искусства зрелищного, синтетического. Приобретая черты спектакля, литература и музыка в составе театра неизбежно в чем-то утрачивают свойства поэтичности и музыкальности, и каждое из «предшествующих» театру искусств (в этой цепочке превращений), последовательно испытывают *обеднение* их собственной художественной специфики в результате ее невольного вытеснения театральностью и перформативностью²⁴. Компенсацией этого смыслового «обеднения» могла бы стать философия музыки, создаваемая средствами самой музыки, а не ассоциативно – средствами смежных искусств (литературы, изобразительного искусства, театра и т.д.).

Но философия музыки, как мы видим, здесь была элиминирована за счет поглощения *философией искусства*, в которой музыкальная философия, хотя и занимала бы ведущие позиции, но была почти неотличимой от философии изобразительного искусства или философии словесности. На рубеже XIX – XX вв. в свои права вступил многомерный *контекст культуры*, характеризующийся тем, что к концу XX в. стали называть *интермедиаальностью*²⁵. Все художники Серебряного века остро чувствовали близкое соседство смежных видов

²³ Там же.

²⁴ См. подробнее: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Под общ. ред Д.В. Трубочкина. – М.: Междунар. театр. агенство «Play&Play»; Изд-во «Канон+», 2015.

²⁵ См. подробнее: Ханзен-Лёве Оге А. Интермедиаальность в русской культуре: от символизма к авангарду. – М.: РГГУ, 2016.

искусств и даже форм нехудожественной культуры (философии, религии, публицистики) и в своем творчестве отражали это тем или иным образом. Поэтому философия музыки, развиваемая русскими символистами (Вяч. Ивановым, А. Блоком, А. Белым, А. Скрябиным, Л. Сабанеевым и др.), апеллировала к ницшеанскому понятию «дух музыки» и склонялась к более общему формату «философии искусства» или даже «философии культуры» в целом.

Политика VS музыка

В XX веке ситуация с философией музыки (да и в целом искусства) резко изменилась. В парадигматике художественной культуры постепенно утвердился новый фактор – *политика*. В России начала XX в. эту метаморфозу первым заметил А. Блок, необыкновенно чуткий к текущим социокультурным процессам. В прозаическом вступлении к поэме «Возмездие» поэт писал: «Зима 1911 года была исполнена глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета. Я помню ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. <...> Именно мужественное веянье преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего — противоречий непримиримых и требовавших примирения»²⁶.

В блоковской формуле выражено сочетание «мужественного напряжения» и женственного «трепета»; в ней заключен неразрешимый диссонанс – триадический кластер (в музыкальном значении этого слова) «искусства, жизни и политики», сменивший «привычные для нас мелодии об “истине, добре и красоте”»²⁷ (т.е. философско-эстетические идеи Вл. Соловьева), – уточнял свою мысль Блок в статье «Крушение гуманизма» (1919). Произошло расширение и размытие соловьевских категорий: вместо «красоты» внимание было устремлено на «искусство» (включающее не только «красоту», но и «безобразное», и множество эстетических градаций между тем и другим); вместо «добра» осмыслялась «жизнь» (вбирающая в себя, помимо «добра» еще и «зло», и все этические оттенки, отделяющие «добро» от «зла» в действительности); наконец, место «истины», своего рода философского Абсолюта, занимает совершенно нефилософская категория «политики» (в равной мере непричастная как этике,

²⁶ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т.3. – М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 295.

²⁷ Блок А.А. . Собр. соч.: В 8 т. Т.6. – М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 112.

так и эстетике, но поневоле принимающая то мнимо-этический, то мнимо-эстетический облик). Парадокс в том, что эта, во многом мнимая категория, ценностно размытая, в смысловом отношении неопределенная, становится надолго (и не только в России) своего рода идейным «Абсолютом», не подлежащим рефлексии и критике.

Неслучайно послереволюционная триада, сменившая триаду соловьевскую, так сильно должна была поражать «соловьевцев» (к которым, в числе младосимволистов принадлежал и Блок), прежде всего тем, что искусство как бы насильно вырывалось из контекста культуры (философии, этики, эстетики) и перемещалось в социально-политическое пространство, резко-противоречивое, жестко-конфликтное, прямолинейно-прагматическое, лишённое смысловых оттенков, обретаемых искусством в контексте культуры (более гибком, тонком и эмоционально насыщенном, – по сравнению с социально-политическим контекстом). Неслучайно Блок характеризует *тернарную* конструкцию «Искусство – Жизнь – Политика» *бинарной* оценочностью, заимствованной из христианской теологической терминологии: «*нераздельность и неслиянность*» (так в богословской традиции характеризуется Святая Троица и двойственная природа Христа – человеческая и божественная).

Наложение бинарности на тернарность усиливает ощущение неразрешимости диссонантного положения искусства в социально-политическом поле. Отныне искусство предстает в принципиально ином дискурсе – не *эстетическом* (по преимуществу), а прежде всего в *политическом*. Но и политика, выступающая по отношению к искусству, как и в отношении к жизни, как перманентное *насилие* – воли к власти или чистой Воли над органикой жизни и искусства, то отдаляющихся и отчуждающихся друг от друга, то нерасторжимо переплетающихся между собой, – предстает в несвойственном ей дискурсе – художественно-эстетическом (эстетическом – в жизни и художественном – в искусстве). Оттого-то и возникает формула *нераздельности и неслиянности*, что отныне жизнь и политика не могут обходиться без искусства (как зеркала, в котором они отражаются, или как призмы, через которую они преломляются), а искусство, при всем своем интуитивном стремлении к дистанцированию от социума и политики, не может освободиться от оков социально-политического контекста и соответствующего прагматического дискурса, налагающего свой неизгладимый отпечаток на всё, имеющее отношение к искусству или эстетике.

Эта смена культурно-исторической парадигмы воспринимается Блоком трагически, как неизбежная и неотвратимая эстетическая и культурная катастрофа. Если первоначально господство пресловутого ницшеанского «духа музыки» в революционной культуре воспринималось (особенно в сравнении с «немузыкальной цивилизацией») оптимистично, радужно: в статье «Интеллигенция и революция» (январь 1918 г.) Блок призывает своих читателей «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра»²⁸, то в «Крушении гуманизма» (март-апрель 1919 г.) о той же «музыке будущего» он пишет нечто противоположное.

«Музыка эта — дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она — разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об «истине, добре и красоте»; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия»²⁹. Музыка, несущая многим смерть, разрушающая достижения цивилизации и отменяющая навсегда гуманизм, ужасна, но именно она несет обновление человечеству и вливает свежую, варварскую кровь в дряхлеющую европейскую культуру, — утешает себя в своем отчаянии художник, вынужденный превратиться в вагнеровского «артиста», чтобы вольно или невольно играть свою социально-политическую роль в культурно-политическом спектакле настоящего.

Со стороны же «безмузыкальной цивилизации» «духу музыки» противостоит, по Блоку, еще более страшное — «полицейское государство». Конечно, в 1919 г. Блок имеет в виду прежде всего молодое советское государство, — с его «красным террором», властью ВЧК, продразверсткой, голодом, гражданской войной и прочими атрибутами рождающегося тоталитаризма. «Полицейское государство в этом случае [приобщения масс к цивилизации. — *И.К.*] гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует

²⁸ Там же. С. 19.

²⁹ Там же. С. 112.

прежде всего разделения (то есть натравливания одной части населения на другую, одного класса на другой, — *divide et impera* [разделяй и властвуй (*лат.*). — *И.К.*]), то всякие попытки связывания, если они даже исходят от некоторых органов полицейского государства, терпят неизбежное крушение; да и сами эти органы — различные министерства народного просвещения — всегда занимают второе место в полицейском государстве, занятом по необходимости (в целях самоохранения) прежде всего содержанием армии военных и чиновников»³⁰. Вот это и есть тот социально-политический контекст, в который было перемещено искусство из контекста культуры, — со всеми вытекающими для искусства последствиями.

Особенно показательным это «перемещение» в отношении музыки. Со стороны это могло показаться нелепым и смешным. Именно так посмотрел Игорь Стравинский на положение музыки в сталинском государстве (и не мог не посмеяться над действием формулы «Сумбур вместо музыки», поскольку не мог представить, даже чисто теоретически, себя в роли советского композитора, объявляемого партией и правительством «антинародным»). В своей «Музыкальной поэтике» (само название этого сочинения свидетельствует о том, что в нем обсуждаются взаимоотношения средств музыкальной выразительности с художественными средствами словесности) И. Стравинский издевался над вульгарными попытками советских идеологов находить словесно-политические эквиваленты музыкальному содержанию произведений классиков европейской музыки и современников из Советского Союза.

Стравинский чрезвычайно скептически относился к возможности перевода музыкального языка на литературный. Иронизируя над «стилем и жанром» интерпретации музыки Бетховена (в частности, его «Героической» Третьей симфонии) Ромена Роллана, он приводит примеры интерпретации классической музыки Б. Асафьева и А. Луначарского, полагая при этом, что основы литературной политизации музыки были заложены еще В. Стасовым. «Русская “рассуждающая” интеллигенция хочет навязать музыке то значение и ту роль, от которых она и ее подлинный смысл отстоит на самом деле очень далеко»³¹. Иной раз и сами композиторы, поддавшись внемузыкальному влиянию, приписывали своим произведениям ложно-философский и

³⁰ Там же. С. 99.

³¹ *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. — М.: РОССПЭН, 2004. С. 222.

псевдореволюционный смысл. «В качестве курьеза, – саркастически добавляет Стравинский, – могу вам процитировать мало кому известный факт, а именно, что А. Скрябин собирался снабдить партитуру своей мистико-эротической “Поэмы экстаза” эпитафией: “Вставай, подымайся, рабочий народ...”»³². Влияние Г.В. Плеханова, с которым дружил и много общался Скрябин, здесь очевидно, хотя и двусмысленно извращено композитором.

Но особенно смешным для Стравинского оказывается влияние политической идеологии на советскую музыку. Обыгрывая формулировки официальных партийных статей и газетных откликов советских классиков (М. Горького, А.Н. Толстого), Стравинский отвергает оба стиля советской музыки – высокий и низкий – в их словесной интерпретации. «Но для меня, вы понимаете, оба стиля, обе формулировки – одинаково кошмарны и неприемлемы. Музыка – и не “танцующий колхоз”, и не “симфония социализма”»³³. В первом случае имеется в виду балет Д. Шостаковича «Светлый ручей» (осужденный в «правдинской» статье «Балетная фальшь»); во втором – Пятая симфония Шостаковича (1937), охарактеризованная как симфония победившего социализма А.Н. Толстым (несомненно, с целью реабилитировать автора после разгромной статьи «Сумбур вместо музыки») ³⁴. Осуждал Стравинский и советское официальное увлечение «музыкальной этнографией», приводившем к созданию образцов «лубочного, ложно-народного жанра»³⁵ (к чему он относил печально знаменитую оперу Ивана Дзержинского «Тихий Дон», одобренную Сталиным, а также множество других произведений, написанных на материале, заимствованном из национального фольклора), и политико-идеологическую переделку классики, которую он называл «заем и подлог»³⁶ (пример – превращение оперы М. Глинки «Жизнь за царя» в «Ивана Сусанина», с кардинально перелицованным текстом либретто). Все эти примеры – последствия тотальной идеологизации музыки путем навязывания ей литературно-политической программы.

³² Там же. С. 220.

³³ Там же. С. 227.

³⁴ См.:

³⁵ *Стравинский И.* Цит. изд. С. 224 - 225.

³⁶ Там же. С. 226.

Музыка VS политика

Критика И.Ф. Стравинским советской музыкальной культуры, подвергшейся тотальной идеологизации и политизации (через посредство вербальных текстов, – лучше, чем тексты музыкальные, подлежащие политической адаптации), конечно, совершенно справедлива и убедительна. Но она касается исключительно общих тенденций, но не «схватывает» механизмов творческого выживания «больших» композиторов – С. Прокофьева и Д. Шостаковича, которое заключалось, скорее, в подспудном противостоянии культурной политике советского государства, чем в подчинении ей. Соответственно менялась и философия музыки, к которой были, по-своему, склонны и тот, и другой. Отныне философия музыки держалась на интертекстуальности и интермедиальности, а также лежащей в их основе свободной ассоциативности.

Накопленный в XIX веке *фонд музыкальных ассоциаций*, конечно, подразумевал определенный профессионализм, эрудицию, культурную память со стороны тех, кто обращался к нему – постоянно или время от времени. Но даже для сравнительно мало подготовленного слушателя и музыкального мыслителя были очевидны обобщения, полученные ассоциативным путем: тематизм – мелодический и идейный, жанровые характеристики, гармонизация, ритм и темп, тембральные и сонорные соответствия, интертекстуальные сближения гетерогенных художественных текстов в интермедиальном контексте. Так, например, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Пушкина и Чайковского; «Руслан и Людмила» Пушкина и Глинки, «Каменный гость» Пушкина и Даргомыжского – в единстве сходства и различий – фиксируются в сознании читателя и слушателя как интермедиальный дискурс литературных, музыкальных и театральных ассоциаций.

Даже формальные маркеры музыкальных произведений (например, номера симфоний) были закреплены за определенной семантикой, обретавшей философский характер. Начало здесь было положено циклом симфоний Бетховена: 3-я, «Героическая» – вызывала ассоциации с Великой французской революцией, Наполеоном, личным и общественным героизмом борцов за свободу; 5-я была связана с «мотивом судьбы» и волей человека в борьбе с ее ударами; 6-я, «Пасторальная», посвящена гармоническому единству человека с природой; 7-я, с ее Allegretto, своим сдержанным трагизмом напоминала о закономерностях жизни, неподвластных личности; 9-я, последняя из со-

чиненных Бетховеном симфоний, знаменита своим хоровым финалом на слова оды Ф. Шиллера «К радости» и призывом к гуманистическому объединению человечества: «Обнимитесь, миллионы!». Но еще более она известна, как роковая – последняя симфония творца, вызывающая самым своим номером суеверные предчувствия многих симфонистов.

Ассоциации с номерами бетховенских симфоний широко распространились среди композиторов XIX и XX вв. (по принципу сходства или отталкивания): 5-е симфонии П. Чайковского, Г. Малера, Н.Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева; 7-е Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева; 9-е Ф. Шуберта, А. Дворжака, А.Брукнера, Г. Малера, Д. Шостаковича, А. Шнитке. При этом ассоциации, связывавшие перечисленные симфонии с симфониями Бетховена были различными, несопоставимыми друг с другом. Другой известный ассоциативный ряд связан с симфониями Чайковского, прежде всего с 6-й, «Патетической» (Ср. 6-е симфонии Г. Малера, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А.Шнитке).

В связи с этими ассоциациями возникали и весьма драматические ситуации. После 7-й и 8-й симфоний Д. Шостаковича, посвященных Великой Отечественной войне (ее началу и кульминации), от его 9-й симфонии (являющейся третьей частью военной трилогии) ожидали грандиозной победной симфонии, с хором в финале и прославлением Верховного главнокомандующего, – наподобие 9-й Бетховена. Сам композитор своими интервью дал основание для таких ожиданий. В своих воспоминаниях (в литературной записи С. Волкова) Шостакович так объяснял случившееся.

Окончание войны должно было быть ознаменовано созданием величественных произведений во всех видах и жанрах искусства. «И от Шостаковича требовалось всего-навсего воспеть вождя с помощью духовых, хора и солистов в четырех частях. Тем паче, что Сталин считал подходящим и номер симфонии — Девятая!

Сталин всегда внимательно прислушивался к экспертам и специалистам. Эксперты сказали ему, что я знаю свое дело, и он ожидал, что эта симфонию в его честь будет высококачественным музыкальным произведением. Он мог бы говорить: “Вот она, наша национальная Девятая”.

Признаюсь, что я дал вождю и учителю основания для подобных фантазий. Я объявил, что написал апофеоз. Я хотел отболтаться, но

это обернулось против меня. После исполнения моей Девятой симфонии Сталин пришел в ярость. Он был глубоко оскорблен, потому что не было ни хора, ни солистов. И — никакого апофеоза. Не было даже жалкого посвящения. Была только музыка, не очень-то понятная Сталину и двусмысленная по содержанию»³⁷.

Шостакович недаром сказал о «двусмысленности» своей Девятой симфонии. Конечно, она писалась с отсылкой на Девятую Бетховена. Но эта отсылка была полемической, построенной на отталкивании от идеи апофеоза. Симфония была пятичастной, очень короткой, камерной. Она могла показаться легковесной и шутливой или гротескной, если бы не мрачные, траурные пятна, напоминавшие о цене победы, о бесчисленных жертвах, положенных в ее основание, и общий тревожный настрой симфонии, связанный с неопределенностью ближайшего послевоенного будущего. Шостакович правдиво передал в своей третьей «военной» симфонии (все его симфонии объединяются в тематические триады) общее состояние и настроения людей, переживших страшную войну: с одной стороны, чувство пустоты, с другой — эйфории, бездумного счастья выживания. Не «*Обнимитесь, миллионы!*», — звучало в «победном» сочинении Шостаковича, а, скорее, разобщенность: «*Разойдитесь, миллионы!*». Торжество частной жизни, вдали от грандиозных общественно-политических проектов.

Очевидцы свидетельствовали, что во время репетиций Девятой, которые проводил Е.А. Мравинский в Большом зале Ленинградской филармонии «Шостакович, не обращая ни на кого и ни на что внимания, нервно ходил по пустому залу филармонии, выкрикивая: «Цирк, цирк», как будто хотел этим словом объяснить дирижеру характер своей вещи». А она, по первым впечатлениям слушателей, носила характер «эксцентрично-гротескный»³⁸. Дирижеру Г. Юдину, собиравшемуся исполнить 9-ю симфонию после Мравинского, автор, со свойственной ему горькой иронией, сказал: «...Восьмая у меня была псевдотрагической, а вот эта. Девятая, — псевдокомическая!»³⁹. Он имел в виду не только трагикомическое содержание Девятой, но и ее контраст по сравнению с предшествующими «военными» симфониями Шостаковича, гораздо более «тяжелыми» и по тематике, и по гар-

³⁷ Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. — New York: Limelight Editions, [2004]. С. 183.

³⁸ Цит. по: Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. — М.: DСH; СПб.: Композитор, 1998. — С. 272.

³⁹ Там же. С. 273.

монии, и по оркестровке. Л.О. Акопян справедливо заметил, что «Девятая симфония — «негатив» или, если угодно, антитеза Восьмой»⁴⁰.

Люди устали от войны, от непрерывного напряжения, от нескончаемых жертв, от коллективности боевых и трудовых усилий, от сплывающей всех цели – и ушли в личную жизнь, в бытовые заботы и душевные тревоги каждого отдельного человека. Композитор с сочувствием отнесся к послевоенным настроениям «простых советских людей», но с иронией и тревогой – к официальным требованиям новой мобилизации сил, Шостакович своей Девятой симфонией бросал вызов вождям, критикам, поклонникам, обывателям: он создал «Анти-Девятую» симфонию (т.е., по-своему, «обошел» девятый номер в списке своих симфоний) и тем самым продолжил традицию композиторов, которые «боялись» сочинять свои «девятые» ценой собственной жизни. Однако это «ход конем» не избавил композитора от новых гонений. Критики откликнулись на новое сочинение Шостаковича в основном негативно, объявив Девятую симфонию безыдейной, аполитичной, искажающей советскую действительность. На Западе разочарованные в новом произведении Шостаковича музыканты сочли Девятую банальной, неинтересной, неубедительной⁴¹. Среди критиков, резко осудивших Девятую симфонию, были Б. Асафьев, И. Нестьев и др., отмечавшие скепсис автора и его оппозиционность господствующему общественному мнению. Б. Асафьев, в избытке казенного патриотизма, заявил, что Шостакович своей Девятой симфонией нанес оскорбление советскому народу, ждавшему «победной» симфонии.

В условиях беспрецедентного политического давления на музыку и музыкантов Шостаковичу, чтобы не потерять себя, свои убеждения, свой стиль, приходилось прибегать к далеким ассоциациям, расшифровать которые могли только близкие люди, на понимание и сочувствие которых он мог рассчитывать. К числу таких ассоциативных знаков относятся и музыкальные монограммы (анаграммы), символизирующие авторское «Я» композитора или лица, которому адресовано посвящение музыкального произведения. Например, символично происхождение монограммы Д. Шостаковича – DСH (которую он

⁴⁰ Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. – СПб.: Дмитрий Буланов, 2004. С. 256.

⁴¹ Там же.

проводил во многих своих произведениях конца 1940-х – 1970-х гг.) из авторской монограммы И.С. Баха – ВАСН.

Баховский «автограф» в свое время заинтересовал немецких романтиков (Р. Шуман, Ф. Лист и др.), которые пытались ему подражать. Вслед за Шостаковичем традиция создавать именные монограммы широко распространилась среди российских композиторов авангардистского направления (А. Шнитке, Э. Денисов, Р. Щедрин и др.), а знаменитая монограмма Шостаковича стала темой многих сочинения, посвященных его памяти. Игре с музыкальными анаграммами отдали дань в XX в. многие композиторы (А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, М. Равель, Ф. Пуленк, Н. Мясковский и др.). В принципе, феномен музыкальной монограммы свидетельствует не только о способе музыкальной тайнописи (иносказания, подтекста), но и о формах взаимосвязи музыкальных и словесных ассоциаций, закодированных в сочетании специально подобранных нот и их буквенных обозначений.

Шостакович прибег к монограмме, интонационно очень похожей на баховскую (которая в барочной символике означает крест), в особо сложный для себя период – времени принятия зловещего постановления ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба”». В самый разгар партийно-музыкальных совещаний, обличавших Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского и др. великих композиторов как «антинародных» и убежденных формалистов, Шостакович сочинил свой I концерт для скрипки с оркестром, где главной темой стал мотив DSCH – символ творческого самоутверждения композитора. После смерти Сталина в 10-й симфонии Шостакович подвел итоги страшной сталинской эпохе, во-первых, преодолев смертоносный рубеж 9 симфоний, а, во-вторых, снова провозгласив высшим своим достижением сохранение своего «Я» – формулы DSCH, поднимавшей имя ее автора до всемирно-исторических высот И.С. Баха. Другой смелый жест Шостаковича этого переходного времени – сочинение 24 прелюдий и фуг по аналогии с баховским «Хорошо темперированным клавиром» и публичное исполнение его как ответ на оголтелую всесоюзную травлю, на обвинения в измене классическим традициям.

Вообще все творческие поступки Шостаковича носили всегда определенный смысл, – либо откровенный, либо скрытый. В одних случаях это был дерзкий вызов, в других – иносказание или аллюзия. Например, выбирая то или иное литературное произведение для своих произведений, композитор думал не только о том, какими будут опера, балет, оратория, кантата, романс или песня, написанные на эти

слова, но и каким станет сам его творческий жест – выбора того или иного текста, того или иного автора. Не стану углубляться в аргументацию, но выбор: Гоголя («Нос», «Игроки»), Лескова («Леди Макбет Мценского уезда»), еврейских народных песен (вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии»), Евг. Евтушенко (13-я симфония, «Казнь Степана Разина»), Саши Черного («Сатиры»), М. Цветаевой, А. Блока, Микеланджело, Шекспира (66-й сонет), Ф. Достоевского («Четыре стихотворения капитана Лебядкина»), слов из журнала «Крокодил» (пять романсов), Е. Долматовского («Песнь о лесах», «Над Родиной нашей солнце сияет», «Верность») и т.п. – был каждый раз неслучайным – как в историческом, так и в художественном или культурном отношении.

Умозрение в звуках VS музыкальный интертекст

Есть очень интересное признание Д.Д. Шостаковича, объясняющего свои принципы музыкального иносказания (политического и философского) в письме близкому другу, музыкальному и театральному критику И.Д. Гликману, которое он делает, по своему обыкновению, остранивая свои высказывания грустной иронией. Шостакович находился в заграничной командировке, где должен был, по идее, написать вчерне заказанную музыку к кинофильму своего друга – Л.Арнштама.

«А вместо этого, – писал композитор, – написал никому не нужный и идейно порочный квартет. Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета»⁴². 8-й струнный квартет, о котором идет речь, Шостакович посвятил «жертвам фашизма и войны». Таким образом, и самого себя композитор относил к «жертвам фашизма и войны», понимая и то, и другое весьма широко, в прямом и переносном смысле.

«Основная тема квартета ноты D. Es. C. H., т. е. мои инициалы (Д. Ш.). В квартете использованы темы моих сочинений и революционная песня “Замучен тяжелой неволей”. Мои темы следующие: из 1-й симфонии, из 8-й симфонии, из Трио, из виолончельного концерта, из Леди Макбет. Намеками использованы Вагнер (Траурный

⁴² Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Сост. и комм. И.Д. Гликмана. – М.: Изд-во DСH; СПб.: Композитор, 1993. – С. 159. (Письмо от 19 июля 1960 г.)

марш из “Гибели богов”) и Чайковский (2-я тема 1-й части 6-й симфонии). Да: забыл еще мою 10-ю симфонию. Ничего себе окрошка. Псевдотрагедийность этого квартета такова, что я, сочиняя его, вылил столько слез, сколько выливается мочи после полдюжины пива. Приехавши домой, раза два попытался его сыграть, и опять лил слезы»⁴³.

За горькой самоиронией композитора скрывается разъяснение автором своего нового творческого метода, построенного на использовании коллажа из цитат и псевдоцитат своих и чужих музыкальных произведений в качестве внемзыкального подтекста, скрытого иносказания, глубинной структуры собственного произведения, – несущих в себе философскую концепцию художественного целого. К этому новому методу, предвосхищающему постмодернизм в отечественной музыке, Шостакович в дальнейшем своем творчестве обращался постоянно, побуждая своих слушателей и критиков к сотворчеству, к необходимости расшифровывать смысл интертекстуальных отсылок композитора к другим текстам – музыкальным или вербальным. Нередко музыкальная цитата из вокального сочинения (оперы, романса или песни) апеллировала не только к музыкальной интонации, но и к словам той или иной фразы, а значит, к памяти слушателей, к их близким и далеким ассоциациям и культурным контекстам.

Поводом для написания Шостаковичем реквиема самому себе стало решение высших партийных органов (и лично Н.С. Хрущева) о принятии его в партию как композитора, которого было решено сделать Председателем Союза композиторов РСФСР. И.Д. Гликман в комментариях к процитированному письму рассказывал: «...Он часто говорил мне, что никогда не вступит в партию, которая творит насилие». Однако Шостакович понимал, что ему не удастся спрятаться от партийных преследований и избежать партсобраний, где ему придется зачитать заранее написанное от его имени заявление о приеме в партию. Он воспринимал это как очередное насилие над собой. И вот, в страшную ночь с 1-го на 2-е июля 1960 г. Шостакович, приехав к другу на дачу, заливаясь слезами, в истерике, заговорил «о могуществе судьбы и процитировал строку из пушкинских “Цыган”»: “И от судеб защиты нет”. Слушая его, – замечал Гликман, – я вдруг с грустью подумал, не склонен ли он покориться судьбе, сознавая невозможность сразиться с ней и победить ее. К сожалению, так и случи-

⁴³ Там же.

лось»⁴⁴. Шостакович в своем XX веке не смог соответствовать принципам Бетховена, провозглашенным им в XIX веке!

Написанный вскоре (12–14 июля, за 3 дня!) 8-й квартет своей «псевдотрагедийностью» отразил именно эту ситуацию: вопреки своим убеждениям и творческим принципам, против воли Шостакович вступил в партию, которая «творила насилие», в том числе и в отношении самого композитора, и тем самым невольно разделил с ленинско-сталинской партией ответственность за все ее преступления против человечности, включая Большой террор. А между тем, ужасам Большого террора Шостакович посвятил вторую триаду своих симфоний – 4-ю, 5-ю и 6-ю, навсегда приговорив государственный террор, вместе с его инициаторами и исполнителями, перед судом Истории. Вольную или невольную измену своим нравственным принципам Шостакович считал трагедией, и не только своей личной, но и всеобщей. После его вступления в партию многие друзья отвернулись от него: например, В.Я. Шебалин, многолетний друг и единомышленник, заявил, что никогда не простит Шостаковичу этого шага.

Так, личная драма композитора, которую можно было объяснить его человеческой слабостью, безволием, покорностью власти, страхом, компромиссом, становилась поводом для философских обобщений. В истории России власть постоянно предавала провозглашаемые ею идеи и принципы; революция пожирала своих детей; человек становился средством и жертвой реализации политических проектов; люди отрекались от своих близких, друзей, родных; насилие и жестокость вновь и вновь одерживали верх над человеколюбием и добротой. Однако творческое «Я» Шостаковича не могло смириться с торжеством неумолимой исторической судьбы, и знаком этой непокорности стала монограмма Шостаковича: мотив DSCН прозвучал в 8-м квартете, посвященном памяти автора, «замученного тяжелой неволей», 87 раз, тем самым поднимая имя творца на все политическими невзгодами, выпавшими на его долю и на долю его поколения, как, впрочем, и всех современников XX века, ставших «жертвами фашизма и войны». Музыка демонстрировала свою победу над политикой.

Шостаковича нередко называли в советское время «летописцем советской эпохи». И это вполне справедливо. Список произведений

⁴⁴ Там же. С. 161.

Шостаковича, включая его симфонии, воссоздают хронику текущих событий советской и российской истории XX века. Но если бы его произведения были только музыкальной иллюстрацией важнейших событий истории (революций, войн, деяний вождей, оазисов мирной жизни), они были бы забыты вместе с этими событиями, стирающимися в памяти следующих поколений. Между тем, произведения Шостаковича продолжают жить своей самостоятельной жизнью, – потому что их содержание шире и глубже, чем содержание тех или иных исторических событий, потому что, помимо этого исторического содержания, в них содержится обобщающая и укрупняющая их мысль автора, его философская интерпретация этих событий. Это делает большинство наиболее значительных творений Шостаковича многозначными и многослойными феноменами культуры.

Симфоническое творчество Шостаковича представляют 5 трилогий (триад). Первая – революционная; она воссоздает музыкальными средствами тревожную и радостную атмосферу 1920-х годов (1-я, 2-я – «Октябрь», 3-я – «Первомайская»). Вторая триада (4-я, 5-я и 6-я симфонии) передают трагические коллизии второй половины 30-х годов, ужасы Большого террора. Третья триада (7-я, 8-я и 9-я симфонии) обращена к событиям и испытаниям, связанным с Великой Отечественной войной. Четвертая триада, историко-революционная (10-я симфония, подводная черта сталинской эпохе, 11-я симфония – «1905 год», обозначившая начало русской революции, и 12-я, посвященная памяти Ленина), – осмысляет и обобщает историю советской власти и ее вождей. Наконец, пятая трилогия симфоний Шостаковича посвящена наиболее общим гуманистическим проблемам человека и человечества: 13-я – жизни (со всеми ее тревожениями – национальными, бытовыми, общественными), 14-я – смерти (во всех ее проявлениях, в том числе осознанию ее неотвратимости) и 15-я – бессмертию (историческому, творческому, трансцендентному).

Масштаб философской проблематики, отображенной композитором в его 15 симфониях, постоянно укрупняется. Во-первых, это происходит каждый раз за счет сопряжения содержания трех смежных симфоний в целой тематической триаде в единый интертекст – многозначный, внутренне противоречивый и проблемный. Во-вторых, с каждым новым тематическим циклом философская проблематика музыки укрупняется, усложняется и новый интертекст – по сравнению с предыдущим циклом, служащим предпосылкой для новых обобщений. В-третьих, сумма все пяти циклов (триад) симфони-

ческого творчества Шостаковича (и репрезентирующих их интертекстов) предстает как грандиозная «пирамида смыслов», ступени которой раскрывают восхождение авторской мысли от первичной символизации музыкальной картины мира – к философским абсолютам общечеловеческого – на заключительном этапе символизации.

Биограф и исследователь творчества Д. Шостаковича, много с ним общавшийся устно и письменно, Кшиштоф Мейер констатировал, что «для композитора внешние обстоятельства, пусть даже с виду идеально соответствующие содержанию музыки, служили лишь поводом, поскольку в действительности внемузыкальная программа его симфоний была гораздо более универсальной»⁴⁵, а значит, философски насыщенной и метаисторичной. Каждая из симфоний Шостаковича, будучи включена в смысловое поле симфонической триады, обретает в этом контексте более емкое историческое и философское значение, вызванное взаимоосвещением дискурсов, исходящих от трех взаимодополнительных музыкальных концепций автора. Сама же триада симфоний, воспринятая в своей целостности, еще в большей степени концентрирует философски обобщенное музыкальное содержание внемузыкальной программы автора.

В знаменитом посмертном «Свидетельстве» Шостакович делает потрясающее признание о своих «военных» симфониях, показывая, что по своему нравственно-философскому содержанию они гораздо шире своей конкретно-исторической, чисто военной тематики и несут в себе общечеловеческий смысл.

«Седьмая симфония была задумана до войны, и следовательно, ее нельзя рассматривать как реакцию на нападение Гитлера. «Тема вторжения» не имеет ничего общего с нападением. Когда я писал эту тему, я думал о других врагах человечества. Естественно, фашизм мне ненавистен, но не только немецкий фашизм, мне отвратительна любая его форма»⁴⁶. Подобная авторская интерпретация «темы нашего шествия», конечно, идет радикально вразрез с официальными ее трактовками. Однако существует много очевидцев того, что «тему нашего шествия» композитор сочинил еще до войны и неоднократно играл своим друзьям и знакомым как часть своей будущей симфонии. В этом отношении она является не только темой нашего шествия гитлеровской во-

⁴⁵ Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. С. 316.

⁴⁶ Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича. С. 203.

енной машины на Советский Союз, но и темой разворачивания Большого террора в нашей стране.

Шостакович продолжал свое трудное признание: «Я страдаю за каждого замученного, расстрелянного или заморенного голодом. Таких в нашей стране были миллионы задолго до того, как разразилась война с Гитлером.

Война принесла много нового горя и много новых разрушений, но я не забыл ужасных довоенных лет. Именно об этом — все мои симфонии, начиная с Четвертой и включая Седьмую и Восьмую.

На самом деле, я не имею ничего против того, чтобы называть Седьмую симфонию «Ленинградской», но она не о блокадном Ленинграде, она — о Ленинграде, который разрушил Сталин, а Гитлер всего лишь добил.

Большинство моих симфоний — надгробные памятники»⁴⁷.

Все эти полемические размышления Шостаковича показательны в философском плане. Все пять упомянутых им симфоний 30-х – 40-х годов (за исключением стоящей несколько отдельно 9-й симфонии) представляют собой картину эскалации насилия (не только в Советском Союзе и не только во время войны, но и во всем мире), выраженную самыми сильными музыкальными средствами. Если 4-я симфония, снятая автором с премьеры в 1936 г., после правдинской статьи «Сумбур вместо музыки», и исполненная впервые лишь в конце 1961 г., передавала атмосферу зарождающегося Террора, то 5-я – это портрет страшного 1937 года, звуковая панорама победившего Зла. 6-я передает смутную атмосферу предвоенного времени, то праздничного, то тревожного, так и не развеявшего до конца общего страха.

7-я симфония демонстрирует нашествие Зла откуда-то извне – поначалу почти незаметного, едва ли не опереточного⁴⁸, а вскоре неумолимого, беспощадного, оставляющего после себя смерть и руины. 8-я - настоящая кульминация этого процесса – торжество Зла, не встречающего сопротивления на своем пути и вызывающего чувство бессилия, уныние, протрацию. Само неприятие все возрастающего и усиливающегося всемирного и вездесущего Зла и насилия, порожденного бесчеловечными замыслами диктаторов и агрессоров, аккумулирующего в себе ненависть, страх и подавленность человека, –

⁴⁷ Там же. С. 204.

⁴⁸ Как известно, тема нашествия, особенно в начальном ее изложении, очень напоминает фривольный мотив «Иду к “Максиму” я...» из оперетты Ф. Легара «Веселая вдова».

доминирующая авторская мысль, пронизывающая пять названных симфоний. Наконец, 9-я – развязка; она констатирует результаты этого нашествия Зла – руины цивилизации, душевную опустошенность, потребность забвения и облегчения после перенесенных тягот и лишений довоенного времени и самой войны.

Однако такая развязка столь длительно нагнетаемого напряжения была, сама по себе, отчаянным вызовом автору своему времени и воспринималась многими как недопустимая «сдача» гражданских позиций, как своего рода человеческая слабость, как капитуляция перед лицом грозных событий истории. На самом же деле в этой камерной «развязке» выразилась мудрость гениального художника, сумевшего противопоставить пафосу мировых трагедий человечества, потрясавших воображение слушателей именно своей грандиозностью, безмерностью, – трепетный душевный мир единичной личности как высшее воплощение гуманизма.

Четвертая и пятая триады симфоний Шостаковича, создававшиеся в мирное время, в том числе мирное и для самого художника, получавшего все большее общественное и культурное признание в стране и мире, связаны с углублением авторской рефлексии прошедшей истории страны и собственной прожитой жизни, а вместе с тем и истории отечественной и мировой культуры. Композитор – с каждым новым своим симфоническим опусом – осознавал себя как мыслителя, призванного не столько отобразить время в музыкальных образах, сколько обобщить его осмысление в историческом контексте культуры, а затем и судить его с некоей высшей нравственно-философской и культурфилософской точки зрения.

В 20-е и 30-е годы композитор – вольно или невольно – вступал в диалог с *политикой* и с политической властью, – причем власть «говорила» с Шостаковичем ультимативным языком правдинских статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» а затем – «исторических постановлений» ЦК партии «Об опере “Великая дружба”» и «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”»), а Шостакович отвечал ей то одиозной музыкой к кинофильму «Падение Берлина» и ораторией «Песнь о лесах», то – Пятой симфонией, Первым скрипичным концертом и «Антиформалистическим райком». В 50-е – 70-е годы композитор вел диалог уже не с политикой, а с *историей* (что имеет принципиальное значение в оценке его творчества послесталинского времени), хотя власть вела с Шостаковичем по-прежнему политиче-

ский диалог, но другими средствами (награждением композитора Ленинской и Государственными премиями, званием Героя социалистического труда, назначением на должность Председателя Союза композиторов РСФСР, разрешением на постановку оперы «Катерина Измайлова» и исполнение 13-й симфонии, и т.п.).

Казалось, что Шостакович, отвечая на новые политические вызовы времени, находит новые формы *политизации музыки* – в лице 10-й – 12-й и даже, по-своему, 13-й симфоний. Однако эти произведения композитора вовсе не являлись музыкальными иллюстрациями политических событий: 10-я – смерти Сталина, 11-я – начала Первой русской революции, 12-я – возвращения партии к «ленинским нормам» жизни, 13-я – «оттепельным» трансформациям в общественном сознании советских людей... После цикла «военных» симфоний у Шостаковича изменяется уровень философско-исторической рефлексии социальных и политических событий, масштаб их обобщений.

10-я симфония, которую автор поначалу представлял публике музыкальным воплощением «борьбы за мир», в действительности создавала образ сталинской эпохи (с гротескным портретом вождя в центре) и передавала трудное прощание страны со страшной эпохой и ее не менее страшным демиургом. В конечном счете 10-я симфония воплощала идею «борьбы за мир» вовсе не в духе позднего сталинизма, а показывала обретение страной хрупкого *внутреннего мира*, свободного от классово-борьбы, репрессий, идеологического давления, ощущения себя осажденной крепостью в кольце врагов. Симфония завершалась ликующим мотивом самоутверждения творческой личности и ее свободы – монограммой DSCH.

11-я симфония на примере «Кровавого воскресенья» показывала, к чему приводят отношения власти с безответным народом, построенные на перманентном насилии, кровопролитии, противостоянии. Современники композитора свидетельствуют, что в музыкальных картинах расстрела мирной демонстрации отобразились события не только 50-летней давности, но и недавнего 1956 года, связанные с подавлением демократических преобразований и свобод в Венгрии советскими войсками. В последние годы исполнение 11-й симфонии Шостаковича ГАСО под управлением В. Юровского и РНО под управлением М. Плетнева показало исключительную актуальность этой музыки вне ассоциаций с Первой русской революцией и понятой в более широком историческом контексте, как обобщенный взгляд на

всю российскую, советскую, постсоветскую и мировую историю с позиций «абстрактного гуманизма».

Что же касается 12-й симфонии, посвященной Ленину и программно связанной с обстоятельствами Октябрьского переворота, то Шостакович нарочито использует плакатные штампы (в том числе обороты собственной киномузыки) для характеристики общих мест официальной советской пропаганды. Это же демонстрируют тривиальные названия частей симфонии: «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора», «Заря человечества», как бы заимствованные из советских газет, упрощенный музыкальный язык, рассчитанный на неподготовленного или идеологически предубежденного слушателя, преувеличенный пафос жизнеутверждающих, победоносных настроений, столь не характерных для зрелого Шостаковича, и в заключение – автоцитата из 2-й симфонии «Октябрю» как дань юношескому наивному восприятию революции. Многие исследователи, утверждающие, что 12-я симфония – самая слабая из симфоний Шостаковича, не отдают себе отчета в том, что это – творческая «слабость» и банальность симфонии – важная часть концептуального замысла автора, подводящего полусерьезный – полу-иронический итог советской музыкальной лениниане, – своего рода игра в «поддавки» с коммунистической партией, сопровождающая подневольное вступление композитора в ее ряды и идейное единomyслие с ней.

Заключительная, пятая триада симфоний Шостаковича поднимает музыкальное философствование автора на метафизическую высоту. Все три последние его симфонии обращены к вечности. Причем только 13-я симфония может показаться, на первый взгляд, связанной с историческими и политическими интенциями предшествующих циклов – за счет «оттепельных» и антисталинских настроений, отразившихся в публицистической поэзии Евг. Евтушенко. Однако тексты, выбранные Шостаковичем для своей «вокальной» симфонии в духе Г. Малера, носят символически обобщенный характер. Кроме огромной первой части – «Бабий яр», целиком посвященной проблематике Холокоста и антисемитизма (не только крайне острой для того времени, но и принципиально важной для самого Шостаковича – как абсолютные критерии гуманизма), в симфонии есть еще четыре сравнительно небольшие части – «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера», в своей совокупности представляющие взаимодополнительные аспекты любой человеческой жизни, не сводимые к описанию советской повседневности. 13-я симфония логически примыкает

к другой по-малеровски «вокальной» симфонии – 14-й, сосредоточенной на осмыслении одиннадцати поэтических версий смерти – неотвратимой и неизбежной, после которой не следует ни воздаяния, ни спасения. И та, и другая симфонии связаны между собой переживанием глубинных экзистенциальных проблем жизни и смерти, не имеющих простого решения в реальности.

Венчает пятую триаду симфоний Шостаковича его последняя, 15-я симфония, «снимающая» дилемму жизни и смерти человека в аспекте бессмертия человеческого духа. Эта симфония до сих пор представляет собой трудную «загадку» для многих ее интерпретаторов. Во-первых, она является квинтэссенцией всего творчества Шостаковича – музыкального и идейного, логическим завершением всех его стилевых, эстетических и нравственно-философских исканий. Неслучайно исследователи находят в ней прямые цитаты, косвенные аллюзии и отдаленные отголоски большинства его предшествующих симфоний – 1-й, 4-й, 6-й, 7-й, 8-й, 9-й, 10-й, 12-й, 14-й, а также других произведений композитора. Во-вторых, впервые столь масштабно и демонстративно Шостакович использует прием коллажа: в первой части он неоднократно обращается к материалу увертюры к опере Дж. Россини «Вильгельм Телль» (в различной оркестровке), а в четвертой части вводит «лейтмотив судьбы» из вагнеровского «Кольца нибелунгов» («Валькирия» и «Гибель богов»), что, несомненно, является неслучайным «вторжением». Кроме того, где-то в начале финала слышится аллюзия на Введение к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера, а в самом финале многократно повторяется мотив ВАСН, иногда в сочетании с DSCH. Шостакович уверял одного из своих корреспондентов (К. Мейеру), что в 15-й симфонии есть «точная цитата» из Бетховена, но она так и не была обнаружена адресатом⁴⁹.

Что же касается коллажа из увертюры Россини и сцены из оперы Вагнера, то заслуживает внимания гипотеза, высказанная по этому поводу Л. Акопяном: «Как знать, быть может, апеллируя на закате жизни к этим двум полярным архетипам европейской музыки, Шостакович вспомнил известный рассказ Вагнера о его встрече с Россини в Париже. Тогда старый, оставивший сочинение музыки Россини

⁴⁹ См.: Мейер К. Цит. соч. С. 431. Между тем Г.Н. Рождественский, ссылаясь на указания Шостаковича, обнаружил в партитуре 15-й симфонии цитату из III части 6-й симфонии Бетховена. Ср.: Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка (Лен. отд.), 1974. С. 97-98.

будто бы сказал своему младшему коллеге: “*Çaг j’avais du talent!*” (“Ведь у меня был талант!”). Фигура Россини как художника, пережившего свой талант, несомненно, возникала перед мысленным взором Шостаковича в периоды творческих кризисов»⁵⁰. В то же время само стилистическое сопоставление и противопоставление музыки «упоительного» Россини и напряженно-сумрачного Вагнера рождали массу творческих ассоциаций и креативных тенденций в искусстве (в том числе в России).

Симфонии последнего триадического цикла Шостаковича являются прорывом композитора в новое художественное пространство – парадигму музыкального постмодернизма, которую вслед за ее первооткрывателем начали осваивать молодые музыканты, представители второго авангарда (А. Шнитке и др.). Важнейшие черты постмодернизма мы можем наблюдать в 13-й, 14-й и особенно 15-й симфониях: полистилистика и сонорика, цитаты и псевдоцитаты из своих и чужих произведений, обращение к пестрым и разнородным поэтическим текстам, в результате чего происходит рождение причудливых интертекстуальных и интермедиальных связей, сочетание в разнообразных отношениях и пропорциях тональности и атональности, элементов додекафонии и серийной техники, употребление музыкальной символики, различных аллюзий и ассоциаций музыкального и немзыкального плана в качестве философского подтекста музыки.

Подобное усложнение музыкального текста, воспринимаемого в широком культурном контексте, делало практически невозможным обращение создателей и потребителей музыки непосредственно к языку политики как средству художественно-культурной коммуникации. При этом философия музыки во второй половине XX и начале XXI вв. развивалась как совокупность глубинных смысловых структур, складывающихся в недрах музыкальной интенциональности, благодаря расширению культурно-исторического контекста музыки и углублению интертекстуальных связей в рамках истории художественной культуры как целого.

⁵⁰ *Акопян Л.О.* Цит. изд. С. 395.

Формируя мировоззрение личности

Искусство, раскрывая человека многосторонне, в его универсальных связях, представляет собой модель целостного духовного воздействия на личность в единстве духовного и практического отношения к миру.

Феномен искусства рассматривается философами с различных позиций – целостной человеческой деятельности, общения, творчества, – но всегда подразумевается как всеобщая форма человеческого мироотношения и интерпретируется в онтологическом ракурсе с точки зрения углубляющегося понимания самого человека (работы В.П. Иванова, В.И. Мазепы, В.А. Малахова, А.С. Молчановой, В.И. Шинкарука, Е.П. Шудри, Р.П. Шульги и др.).

Искусству присущ интерес к духовным самопроявлениям человеческой индивидуальности, к изменениям в сфере сознания. Именно поэтому в искусстве осваивается и закрепляется духовно-эмоциональный опыт человечества и личности, осознаются и выражаются цели жизни, морально-психологический опыт. Именно искусству присуще, отмечал Г. Гегель, раскрытие «глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа» [7, с. 13].

В отношении к человеку искусство выступает как сущностное самопроявление культуры, которое целостно вводит человека в данный культурный мир, бытийно приобщает к внутренним тенденциям его развития.

Осуществляющееся во второй половине XX ст. сближение понятий «искусство» и «культура» не случайно. Культурологический подход в изучении искусства осмысливает его как феномен культуры, феномен деятельности, включенной в контекст внутренних отношений культуры и в этом свете приобретающий свой подлинный человеческий смысл (исследования Е.К. Быстрицкого, Ю.Н. Давыдова, В.П. Иванова, М.С. Кагана, В.А. Малахова, В.М. Межуева и др.). Бытийная неисчерпаемость искусства позволяет ему рефлексировать над

наличной системой культурных связей, выявлять их «целостно-человеческий смысл» (В.А. Малахов), сущностное человеческое самопроявление. Одновременно искусство предвосхищает культурное освоение бытия, ориентируя его на категории «ценности», «общения» и др., поскольку идеи и ценности, утверждаемые культурой, выступают в искусстве как содержание целостного человеческого переживания. Поэтому, с точки зрения культурологического подхода, искусство рассматривается как «культура культуры» (М.С. Каган), то есть в качестве способа освоения человеком высших системообразующих принципов культуры. Однако, выполняя функцию утверждения культурных ценностей, искусство выступает одновременно и в качестве специфического «контрольного механизма» культуры, который выявляет меру её исторических и нравственных возможностей (Д. Лукач).

Важно отметить, что искусство позволяет не просто познавать, а бытийно, то есть посредством живого опыта (В.П. Иванов), приобщаться к целостному мироощущению данного культурного механизма, который продолжается и утверждается в каждой личности. Следовательно, искусство, как образная модель человеческой жизнедеятельности и отражения мира, воспроизводит личность многогранно и целостно, влияя на структуру её сознания и деятельности, взаимодействуя с жизненным и художественным личностным опытом.

Искусство, по мнению М.С. Кагана, представляет собой особую синкретическую деятельность, то есть системное художественное целое, функциональная структура которого соответствует функциональной структуре человеческой деятельности [9]. Искусство как функциональная система связана с действительностью (природа, общество, человек, культура, искусство) и определяется ею, поэтому анализ функций искусства М.С. Каган осуществляет в соответствии с потребностями каждой из областей действительности по отношению к искусству. Например, в системе «искусство-человек» развивается духовность человека, его сознание и самосознание, утверждается индивидуальность. Таким образом, в качестве подфункций воздействия искусства на человеческое сознание учёным выделяются просветительская, воспитательная, коммуникативная, гедонистическая и функция художественного воспитания [Там же].

Наибольший интерес в контексте анализа влияния искусства на духовное развитие личности, на наш взгляд, представляют функциональные модели искусства Л.Н. Столовича и Ю.Б. Борева.

Эстетическое, по мнению Л.Н. Столовича, и есть то системообразующее начало различных функциональных значений искусства, которое обеспечивает многообразные «переходы» от художественных произведений к человеческой личности и, следовательно, определяет логику построения системы функций. Эстетическое, как системообразующее начало, также объясняет способность искусства формировать эстетическое мироотношение человека и различные виды ценностных отношений [13, с. 136].

Ю.Б. Борев, опираясь в целом на концепцию М.С. Кагана, в своей функциональной модели искусства акцентирует внимание на деятельности субъекта, направленной вовнутрь, – самопознание, самооценка, «самообщение». В этой связи учёный отмечает, что искусство, как «образная модель человеческой жизнедеятельности», дублирует оба типа деятельности человека – «вовнутрь» и «вовне». Поэтому основная цель искусства заключается в социализации личности и утверждении её самооценности [3, с. 130].

Воспитательная функция искусства рассматривается Ю.Б. Боровым как катарсически-компенсаторная. При этом, согласно научной традиции, катарсис трактуется как общеэстетическая категория, отражающая воспитательные функции искусства, что, по мнению учёных (Н.Б. Берхин, Дж. Гариссон, И. Грин, Б. Дземидок, Э. Уоллес, Т.А. Флоренская и др.) составляет один из важнейших аспектов значения художественного творчества. Высокое искусство, гармонизируя личность, качественно умножает и расширяет жизненный опыт, поэтому именно катарсическая (очищающая) и компенсаторная (способствующая духовной гармонии человека) функции, по мнению Ю.Б. Борева, отражают суть и механизм воспитательно-формирующего воздействия искусства на личность [3].

Таким образом, не называя воспитательную функцию катарсической, учёный, тем не менее, подчеркивает, что «механизм» её действия и суть основаны на явлении катарсиса. Искусство, также отмечает Л.Н. Столович, в своем «катарсическом функционировании» способно решать «попутно» широкий спектр задач потому, что оказывает «целостное воздействие на целостный мир личности, результатом чего является художественное «очищение» [13, с. 259].

Рассматривая искусство в контексте современной культуры, В.М. Розин, например, выделяет такие его функции, как мировоззренческую, функцию психической адаптации, витальную, инновационную, властную, катарсическую. Поскольку в искусстве человек по-

лучает возможность прожить и разрешить противоречие «несовпадения личности и культуры», перевести его в «форму жизни и творчества», то именно целительная и спасительная катарсическая функция, отмечает учёный, является важнейшей функцией современного искусства [11, с. 129].

Психологическая модификация функциональной теории искусства представлена объективно-аналитическим методом анализа искусства (работы Л.С. Выготского, К.С. Станиславского, С.М. Эйзенштейна). Объективно-аналитический путь начинается с анализа формы художественного произведения, следуя через функциональный анализ её элементов и структуры к воссозданию катарсической эстетической реакции и выявлению её общих законов. Именно через катарсическую реакцию, как «важнейший механизм искусства», Л.С. Выготский раскрывает процесс социализации личности, механизм воспитательного воздействия искусства [6].

Становится очевидным, что катарсис, обладая синтетической природой, является универсальным механизмом искусства, поэтому благодаря катарсису достигается внутреннее единство полифункциональной концепции искусства, а также объясняется логика действия искусства как многоуровневой динамической системы.

Музыка, как вид искусства, также представляет собой многоуровневую динамическую функциональную систему, однако не все её функции проявляются в равной степени, что обусловлено спецификой музыкального воздействия. Особой действенностью, по мнению учёных (Е.Я. Бурлиной, Г.И. Панкевич, А.Н. Сохора, Р.А. Тельчаровой и др.), отличается, благодаря эмоциональной непосредственности музыки, воспитательно-эстетическая функция.

Музыка, по сравнению с другими видами искусства, обладает наивысшей способностью к запечатлению и передаче разнообразнейших психических состояний, эмоционального содержания духовного мира человека. Это свойство музыки всесторонне исследовались философами (Аристотелем, Платоном, Г. Гегелем, Ф. Ницше, А. Шопенгауэром, А.Ф. Лосевым и др.), физиологами и психологами (М.П. Блиновой, О.Д. Волчек, Г.В. Ворониным, Н.А. Гарбузовым, А.Л. Готсдинером, В.Н. Мясищевым, Г. Риманом, Б.М. Тепловым и др.), музыковедами (Б.В. Асафьевым, Б.Л. Яворским, А.Г. Костюком, Л.А. Мазелем, В.В. Медушевским, Е.В. Назайкинским, А.Н. Сохором, М.Г. Харлапом и др.).

Музыка является одним из «сильнодействующих» средств воспитания личности, в первую очередь потому, что природа музыки в широком смысле «биологична». Исследования учёных подтвердили, что современная музыкальная система основывается на многовековом слуховом отборе, который направлялся мелодико-гармоническим инстинктом человечества. Это обеспечило высокую степень соответствия музыкальной системы системе внутренних биологических процессов. В частности, Г.В. Воронин, исследуя музыкальную систему, пришел к выводу, что она является отражением общего характера организации циклической системы биологических процессов в организме (ЦСБП) [5, с. 618]. На основе ЦСБП, как глобальной «биологической установки», формируются вторичные психологические установки, которые реализуются в звуках, отборе музыкальных построений, их оценке.

Кроме того, живое состояние человека неотделимо от комплекса взаимосвязанных автоколебательных процессов, которые организованы в соответствии с музыкальной системой – так называемой «внутренней музыкой». Во взволнованном состоянии эта система колебаний проецируется вовне, проявляясь в той или иной форме. Таким образом, возникает возможность точной биологической настройки, а также целенаправленного подбора соответствующих ладотональных и музыкально-выразительных средств для получения определённых эмоциональных состояний. Именно поэтому музыка обладает значительным воздействием на человека, так как моделирует жизнь организма как целого, пронизывая все его уровни.

Эмоции, вызываемые музыкой, способствуют накоплению нравственной энергии в человеке, создают побудительные мотивы, установки, требования к предстоящей деятельности. Исследуя психологию искусства, Л.С. Выготский отмечал особую роль музыки, которая «действует просто катартически, то есть проясняя, очищая психику, раскрывая и вызывая к жизни огромные и до того подавленные и стеснённые силы» [6, с. 330]. Музыка организует наше поведение на будущее, поэтому является «реакцией, отсроченной по преимуществу» [6, с. 332]. Эту же мысль подчеркивает и Б.В. Асафьев, отмечая, что музыка многое вызывает в сознании, о многом внушает подумать, и в этой перспективности воздействия музыки – один из существенных стимулов её жизнеспособности [2, с. 156].

Отношение к музыке как орудию морального воспитания было осознано в истории культуры достаточно рано. Так, например, в древнегреческом учении об этосе эмоциональное воздействие музыки рассматривалось как средство формирования нравственных качеств членов общества. Этическое понимание музыки было развито в трудах Дамона, Теофраста, Аристоксена, Диогена Вавилонского, Аристида Квинтилиана, Филодема, Аристотеля, Платона.

Основы этической теории музыки заложили пифагорейцы, утверждавшие, что музыкальный ритм и тональность могут влиять на моральную позицию человека либо парализуя его волю, либо оказывая целебный эффект. Философы отмечали моральное, воспитательное и лечебное воздействие музыки (Аристоксен), её силу и пользу как моральную, так и познавательную в религии, воспитании, войне и играх (Диоген Вавилонский), способность музыки не только давать волю аффектам, но и освобождать от отрицательного воздействия (Теофраст). Согласно орфическо-пифагорейским представлениям, катарсис (как разрядка чувств и очищение души) совершался именно посредством музыки.

Особо необходимо отметить, что учение об этосе музыки не только провозглашало тезис о воздействии музыки на характер человека, но и пытались объяснить и показать различные формы этого воздействия, разделяя их на положительные и отрицательные. Например, философы давали морально-психологическое истолкование различным тональностям. Аристотель, в частности, в сочинении «О музыке» обосновал собственное понимание содержательного движения в музыке, как такого, которое связано с нравственными качествами личности. В этой связи учёный разделяет тональности на этические, практические и воодушевляющие. Этические воздействуют на этос человека, сообщая ему этическое равновесие (дорическое по своей строгости), либо его нарушая (миксолидийская тональность своей скорбью, а ионическая – своими обезоруживающими чарами). Практические тональности побуждают человека к определённым волевым действиям, а воодушевляющие (фригийская) приводят к разрядке чувств [14, с. 215].

Учение об этосе, как своеобразный элемент древнегреческой теории музыки, получило свое дальнейшее продолжение в педагогических и политических выводах Дамона, Платона. Так, например, в трактате «Законы» Платон, вслед за египтянами, предлагает своеоб-

разные меры государственной политики по воспитанию хорошего вкуса граждан – не позволять в искусстве «вводить новшества и измышлять что-либо иное, не отечественное» [1, с. 187]. Также выдвигается требование применять музыкальные тональности, способствующие формированию позитивного облика гражданина полиса, и запрещать те, что его нарушают.

В «Протагоре» Платон фактически пытается проанализировать целостное воздействие музыки на человека, утверждая, что кифаристы «заставляют души мальчиков свыкаться с гармонией и ритмом, чтобы они стали более чуткими, соразмерными, гармоничными, чтобы были пригодны для речей и для деятельности: ведь и вся жизнь человеческая нуждается в ритме и гармонии» [Там же].

Фундамент музыковедческих исследований XX столетия, посвящённых проблеме социальной обусловленности музыкального искусства, составляют работы Б.В. Асафьева и Б.Л. Яворского.

Интонационная концепция Б.В. Асафьева объединяет все музыкальные явления (творческие, стилевые, формообразующие, эволюцию выразительных средств) в единый процесс, обусловленный развитием общественного сознания конкретной эпохи. Исходя из этого, учёный объясняет определённую среду существования музыкального материала («интонационный словарь эпохи») и механизм выражения музыкального содержания в эмоционально-смысловой оболочке. Слушатель обретает жизненное содержание музыки, отмечает Б.В. Асафьев, с помощью присвоенного специального ассоциативного фонда на основе логики данной музыкальной системы. «Эта логика превращает знакомые ассоциации в опорные пункты мыслительной работы слушателя. Она позволяет связывать их с незнакомыми в нечто целое» [Цит. по: 10, с. 171]. Таким путём слушатель усваивает содержание, которого нет в его уже сложившихся ассоциациях. Необходимо отметить, что жизненные и художественные ассоциации в музыке находятся в нерасторжимом сплаве, поэтому характер и строение музыкальной материи особо активно влияет на передаваемую «внешнюю» информацию.

Теория «ладового ритма», разработанная Б.Л. Яворским, послужила основой для создания социально-обусловленной модели музыкального сознания. По мнению учёного, эталоны «ладового ритма» (тяготения, ритмические формулы, принципы построения формы) характерны для каждой конкретной «фазоэпохи» (период социальной практики). Они являются выражением жизненных процессов в музы-

кальном творчестве и им соответствуют определённые модели восприятия. Таким образом, концепция «ладового ритма» объясняет наличие в музыкальном сознании общества «одухотворённых» культурной практикой структурных эталонов, которые предreshают результат восприятия. При этом, музыкальное сознание многослойно, так как функционирует на основе диалога «нормативного» и «творческого», музыкального и немзыкального [Цит. по: 4, с. 69].

Музыка, в отличие от других видов искусств, развивает способность личности к целостному восприятию формы, развивающейся во времени, то есть пробуждает «инстинкт формы» (Б.В. Асафьев). Эта способность, формируемая музыкой, проявляется затем во всех видах человеческой деятельности и обостряет восприимчивость личности к восприятию эстетических ценностей.

Влияя на нравственные качества слушателей, музыка выступает средством формирования мировоззрения личности. Используя музыкальные и немзыкальные (ассоциативные) средства, композитор направляет мысли и эмоции слушателя на определённый объект, превращая беспредметные настроения в высшие чувства (например, любви, гнева, восторга) и целенаправленные волевые устремления (решимость, героизм и др.) [12, с. 61]. Поэтому музыка является мощным средством духовного воспитания общества, так как способна не только выражать, но и развивать, активизировать у слушателей моральные качества (патриотизм, душевную щедрость, мужество), а также формировать духовное единство, сплочённость, направлять слияние воли людей в едином порыве. Так, например, всем известен ряд произведений, сплотивших советский народ во время Великой Отечественной войны. Отмечая общность чувств, вызываемых музыкой, поэт А. Межиров писал: «Рыдали яростно, навзрыд, одной единой страсти ради на полустанке – инвалид и Шостакович – в Ленинграде».

Музыкальное искусство моделирует посредством интонационного языка ценностное богатство, логику и динамику человеческого мироотношения, организует духовное общение между людьми и поколениями. Воздействуя на личность своей звукоструктурой, музыка вызывает вполне определённый конкретный комплекс ассоциаций, которые являются основой понимания человеком музыкального содержания во всей его многосторонности: национальной, временной, личностно-психологической, повёрнутой к внешнему миру или отображающей внутреннее состояние и процессы. Весь этот комплекс со-

ставляет знание о человеке, сформированное определённой исторической эпохой, конкретными социальными условиями, которые несёт в себе музыка [8, с. 43]. Поэтому музыка является уникальным средством познания мира и человека, так как она обращается к конкретному воспринимающему сознанию, способствуя его самораскрытию, самопознанию и, одновременно, приобщая к тому, что хотел выразить композитор. Раскрывая душевные способности человека, музыка утверждает его самоценность как личности.

Литература

1. Алпатов М.В. Художественные проблемы искусства Древней Греции / М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1987. – 222 с.
2. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского / Б.В. Асафьев. – Л. : «Музыка» Ленингр. отд-ние, 1972. – 376 с.
3. Борев Ю.Б. Эстетика / Ю.Б. Борев. – 4-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1988. – 496 с.
4. Бурлина Е. Структура музыкального интереса / Е. Бурлина // Советская музыка. – 1983. – № 4. – С. 65–69.
5. Воронин Г.В. Современная музыкальная система как самоотражение организации бессознательного / Г.В. Воронин // Бессознательное: Природа, функции, методы исследования: В 4т. / Под общ. ред. А.С. Прангишвили и др. – Тбилиси : Мецниерба, 1978. – Т.2. – С. 607–621.
6. Выготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.
7. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4т. / Г.В.Ф. Гегель. – М. : Искусство, 1968. – Т.1. – 312 с.
8. Гурков В. О реализме в музыке / В. Гурков // Критика и музыкознание: сб. статей. – Вып. 3. – Л. : Музыка, 1987. – С. 7–45.
9. Каган М.С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М.С. Каган. – Л. : Изд-во Ленингр. ун-та, 1971. – 766 с.
10. Раппопорт С.Х. От художника к зрителю (Как построено и как функционирует произведение искусства) / С.Х. Раппопорт. – М. : Советский художник, 1978. – 237 с.
11. Розин В.М. Искусство и художник в контексте современности (философско-психологические аспекты) / В.М. Розин // Мир психологии. – 2001. – №3. – С. 122–132.

12. Сохор А. Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки / А.Н. Сохор // Музыка в социалистическом обществе. – Л. : Музыка, 1969. – С. 38–78.

13. Столович Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. – М. : Политиздат, 1985. – 415 с.

14. Татаркевич В. Античная эстетика / В. Татаркевич; пер. с польск. и предисл. А. Сикоры. – М. : Искусство, 1977. – 327 с.

Владислав Петров (Астрахань)

Теизм инструментального театра

В огромном конгломерате новых жанров, так или иначе связанных с музыкальным искусством и мощно заявивших о себе в XX столетии, инструментальный театр занимает особое положение. Он, выражающий идею синтеза искусств, не препятствует выражению универсальных художественных идей, подразумевающих единение музыки, слова, драматического (театрального) действия. Обращаясь к истории инструментального театра, необходимо указать на его популярность у композиторов – представителей разных стран, течений, поколений и у публики, которая, благодаря синтетической природе жанра, теперь является активным зрителем, не только слушая, но и визуально воспринимая музыкальные концепции [см. о специфике инструментального театра: 8, 9, 10].

Жанр инструментального театра, так мощно представленный в музыкальном творчестве второй половины XX столетия, универсален с точки зрения возможности воплощения сюжетов. Особое место в его содержательном тезаурусе принадлежит религиозной тематике, так или иначе связанной с воплощением идей открытой программности, в целом отличающей инструментально-театральные произведения. Подключение в качестве одного из элементов общей драматургии других видов искусства – пластики, мимики, вербального начала – спровоцировало тот факт, что средствами инструментальной музыки стало возможным сценическое воплощение различных религиозных персонажей и идей. Помимо этого, в одной из разновидностей инструментального театра – инструментальной композиции со словом – могут быть использованы религиозные тексты. Остановимся на некоторых примерах.

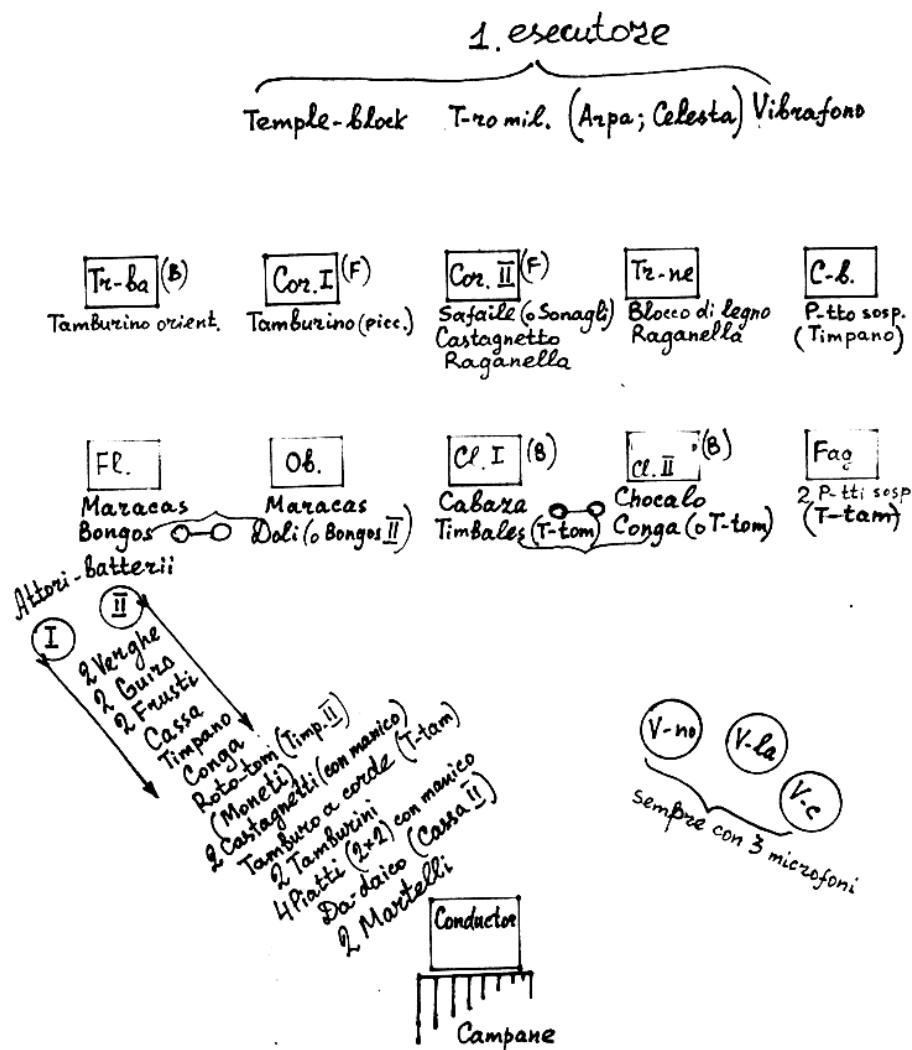
Персонажи

Зачастую произведения, созданные в жанре инструментального театра, в своей содержательной основе имеют обращение к знакомым, закрепившимся в истории искусства сюжетам и персонажам. Такое обращение позволяет композиторам *воссоздавать* средствами инструментальной музыки уже известные драматургические ситуации. Это, в свою очередь, способствует большей популярности подобных композиций у публики, поскольку обретенные в процессе жизни, узнаваемые, но по-новому трактованные персонажи, всегда вызывают большой отклик. В качестве персонажей инструментального театра могут выступать и религиозные образы. Например, в «**Хоральной прелюдии**» (1987) **В. Тарнопольского** для ансамбля солистов представлен *образ страдающего Христа*, явившийся главным для музыкального «овеществления».

С музыкальной точки зрения в своей основе она имеет протестантский хорал XVI века «Jesu, deine tiefen Wunden» («Иисус, твои глубокие раны»). В качестве же сюжета избрано ключевое событие Священного писания – сцена бичевания и распятия Христа. Из элементов театрализации исполнительского процесса использованы: перемещения инструменталистов, их специфическая расстановка, актерская игра с применением разных видов пластического искусства.

Образ главного героя воплощен дирижером (он не становится персонажем, олицетворенным конкретной музыкой, поскольку сам не является «источником звука»), негативно настроенные к нему силы – ударниками, позитивно настроенные, сочувствующие – группами струнных и духовых инструментов. Следовательно, наиболее активными в процессе исполнения произведения являются именно ударники. Композитором в партитуре особо отмечается их актерская игра: «Для актеров-ударников инструменты должны быть расставлены по диагонали сцены в указанном порядке. Переходя от инструмента к инструменту, артисты постепенно приближаются к дирижеру и заканчивают пьесу непосредственно у дирижерского пульта», на авансцене:

Пример 1. В. Тарнопольский. Хоральная прелюдия:



Происходит сопоставление двух поведенческих пластов на двух уровнях. Во-первых, сценическое действие характерно для воплощающих негативные силы ударников, бездействие — для остальных участников ансамбля, воссоздающих позитивные силы, вследствие чего возникает сопоставление поведенческих пластов между группами. Во-вторых, внутри сценического действия происходит конфликт дирижера, ассоциирующегося с Христом, и группы ударников. Н. Гуляницкая видит в «Хоральной прелюдии» черты деконструкции, проявляющейся в соединении акционизма и жанра хоральной прелюдии, в закреплении семантических функций за группами, во внедрении чужого слова [см. об этом: 1, 65].

Все произведение — это одночастная, что в целом не характерно для массового инструментального спектакля, но делимая на ряд эпи-

зодов сцена бичевания воздуха, идей, пространства, и в конце – главного героя. В начале пьесы музыка в ее звуковысотном варианте отсутствует. Исполнителям предписано выполнять ряд приемов с целью звукового воплощения бичевания: например – «Хлестать по вытянутой руке второго исполнителя»:

Пример 2. В. Тарнопольский. Хоральная прелюдия:

The image shows a musical score for a string quartet. At the top, it is labeled 'Bat.' and 'Andante'. Below this, there is a section for 'Attac- battanti' with a 3/4 time signature and a dynamic marking of '3 f'. The score consists of five staves: Violin I (V-no), Violin II (V-la), Viola (V-c), Cello (C-b), and a fifth staff which is mostly empty. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and dynamic markings.

** Хлестать по вытянутой руке второго исполнителя.
(Здесь и далее актеры изображают бичевание)*

Эта жестикуляция снабжает действенностью поведенческую часть сценического процесса. Справедливо отмечает В. Ценова, что «Традиционная для жанра хоральной прелюдии идея комментирования текста хорала, воплощающего выразительный эффект бичевания, получила здесь театрално-музыкальное выражение. Протестантизм часто связан с натуралистическим переживанием, которое переключается в данном сочинении в театральный аспект – первый пласт композиции... Элемент театрализации здесь вызван доведением до логического конца идеи музыкального комментария. Второй пласт – антагонистический – это струнное трио, символизирующее троичное единство. Поэтому у скрипки и виолончели проходит зеркальный канон вокруг ноты-“креста” *fis*. Третий пласт композиции – духовые, исполняющие хорал» [14, 288]. Материал струнного ансамбля как

символа Троицы направлен к звуку *fis*, который является лейтзвуком креста. Тарнопольский, при этом, цитирует только мелодию лютеранского хора, облачая ее в новую гармоническую канву: вместо мажора он предлагает ее минорную окраску (первая фраза звучит в *h-moll*). Постепенно гармоническая принадлежность мелодии исчезает: основу развития составляют диссонансы. Ударники же, начиная с бичевания воздуха, доходят до агрессивного бичевания инструментов. Каждая из групп ведет свой музыкальный материал (у струнных – внутриконфликтный: от тихого проведения мелодии к извлечению агрессивных диссонансов, у духовых – статичный, а у ударников – прогрессирующий), а их соотношение приводит к *сопоставлению трех разных музыкальных пластов*. Сам Тарнопольский отмечал: «Хоральная прелюдия по жанру – инструментальный театр. Если в Западной Европе инструментальный театр естественно возник из традиций хеппенинга, то у нас, в совсем иной культурной ситуации, он мне всегда казался чем-то внешним, искусственно привнесенным. Когда же какой-то момент я осознал, что барочный принцип “комментирования” находится на расстоянии одного шага от идей инструментального театра, я почувствовал, что решение пьесы найдено» [14, 288]. Общая форма произведения – крещендирующая с внезапным обрывом в конце.

Тексты

Использование вербального текста в инструментальной композиции – явление, достаточно часто встречающееся в музыке второй половины XX века. Критериями отличия инструментальной композиции со словом [характеристика данного жанра представлена в следующих работах: 7, 11, 12] от сочинений вокально-инструментальных жанров становятся *жанровое определение самих композиторов и причастность произведения определенному музыкальному составу* (без вокалистов), например, оркестру или, скажем, дуэту скрипки и фортепиано. То есть, если основную аргументацию концепции произведения, причастного инструментальному театру, публика *видит* на сцене (передвижения, использование пластики и т.д.), то происходит визуальная имитация воссоздания этой концепции, а если слышит – то производится вербальное «опредмечивание», расшифровка концепции. Слово продуктивно позволяет понять суть музыкального опуса. Причина весомости вербализации инструментального испол-

нительства в целом – *использование богатых возможностей слуховой информации.*

В качестве источников могут быть применены как известные образцы мировой литературной классики, так и тексты, созданные самими композиторами. Тематика, при этом, не имеет ни «возрастных», ни жанровых границ. Религиозная тематика в иерархии используемых текстов занимает одно из центральных мест. Инструментальное произведение, при этом, становится открыто программным: слово вносит дополнительный смысл, как правило, подчеркивающий основную идею музыкального опуса, идею композитора, в данном случае – обращенную к воплощению христианских образов.

Таковым предстает шестичастный цикл **«Войдите!»** (1985) **Владимира Мартынова** для скрипки, струнного оркестра и челесты. С музыкальной точки зрения он основан на цитатах и аллюзиях на произведения Чайковского, Мендельсона, Брамса, Вагнера и Шумана в сочетании с собственным материалом автора. Сочинению предпослана программа, основанная на молитве Преподобного Исаака Сирина в свободной интерпретации композитора: «Один древний подвижник сказал своему ученику: “Постарайся войти во внутреннюю клеть твоего Я и узришь клеть небесную. И первая и вторая одно: одним входом входишь в обе. Лестница в Небесное Царство находится внутри тебя: оно существует таинственно в душе твоей”... Когда-нибудь мы должны постучаться в тайную дверь нашего сердца в надежде на то, что дверь эта откроется, ибо сказано: “Стучите, и отворят вам”». Интересно, что музыка всего цикла строится на одном и том же материале: каждая из шести частей экспонирует одну и ту же музыку, но всякий раз она обрывается «стуком в дверь», воплощенным звуками челесты и/или молоточка. При каждом своем новом проведении (а всего их, как уже говорилось шесть: шесть проводений – шесть частей в общей форме целого) она насыщается динамически и постепенно обретает все более настойчивый характер. Создается впечатление, что и композитор, и исполнители, и слушатели – все вместе «стучатся в дверь» – ту самую, к которой ведет Лестница в Небесное царство. И дверь открывается: в конце дирижер разворачивается к публике и произносит слово «Войдите!». Внезапно музыка прерывается: все присутствующие в зале люди входят в иное пространство, где музыка оказывается лишней. Таков замысел композитора. Музыка этого произведения, длящаяся около 35 минут становится лишь своеобразным «предисловием» к религиозным смыслам,

которые открываются после произнесения дирижером слова «Войдите!». Теперь, достучавшись до своего сердца и получивши утвердительный ответ, каждый слушатель волен искать в себе самом новые смыслы, ответы на свои собственные вопросы. Произведение Мартынова – есть провокация на духовные поиски.

Иное воплощение религиозных текстов происходит в произведении **Маурисио Кагеля «Речитативарии»** (1972) для клавесина, апеллирующее к церковным прообразам, канонам – музыкальным и текстовым. Инструментальная принадлежность сочинения predetermined, однако, его сценическая реализация должна происходить следующим образом: исполнитель, «...стоя на коленях перед клавесином и аккомпанируя себе левой рукой, поет некий коллаж текстов из баховских хоралов (слоги разрезанной строфы Пауля Герхарда группируются как звуки додекафонной серии) и собственных пассажей» [6]. Скорее, эту композицию можно назвать произведением для поющего клавесиниста, поскольку пение и игра находятся в равных «условиях». Приблизительно в течение двух минут клавесинист только поет и произносит в речитативе фразы из хоралов, затем появляются аллюзии на баховские произведения собственно в музыкальном «сопровождении»; помимо этого используется аллюзия на Ноктюрн № 13 Шопена.

Для реализации этого произведения клавесинист должен обладать хорошими голосовыми данными: Кагелем используются сложнейшие вокальные технические приемы. Так, приблизительно в течение двух минут клавесинист только поет и произносит в речитативе фразы из хорала 371 И.С. Баха в искаженном виде, используя голосовое глиссандо, вибрацию и – если необходимо – фальцет. Тем не менее, композитор принципиально утверждал, что «Речитативарии» должны исполняться исключительно клавесинистами – не профессиональными певцами, дабы избежать неоспоримого единовластного воздействия вокалиста на сцене. «Смягченный» тембр, не поставленный голос, с точки зрения Кагеля, лучше донесет идею произведения до публики. Первое, что исполняет клавесинист на своем инструменте – аккомпанементную часть (нижняя строчка оригинала) Ноктюрна № 13 Шопена. Здесь она, несмотря на ярчайший отклик слуховой памяти, присутствующий у слушателей и дающей возможность ее без труда определить, также становится аккомпанементом пению и речитации исполнителя. Помещение шопеновского материала в иной контекст не снижает, тем не менее, его драматического наполнения: ис-

тошный фальцет в некоторых моментах звучания композиции предельно напряжен и сливается с аккомпанементом по эмоциям. Постепенно цитата, сохраняя ритмическое оформление, искажается интонационно; Кагель также использует первый восьмитакт аккомпанемента Ноктюрна Шопена в разных регистрах. Затем в музыкальном сопровождении появляются аллюзии на баховские произведения, используются цитаты. Строгость, квадратность, абсолютная консонантность исполняемой музыки здесь контрастирует с материалом, поющим клавесинистом.

Подключение в качестве литературного источника фрагментов (текстов) произведений немецкого лютеранского теолога *Пауля Герхарда* (1606-1676) и использование аллюзий на музыку Баха и Шопена призваны отразить основную идею сочинения – погрузить слушателя/зрителя *в мир церковно-канонического искусства*. При этом, исполнитель должен застыть в определенных позах (например, в позе моления) и время от времени плакать. Конечно, тема Ноктюрна Шопена несколько не «вписывается», на первый взгляд, в эту концепцию, но она подчеркивает архаичность.

В «Речитативариях» соединяются в симбиозе разные эпохи, стили, техники письма, представленные и довольно открыто, и лишь стилистическим намеком. В данном случае можно согласиться с мнением А. Ивашкина, что «“Инструментальный театр” Кагеля, воспринятый поначалу как нечто шокирующее, почти “цирковое”, на самом деле не отрицает все и вся. Это явление фактически ретроспективное, культурологически связанное с переоценкой ценностей прошлого, с рефлексией. Конечно, к созданию “театральных пьес” Кагеля привели характер дарования, полученное образование, многообразие сфер его чрезвычайно активной музыкальной деятельности. И все-таки главным было, на мой взгляд, стремление увидеть, осознать и утвердить некоторые связи разных эпох, разных искусств, разных идей» [3, 118-119].

Сам Кагель следующим образом охарактеризовал идею «Речитативарий»: «С тех пор как я был гастролирующим мальчиком-хористом у монахов-бенедиктинцев, проблематика религиозного “послания”, замутненного музыкой, меня очень интересует... В публичных реляциях богу небесное славение становится пустым... И все же моя акустическая теология находится по ту сторону насмешки. Речь идет здесь не о сарказме, но о лингвистически-семантическом анализе наших связей с верой» [цит. по: 2, 202]. Д. Житомирский и

О.Леонтьева, естественно по идеологическим причинам, отрицая такую позицию автора, отмечали: «“Полемические варианты” хоральных строк возникают при постоянном повторении слов, которые получают совершенно измененные значения. Слоги при этом группируются как звуки серии в додекафонии. В какой-то момент в партии клавесина появляется сопровождение одного из ноктюрнов Шопена, но без мелодии. Четырехтактовые сопровождения “сбиваются с такта”. Это “отчужденная музыка” и “отчужденная речь”» [2, 202]. Насчет отчужденности, наверное, слишком резко сказано исследователями, поскольку при прослушивании произведения его религиозность очевидна: этой очевидности способствует музыка Баха, пусть и звучащая в несколько искаженном виде и внедрение церковных текстов.

Это просто иной взгляд на религию – действительно, лингвистически-семантический, где Кагелем анализируются: 1) соотношение словесных фонем религиозных текстов, 2) соотношение религиозного текста с музыкой, написанной в русле церкви (Бах). Хотя доля издевки, возможно, и присутствует. Лишь время осознало значимость кагелевской концепции, теперь – популярного и часто исполняемого произведения. Желание композитора подчеркнуть особую напевность баховской музыки, возможность ее «двойко», но параллельно интерпретировать также вызвало в начале 70-х гг. негодование со стороны публики (Кагель был обвинен в богохульстве), но уважение со стороны профессиональных музыкантов за новое прочтение религиозной тематики [о некоторых аспектах соотношения слова и музыки в инструментальной композиции Кагеля пишет французский музыковед Ф. Эскаль: 16].

Оригинальна идея **Андрея Эшпая**, представленная в его **Струнном квартете (1992-1995)**. Трагедийное содержание подчеркнуто использованием религиозного текста: в произведении есть раздел, где инструменталисты пропевают мелодию *молитвенного призывания «Господи, помилуй»* – обиходный лад в многоголосии, вследствие чего наблюдается проникновение религиозного текста в светский инструментальный жанр:

Пример 3. А. Эшпай. Струнный квартет:

28 tenebroso Гос-по- ди по- ми - луй...

The image shows a musical score for a string quartet, Example 3. It consists of four staves. The first two staves are marked with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic. The last two staves are marked with a piano (*p*) dynamic and a pianissimo (*pp*) dynamic. The music is in a minor key and features a melodic line in the first two staves and a more rhythmic line in the last two. The tempo is marked 'tenebroso'. The score is in 4/4 time and consists of four staves. The first staff is marked 'p' and 'f', the second 'p' and 'f', the third 'p' and 'pp', and the fourth 'p' and 'pp'. The music is in a minor key and features a melodic line in the first two staves and a more rhythmic line in the last two. The tempo is marked 'tenebroso'.

В. Ценова отмечала: «в ц. 28 инструментальный квартет уподобляется церковному хору и исполняет мелодию “Господи, помилуй”, близкую знаменной, однако гармонизованную диссонантными созвучиями... После такого моноритмичного церковного хора в строгом тактовом метре следующий раздел (ц.29-34) производит разрушительное впечатление – снимаются все запреты, инструменты больше не сдерживаются оковами такта» [15, 132]. Все это диктует наличие кантиленно-песенного принципа голосового воспроизведения текста. Пение в данном случае – выражение чистого, неконфликтного, но от этого не менее драматичного образа молитвы, после которой развитие приобретает стихийный характер. Молитва изначально предполагает пение, при котором необходимо выстроить целостную систему кантилены. Оно включено и в дальнейшее развитие: текст «Господи, помилуй» заменяется пропеванием фонем «м» и «а», которые выражают боль. Идея о конце жизни раскрывается благодаря хору инструменталистов, углубляющему ассоциации, связанные с религией.

Религиозный текст присутствует и в ряде пьес фортепианного цикла «Дорога» (1992-2002) американского авангардиста **Фредерика Ржевски**. Части цикла (I часть – «Направления» (мили 1-8), II часть – «Следы» (мили 9-16), III часть – «Тяжелая поступь» (мили 17-24), IV часть – «Остановки» (мили 25-32), V часть – «Несколько ударов» (мили 33-40), VI часть – «Путешествие с ребенком» (мили 41-48), VII часть – «Финальное приготовление» (мили 49-56), VIII часть –

«Великий день достигнут» (мили 57-64)) олицетворяют собой конкретные стадии жизни от ее начала с выбором нужного направления до ее финала. Причем финал жизненного пути трактуется композитором аналогично христианской традиции – как великий день. Следовательно, вся жизнь – есть движение к ее финалу. Судя по концепции произведения, жизнь главного его героя насыщена разными впечатлениями. Причем, если считать, что жизнь – есть дорога к смерти, становится понятным, почему практически в каждой из частей цикла присутствует трагическое мировосприятие, драматическая образность. Так, в № 56 («Наводнение») завершающим предпоследнюю часть цикла – «Финальное приготовление». Начинается пьеса с голового изображения эффекта взрывающейся бомбы (авторская ремарка для партии голоса: «like exploding bombs») на фоне стуков, производимых пианистом по корпусу фортепиано в определенном ритме, что придает эффектную театрализацию процессу исполнения. После этого следует текст из книги комментариев к «Торе» («Моисеево Пятикнижие»): *«Ной вышел из ковчега и, увидев все, что вокруг него, сказал: “Творец! Почему Вы сделали это? Это из-за нас? Тогда, почему Вы создаете нас? Или прекратите создавать или прекратите разрушать!” И Творец ответил: «Почему я не должен так делать? Я заранее сказал Вам, что сделаю это! И я велел Вам строить ковчег! И я ждал Вас, чтобы сказать еще кое-что – чтобы попросить милосердие для остальной части мира. И я ждал, ждал, но Вы только построили свой ковчег и промолчали».*

Текст декламируется исполнителем, не имеет в партитуре ни ритмического, ни мелодического оформления. При этом, сама музыкальная составляющая пьесы решена Ржевски графически: представлена лишь приблизительная звуковысотность (отсутствует ключ, в котором необходимо играть!) и количество звуков в созвучиях; большая же часть пьесы должна исполняться на закрытой крышке инструмента и струнах путем постукиваний пальцами.

В контексте цикла «Дорога» пьеса «Наводнение» является ключевой – в ней происходит драматургический перелом в сторону подлинной трагедии, которая станет основным образом всего последующего развития – заключительной части цикла «Великий день достигнут». Возможно, именно поэтому здесь Ржевски применил религиозный текст.

Идеи

В ряде произведений, относящихся к жанру инструментального театра, могут быть использованы конкретные религиозные идеи, интерпретируемые разными способами. Например, *идея о ступенчатой природе сущностного бытия*, известная по Библии («*И увидел во сне: вот, лестница стоит на земле, а верх ее касается неба; и вот, Ангелы Божии восходят и нисходят по ней*», Бытие: 28, 12-16), получила несколько трактовок, и не только, отметим, в музыке.

Так, в произведении «**Ступени**» (1972) **Софии Губайдулиной** для симфонического оркестра раскрывается философская концепция жизни и смерти, обрисовывающая стадии перехода от внешнего к интимному, от высокого к земному, от зарождения до смерти, праха. Композитором музыкальными средствами «обрисовываются» семь ступеней человеческой жизни. В седьмой части «Ступеней» звучат слова из «Жизни девы Марии» (1912) поэта трагической судьбы *Райнера Мариа Рильке* (1875-1926) (первый фрагмент заключительной части цикла – «О смерти Марии»), интерпретировавшего библейские сюжеты: «Тот самый ангел, что когда-то высь покинул вестником приветной вести, теперь стоял и ждал на том же месте, чтобы сказать: твой час настал...». Слова воспроизводятся каноном (в произвольном ритме вступления голосов и произнесения текста) всеми 29 оркестрантами. Постепенно канон из-за обилия наложенных друг на друга фраз превращается в звуковой хаос.

В. Холопова отмечает: «Замысел композитора – нисхождение “ступеней” – представляет собой цепь тембровых смен от высокого регистра до низкого, басового и от более холодной “внешней” звучности до самой человеческой и интимной. Тембры, отмечающие “ступень” формы, появляются в конце каждого из семи разделов произведения. Их последовательность такова: 1) металл о металл, игра на треугольнике палочкой – звон; 2) дерево о металл, игра колокольчиками – также звон; 3) фильц по металлу, игра на виброфоне – также звон; 4) смычок по струне, тремоло струнных – шорох; 5) пальцы по коже инструментов, игра *con le dita* на литаврах, том-томе, бонго – рокот; 6) губы к металлу, игра на медных инструментах и деревянных – дыхание; 7) язык человека, произнесение стихов – шепот» [13, 176]. Получается, что человеческий голос отождествляется Губайдулиной с интимностью, с выражением низшей ступени мирового бытия, а также – с идеей смерти мира.

Примером инструментального ритуала, выраженного при помощи инструментального театра и инструментального состава, может стать произведение **Владимира Мартынова «Иерархия разумных ценностей»** (1976-1990), написанное для ансамбля ударных инструментов на тексты. Оно выявляет свою причастность к воплощению ритуала как действия, как процесса и – аналогично «Ступеням» Губайдулиной – к религиозной и философской идее о многоступенчатой системе бытия. Мартынов, как, собственно, и Губайдулина не прибегает в данном случае к использованию религиозных текстов. Однако, композитором взяты фрагменты из предсмертных произведений *Велимира Хлебникова* (1885-1922) – поэмы «Настоящее» (1921) и пьесы, созданной в последний год жизни поэта, – «Зангези» (1922). Обращение именно к этим произведениям Хлебникова не случайно в рамках концепции Мартынова, ибо «Зангези – это сам В. Хлебников. То же стремление прорваться в глубины истории и космос, та же страстная мечта быть пророком, утверждавшим реальность великой гармонии – человек, природа, космос, то же горькое признание своего одиночества и крушения надежд. Зангези – человек, бог, разум, соединяющий невозможное с возможным. Понять этот образ значит понять В. Хлебникова, всемирно известного и одновременно непонятого, жившего на изломе эпох и отчаянно соединявшего распадающийся треугольник “Человек-Природа-Бог”» [5]. В «Иерархии разумных ценностей», произведении, в котором Мартынов рассуждает о философии мирового бытия, присутствие текстов Хлебникова не только выявляет вербально музыкальные идеи композитора, делая их более плакатными, но и, собственно, выстраивает концепцию.

Сочинение Мартынова представляет собой цикл, состоящий из шести частей – «Люди», «Птицы», «Боги», «Разум», «Единое», «Предчувствие непроявленного», в котором отражается последовательность иерархии от низшей к высшей ступеням бытия. Не трудно в этом контексте вспомнить концепцию «Ступеней» Губайдулиной, рассмотренную ранее, где иерархическая система бытия включала в себя 7 ступеней и воплощалась композитором от высшей к низшей, причем человеческий голос, а, соответственно, и сам человек, отождествлялся с последней – низшей, интимной и смертной. В произведении Мартынова – 6 ступеней и их иерархия выстраивается от низшей (люди) до высшей (непроявленное), т.е. наоборот, по сравнению с Губайдулиной. Но оба автора определяют человека как *самую низ-*

шую субстанцию мирового бытия – как с точки зрения жизни (Губайдулина), так и с точки зрения разума (Мартынов).

В качестве литературного источника для I части цикла «Иерархия разумных ценностей» («Люди») Мартынов избирает следующий текст Хлебникова из поэмы «Настоящее», который, разумеется, произносятся исполнители-ударники: «Цари, цари дрожали, / Цари, цари дрожат! / На ó / На óбух господ, / На ó / На óбух господ, / На ó / На óбух, царей / Царя, / Царя / Народ, / Нарó, / Народ, / Кузнец, / Молó, / Молотобоец». При этом, игра на ударных инструментах ритмически отражает ритмосложение стихотворения Хлебникова и их соотношение напористо по звучанию, громко в динамическом отношении, стремительно по темпу.

II часть сочинения («Птицы») контрастна первой. По мнению Мартынова, птицы – существа более разумные, нежели люди и находятся между людьми и богами и даже хлебниковские тексты и фразы, наподобие «пиу! пиу! пьяк, пьяк, пьяк!», «кези, нези, дзигага!», использующиеся здесь и фонетически изображающие птиц, в данном контексте звучат более «правдоподобно» и смягченно, нежели человеческая речь. Роль ударных инструментов заметно сглажена: они практически не употребляются; их былой ритмический накал и динамическая атмосфера сменяются на изредка звучащие удары, придающие, скорее, роль звукового фона для вербального начала.

III часть («Боги») – вновь устрашающая картина ритмического и динамического преобладания ударных инструментов. Громкостная динамика звучания инструментов диктует здесь и своеобразное использование голосовых аппаратов ансамблистов: преобладают крики. Фрагменты хлебниковских произведений, несколько «дикие» на слух, режущие своей непредсказуемой фонетической игрой утрируются музыкально.

IV часть («Разум») представляет собой чередование предельно динамического «ударного» материала и тихого звучания голосового хора, пропевающего на одном звуковысотном уровне ряд фраз Хлебникова. Контраст обусловлен образом части, заключенным в ее названии: исполнение музыкального материала, изображающего средствами ударных инструментов раскаты грома (в прямом или переносном смысле – решать слушателю!), отождествляется с силами *irratio* – стихии, являющейся противоположной стороной *ratio*, разума. Следует отметить, что завершается часть господством звучания ударных инструментов – иррациональное начало в понимании Мар-

тынова преобладает и в любом случае завоевывает все пространство мировых (в данном случае – музыкальных) категорий.

V часть («Единое») – довольно короткая и самая спокойная в ритмическом отношении часть в цикле – представляет собой единственную драматургическую волну: тремоляция ударных, начинаясь в очень тихом акустическом пространстве, достигает кульминации и вновь движется к своему начальному умиротворенному образу. По стилю – это минимализм, по идее – единение ранее всегда контрастных начал (динамического и тихого); контраст здесь сменяется на плавность, воплощающуюся, как уже было сказано, в наличии одной динамической волны.

VI часть («Предчувствие непроявленного») – последовательность наитишайших звуков. Если в V части отмечается ритмическое спокойствие при использовании динамической волны, в свой кульминационный момент достигающей *fffff*, то здесь наравне с ним присутствует и динамическое спокойствие – все идет на предельном *p*. Инструменталисты не поют тексты Хлебникова, не выкрикивают его специфические фонетические обороты, а тихо шепчут. Таким образом, исходя из музыкального звучания цикла, соотношения последовательности частей, заметным становится следующий вывод композитора: в иерархии мирового бытия самым иррациональным субъектом является человечество (высший разум) и боги (наивысший разум), музыкальное воплощение которых отличается динамической и ритмической активностью, порой, даже, агрессивностью. Рационально все остальное – животные, птицы, то есть те объекты, которые имеют меньший разум.

Такую концепцию мироздания Мартынов видимо почерпнул ни в библейских источниках, а в литературном творчестве Хлебникова, в его радикальных взглядах на саму природу человеческого бытия, как раз и выраженных в упоминаемых поэме и пьесе. По замечанию М.Катунян, «Иерархия разумных ценностей» Мартынова «представляет необычайное сочетание авангардной эстетики и шаманского действия. Для Мартынова оно закономерно... Где-то в глубинах ритуальной традиции коренится, видимо, и минимализм, так стихийно предвосхитившийся в хлебниковских ритмах и чутко откликнувшийся в тембро-ритмических структурах Мартынова» [4, 50]. Действительно, многие эпизоды «Иерархии разумных ценностей» представляют собой яркое сценическое действие, которое проделывают инструменталисты: они и играют, они и пританцовывают, они и пере-

двигаются, они и стучат по ударным инструментам подпрыгивая, крича. Логично в это шаманское действо «вписывается» и произнесение текста, еще больше подчеркивающее ритуализацию происходящего.

Становится очевидным, что религиозная тематика, имеющая в своей основе серьезные философские смыслы, может стать и основой такого музыкального жанра, как инструментальный театр, направленного, в первую очередь, на зрелищность происходящих на сцене событий. Однако, его специфика, консолидирующая серьезное с развлекательным, внутреннюю музыкальную драматургию с внешней событийностью, вносит свои коррективы в трактовку религиозных образов, сюжетов, идей и текстов.

Литература

1. Гуляницкая Н.С. «Эхо» деконструктивизма в музыке // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Сб. трудов по материалам конф. 30 октября – 1 ноября 2007 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 58-66.
2. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. 303 с.
3. Ивашкин А.В. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурицио Кагелем // Советская музыка, 1988. № 8. С. 116-123.
4. Катунян М.И. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2. М., 1998. С. 41-74.
5. Кошелева А.Л. В. Хлебников // Электронный ресурс: http://student.km.ru/ref_show_frame.asp?id=A14C3458088A4612AF7331ACC7E398B3 (дата обращения – 12.03.2014).
6. Манулкина О., Поспелов П. Искусство за, искусство против, искусств для // Коммерсант, 1995. № 218 (936).
7. Петров В.О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыковедение. 2011. № 4. С. 2-8.
8. Петров В.О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра // Культура и искусство. 2012. № 5. С. 99-109.
9. Петров В.О. Инструментальный театр: о взаимодействии искусств и об элементах театрализации // Музыкальное искусство: наука и исполнительство: Материалы Международных научно-практических конференций: VIII и IX «Серебряковские чтения».

Часть 2. Волгоград: ВИИ им. П.А. Серебрякова, ООО «Мириа», 2012. С. 136-146.

10. Петров В.О. К теории инструментального театра // Музыкаведение. 2010. № 4. С. 8-12.

11. Петров В.О. Литературные источники в инструментальной композиции со словом // MUSICUS: Вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. 2014. № 2 (38). С. 23-28.

12. Петров В.О. О типологии текстов в инструментальной композиции со словом // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы XI Международной научной конференции 29-31 октября 2012 года / РАМ им. Гнесиных / Ред.-сост. Л.С. Дьячкова. М.: РАМ им. Гнесиных. С. 221-230.

13. Холопова В.Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор, 1996. 360 с.

14. Ценова В.С. Культурология Владимира Тарнопольского // Музыка из бывшего СССР: Сборник статей. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 283-295.

15. Ценова В.С. Говорить своими словами: о музыке Андрея Эшпая // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2. / Ред.-сост. В.С. Ценова. М., 1998. С. 112-140.

16. Escal F. Fonctionnement du text et/ou parodie dans la musique de Mauricio Kagel // Cahiers du 20e siècle. 1979. № 6. S. 111-138.

К феномену музыкальной пространственности

Проблема музыкального пространства, как некоего скорее метафорического понятия, сначала обозначилась в музыковедении в связи с осмыслением такого сложного явления, как фактура. Мысли о фактуре, как о системе, организующей музыкальное пространство, содержатся в работах М. Скребковой-Филатовой [7,8], В.Холоповой [9], Е.Назайкинского [6], В.Задерацкого [2], Красниковой Т. [3] и многих других музыковедов. Необходимость дифференциации фактуры часто вынуждала исследователей прибегать к понятиям пространственных (в том числе геометрических) координат. Вместе с тем о музыкальном пространстве говорили также, имея в виду чисто акустические эффекты. Безусловно, отсутствие в музыке визуального начала усложняло задачу и давало возможность неоднозначного, расширительного и, порой, весьма туманного толкования пространственности в музыке.

В 2006 году С.В.Мозгот была защищена кандидатская диссертация: «Музыкальное пространство в творчестве К. Дебюсси», где исследователь выявила разные параметры музыкальной пространственности на разных уровнях сочинения: на фонетическом (звуковом), интонационно-семантическом и композиционно-драматургическом уровнях [4]. К пониманию музыкального пространства как иерархического явления постепенно приходили разные ученые. Так, Е.Назайкинский с позиции психологии музыкального восприятия представлял музыкальное пространство как «сочетание нескольких различных по природе пространственно-определённых структур...». «Они существуют первоначально в виде замысла музыкального произведения, затем реализуются в его звуковой ткани и, в итоге, возникают в восприятии и представлениях слушателя, накладываются и взаимопроникают друг в друга» [6, 159]. Разумеется, обращаясь к подобной проблеме, нельзя игнорировать фактор

музыкального времени – определяющего для музыкального искусства – ведь пространство и время в музыке представляют собой диалектическое единство (*хронотон*, см. исследование автора статьи, №1 списка литературы). Теория музыкального времени получила достаточную разработку в музыковедении, в частности, существует концепция его многоуровневой природы. Обращаясь к теме музыкального пространства, попытаемся взглянуть на него с позиции всеобщности: не является ли музыкальное пространство, так же как и музыкальное время, многоуровневым понятием? Ответив на этот вопрос утвердительно, мы, возможно, внесем некоторую ясность в толкование категории пространства в музыке. Итак, будем исходить из аксиомы, что музыкальное пространство так же, как и музыкальное время, имеет три основных (базовых) уровня – физический, концептуальный и перцептуальный. Рассмотрим их по отдельности.

Концептуальный уровень

Концептуальное пространство в музыке понимается в целом, как некая художественная идея, выраженная всеми элементами музыкального языка, как субъективный индивидуальный «пространственный мир» (выражение П.Хиндемита) композитора. Этот «пространственный мир» может ощущаться во многих компонентах произведения: в мелодике, которая обладает линейной графикой, в гармонии, где действуют общие с живописью законы перспективы, и, несомненно, в области формы-структуры, где часто проявляются архитектурные принципы (арка, квадрат, симметрия и т.д.).

Но прежде всего он связан с категорией фактуры. Фактура – наиболее «зримая» часть «айсберга» музыкальной пространственности. Диапазон («верх» и «низ»), степень плотности или прозрачности каждого фрагмента композиции объективно зафиксированы в нотной записи. Особую историческую роль в освоении музыкального пространства, как отмечает В.Задерацкий [2], внесла полифония. Всевозможные контрапункты, инверсии, ракоходы являются чисто пространственными операциями с исходным материалом; не только слышимыми, но и видимыми в нотной записи как своеобразные графические конструкции. Интересными в этой связи представляются графические схемы Танеева, кото-

рые он предлагал для правильного осмысления полифонических «манипуляций».

В музыковедении разработаны такие пространственные координаты фактуры, как вертикаль и горизонталь, диагональ и глубина. Пространственные координаты музыкальной фактуры стали особенно явственно «видимы» при переносе музыкального произведения (не предназначенного для пластических интерпретаций) на балетную сцену. Так, в балетном дуэте с кордебалетом происходит уподобление самих исполнителей музыкально-фактурным «голосам» – главному и второстепенным, как бы мелодии и аккомпанементу. Таким образом, хореографическое искусство предоставляет возможность зримо ощутить музыкальную фактуру, сделать ее «видимой» не только для музыкантов-профессионалов.

Разные виды музыкального письма, разнообразные склады фактуры по сути дела представляют собой разные типы организации музыкального пространства. И на этой почве возможны новые аналитические методы. Так, исследования *фактурных метаморфоз* – своего рода «модуляций» из одного склада в другой (например – из гомофонного в монодический), сжатие и расширение диапазона, регистровые «скачки», изменение звуковой плотности представляет практический путь осознания данного уровня музыкального пространства. В качестве примера подобного «скачкообразного» изменения пространства-фактуры приведем необычное заключение Ноктюрна Н-dur (№9) – внезапное переключение из лирически-песенной сферы в патетический монолог-речитатив). Отметим, что современное музыковедение при анализе современной музыки привлекает все новые и новые характеристики фактуры, как сугубо научные, детализированные, так и образно-метафорические. Например, выдвигаются следующие дефиниции – «дискретно-имитационная фактура с алеаторической ритмикой» (термин Д.И.Шульгина); или же «фактура брожения», фактура «вибрирующая», «шелестящая», и т. п. Видимо, множественность и некоторая туманность подобных определений связаны с объективными сложностями современного музыкального языка, который порой с трудом поддается объяснению и типизации.

Перцептуальный уровень

Отталкиваясь от приведенных выше представлений Е.Назайкинского, легко выйти на осознание перцептуальности

музыкального пространства. Перцептуальный уровень музыкального пространства, связанный со *слушательским восприятием*, ощущается при активном слушании музыки. В зависимости от своего воображения и степени музыкальной образованности слушатель моделирует в своем сознании тот или иной пространственный образ. Так, одно восприятие более абстрактно: слушатель ощущает диапазон; плотную или прозрачную фактуру. Другое восприятие музыки более конкретно, ассоциативно – она ассоциируется, допустим, с картинами природы.

Наконец, существует и комбинированное восприятие музыкального пространства, когда слушатель, преимущественно хорошо подготовленный профессионал, постигает произведение во всей его всеохватности; т.е. воспринимает его не только чувственно, но и аналитически. В этом случае он может рассуждать об особенностях фактуры, формы и т.п., которые являются, специфическими выразителями музыкальной пространственности. Этот уровень пространства, таким образом, определяется индивидуально-психологическими особенностями человека.

Таким образом, пространство-*перцепция* открывается нам как психологический, субъективный опыт слушателя, исполнителя, которые могут моделировать в своем сознании некие пространственные объемы, перспективы, образы, картины. Этот уровень пространства виртуален; он связан, прежде всего с воображением и предполагает наличие у субъекта некоего спектра художественных и чувственно-образных ассоциаций. Так, при звучании вступления к Одиннадцатой симфонии Шостаковича фактурно-оркестровыми средствами и пусто звучащими квинтами создается ощущение огромного, холодного, незаполненного пространства Дворцовой площади; в первой части Первой симфонии Чайковского и в *gis-moll*-ной прелюдии Рахманинова возникает образ движения по дороге через бескрайнее заснеженное поле. Вообще создание образов широкого простора, в том числе и водного, оказались очень плодотворными для музыкального искусства – достаточно вспомнить знаменитые произведения Римского-Корсакова, Лядова, импрессионистов. Отталкиваясь от подобных субъективных восприятий, можно предложить следующую классификацию перцептуального пространства в музыке:

1. *Картинное*. У слушателя возникают картинные, пейзажные ассоциации, либо прямо связанные с декларациями композитором в

программных сочинениях (например, «Море» Дебюсси, «На тройке» Чайковского), либо навеянные непрограммными. Так, известно, что подобные картины возникают при слушании некоторых прелюдий Рахманинова. Заметим, что не всегда заявленная автором образность совпадает с представлениями слушателя. Например, в прелюдии Дебюсси «Канопа» (канопа – сосуд для внутренностей мумии) у одних вызывает образ мрачного шествия (в начале), у других – всплески волн, покачивание лодки на воде.

2. *Чувственное.* Оно связано с эмоциональным возвышением, направленным ввысь, к «вершине-горизонту». Достижение вершины связано с постепенным мелодическим подъемом в высокий регистр и предельного расширением диапазона как достижением желаемого счастья, очень характерно, например, для заключительных тактов лирических или лирико-драматических произведений Чайковского (пример – завершающие такты балетных адажио, пьесы «Раздумье»). Наоборот, эмоциональный спад, мрачный настрой связан с погружением в глубину, с уходом в низкий регистр, свертыванием диапазона (кода 6-й симфонии).

3. *Катарсическое.* Это момент очищения души через перенесенные испытания, страдания; момент духовного воспарения, вознесения. В подобном плане высказывался Нейгауз о коде Ариетты 32 сонаты, ощущая в высоком «небесном» регистре божественную благодать. Так же «очистительным», пронзительным до слез звучанием воздействует последнее явление Темы Любви Ромео и Джульетты в конце увертюры-фантазии Чайковского.

Интересно, что ощущения колебаний пространства-фактуры в свете оппозиций «плотное» - «разреженное» или «расширение» - «сжатие», - присутствуют в музыке самых разных эпох и стилей. Однако в XX веке такие «операции» на уровне концептуального пространства достигли своего рода кульминации. Эффекты «расширения-сжатия», рост из малого «вещества» музыкальной субстанции до максимального объема и обратно, могут ассоциироваться и другими, более глобальными образами – Космосом, энергией, пульсирующей материей. Подобное мы видим в творчестве К.Пендерецкого и В.Лютославского, С.Губайдуллиной и А.Шнитке.

Физико-акустический уровень

Физико-акустическое пространство проявляется в музыке двояко; как на «предкомпозиционном» минимальном уровне,

так и на «посткомпозиционном» уровне, в моменты исполнения сочинений. Оно может быть постигнуто, прежде всего, на примере *отдельных звуков*. Звуки, соотносящиеся между собой как более высокие и более низкие, уже подспудно осознаются слушателем как верхние и нижние точки некой воображаемой звуковой вертикали. Сама многомерная структура одного звука также пространственна: широкий диапазон обертонового ряда наглядно демонстрирует принцип высотности. Целая область композиторских поисков XX века связана с разработкой глубинных параметров звука и построения композиций на основе одного звука. Это позволяет обозначить данное явление как «микространство». Рассмотрим его подробнее.

Микространство: «в глубины звука»

Композиторы XX века получили новые возможности выражения своих идей – они научились смешивать, синтезировать различные краски звуковой палитры, минуя живые инструменты. Назначение звуков, созданных технологическим путем – обогащение спектра привычных музыкальных звучаний, создание новой сферы выразительности. Искусственный звук с одной стороны может подражать естественному звуку, либо, наоборот – контрастировать ему. На физико-акустическом уровне музыкального пространства мы имеем дело здесь как бы с «развертыванием», расщеплением одного звука.

Условно обозначаемые *новые звуки*, то есть звуки, особым образом преобразованные, не встречавшиеся до сих пор в практике композиции, по своим акустическим качествам дифференцируются как *тоны* и *шумы*. Существуют два пути преобразования звуков. В одном случае предметом модификаций служит *тембр* звука, что является основой композиций в области *электронной* музыки. В другом случае материалом для разного рода модификаций служит *собственно звук*, который посредством синусоидального тона, произведенного генератором или осциллятором, лишен обертонов. Это происходит в сфере так называемой *спектральной* музыки. Рассмотрим эти явления несколько подробнее.

Понятию «электронная музыка» присущ некоторый надстилевой аспект, так как электронные сочинения не обусловлены какими-либо жанровыми или стилевыми регламентациями. Этот термин скорее дается по аналогии с такими понятиями как «инструментальная», «вокальная» музыка: определяющими факторами

здесь являются не содержание и не способ изложения музыки, а исполнительские средства.

Если говорить об электронном синтезе, то он осуществляется таким образом: музыкальная материя разрабатывается как бы *вглубь*, но по-разному.

Это связано, в одном случае, с *многопараметровостью* звука (его артикуляцией, громкостной динамикой, длительностью, тембром, плотностью), в другом, – с использованием «малых частиц», *микроэлементов* (микроинтервалики, микродинамики, микроритма, микрофактуры). Это детально проработано, например, направлением тотального сериализма (К.Штокхаузен «Электронные этюды I и II», 1953-54). А другой аспект, касающийся создания новой акустической среды, представлен в электронно-сонористических композициях (Д.Лигети. «Артикуляция», 1958).

«Возможность проникновения в микрокосмос тембра, поиска в области создания контролируемых пространств», по выражению композитора Э.Артемьева, – ему удалось осуществить в композиции «Двенадцать взглядов на мир звука» (1969). Композиторский замысел этого сочинения по-своему уникален. Автор решил создать серию акустических «вариаций на один тембр» - тембр якутского темир-комуза. Этот инструмент имеет семьдесят обертонов, а по своим акустическим свойствам он максимально приближен к звучанию электронных инструментов. Данная композиция олицетворяет собой идею диалектического единства микро- и макромира. Продолжать эти вариации можно сколько угодно, ибо такое количество обертонов (как у тембра темир-комуза) можно комбинировать бесконечно. В этом осуществляется некая медитативная трактовка формы, у которой нет традиционного начала и конца, а драматургия такого музыкального произведения разворачивается по синусоидальной линии.

Помимо чисто технической задачи – показать богатство и многообразие одного тембра, что, в конечном счете, приводит к ощущению, будто звучат несколько различных музыкальных инструментов, автор еще решает и задачу эстетического плана. Мозаичная монотонность драматургического развития в некотором смысле демонстрирует разрозненность и «осколочность» человеческого сознания в XX веке.

Другое направление «технологического» поиска в сфере музыкальной пространственности, связано с понятием «спектральная музыка».

В отличие от электронной музыки, музыка спектральная связана с синтезом иного рода – *инструментальным*. Спектральная музыка как акустический опыт впервые появилась во Франции в 1973 году. *Спектр* звука, как известно, – совокупность обертонов, составляющих сложную природу звука. И погружение в мир обертоновых «шлейфов» составляет суть данной композиторской техники. Приведем характерный образец творчества одного из самых ярких представителей спектральной музыки – Жерара Гризе.

Уже в первом из своих сочинений – “*Partiels*” для оркестра Ж. Гризе удалось продемонстрировать огромный потенциал звукового спектра. Суть сочинения состоит в том, что оно является некоей звуковой массой, образуемой из одного звука. Форма строится по принципу как бы разрастания ветвей дерева: «ветки» - это «части»-обертоны основного ствола: тона «*E*» тромбона и контрабаса; остальные инструменты подхватывают свои веточки-обертоны и добавляют новые. В итоге образуется общая пышная «крона», или густое облако *макро-звука*. Инструментальный спектр делится на три пласта: нижний (ствол) представлен основным тоном и октавным обертоном, средний образуют частицы, составляющие традиционные аккорды терцовой структуры (ветви), а верхний пласт, наиболее плотный, состоит из кластерных соединений (листья). Подобная дифференциация позволяет строить на основе одного спектра драматургию целого произведения, чья форма оказывается более интересной, пластически выстроенной по сравнению с неспектральной сонорикой.

В начале “*Partiels*” гармонический спектр от контрабасового до тромбового тона «*E*» реализуется в звучании 18 инструментов, и с каждым новым повторением далее он смещается от нижнего уровня к все более высокому. При этом происходит изменение тембрового освещения каждой частицы. Композитор является «исследователем» акустической природы звука, выстраивая определенную образную концепцию, связанную с его космологическими исканиями. Это не исключает создания особой атмосферы произведения и особой внутренней формы, где исчезает пульсация времени, где происходит погружение в неведомое, приоткрывается тайна иных реальностей...

Пространственность в музыке проявляется и на уровне *интервалов* и *аккордов*. Гармонические интервалы (промежутки), имеющие основание и вершину, характеризуются как уз-

кие, широкие и сверхширокие. Они представляют собой с этой точки зрения определенную «пустотность» между крайними звуками, т.е. пространство интервалов бывает более или менее объёмным. Разумеется, объём интервала на слух рельефнее ощущается либо в среднем регистре, либо при сопоставлении крайних, что обусловлено акустическими причинами и физиологическими особенностями слуха.

В аккордах же ясно определяется как *плотность*, так и *многоплановость* пространства. В трезвучиях и септаккордах, особенно в четырехголосном складе оно *трехслойно* (бас, средние звуки, верхний звук); в аккордах более многозвучных (комплексах) возможно и большее количество планов. В плотно расположенных аккордах пространство как бы «сжато», спрессованно, отчего звучат они более насыщенно, порой «терпко», чем широко расположенные. В последних «достаток воздуха» между тонами придает звучанию иной, часто более красочный, фонический оттенок. Особенно наглядно музыкальное пространство ощущается в полиаккордике, связанной с явлением многослойности фактуры.

Итак, микропространство заложено в самой глубинной материи музыки, в ее звуковом, предкомпозиционном уровне.

С другой стороны, физико-акустическое пространство познается в способе организации концертно-звуковой среды, оно связано с *различным расположением источников звука*. Их разнообразная комбинаторика (например, сочетание «живых» источников – оркестра, хора с магнитной записью), различного рода стереоэффекты (например, расположение исполнителей в разных точках зала) позволяет более явно ощутить музыку в пространстве и пространство в музыке. Такой вид музыкальной пространственности обозначим как «макропространство». Рассмотрим формы его проявления.

Макропространство: «атмосферы» (стереофония)

Освоение физического пространства началось в самые древние времена (антифонное респорсное пение в храмах). Если в Средние века пространственные эффекты достигались посредством использования *двух* хоров, то в музыке эпохи Возрождения статическая стереофония становится очевидной в связи с *многохорностью*. Такой прием объединения нескольких хоров активно приме-

нялся в композициях самых различных жанров и в церковной, и в светской музыке. В Англии, начиная со второй половины XV века, свадебные церемонии нередко сопровождалась композициями с использованием нескольких хоров. Например, английскому композитору эпохи Возрождения Т. Таллису принадлежит мотет для восьми (!) хоров.

Так называемые *Cori spezzati* (разрозненные, т.е. разделенные пространством хоры) применялись и нидерландскими мастерами. Так, А.Вилларт указывает на наличие данного принципа даже в названии собственного сочинения – “*Salmi spezzati*” (1550). Выдающиеся итальянские мастера XVI века Андреа и Джованни Габриели совершили качественно новый скачок в освоении музыкальной пространственности. Они сделали ее многомерной, введя пространственный фактор в композицию. Используя некоторые секреты, таившиеся в старом полифоническом искусстве – дифференциацию хора, сопоставление внутри него групп, – они вывели эти методы разделения звучащего пространства на макроуровень. Отчасти эта техника была подсказана акустическими свойствами аудиторий (в частности, интерьером собора св. Марка, а также представлениями на площади в Венеции).

Подобные разработки музыкального пространства продолжились в эпоху барокко (например, «Музыка на воде» Генделя), затем прекратились и вновь возобновились в XX веке, который представил немало примеров экспериментов с физико-акустическим пространством. В отличие от духовных, религиозных или светских практик ранних эпох, композиторы XX века часто экспериментируют с пространством весьма целенаправленно, возводя его в художественный концептуальный принцип. Так, Я.Ксенакис в своей известной композиции «Терретектор» («Действие в пространстве», 1966 г.) располагает 88 музыкантов оркестра среди публики, освободив для этого зал от кресел.

Думается, что именно этот уровень пространства в музыке наиболее очевиден. В упомянутых произведениях средствами моделирования пространства выступают источники звука и их расположение; задействуются группы инструментов, оркестры, хоровые массы, солисты, которые могут перемещаться относительно друг друга и слушателей. Однако пространство как тема, как программа, как *концепт* проявляется и в камерном творчестве. В качестве примеров приведем струнный квартет С.Слонимского «Антифоны»; в 3-й

фортепианной сонате Булеза одна из формант алеаторической композиции называется «Антифония»; у Ю. Буцко есть фортепианная пьеса «Измерение пространства». Заметим при этом, что стереофония, особенно в XX веке, неоднородна. Обратимся в этой связи к разнообразным примерам.

Виды стереофонии

Разнообразная художественная практика XX века позволяет выявить и определить различные виды организации акустического пространства. С одной стороны, это традиционная, известная с эпох Возрождения и Барокко *статическая стереофония*, когда источники звука, независимо от их количества, неподвижны. В XX веке много таких примеров; они были приведены выше (можно добавить еще «Военный реквием» Бриттена).

С другой – появляется *динамическая (мобильная, кинетическая)* стереофония, когда исполнители двигаются по залу или сцене. Звуки при этом распространяются свободно по отношению к слушателю. Рассмотрим несколько показательных примеров.

Композиция Л. Берлио «Круги» (1960) – своеобразная одночастная «музыка для состава» (меццо-сопрано, арфа и две группы ударных инструментов). В основе текста – стихи американского поэта Э.Каммингса. Верлибр, характеризующийся аритмичностью, перенасыщенностью символикой и алогизмами обретает оригинальное воплощение в звуках. Кругообразная символика проявляется уже в расположении исполнителей на сцене: позади две группы ударников, между ними, несколько впереди, арфа; певица совершает полукруги и круги, при этом играя на разных ударных инструментах. Группы ударников рассаживаются по полукругу. Основной круг определяет строение пьесы, пять ее разделов помечены композитором римскими цифрами (I-II-III-IV-V), текст в разделах расположен концентрично. Первые три части соответствуют трем стихам, четвертая и пятая повторяют второй и первый стихи. Певица выкрикивает различные звуки, подключается к ударникам, которые в кульминации издают аффектированные возгласы.

Интересный пример на динамическую стереофонию представляют и «Антифоны» С. Слонимского для струнного квартета (1968). Данное сочинение предполагает многократные перемещения музыкантов во время исполнения, причем координаты их местоположения точно указаны в партитуре. Сценическое пространство

условно делится на три части: левая, правая сторона (относительно зрителя) и центр. Сильное воздействие на слушателей оказывает прием театрализации, вовлекающей их в атмосферу ритуального действия.

Созданию «мобильного» и ускользающе-изменчивого художественного образа у С. Слонимского отвечает использование нетемперированной интервалики (четвертитоновая техника), а также импровизационного ритма (длительности обозначаются условно – не четверть-восьмая, а полудолгая-короткая; не постепенное дробление или увеличение ритмических фигур, а пассажи с ускорением и замедлением).

Во временных (метроритмических) и высотно-интонационных взаимоотношениях обнаруживается очень интересная закономерность: при постепенном расширении интервального диапазона (начиная от микроинтервалов и вплоть до ультрашироких скачков) происходит диминуция длительностей. Такой прием направлен на достижение своеобразного разноуровневого (диагонального) баланса. Эффект пространственного звучания создается благодаря использованию крайних регистров (*C – g* у виолончели). Образующаяся трансинструментальная линия в глиссандирующем пассаже (от виолончели к альту, а затем от второй скрипки к кульминационному звуку *as* у первой) создает впечатление стремительного восхождения.

Композиция данного произведения строится таким образом:

- движение солистов происходит при постепенном приближении к центру сцены (притом, что первоначально все инструменты, кроме виолончели, находились за сценой);
- ни одна «сценическая ситуация» не повторяется дважды;
- движение к кульминации, напряжение усиливается не только аудиальным, но и визуальным воздействием на слушателя посредством смены дальнего плана на ближний («кинематографический» прием).

Ярким примером на динамическую стереофонию является и сочинение для скрипки и баяна «Адам и Ева» М. Броннера. Премьера состоялась в 1999 году в Одессе, где это произведение было мастерски исполнено Еленой Ергиевой (скрипка) и Иваном Ергиевым (баян). Основной стереофонический эффект в сочинении «Адам и Ева» не был задуман автором намеренно и возник на подсознательном уровне. Мотив достаточно прост – баянисту трудно переворачивать

ноты, поэтому целесообразнее использовать несколько пультов. Но так как продолжительность пьесы более 10 минут и исполнителю невозможно охватить взглядом все страницы, композитор решил расположить пульта в полукруге (у скрипки также – для симметрии). В основе композиции два образа, два контрастных по своей природе начала отражают истинную сущность бытия: гармонию противоположностей – мужчины и женщины. Мужское начало выражено экспрессивным тембром скрипки, а женское олицетворяет звучание баяна, который проявляется у композитора с необычайной теплотой и чувственностью. Мобильность исполнителей дает возможность слушателю почувствовать «дышащее» звуковое пространство, обладающее свойствами сжатия и расширения, сгущения и разрежения. Проследим за ремарками композитора, отражающими расположение источников звука на сцене:

- ✓ музыканты, играя, выходят из противоположных кулис (т.1);
- ✓ садятся спиной друг к другу (т.13);
- ✓ музыканты поворачиваются лицом к залу (т.106);
- ✓ поворачиваются лицом друг к другу (т.150);
- ✓ музыканты уходят, поют и играют одновременно; музыка продолжает звучать из-за кулис, постепенно затихая.

Символическим отражением неизбежности чувства любви и вечности бытия является движение по кругу – то, что, на первый взгляд, продиктовано чисто технической задачей – не нарушить пластики музыкально-театрального действия. У каждого из исполнителей ноты расположены на шести пультах, что заставляет музыкантов плавно перемещаться по окружности навстречу друг другу. В таких передвижениях исполнителей на сцене угадывается некая идея сближения контрастных миров. Здесь, безусловно, присутствует театральность, позволяющая глубже проникнуть в содержательный смысл произведения. Моментом вовлечения в партитуру «Адама и Евы» человеческого голоса (в заключительном разделе композиции оба исполнителя тихо вокализируют) отмечено расцветающее чувство любви, которому уже тесно в рамках чисто инструментальной музыки. Ощущение расширенного психологического времени (в стремлении к вечному пребыванию в неземном блаженстве) выражается возникшем между двумя вокальными партиями бесконечном каноне (т.242 - и до конца, пока звук не затихнет).

Не случайно, что в процессе развития этого произведения меняется и музыкальный язык: от диссонантности и экспрессивности звучания, заостренности и графической рельефности мелодических линий и терпкости гармоний к высшей умиротворенности и спокойствию долгожданной неги. Образно трансформируется и основная лейтинтонация (нисходящий ход м.2-ув.4), которая в партии баяна концентрируется главным образом в гармоническом виде. Постепенно этот мотив «завоевывает» восходящее направление, звучит на разных точках диапазона, в различных ритмических модификациях, а в кульминационном разделе композиции (когда исполнители поворачиваются лицом друг к другу) «высвобождается» из-под неустойчивого «владычества» тритоновой интонации – м.2-ч.5 (т.151). О поисках долгожданной «устойчивости» свидетельствует появление педали в среднем голосе, а затем и органного пункта. Хотя тритон еще «вступает в соперничество», кварто-квинтовые созвучия уже преобладают, становясь провозвестниками наступающего в конце сочинения ощущения «мировой гармонии».

Тематизм этого произведения рельефен, необычен и рождается с большой степенью экономности. Мелодика широкого диапазона указывает на невокальность основной темы. В начале произведения Адам и Ева воспринимаются как существа, блуждающие в сумраке, ищущие и смятенные. И только потом композитор наделяет их теплыми человеческими чертами, о чем свидетельствует избранный круг выразительных средств:

- широкий диапазон сужается до пределов большой терции (в т.235 в средних пластах фактуры);
- после тональной неопределенности подчеркнутое нахождение в сфере тональности D-dur;
- включение в партитуру вокального тембра;
- перевод тритоновой интонационной сферы в квинтовую.

Таким образом, идея сближения двух противоположных образных миров (выраженная посредством кинетической стереофонии, т.е. реального сближения персонажей-исполнителей), идея рождения гармонии из хаоса мироздания, движения от мрака к просветлению на интуитивном уровне подсказывает автору избранные им музыкально-выразительные средства.

Исторически самый поздний тип стереофонии – *комбинированная* (или монтажная) – появился в 1948 году. Это один из способов создания музыкального «объема» и «перспективы», осново-

положником которого стал Пьер Шеффер. Известный французский инженер-акустик и композитор впервые разработал метод, основанный на соединении живой музыки с искусственно воспроизводимой.

Приблизительно в то же время (в 1952 году) Джону Кейджу по случайности попались некоторые грампластинки, из фрагментов которых он «смонтировал» свой «Воображаемый пейзаж №5», который явился первым в США образцом «музыки для ленты» (основположником монтажно-фонографических методов). Эта идея была подхвачена и успешно продолжена экспериментами с реверберацией и другими специальными эффектами, *воспроизводимыми* с помощью студийной аппаратуры. Природный звуковой материал сочетался с музыкой электронного происхождения.

В этом направлении существуют такие композиции, где живые музыкальные инструменты сочетаются с магнитной лентой, а также и такие, где музыкант играет сначала сольно, а затем в контрапункте с собственной записью. Приведем следующий пример. На концерте японского радио (Токио) в 1966 году состоялась премьера оригинальной пьесы К.Штокхаузена «Соло для мелодического инструмента с обратной связью», исполнение которой было представлено в двух версиях: сначала на тромбоне, затем на флейте. Вся «загвоздка» заключалась в том, что солистам предстояло играть самим с собой, точнее, импровизировать с произведенной уже непосредственно во время исполнения собственной записью.

Эксперименты в области контрастной стереофонии свойственны и современным отечественным композиторам. Например, у Н. Корндорфа есть сочинение под названием «Пение» (для меццо-сопрано и магнитофонной ленты), в котором проявляется характерное для творческого метода композитора использование бессвязного слогового пения (звучащие фонемы).

Огромная роль в практике соединения «нотно»-инструментальной и монтажно-фонографической музыки принадлежит итальянскому композитору Бруно Мадерна. Чрезвычайно показательными в этой области является «*Musica su due dimensioni*» – «Музыка в двух измерениях» для флейты, тарелки и магнитофонной ленты, 1952 (другая версия – 1963), а также другое произведение под названием «Музыка для флейты и стереозаписи», в котором автор посредством необычных сочетаний «живого» и отстраненно-аэмоционального звучания воспроизводит мистическую атмосферу

пещеры, в которой зримо ощущаются таинственные звуки природы – медленное скольжение капель по холодным контурам застывших изваяний – сталактитов, зловещее шуршание крыльев летучих мышей...

Контрастная стереофония по аналогии с контрастной полифонией предполагает одновременное сочетание разных пластов, в данном случае – не мелодических, а тембровых. Электронное сочинение Э.Денисова для девяти инструментов и магнитофонной пленки – «На пелене застывшего пруда» (1991) репрезентирует необычное концертное выступление. В качестве солиста в данном произведении выступает собственно магнитофонная пленка. Ее звучание противопоставлено ансамблю обычных инструментов, которые окружают слушателя с разных сторон – спереди на сцене, позади музыкантов «оркестра», слева и сзади.

На магнитофонной ленте записаны звучания разнообразного характера: тоны, которые вступают и напластовываются подобно обычным звукам инструментов; колокола (*cloché*) различной высотной ширины и разных звуковых конфигураций; также шум (*bruit*). К чисто сонорным эффектам колоколов и шумов примыкает и звон кротали, и составляемые из тонов сонорные вертикали с большой ролью кластеров. Глиссандирующие волнистые линии символизируют ветер (*vent*). Эти и подобные звуковые объекты-характеры образуют свою драматургическую линию развития. Они экспонируются подобно темам многотемной полифонической композиции, развиваются путем *quasi*-стреттных наложений, модификаций, сжатий и расширений, «раздуваний» до причудливых геометрических фигур и даже передвижений в пространстве концертного зала. Все это – во взаимодействии с другим участником соревнования – нонетом.

Главный метод композиции в пьесе – сонорный (взаимодействие тоновой и электронной сонорики). Таким образом, приведенные примеры демонстрируют основную концепцию первого уровня музыкального пространства – «физико-акустического» в его двух проявлениях – «микро» и «макро».

Итак, подведем некоторые итоги. Основное значение в понимании феномена музыкальной пространственности, на наш взгляд, имеет концептуальный уровень музыкального пространства. Музыкальное пространство понимается как *концепт*, то есть авторское, художественное пространство, заложенное в сочинении и познаваемое через многие элементы музыкального текста.

Разумеется, и в микро- и в макропространстве физико-акустических композиций XX века, рассмотренных выше, присутствует некое концептуальное начало, декларируемое программным названием. Но в них оно связано исключительно с рассадкой исполнителей, слушателей и т.п. Задача данной статьи заключалась в попытке некоей систематизации разнообразных, во многом экспериментальных явлений в музыке XX века, предложить собственную типологию такого понятия, как музыкальное пространство.

Литература

1. Астахова О.А. Музыкальный хронотоп, М., 2020, ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова, изд. «Перо».
2. Задерацкий В. Музыкальная форма. Вып. 1. М., 1995.
3. Красникова Т. Фактура в музыке XX века. М., 2008.
4. Мозгот С. Музыкальное пространство в творчестве Клода Дебюсси. М., 2008.
5. Мозгот С. Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века // Проблемы музыкальной науки, №4. М., 2014.
6. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
7. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке. М., 1985.
8. Скребкова-Филатова М. О художественных возможностях музыкального пространства//Пространство и время в музыке. М., РАМ им. Гнесиных, 1992.
9. Холопова В. Музыка как вид искусства: учебное пособие СПб., 2000.

Елена Матвеева (Москва)

Через четыре десятилетия после войны

XX век в мировой истории стал временем самых драматичных и трагичных событий, которые осмысливались на протяжении многих последующих десятилетий. Центральным событием для истории СССР стала Вторая мировая война. Процесс осмысления – научно-исторического, философского, социологического, культурного и прочего – во многом был связан не с воссозданием настоящей картины, а со своего рода мифотворчеством, с созданием в общественном сознании образа страны-победительницы, ее героического народа, мудрого руководства, талантливых полководцев и т.д. Это было особенно заметно в военные годы и десятилетие, следовавшее непосредственно после войны. По мере того, как открывались новые, прежде засекреченные факты, общая картина, связанная с военными событиями, постепенно менялась и становилась менее однозначной.

В 80-е годы, когда страна неумолимо шла к своему распаду, отношение ко Второй мировой войне, как и ко многим другим явлениям, распадалось на «официальное», с чествованием ветеранов, с парадами и возложением цветов к могилам солдат, – и неофициальное, внутрисемейное, со свидетельствами еще живых уцелевших родственников и знакомых, попавших под репрессии, депортации, высланных из больших городов инвалидов и т.д. Разумеется, такого рода знание не могло не влиять на общую картину мира, где самые главные ее основания подвергались сомнению и переосмыслению. Однако даже в такой нестабильной ситуации оставались некие важные ориентиры, воплощающие самые универсальные ценности. Заметнее всего они проявились, на наш взгляд, в сфере культуры, в том числе музыкальной. И здесь особое внимание привлекают сочинения, которые сами создатели связали с темой войны.

«Ленинградская» симфония Д.Д. Шостаковича, созданная в 1941 году в осажденном городе (8 сентября началась блокада, первые три части были закончены в том же сентябре, четвертая дописана в Куй-

бышеве, куда композитор был эвакуирован в октябре), сразу стала символом страданий и сопротивления ленинградцев, но в наибольшей мере – символом уверенности в победе: «Еще в те трудные времена, когда советские люди с глубокой тревогой внимали нередко трагическим вестям с фронтов войны, музыка Шостаковича прозвучала как пророческое утверждение победы над фашизмом, как поэтическое обобщение патриотических чувств народа, его веры в торжество гуманизма и света» [4, с. 25]. По-разному оценивая музыкальные достоинства Седьмой симфонии, практически все высказывавшиеся о ней отмечали необычайную силу эмоционального воздействия, ощущения подъема и воодушевления – и именно об этих чувствах говорил и писал сам композитор в момент создания симфонии.

В повести Ф. Искандера «Стоянка человека» об этом времени говорится устами героя: «Никогда, ни до, ни после войны, я не чувствовал себя на таком подъеме, как во время войны. ... Все проклятые вопросы были отброшены реальной общенародной бедой, реальным участием в борьбе с этой бедой. Именно поэтому, несмотря на потери друзей, ежедневный риск, годы войны оставили в душе мощную и даже веселую музыку бесконечного внутреннего подъема» [2, с. 133-134]. Конечно, в музыке Шостаковича присутствует и трагизм, и ужас того времени, однако даже ленинградская блокада в момент создания симфонии только начиналась, и самые страшные ее события были впереди. Осознание войны во всей ее неприглядности, бесчеловечности и бессмысленности началось позже военных лет, и заметное место в числе художников, способствовавших этому, следует назвать Бориса Тищенко, чью программную симфонию «Хроника блокады» даже называют «Ленинградской симфонией Тищенко».

Коренной ленинградец, как и Шостакович, Тищенко, родившийся в 1939 году, конечно, не мог отчетливо помнить военных событий. Однако, в его памяти запечатлелась эвакуация в п. Берды Оренбургской области, песни военных лет, радио и патефон, ставшие одним из главных источников музыкальных впечатлений.

Один из первых биографов Б. Тищенко Б. Кац писал, что композитор принадлежит к поколению, выросшему без отцов, погибших на войне, и это была одна из главных травм послевоенного поколения: «Многие молодые люди тех лет росли без отцов, и – свойственная в принципе периоду взросления – жажда видеть свое отражение в человеке зрелом и найти в этом отражении ориентиры для собственного пути разгоралась и требовала утоления. ... Отцов заменяли учителя.

Далеко не каждое поколение так остро переживало свои отношения с учителями, как это» [3, с. 23].

Тищенко стал аспирантом Шостаковича в 1965 году, и нельзя не отметить особые отношения, которые связывали учителя и ученика: «Шостакович явился для Тищенко учителем не столько в профессиональном, сколько в каком-то неизмеримо более широком и глубоком смысле этого слова – в духовно-нравственном, в мировоззренческом и, видимо, в сокровенно-личном» [3, с. 23]. Все это хорошо видно и слышно на примере «военных» симфоний двух композиторов.

Симфония «Хроника блокады» родилась из музыки к спектаклю А. Сагальчика «Такая длинная зима», поставленного в 1984 году в Ленинградском театре имени Ленинского комсомола по стихотворениям Ю. Воронова, который пережил блокаду 12-летним мальчиком. Музыка Б.И. Тищенко поразила даже создателей спектакля, А. Сагальчик говорил о ней: «Актеры выходили и просто слушали, потому что в его музыке было столько муки блокады, что мы с актерами не могли дотянуться. Может быть, это – память о Седьмой симфонии Дмитрия Дмитриевича Шостаковича, учителя Бориса Ивановича Тищенко» [цит. по: 5, с. 18]. Оказалось, что музыка «выходит за рамки спектакля, за пределы драматической сцены, зрительного зала» [5, с.19]. И в том же 1984 году композитор на основе музыки к спектаклю создал программную симфонию «Хроника блокады» ор. 92.

Слово «хроника» в заглавии сочинения настраивает на бесстрастную фиксацию фактов, исторических событий блокады Ленинграда. В ней видят «картины блокадных будней, идущие одна за другой с кинематографической отчетливостью» [5, с.20], «монументальное полотно, в котором война, разрушения, смерть, преодоление и победа описаны композитором буквально, шаг за шагом» [5, с. 18]. На самом деле кинематографичность и театральность вошли в симфонию в виде записей настоящих взрывов, свиста летящих бомб, рокота авиамоторов, воя ветра, звуков салюта, мертвой тишины холодной комнаты – той звуковой составляющей, которая требуется для ее исполнения помимо большого симфонического оркестра с расширенным составом ударных инструментов. Очевидно, что все звуковые «добавления» призваны создать у слушателя ощущение «присутствия», дать ему возможность самому ощутить и осмыслить блокаду Ленинграда как одно из самых страшных преступлений против человека и человечности.

Говоря о построении симфонии в целом, руководитель ее записи, осуществленной Сочинским симфоническим оркестром в 2020 году, А. Лубченко, отмечал «романную» драматургию, сходную с драматургией симфоний Г. Малера [7]. Здесь действительно можно обнаружить сходство в методах работы с мотивами, в создании целостной линии разворачивания музыкальных событий, которые воспринимаются как выражение сюжета самой «Хроники»: нарастание тревожности, бомбардировки и разрушение, картина блокадной зимы, холода и голода, «нашествие», оплакивание потерь, и на самой вершине эмоциональных переживаний «звучит щемящий, ностальгически-отстраненный от всего суетного вальс – печальный и неправдоподобно красивый, в чистом и незамутненном до миноре» [5, с.21], после которого разворачивается битва с последующим освобождением города и торжеством.

С другой стороны, прослеживаются явные параллели с первой частью Седьмой симфонии Д.Д. Шостаковича, где в разработке возникла знаменитый «эпизод нашествия». Здесь, как уже упоминалось, также есть своя «тема нашествия», которая звучит не менее устрашающе, подавляя своей бездушной энергией. Б.И. Тищенко, очевидно, сознательно вызывал у слушателя ассоциации с Седьмой симфонией Шостаковича, ведь и она стала частью истории блокадного Ленинграда.

М. Бялик, тесно общавшийся с композитором, в комментариях к этой симфонии, особо отмечал заботу Б.И. Тищенко о создании звукового образа холодного осажденного города: «Симфония “Хроника блокады” с поразительной достоверностью воплотила сонорные приметы быта военного Ленинграда и через них – чувства его защитников и самых дух героического города» [1]. Здесь, в воссоздании звуковой стихии военного города, композитор был особенно изобретателен. Помимо использования разного рода фонограмм с настоящими звуками взрывов, авиамоторов, воя ветра и прочего, Тищенко создает очень выразительную оркестровую ткань, в которой в свистящих флажолетах скрипок с повтором коротких ритмических фигур угадывается угадывается звучание радиоэфира с сигналами азбуки Морзе; ударные инструменты создают картину хаоса и разрушений; застывшие валторновые звуки, на фоне которых отрешенно позвякивают колокольчики, вызывают ощущение мертвенного холода блокадной зимы. В эпизоде «нашествия» также оказывается очень важной именно тембровая составляющая: малый барабан, солировавший

у Шостаковича, используется и здесь, далее к нему подключаются остальные инструменты, создавая ощущение движения лязгающей и устрашающей махины – как и в первой части Седьмой симфонии.

Однако в отличие от Шостаковича, Тищенко делает центром симфонии не наступление вражеских сил и сопротивление им, а вальс, щемяще-прекрасный и вызывающий чувство невосполнимой потери, утраты чего-то невыразимо важного, навсегда перечеркнутого войной. Его появление посреди ужасающей картины смерти и разрушений совершенно неожиданно, невозможно и поэтому ирреально. Этот вальс возвращается в самом последнем эпизоде симфонии, но уже как тень, как отголосок, как тающее воспоминание. И слушатель симфонии Тищенко остается с ощущением не воодушевления перед лицом врага, а горчайшей потери, пустоты и сожаления – и это как раз результат того осмысления войны и военных событий, который является итогом долгого переживания травмы, растянувшейся на несколько поколений советских и затем российских людей.

1980-е годы стали временем появления сразу нескольких «военных» симфоний: кроме «Хроники блокады» (1984) Б.И. Тищенко можно вспомнить «Севастопольскую» симфонию (1980) Б.А. Чайковского, а также появившиеся в один год Семнадцатую (1984) и Восемнадцатую (1984) симфонии М.С. Вайнберга, имеющие программные названия «Память» и «Война – жестче нету слова». Потребность в осмыслении и высказывании на тему войны, отделенной от настоящего уже почти четырьмя десятилетиями, вызвана, очевидно, завершением определенного этапа в развитии общества, сменой поколений, уходом из жизни большей части непосредственных участников войны. Все внешнее, наносное, возникшее благодаря усилиям прямой пропаганды и разного рода мифотворчества, постепенно уходит, оставляя желание понять и принять этот опыт.

Для Б.И. Тищенко, судя по симфонии «Хроника блокады», опыт войны, ее влияния на родной город, был крайне травматичным, переживаемым как личная трагедия, связанная с невосполнимыми потерями. И самое страшное в этих потерях – не разрушения и даже не смерти людей, а гибель в человеке человечности, низведение человека до его базовых потребностей в еде и тепле, расчеловечивание врага, разрушение тех ценностей, которые прежде представлялись неразрушимыми.

Б. Кац, размышляя о музыкальном «инварианте» крупных сочинений Б.И. Тищенко, выделяет несколько фаз развития целого. После катастрофы и крушения обычно следует этап преодоления, чаще всего связанный с образами памяти, обретающими здесь этическое наполнение: «В культуре второй половины XX века память все чаще и чаще из категории психологической превращается в категорию этическую, вступая в тесные родственные отношения с совестью. Память становится своеобразным залогом совести, непременным условием ее выявления. Думается, именно светом такого родства озарен образ памяти в музыке Тищенко» [3, с.43]. Прекрасный вальс, возникающий посреди разрушений, в «Хронике блокады», безусловно, является выражением памяти и совести – совершенно никак не состыковывающийся с реальностью и находящийся в каком-то совершенно другом измерении, портал в которое закрывается.

Похожую проблематику можно обнаружить в другом сочинении Б.И. Тищенко, в балете «Ярославна» (1974), основой которого стало «Слово о полку Игореве». В отличие от оперы А.П. Бородина, балет представляет князя Игоря не как защитника земли русской, а как бездумного захватчика, вначале бахвалящегося своей военной удачей, а затем, после потери войска, осознающего бессмысленность и пагубность войны. Судя по музыке балета, кроме войска Игорь теряет цельность, силу духа, веру в себя. В конце спектакля он представлен как раздавленный и опустошенный человек.

Таким образом, для Б.И. Тищенко образ войны связан прежде всего с потерей, с безвозвратной утратой самого прекрасного и чистого. Очевидно, что при таком ракурсе рассмотрения и осмысления никакая война не может быть оправдана, и одна из главных задач каждого человека – не допустить войны, не участвовать в войне и сохранить мир от безвозвратных потерь, прежде всего этических.

Литература

1. Бялик М. Г. «Рай» Бориса Тищенко. URL: <https://www.belcanto.ru/09042602.html> (дата обращения: 17.11.2022)
2. Искандер Ф. Стоянка человека. Повести и рассказы. – М.: Издательство «Правда», 1991. – 482 с.
3. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. – Л.: Советский композитор, 1986. – 168 с.

4. Ойстрах Д.Ф. Великий художник нашего времени // Д. Шостакович. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1976. – с.23-30
5. Серов Ю.Э. «Ленинградская» симфония Бориса Тищенко // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. №1 (42). – с. 18-24.
6. Серов Ю.Э. Тищенко и Шостакович: перекрестье судеб на общем симфоническом пути // Музыковедение. – 2021. №6. – с. 8-16.
7. Тищенко Б. «Хроника блокады». Буклет [Электронный ресурс]. URL: <https://melody.su/catalog/classic/53360/>

Татьяна Егорова (Москва)

Композиторы-шестидесятники и кинематограф

1960-е годы были, пожалуй, самыми взрывными и пассионарными в истории отечественного искусства. Они выдвинули на авансцену целую плеяду молодых и жаждавших мирового признания художников. Среди них было немало талантливых композиторов и кинорежиссеров, чьи встречи и творческое сотрудничество на первый взгляд могли показаться случайными, но в действительности обернулись ярчайшими художественными достижениями и открытиями в равной степени в обоих видах искусства. Интересно и другое: никогда ранее кинематограф не втягивал в свою орбиту еще не оперившихся и только вступающих на самостоятельный путь музыкантов, которые были вынуждены без всякой предварительной подготовки на эмпирическом и интуитивном уровнях осваивать тонкости и премудрости незнакомого им вида деятельности. Но они достойно выдержали испытание, не подражая уже установленным канонам и трафаретам старших и опытных коллег. Изобретая собственные правила, они подарили отечественному кинематографу музыку, которая удивительным образом отразила поэтику «оттепельного периода» и те смелые идеи, что со временем помогли выкристаллизоваться индивидуальной манере их авторского письма.

Разумеется, подобное произошло далеко не с каждым из дебютировавших в советском кино в 1960-е годы, хотя попытку попробовать силы именно в этот период предприняли практически все из громко заявивших тогда о себе композиторов-шестидесятников. Их приход был во многом запрограммирован последовательно реализуемой властями главной идеологической установкой, на протяжении всей истории советского кинематографа определявшей пути его развития. Суть установки в концентрированной форме была выражена в лаконичной ленинской фразе: «Из всех искусств для нас важнейшим является кино» (Болтянский, 1925, с. 19). Ставшая крылатой благодаря нарком просвещения А. В. Луначарскому, она привела к форми-

рованию устойчивой тенденции на привлечение к работе в кино лучших творческих сил страны. Таковыми в период хрущевской «оттепели» режиссеры считали молодых, полных свежих творческих замыслов композиторов, в музыке которых, разрушая жесткие догмы метода социалистического реализма, отражалась «эпоха перемен». На экран вышли новые поколения современных романтических героев-интеллектуалов, «физиков» и «лириков»», которые совсем по-иному ощущали время, по-иному мыслили и чувствовали. Их целью был прорыв в другое духовное измерение.

Для композиторов предложение писать для фильмов выглядело более чем заманчивым, ибо оно предоставляло широкие возможности для эксперимента, создание в сжатые сроки кинопартитур, которые не ложились потом надолго в стол, а сразу исполнялись, записывались в тон-студиях лучшими музыкальными коллективами, через экран становились доступными зрителям, делая имя автора известным в масштабах всей страны. Кроме того, немаловажное значение имели и материально-финансовая сторона вопроса, и защищенность музыки авторскими правами, и возможность поэкспериментировать с музыкальными приемами и идеями, способными в дальнейшем привести к рождению произведений уже традиционных академических жанров. Но существовала еще одна немаловажная причина обращения к кино, о которой говорить публично было не принято, но которую, тем не менее, можно назвать мотивационной. Ее очень точно обозначал композитор Николай Каретников: «С 1961 года и вплоть до начала перестройки я был почти лишен возможности исполнять свои произведения в Советском Союзе. На протяжении 25 лет единственным способом выжить стала для меня композиторская работа в кинематографе и драматическом театре» (Каретников, 1990, с. 95). Под этими словами могли подписаться многие из молодых композиторов, поэтому отказов от поступающих с киностудий предложений практически не было.

Одним из первых заявил о себе в кинематографе Николай Каретников (1930-1994). В 1958 году в прокате демонстрировались сразу две игровые ленты с его фамилией в титрах. Первая – короткометражка «Пастух» – представляла собой экранизацию по рассказу М.Шолохова и была в равной степени кинодебютом как композитора, так и режиссера Искры Бабич. Позднее выяснилось, что для Каретникова она оказалась своего рода «разминкой» перед работой над

музыкой к полнометражной ленте «Ветер» (1958) набиравшего стремительно силу режиссерского тандема А. Алов – В. Наумов.

«Ветер» принадлежал к категории историко-революционных фильмов, старт которым был дан в далекие 1930-е годы культовыми для советской эпохи картинами кинотрилогии о Максиме (реж. Гр.Козинцев, Л. Трауберг, комп. Дм. Шостакович, 1934-1938), фильмами «Мы из Кронштадта» (реж. Е. Дзиган, комп. Н. Крюков, 1936), «Щорс» (реж. А. Довженко, комп. Дм. Кабалевский, 1939). Неудивительно, что в своем первом серьезном киноопусе Каретников пошел по уже проторенному пути, обратившись к симфоническому типу музыкальной драматургии, вызывавшей порой аллюзии с Малером и Шостаковичем, с обилием нарративной музыки, не выходявшей в своих действиях за границы содержания кадра. Кроме того, от старших мастеров был заимствован распространенный для данной жанровой категории фильмов прием коллажных врезок в оригинальный музыкальный текст цитатных фрагментов из революционных песен. Таковой, к примеру, была открывавшая картину мелодия «Варшавянки», которая затем погружалась в поток интенсивного симфонического развития с тем, чтобы выплеснуть наружу героическую тему – лейтмотив преодоления, упорного движения к цели.

В то же время моноцентрический принцип построения музыкальной драматургии со сквозной темой-идеей, насыщенной взрывной внутренней энергией, и выбор в качестве основного формообразующего принципа экранной концепции жанра марша, но не героического, победного, а грузного, усталого, достигающего трагедийной кульминации в сцене расстрела белогвардейцами группы большевиков, выделяют музыку «Ветра» из потока подобных ему кинолент и, что самое важное, намечают векторы развития, характерные приемы, что в дальнейшем станут отличительными для авторской манеры композитора. Причем, увлеченность работой и материалом приведут его через несколько лет к созданию «Драматической поэмы» для симфонического оркестра (1960) на основе музыки фильма «Ветер», а еще позже отдельные ее фрагменты проявятся в музыке одноактного балета «Геологи» (1959-1963).

И подобные взаимообмены, взаимопереходы в разные виды искусства в творчестве Николая Каретникова не будут единичными. Среди подобных примеров: 4 церковных хора (I. На постриг; II. Из пророка Софонии; III. Моление о согласии; IV. Соборование) из масштабной киноэкранизации А. Алова и В. Наумова «Бег» по мотивам

произведений М. Булгакова (1970), давшие импульс к написанию Восьми духовных песнопений для мужского хора памяти Бориса Пастернака (1969-1989). Кстати, Николай Николаевич впоследствии весьма гордился тем, что одним из первых композиторов добился права включения выдержанной в канонических православных традициях авторской духовной музыки в игровое пространство советского фильма (из личной беседы с композитором, август 1991 г.). Музыка четвертого фильма, также созданного в содружестве с А. Аловым и В. Наумовым, «Скверный анекдот» (1966), вызвавшего шквал противоречивых откликов и положенного на 21 год на полку, сочинялась почти параллельно с балетом «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» (1964-1967). Поэтому взаимопересечения между ними были неизбежны, хотя бы из-за близости использованных гротесково-сатирических решений в трактовке сюжетов Э. Т. А. Гофмана и Ф. М. Достоевского. Музыковед Елена Никифорова (2020) открыто признает тот факт, что «фрагменты партитуры “Крошки Цахеса” стали музыкальной основой киноленты «Скверный анекдот». <...> Музыка балета оказалась идеально подходящей для передачи карнавальной образности фильма» (с. 174). Более того, синхронизация музыки с игровым действием и её интонационно-стилистическое попадание в мироощущение великого русского писателя получились настолько идеальными, что после официального снятия прокатных ограничений «Скверный анекдот» был включен в учебные программы режиссерского факультета ВГИКа в плане изучения возможностей функционирования музыки в кино.

Следует также обратить внимание на важное обстоятельство, ранее не отмечавшееся: уникальность музыки Н. Каретникова в «Скверном анекдоте» состояла в том, что она вошла в соприкосновение с игровым действием, ориентируясь не на кинематографическую, а на театральную эстетику музыкального оформления. Тесная связь музыки с художественно-изобразительным решением эпизодов, выдержанных в стилистике подчеркнута реалистических сценических декораций, и с почти хореографической пластикой движения персонажей, использование приема «обобщения через жанр» (А. Альшванг), отсутствие функциональных разграничений между внутрикадровой и закадровой музыкой сообщали фильму возбужденно нервическую эмоциональность и особую «музыкальность» звучания – качества, к которым особенно начинает стремиться современный кинематограф. Но тогда, в далекие 1960-е, подобное воспринималось

как вызов. Неслучайно Михаил Тараканов называл музыку «Скверного анекдота» «самым крупным достижением в этом жанре после Прокофьева» (цит. по: Селицкий, 1997, с. 214), а Александр Селицкий добавил еще одно значимое замечание: именно музыка «специфически музыкальными средствами *выражает* концепцию и даже говорит в рамках этой концепции то, что может сказать только она» (Селицкий, 1997, с. 214).

Необычная, по сути дела эксклюзивная, коллизия возникла при создании Каретниковым музыки к кинодилогии А. Алова и В. Наумова «Легенда о Тиле» (1976) по мотивам романа Шарля Де Костера (глубокий и обстоятельный анализ музыки фильма содержится в статье А. А. Басовой (2020) «Кинематографические обертоны в творчестве Н. Каретникова: музыка фильма «Легенда о Тиле»). Проблема заключалась в том, что к тому времени Каретников уже более десяти лет работал с драматургом Павлом Лунгиным над либретто оперы «Тиль Уленшпигель» (1965-1985) и был, как говорится, в материале собственной концепции музыкальной драматургии. Но у режиссеров было *свое* представление о музыкальной составляющей фильма. «От музыки режиссеры потребовали следующее: она должна быть простой, народной, архаичной, походить на Баха и при всем этом быть шлягером. <...> Лишь постепенно выяснилось, что А. Алову и В. Наумову было необходимо то, что стало модным в момент создания ленты (70-е годы), а именно: Вивальди и итальянский XVIII век. Отсюда возник острый конфликт между мной и режиссерами. <...> Сам выбор музыкальной стилистики казался мне неправомерным. Пусть речь шла о XVIII столетии, но ведь с XVIII веком связано в первую очередь имя Баха, а не Вивальди, Торелли и тех милых итальянцев, которые тогда вошли в моду.

Понимая, что такого рода отношения между режиссером и композитором – вещь опасная, чреватая самым неприятным итогом для самого фильма, я все же ничего не смог с собой поделать, не смог послушно вытянуть руки по швам. “Тиль” стал нашей последней совместной работой» (Каретников, 1990, с. 98, 99).

Действительно, две следующие картины «Тегеран-43» (1980) и «Берег» (1983) Алов и Наумов будут выпускать без Каретникова, после смерти Александра Алова композитор все-таки ответит согласием на просьбу Владимира Наумова и сочинит музыку к картине «Закон» (1989), хотя какого-либо значения для восстановления творческих и деловых взаимоотношений этот факт иметь не будет.

Тем не менее, многолетняя работа в кино не проходит для Н.Каретникова бесследно, ибо главные достоинства и отличительные особенности его музыкальных кинопартитур состоят, согласно мнению А. А. Баемой (2020), в том, что «в его музыке выражена собственная уникальная эстетическая позиция и самобытное художническое миропонимание. Занимая значительное место в творческом наследии композитора, она оказывается тесно связанной с остальными сферами его искусства, будь то вокальная или симфоническая музыка, балет или опера, порой же становится стимулом к их созданию (с. 176).

Ярким и ошеломлявшим, не имевшим больше аналогов ни в отечественном, ни в зарубежном киноискусстве, был дебют в большом кино Вячеслава Овчинникова (1936-2019), который, будучи еще студентом второго курса композиторского факультета (класс С.С.Богатырева) Московской консерватории, написал музыку к снятой на киностудии «Мосфильм» короткометражке Георгия Щербакова «Телеграмма». Спустя несколько лет последовали дипломная лента Андрея Тарковского «Каток и скрипка» (1960), курсовая работа студентов режиссерского факультета ВГИК Андрея Кончаловского и Евгения Осташенко «Мальчик и голубь» с 14-летним Николаем Бурляевым в главной роли (1961) и фильм, принесший его постановщику Золотого Льва Венецианского кинофестиваля и мировую известность, «Иваново детство» (1962). Далее без какой-либо люфтпаузы с поразительной непринужденностью переключений в различные сюжеты, исторические эпохи, режиссерскую стилистику список пополнил «Первый учитель» (реж. А. Кончаловский, 1965), где в процесс записи музыки Вячеслав Овчинников впервые встал за дирижерский пульт и уже больше никогда никому его не уступал. Интересно, что за дирижерский пульт на большой филармонической сцене Вячеслав Овчинников встал лишь 8 лет спустя – в 1973 году в Москве в Колонном зале Дома Союзов, чтобы выступить с Большим симфоническим оркестром радио и телевидения на юбилейном концерте, посвященном 100-летию со дня рождения С. В. Рахманинова. Причем, обладая феноменальной памятью, *все* музыкальные сочинения, как собственные, так и чужие, В. Овчинников дирижировал наизусть, а, если его и заставляли положить на пюпитр партитуру, то она до финального аккорда оставалась открытой на первой странице. Следующий год – «Андрей Рублев» (реж. А. Тарковский, 1966), «Долгая счастливая жизнь» (режиссер Г. Шпаликов, 1966) и, наконец, музыка к оскаро-

носной экранизации романа Л. Н. Толстого «Война и мир» (реж. С.Бондарчук, 1965-1967). Этот фильм, признанный классикой исторического кино, потряс весь мир не только эпической масштабностью гениально выстроенных батальных сцен, проникновенной лиричностью пейзажных натуральных съемок, великолепным актерским составом, тонкостью психологических разработок образов персонажей, но удивительной пассионарностью и «русскостью», казалось бы, заполнявшей все экранное пространство музыки.

Общий объем записанной для «Войны и мира» музыки составлял тринадцать часов, из которых потом в фильме остались всего семь, что также считалось невероятно большим объемом и в определенной степени отражало ту высочайшую оценку художественных достоинств музыки и таланта В. Овчинникова, которую С. Бондарчук, не обращая внимания на молодость автора, не стеснялся высказывать и публично.

В книге «Желание чуда» есть фрагмент, посвященный Вячеславу Овчинникову, в котором маститый режиссер не только говорит о своем личном и в то же время глубоко профессиональном отношении к композитору, но и приоткрывает некоторые потаенные нюансы композиторской «кухни» в поиске тех или иных музыкальных идей и решений. «На мой взгляд, он необыкновенно талантливый музыкант и сочинитель. В нём удивительным образом сочетаются наивность и самоуверенность, житейская безалаберность и творческая дисциплина. Но над всем стоит адская работоспособность и неиссякаемая жажда творить, писать, работать. В этом своём желании он поистине неистов. Я не разочаровался в нем... <...>

Слава рано определился в своих стремлениях. Он не думал, кем стать — агрономом или врачом. В восемь лет он написал мазурку, которая вошла в фильм. В шестнадцать начал было работать над оперой «Война и мир». Он думал над музыкой к фильму около четырёх лет, а написал её удивительно быстро.

Овчинников покорила меня своей фанатичной привязанностью к искусству. Ради дела он пренебрегает всем: собой, друзьями. Он поссорил меня со многими музыкантами, с артистами ансамбля имени Александрова, его руководителем Борисом Александровым. Сказал, что ансамбль не может спеть как надо “Ах вы, сени, мои сени”. Он сам дирижировал оркестром, и его требовательность была подчас просто фантастической. Он писал музыку ночи напролёт, а днём дирижировал.

Чтобы родился такой вальс, какой написал Овчинников для первого бала Наташи, нужно было любить её. Он и любил – и героиню, и исполнительницу. Он растил и будоражил эту любовь, писал стихи, дарил букеты, завораживал сам себя, но всё это было, прежде всего, средством художественного творчества» (<https://libking.ru/books/nonfiction/nonfiction/443318-sergey-bondarchuk-zhelanie-chuda.html>).

Из более поздних работ Овчинникова отметим трогательно нежную и поэтичную, «рахманиновскую» музыку в экранизации А.Кончаловского тургеневского романа «Дворянское гнездо» (1969), сурово-сдержанную, полную внутренней неистовой силы «русскую фугу» финала «Андрея Рублева» А. Тарковского (1966) и блистательные по исполнению оригинальные музыкальные кинопартитуры, отмеченные глубоким проникновением в стилистику и концептуальный замысел легендарных картин классика советского немого кинематографа А. Довженко «Арсенал» (1971), «Земля» (1972), «Звенигора» (1973). Они до сих пор считаются одним из наиболее удачных образцов создания музыкального сопровождения к кинолентам дозвучиваемого периода, где продемонстрировано уважительное и бережное отношение и к режиссерскому замыслу, и к экранному первоисточнику. К сожалению, в дальнейшем, несмотря на сохранявшуюся активность сотрудничества с кинорежиссерами и в 1970-е годы, смещение акцента на общественную и гастрольную дирижерскую деятельность не позволило Овчинникову остаться на столь же высоком уровне профессионализма в музыке кино, что стало приводить к частым самоповторам, тиражированию ранее уже найденных клише и, как следствие, снижению интереса к нему со стороны кинорежиссеров.

По-разному складывался путь в кинематографе находившихся в эпицентре бурных дискуссий и общественного внимания композиторов «Московской тройки» – Денисова, Губайдулиной, Шнитке.

Автор музыки более шестидесяти игровых, научно-популярных, анимационных фильмов Эдисон Денисов (1929-1996) дебютировал в кино в дипломной короткометражке «Черепаша Тортилла» выпускника режиссерского факультета ВГИК Виктора Георгиева (1962, мастерская Л. Кулешова). Надо сказать, что такое начало для молодых композиторов-шестидесятников было делом вполне обычным. Подобным «вхождением» в кинематограф отметились, к примеру, Микаэл Таривердиев (музыка к фильму «Человек за бортом» режиссеров Эдуарда Абалова, Александра Курочкина, Алексея Сахарова; мастер-

ская С. Юткевича, 1958), Вячеслав Овчинников (музыка к фильму «Каток и скрипка» Андрея Тарковского; мастерская М. Ромма, 1960).

Встреча с Георгиевым, как показало время, оказалась неслучайной: результатом их творческого сотрудничества стали военно-приключенческие ленты «Сильные духом» (1967) и «У опасной черты» (1983), а также искрометно изящная экранизация одноименной комедии О. Уайльда «Идеальный муж» (1980) с Юрием Яковлевым и Людмилой Гурченко в главных ролях. Помимо Георгиева, Эдисон Денисов работал с Михаилом Козаковым (комедия «Безымянная звезда», 1978), Аркадием Сиренко (военная драма «Дважды рожденный», 1983; фантастическая драма «Искушение Б.», 1990), Виталием Мельниковым (историческая драма «Царская охота», 1990), Никитой Хубовым (детектив «Тело», 1990), Валерием Педряковским (социальная драма «На окраине, где-то в городе», 1988; мелодрама «Очень верная жена», 1992) и др. Мы полагаем, что интенсивность работы Эдисона Денисова в кино, особенно в 1980-1990-е годы, была во многом спровоцирована попаданием в печально знаменитый Список «хренниковской семёрки», куда, помимо Денисова, вошли Елена Фирсова, Дмитрий Смирнов, Вячеслав Артемов, Александр Кнайфель, София Губайдулина, Виктор Суслин, чье творчество было подвергнуто грубой критике в докладе первого секретаря правления Союза композиторов СССР Т. Н. Хренникова во время VI Съезда СК в ноябре 1979 года. Причиной тому послужило несанкционированное Союзом их участие в концертах фестивалей современной музыки в Западной Европе. После разгромного выступления Хренникова в СССР был введен негласный запрет на исполнение и издание произведений всех этих композиторов.

Такой весьма произвольный разброс жанров позволяет нам высказать предположение, что Эдисон Денисов, который никогда особо не скрывал своего отношения к музыке кино как сугубо прикладной и второстепенной зоне композиторского творчества, не имел в кино жанровых приоритетов. Он был лоялен к любым предложениям, демонстрируя универсальные способности в плане адаптации и инструментально-тембрового соответствия стилевым и фактурным особенностям экранного изображения без стремления к проявлению своей авторской индивидуальности, которая отличала его произведения академических жанров. При этом музыка, создаваемая Э. Денисовым для кинематографа, явно находилась на периферии его подлинных интересов в музыкальном искусстве, хотя, нельзя отрицать, она была

безупречна с точки зрения профессионального исполнения и функционального соответствия поставленным режиссерским задачам и полностью вписывалась в общепринятые каноны присутствия музыки в кадре. Его фамилия в титрах фильма гарантировала зрителю безупречное качество работы, хотя не обещала никаких неожиданностей.

И все же была одна особенность, которая пусть опосредованно, но все же связывала музыку кино Эдисона Денисова с его оркестровыми и инструментальными сочинениями. Это неброская и вместе с тем удивительно притягательная красота и пластичность музыкальных тем-лейтмотивов, которые довольно часто вносили лирическую ноту и тем самым смягчали брутальность и жесткий натурализм сюжетов фильмов перестроечного и постперестроечного периодов нашей истории.

В таком же параллельном развитии с основным творчеством протекала работа в кино Софии Губайдулиной (р. 1931), начало которой положила детская кинокомедия Славы Чаплина и Ильи Усова «Хотите – верьте, хотите – нет...» (1964). Через три года возник непродолжительный тандем Губайдулиной с режиссером Станиславом Говорухиным («Вертикаль», 1967; «День ангела», 1968; «Белый взрыв», 1969), о котором мало что можно сказать из-за сретушированного фонового участия композитора в создании картин, лишь оттенявшего колоритную фигуру Владимира Высоцкого и его песни.

Задачи Губайдулиной в фильмах Говорухина выглядели довольно простыми и локальными. Они ограничивались написанием нарративной музыки для усиления эмоционально-психологического напряжения в драматические моменты действия. Все это вгоняло композитора в рамки устойчивых клише и в творческом плане выглядело непродуктивным. Но были случаи, когда режиссерские идеи по-настоящему вдохновляли и приводили к блистательным результатам. Пример тому – фильм Ролана Быкова «Чучело» (1983), в котором, может быть, впервые столь отчетливо обнажилась глубина трагедийного таланта Софии Губайдулиной, а в брутальности музыкального языка главного лейтмотива проступила духовная мощь волевого нравственного посыла, которым отмечены лучшие из её произведений.

«Чучело», а позднее «Крейцера соната» (реж. М. Швейцер и С. Милькина, 1987) и «Картонная деревня» (реж. Эрмано Ольми, Италия, 2011) позволяют предположить, что музыка кино все-таки сыграла свою позитивную роль в творческом наследии композитора.

Своеобразным признанием личного вклада С. Губайдулиной в европейскую и мировую культуру можно считать использование четырех фрагментов из ее сочинений в психологической драме «Убийство священного оленя» (реж. Йоргас Лантимос, Великобритания, США, 2017).

С именем Альфреда Шнитке (1934-1998) связан целый ряд выдающихся достижений молодой советской кинорежиссуры послевоенного периода. Список его фильмографии выглядит одним из самых внушительных среди композиторов-шестидесятников и охватывает 88 фильмов. Но впечатляет он не столько своими размерами, сколько фамилиями постановщиков, где представлен почти весь цвет советской кинорежиссуры «оттепельного кино». Достаточно назвать работы Игоря Таланкина («Вступление», 1962; «Дневные звезды», 1966; «Выбор цели», 1974; «Отец Сергей», 1978; «Звездопад», 1981), Ларисы Шепитько («Ты и я», 1971; «Восхождение», 1976), Элема Климова («Похождения зубного врача», 1965; «Спорт, спорт, спорт», 1970; «Агония», 1974; «Лариса», 1980; «Прощание», 1981), Андрея Смирнова («Белорусский вокзал», 1970; «Выбор цели», 1974), Андрея Кончаловского («Дядя Ваня», 1970), Александра Митты («Сказ про то, как царь Петр арапа женил», 1976; «Экипаж», 1979; «Сказка странствий», 1982), Ильи Авербаха («Фантазии Фарьятьева», 1979), Михаила Швейцера («Маленькие трагедии», 1979; «Мертвые души», 1984).

Известно, что причины интенсивной деятельности Шнитке в кинематографе на протяжении двух десятилетий изначально не объяснялись личным интересом к экранному искусству, а выглядели довольно просто и прозаично: у композитора в тот момент не было другого стабильного источника существования. В 1961 году Альфред Шнитке женился на пианистке Ирине Катаевой, которая ради творческой деятельности мужа оставила концертную деятельность. В 1965 году у пары родился сын Андрей. Композитор тогда работал обычным преподавателем по инструментовке в Московской консерватории и имел всего одного ученика по композиции. На сцене его сочинения исполнялись в СССР крайне редко. Вместе с тем, в интервью Г.Цыбину он признавался: «Работа в кино вообще была для меня своего рода лабораторией, где я пытался решать какие-то интересные и важные для меня творческие проблемы, где я искал тот сугубо личный “центр”, исходя из которого можно было бы разрабатывать какие-то нужные мне выразительно-технические приемы, нужную ма-

неру письма. Я много экспериментировал (в хорошем смысле слова), пытался подчас примирить непримиримое. Возможно, это тоже оказалось бесполезным...

Я ясно сознавал, что кино с его “конкретикой”, его четкими музыкальными заданиями, обусловленными драматургией фильма, всегда будет лимитировать меня. И всё же я постоянно пытался выйти за рамки сугубо прикладных звуковых решений» (Цит. по: Мирошкина, 2020, с. 3).

В отличие от большинства композиторов, писавших и ныне пишущих для кино, Альфреду Шнитке нравилось принимать непосредственное, «живое» участие в съемочном процессе. Так, к примеру, было при постановке Михаилом Швейцером трехсерийного телевизионного фильма «Маленькие трагедии», когда композитор по собственной инициативе присутствовал и играл на пианино на съемках тех или иных павильонных сцен. Он сам разучивал с актрисой Матлюбой Алимовой – исполнительницей роли Лауры – изумительный по красоте романс «Жил на свете рыцарь бедный» (из личной беседы с композитором), благодаря чему тот органично «вписался» в экранное пространство картины. Причем, изначально заложенная в Шнитке особая *кинематографичность* мышления помогала ему *слышать* в звуке визуальные образы не в иллюстрации их физического и пластического движения, не в комментарии их эмоциональных состояний, а в глубинном личностном преломлении авторской и сюжетной идеи, что открывало перспективы выхода на высший уровень взаимодействия музыки и изображения на основе «синтеза высшего порядка» (выражение С. Эйзенштейна). Все это выглядело крайне притягательным для режиссеров, которые, почувствовав возможность наполнения сюжетов фильма дополнительными множественными внутренними смыслами, буквально выстраивались в очередь.

Однако процесс обогащения не был односторонним. В том же интервью Геннадию Цыбину Шнитке сделал важное признание, которое впоследствии послужило отправной точкой для значительной части исследований творческого наследия композитора отечественных музыковедов: «...я мог бы назвать ряд своих сочинений, построенных на музыкальных темах либо их модификациях, взятых мною из арсенала киномузыки» (Шнитке, 1990, с. 3).

Среди таковых должны быть названы:

- Симфония № 1 (1980-1972), в музыке которой встречаются эпизоды авторской стилизации под А. Вивальди из фильма «Похождения зубного врача».

- Сюита в старинном стиле (1972) – основана на музыкальных темах фильма «Похождения зубного врача» и документальной ленты «Спорт, спорт, спорт» (реж. Э. Климов, 1970).

- Concerto Grosso № 1 op. 119 (1977) – в тематизме главных тем Прелюдии и Рондо проступают интонации музыки из сцены на верфи фильма «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», в III части возникает скорбная тема из ленты «Восхождение»; при переходе к V части возникает кружащаяся тема из мультфильма «Бабочки» (реж. А.Хржановский, 1972), а сама V часть подвергается вторжению агрессивного Танго из сцены драки Распутина во дворце из «Агонии».

- Три сцены для сопрано и ансамбля (1980), где можно обнаружить фрагменты из музыки «Маленьких трагедий».

- Опера «Жизнь с идиотом» (1992) – все то же Танго из «Агонии».

Интересная деталь: проникновение музыкальных кинотем в произведения академических жанров у Шнитке не связано ни с параллелизмом работы, ни с близостью концептуальных смыслов. И мы в качестве гипотезы можем высказать предположение, что обладавшие большим внутренним энергетическим потенциалом темы, возможно, «отстаивались» несколько лет в подсознании композитора, чтобы потом родиться заново, в новом виде и с новым семантическим контент-кодом.

Интенсивность сочинения кинопартитур, в той или иной степени ориентированных на восприятие массовой киноаудиторией и с заданным хронометражем монтажного принципа организации художественного материала, с одной стороны, и оригинальных произведений с использованием разнообразных экспериментальных композиторских техник (алеаторики, сонористики, додекофонии и т.д.) – с другой, в итоге привела композитора к введению в 1971 году оригинального авторского понятия *полистилистика*. Термин сразу же стал востребованным, объединив под своей эгидой целый корпус постмодернистских музыкальных произведений, для которых стилевая эклекти-

ка (вполне естественная для музыки кино) декларировалась в качестве главного принципа драматургической организации формы.

Считается, что на практике Шнитке впервые опробовал полистилистику в музыке анимационной ленты Андрея Хржановского «Стеклянная гармоника» (1968), которая оказалась в списке шести запрещенных в СССР мультипликационных фильмов. Затем последовали не менее смелые и новаторские по авторским решениям уникального в истории анимационного кинематографа творческого тандема Хржановский – Шнитке «Бабочка» (1972), «В мире басен» (1973), «Я к вам лечу воспоминаньем...» (1977), «И с вами снова я» (1981), «Осень» (1982), «Школа изящных искусств. Пейзаж с можжевельником» (1987). Важно обратить внимание, что специфика работы композитора в анимационном кино состоит в сочинении музыкальной партитуры *до начала* работы режиссера-аниматора. Тяготевший к эстетике сюрреализма Хржановский предоставил Шнитке полную свободу действий, что обернулось созданием внешне стилистически разнородных, построенных согласно известной лишь авторам внутренней логике развития фрагментов, которые, тем не менее, складывались в единую композицию.

После «Стеклянной гармоники» Шнитке начал уже свободно внедрять новейшие техники и приемы, экспериментировать с инструментальными и электронными тембрами также в игровых фильмах, все больше смыкая в своем творчестве прикладную музыку кино с академическими музыкальными жанрами, следом за С. Прокофьевым и Д. Шостаковичем поднимая уровень зрительского восприятия до понимания и постижения концептуальных идей современного искусства.

Появлением в кино Эдуард Артемьев (р. 1937) обязан Вану Мурадели, который посоветовал режиссерам Михаилу Карюкову и Отару Коберидзе пригласить на фильм «Мечте навстречу» (1963) в качестве со-композитора молодого музыканта, занимавшегося экспериментами с электронными звуко-тембрами и известного тесным сотрудничеством с изобретателем первого советского фотоэлектронного синтезатора АНС (аббревиатура имени Александра Николаевича Скрябина, поскольку его изобретатель Е. Мурзин в 16 лет испытал настоящее потрясение, услышав музыку гениального русского композитора, и именно тогда у него впервые возникло желание создать синтезатор) Евгением Мурзиным. В действительности, от Артемьева требовалось только сочинить и исполнить на АНС'е серию «космиче-

ских» звуко-шумовых эпизодов. Таким неброским было начало карьеры в кинематографе одного из самых известных и маститых отечественных кинокомпозиторов – автора музыки к игровым, документальным, мультипликационным фильмам и телесериалам, число которых превысило уже две сотни. Поворотным моментом, предопределившим дальнейшую судьбу позиционировавшего себя как композитора-электронщика и кинокомпозитора Э. Артемьева, стало знакомство, переросшее в многолетнее сотрудничество и дружбу, с режиссерами Никитой Михалковым, Андреем Тарковским, Андреем Кончаловским. Причем, каждый из них сумел открыть кинематографу «своего» Артемьева. Например, благодаря Никите Михалкову мир услышал эмоционально взрывного, погруженного в рок-стихию пассионарного и страстного Артемьева («Свой среди чужих, чужой среди своих», 1974), нежного и трогательного романтика («Раба любви», 1976), который мог быть и тонким психологом, проникавшим в тайны непростых взаимоотношений («Без свидетелей», 1982). К сожалению, мы не можем даже в схематичном виде дать характеристику всем совместным работам тандема Михалков – Артемьев в виду обширности списка (фамилия композитора лишь однажды отсутствовала в титрах картины с режиссурой Никиты Михалкова из-за инициированных итальянскими профсоюзами препятствий в совместном италяно-советско-американском проекте – фильме «Очи черные», 1986), но обязательность присутствия фамилии композитора в титрах его картин со временем превратилась в своего рода визитную карточку и талисман этого режиссера.

В фильмах Тарковского Эдуард Артемьев прошел несколько стадий стилевых трансформаций: от эзотеричного электронного мира загадочной планеты («Солярис», 1972) через сгустки тревожных психо-эмоциональных чувств-состояний («Зеркало», 1974) к философским глубинам понимания духовной сущности человека («Сталкер», 1979). Общение с режиссером стимулировало интерес композитора к поиску оригинальных концептуальных решений художественных идей. Впрочем, и в картинах других постановщиков для Эдуарда Артемьева, прежде всего, было важным проникновение в потаенные уголки психологической и духовной сущности образов, открытие скрытых смыслов.

Свободное владение всеми стилями, приемами, техниками композиторского письма от Средневековья до постмодернизма, способность ощущать пространственную глубину экрана, энергетически за-

ряжаться от изображения, переводить визуальные образы в звуки, знакомство с советской, европейской и американской моделями построения музыкальной драматургии фильма и, конечно же, дар не только *слушать*, но *слышать* пожелания, просьбы, советы режиссера-постановщика и, конечно же, огромный опыт общения с несколькими десятками представителей данной профессии сделали Эдуарда Артемьева фигурой необычайно авторитетной и уважаемой в мире не только отечественного кино. Вместе с тем, ему пришлось заплатить за высочайший рейтинг кинокомпозитора почти полным прекращением творческой деятельности в академической музыке: его сочинения, не связанные с кинематографом, очень немногочисленны, хотя среди них можно встретить такие яркие по замыслу и воплощению произведения, как электронная композиция «Три взгляда на революцию» (1989), терцет «Там и здесь» для сопрано, тенора, рок-певца и симфонического оркестра (1996), опера «Преступление и наказание» по мотивам одноименного романа Ф. Достоевского (2002). Тем не менее, он, пожалуй, оказался единственным из композиторов-«шестидесятников», кто решился отдать свой талант кинематографу.

Новое дыхание придали композиторы-шестидесятники популярному с 1930-х годов жанру так называемого «песенного» кинематографа, продолжив традиции Исаака Дунаевского, Никиты Богословского, Венедикта Пушкова, хотя и в несколько ином векторе развития с радикальными изменениями в выборе тем, сюжетов, характеров героев и миграцией от доминировавшей в довоенный период эксцентричной музыкальной кинокомедии в сторону мелодраматической лирической кинокомедии.

Лидирующие позиции в воссоздании посредством песенного жанра образа современника занял Андрей Петров (1930-2006). Его первая картина – комедия короткого метра «Мишель и Мишутка» (1961) Аян Шахмалиевой – прошла как-то незаметно, но вторая – фантастическая драма «Человек-амфибия» (1961) Михаила Коренева – вызвала массовый ажиотаж и всплеск невероятного зрительского успеха, часть которого, несомненно, принесла ей музыка Андрея Петрова. Его искрометная «Песенка о Морском дьяволе», пронизанная джазовыми интонациями и зажигательными танцевальными ритмами латинос, мгновенно превратилась в мегахит, хотя ее сочинение, по признанию автора, доставило много хлопот: «Я чувствовал, что тут требуется именно разбитная шлягерная мелодия, основанная на повторении, например, одного и того же не очень осмысленного сло-

ва, что-нибудь, вроде, “самба-мамба”, “самба-мамба”. Поэт С. Фогельсон придумал: “Нам бы, нам бы – там бы, там бы”, на этом и был построен ритм» (Петров, Колесникова, 1982, с. 67). Любопытно, что подобного взрывного эффекта от песни, сразу «ушедшей в народ», неожиданно для себя добились еще два композитора-«шестидесятника», ни до ни после того не замеченные в пристрастии и любви к наиболее популярной и демократичной жанровой форме. Мы имеем в виду одного из столпов ленинградско-петербургской композиторской школы Сергея Слонимского, который прямо на глазах удивленного режиссера Геннадия Полоки – режиссера приключенческой драмы «Республика ШКИД» (1966) – сыграл на фортепиано с придуманным им же четверостишьем песенку беспризорника Мамочки (актер Александр Кавалеров) «У кошки четыре ноги». Второй пример – пресловутая и впоследствии ненавидимая самим автором «Чито-гврито» («Птичка-невеличка») Гии Канчели для комедии Георгия Данелия «Мимино» (1977). Однако с Андреем Петровым произошла совсем другая история.

Он пришел в кинематограф, будучи опытным композитором, уже достигшим определенного успеха в симфоническом, вокально-оркестровом, камерно-вокальном и камерно-инструментальном жанрах, написавшим два балета, оперетту и музыку к спектаклю Государственного театра драмы имени А. С. Пушкина «Бегущая по волнам» (реж. А. Чекаевский, 1960). В дальнейшем свойственная ему широта интересов распространилась и на кинематограф: он соглашался на неожиданные и даже рискованные предложения, сочиняя музыку к мелодрамам («Свет далёкой звезды», реж. И. Пырьев, 1964), военным фильмам («Батальоны просят огня», реж. А. Боголюбов, В. Чеботарёв, 1985), драмам («Белый Бим Черное ухо», реж. Ст.Ростоцкий, 1977), шпионским детективам («Кольцо из Амстердама», реж. В. Чеботарев, 1981), историческим байопикам («Укрощение огня», реж. Д. Храбровицкий, 1972; «Последняя дорога», реж. Л. Менакер, 1986). Однако всенародную известность принесло ему сотрудничество с режиссерами Эльдаром Рязановым и Георгием Данелия в жанрах лирической и эксцентрической кинокомедий, в которых его мелодический композиторский талант расцвел в разнообразии всех граней и оттенков. Песни Андрея Петрова, звучавшие в фильмах «Путь к причалу» (реж. Г. Данелия, 1962), «Я шагаю по Москве» (реж. Г. Данелия, 1963), «Старая, старая сказка» (реж. Н. Кошеверова, 1968), «Служебный роман» (реж. Э. Рязанов, 1977), «Жестокий ро-

манс» (реж. Э. Рязанов, 1984) и пр., настолько часто в силу присущего им внутреннего магнетизма оказывались в эпицентре внимания, что режиссеры были вынуждены «ставить игровое действие на паузу», чтобы дать возможность зрителям насладиться нежной красотой их мелодий. Примерно то же самое происходило с инструментальными лейтмотивами фильмов, будь то знаменитый «Автомобильный вальс» из «Берегись автомобиля» (реж. Э. Рязанов, 1966) или стилизованная под барочную клавесинную музыку тема «Осеннего марша» (реж. Г. Данелия, 1979). Надо признать, что в истории мирового кинематографа трудно назвать хотя бы несколько имён композиторов, которые удостоивались подобной чести всеобщего признания и любви. Кроме того, как выяснилось, возникавшие в фильмах, казалось бы, легко и непринужденно музыкальные темы Андрея Петрова обладали невероятным жизненным долголетием и не утратили притягательности и ценностных качеств вплоть до настоящего времени, что ставит под сомнение периодически раздающиеся заявления многих американских коллег об изначальной второсортности музыки кино как одной из главных её характеристик.

Если для Андрея Петрова кинематограф был некой постоянно менявшейся карнавальской стихией, где царила игра, где он напитывался энергией разных людей для возвращения в привычный строгий мир Высокой музыки, то для Микаэла Таривердиева (1931-1996) музыка кино стала естественным продолжением и расширением пространства творчества. Знакомство с режиссером Михаилом Калик – человеком трагической судьбы и с необычайно трепетным отношением к людям, миру, его окружавшему – оказалось созвучным внутреннему мироощущению молодого композитора и позволило ему с первых шагов в кино найти ту именно «таривердиевскую» интонацию, которая и сейчас позволяет определять его авторство во всех жанрах, будь то опера, балет, симфония, инструментальный концерт, вокальный цикл, романс, песня, музыка для драматического спектакля и музыка кино.

Начало просуществовавшему, к сожалению, совсем недолго творческому союзу положил дебютный для обоих фильм «Юность наших отцов» (сорежиссер Б. Рыцарев, 1958). Затем с небольшими интервалами появились картины «Человек идет за солнцем» (1961) и «До свиданья, мальчики» (1964). Они буквально встряхнули и потрясли не только зрителей, но и весь советский кинематограф своей прорывной смелостью в эстетику нового поэтического реализма, где

и сюжет, и образы героев, и приемы операторской киносъемки, и в особенности музыка – светлая и проникновенная, музыка как состояние души – вызывали поистине катарсисное чувство достижения совершенства и красоты. Ибо, как полагал сам композитор, «задача у музыки такая же, как и у религии: вносить в душу покой, приносить утешение и надежду, она должна напоминать о том, что гармония в мире все-таки существует» (Таривердиев, 1997).

Синтез современного с ушедшими в прошлое эпохами словно преодолевал разобщение времён, сообщал музыке Таривердиева неповторимое, рафинированно терпкое своеобразие, которое так нравилось режиссерам. Наиболее точно определил сильные стороны личности Таривердиева и магию его музыки оперный режиссер Борис Покровский: «Его всегда легко узнать среди других композиторов. В музыке любого жанра он имеет свой неповторимый голос. Иногда он обращает нас якобы в старину, иногда, напротив, кидает нас намного вперед обычной жизни, но каждый раз он залезает к нам в душу, в сердце. У него особого рода современность. Это эмоциональный и глубоко прочувствованный мир, и человек в мире, мире, который концентрируется в человеческих чувствах. Кажется, Шопенгауэр сказал, что из всех искусств именно музыка не только объясняет объект, она показывает интим этого объекта. Вот Микаэл Таривердиев – композитор интимный в самом высоком, самом глубоком для каждого из нас смысле слова.

Он композитор современный. Но он еще и композитор и прошлого, и настоящего, и будущего. То есть он обобщает в своей музыке все эти интонации» (http://tariverdiev.ru/content/?idp=code_67).

Неудивительно, что на всех этапах творческой биографии Микаэл Таривердиев в равной степени, не прибегая к кардинальному изменению стилевой манеры, ощущал себя естественно в музыкальной сказке («Король-олень», реж. П. Арсенов, 1969) и шпионском детективе (трилогия реж. В. Дормана «Судьба резидента», 1970 – «Возвращение резидента», 1982 – «Конец операции “Резидент”», 1986), сатирической комедии («Добро пожаловать, или Посторонним вход запрещен», реж. Э. Климов, 1964) и мелодраме («Русский рэгтайм», реж. С. Урсуляк, 1993), и данный список можно было бы продолжить.

Но, безусловно, вершинными достижениями композитора следует считать две культовые ленты советского кино, которые продолжают каждый год стабильно собирать миллионы зрителей у кино- и телеэкранов. Речь идет о военной приключенческой шпионской дра-

ме «Семнадцать мгновений весны» (телесериал, реж. Т. Лиознова, 1973) и новогодней сказке «Ирония судьбы, или С легким паром» (реж. Э. Рязанов, 1975), в которых музыка играет важную драматургическую роль и не уступает по своей значимости ни стремительной динамике сюжетных коллизий, ни блистательным актерским работам, ни изобретательности и профессионализму операторских съемок. Иными словами, она является равной среди равных.

И здесь мы должны указать на одну эксклюзивную особенность музыки кино, присущую именно Микаэлу Таривердиеву, которую можно обнаружить практически во всех фильмах, в создании которых он принимал участие: его музыка, включая самую мелодически яркую и запоминающуюся, всегда остается связанной невидимыми нитями с визуальным рядом картины. Даже выходя за пределы экранного пространства (в концертное исполнение или аудиозапись), она продолжает сохранять вполне осязаемое ассоциативное виртуальное единение с фильмом. Это совершенно не мешает изъятым по той или иной причине из картины малым формам (например, песням) быть популярными и любимыми слушателями, звучать на эстраде или на любых sound устройствах – такого рода примеры в истории музыки кино, не только отечественного, но и зарубежного, крайне редки.

Но, пожалуй, самым удивительным образом сложилась в кинематографе судьба Арво Пярта (р. 1935), первый контакт которого с экранной музой XX века состоялся не в привычной для его профессии роли композитора, а в роли... актера в кинокомедии Юрия Куна и Калье Кийска «Опасные повороты» (1961). Правда, его фамилия в титры картины не попала, как, впрочем, и сам композитор, оказавшийся закрытым для объектива кинокамеры стоявшим перед ним другим музыкантом маленького ресторанного ансамбля. Но уже на следующий год состоялся композиторский дебют Пярта в короткометражке Леды Лаус «С вечера до утра» и кукольной анимации «Маленький мотороллер» (реж. Хэйно Пирс, 1962).

Музыка, написанная Пяртом к «Маленькому мотороллеру», решительно выбивалась из устоявшихся в анимационном кино стереотипов традиционной «детской» музыки. Она несла на себе печать увлечений сонористикой и додекафонной техникой композиторского письма и, по-видимому, служила своего рода испытательным полигоном для поиска тематизма и идей для Первой симфонии. Вместе с тем музыка парадоксальным образом не выглядела в фильме инородной, хотя нельзя не признать, что в какие-то моменты композитор все же

возвращался в русло общепринятых «норм» и развязку-кульминацию погрузил в атмосферу веселой простодушной песенки, появление которой «сняло» все возникавшие ранее вопросы у более взрослой аудитории зрителей. Столь же непринужденно Пярт ощущал себя и в мультфильме «Последний трубочист» (реж. Э. Туганов, 1964), для которого он сочинил вполне самостоятельную музыкальную композицию, в которой, может быть, впервые проступают контуры оригинального авторского стиля, спустя десятилетия названного им *tintinnabuli*.

В целом, в период с 1962 по 1980 год (т.е. до отъезда семьи в эмиграцию) Арво Пярт сочиняет музыку к 19 фильмам, в том числе к 13 анимационным. Из игровых кинокартин, привлечших к себе зрительское внимание, следует в первую очередь назвать приключенческий боевик «Бриллианты для диктатуры пролетариата» (реж. Гр.Кроманов, 1975) и совместную советско-польскую фантастическую драму «Дознание пилота Пирса» (реж. М. Пестрак, 1978). В последнем из них композитор много экспериментирует с созданием новых звуко-тембров электронной музыки, тогда как в «Бриллиантах для диктатуры пролетариата», вроде бы, остается в рамках общепринятых канонов остродраматической музыки. Однако и здесь оказывается не всё так просто: Пярт выстраивает музыкальную драматургию фильма на серии барабанных паттернов (что весьма нетипично для советской музыки того времени), рождающих ощущение «бьющегося сердца». Благодаря ударным действие приобретает дополнительную динамичность, которая сопряжена с тревожной, даже несколько нервной атмосферой опасности и чувства страха. Хотя, конечно, в фильме встречаются и более тривиальные в музыкальном решении моменты. Для одного из них (сцена в эстонском ресторане) он пишет очаровательный с легким прибалтийским флёрром романс «Ты погляди, как пронзителен вечер», который в кадре исполняет Эдита Пьеха, а сам композитор выступает в крошечной эпизодической роли тапера, аккомпанирующего ей (этот романс на многие десятилетия вошел в концертный репертуар певицы).

Особую активность контакты Арво Пярта с кинематографом приобретают с наступлением XXI века, когда он начинает в параллели работать и как создатель оригинальной музыки к фильмам, и как автор, музыка которого используется в качестве духовной константы в построении драматургической концепции фильма. Более того, с наступлением нового столетия режиссеры разных стран и континен-

тов все чаще обращаются к композитору с просьбой о разрешении использовать в своих картинах фрагменты его сочинений (на факт разделения кинотворчества Арво Пярта на два практически не сопряженных между собой этапа обратила внимание и попыталась проанализировать С. И. Савенко (2019) в статье «Музыка Арво Пярта в пересечении искусств»). Правда, первый такой случай произошел в далеком 1984 году в картине Тенгиза Абуладзе «Покаяние», где в пронзительно трагедийной сцене с бревнами прозвучала *Silentium* – вторая часть концерта *Tabula rasa* для двух скрипок, струнного оркестра и подготовленного фортепиано. Тогда появление этой цитаты могло показаться случайным, но с 2002 года цитирование композиций Пярта приобретает повсеместный характер. Его музыка использована в фильмах Гая Ричи («Унесенные», Италия, 2002), Франсуа Озона («Время, которое остаётся / Время прощания», Франция, 2005), Андрея Звягинцева («Изгнание», Россия, 2007; «Нелюбовь», Россия, 2017), Пола Томаса Андерсона («Нефть», США, 2007), Паоло Соррентино («Великая красота», Италия, 2013; «Молодой папа», сериал, Италия, 2016), Тьягу Гедеша («Поместье», Португалия, 2019), мультсериале «Симпсоны. 25 сезон» (США, 2013-2014. Полагаем, что причину такого повышенного интереса режиссеров разных стран, темпераментов и художнических индивидуальностей наиболее точно сумел обозначить Епископ Верский и Австрийский Иларион: «В его лице мы – едва ли не впервые в послебаховскую эпоху – встречаем композитора, чье творчество религиозно мотивировано и чей музыкальный язык укоренен в церковной традиции. Пярт – не просто верующий православный христианин, он человек глубоко церковный, живущий напряженной молитвенной и духовной жизнью. Богатство внутреннего духовного опыта, приобретенное композитором благодаря участию в таинственной жизни Церкви, в полной мере отражается в его музыке, которая духовна и церковна и по форме, и по содержанию» (<http://www.tserkov.info/numbers/art/?ID=1545>).

Подводя итоги рассмотрения объемной по своим ракурсам и нюансам исследования проблемы взаимоотношений композиторов и кинематографа, которая была сфокусирована нами на примере творчества композиторов одной страны и одного поколения – поколения композиторов-шестидесятников, – мы хотим выделить следующие моменты:

- советские кинематографисты в 1960-е годы продолжали ориентироваться на сотрудничество с притягивавшими к себе обще-

ственное внимание музыкантами независимо от отношения к ним официальных и идеологических структур власти. В результате в кино приходили композиторы, чьи сочинения вызывали неподдельный интерес новаторством идей, авангардными техниками композиторского письма и далекими от канонов метода социалистического реализма средствами выразительности;

- кинематограф по-прежнему не чинил препятствий молодым композиторам для проведения разного рода экспериментов и сочинения музыки, считавшейся тогда в СССР запрещенной к публичному исполнению ввиду ее «невписанности» в идеологемы социалистического искусства. Это позволяло композиторам избежать угрозы творческого простоя, хотя порой они были вынуждены идти на определенные уступки массовому зрителю, работая в жанрах развлекательной музыки, в обычном творчестве их не прельщавших;

- практически все композиторы, составлявшие цвет советского авангарда 1960-х годов, не только *прошли* испытание кинематографом – они сохранили контакты с экранной музой на протяжении всей своей творческой жизни. Благодаря кинематографу у части из них изменились стилистика и даже сам метод мышления, системообразующие принципы построения формы, расширился арсенал тембров благодаря привлечению разнообразных микстов акустических, шумовых и электроакустических инструментов и т.д.;

- и, наконец, самое главное – в результате эффективной творческой деятельности композиторов-шестидесятников на несколько лет была сохранена традиция сотрудничества отечественных кинематографистов с наиболее талантливыми и высокопрофессиональными музыкантами, обладавшими яркой харизмой и индивидуальностью, что принципиально отличало советскую школу музыки кино от европейской и американской школ, и что не позволило ей опуститься до уровня стандартизированного нарративного звукового сопровождения, *background music*, как это наблюдалось в целом ряде школ других национальных кинематографий.

В период перестройки и в «лихие» 1990-е началось разрушение основ советской музыки кино, что было связано со многими внешними и внутренними обстоятельствами, затем процесс резкого снижения качественного уровня и художественно-эстетических характеристик музыки кино, а также профессиональной состоятельности мелькавших в титрах как калейдоскопе имен сочинителей замедлился. Что будет дальше – покажет время. Но надежда на возрождение того, что

некогда составляло гордость советской музыки кино, в становлении которой участвовали С. Прокофьев, Д. Шостакович, Г. Попов, а в достижении её мирового признания – представители «второй волны» Н. Каретников, А. Шнитке, Э. Артемьев, А. Петров, А. Пярт, М. Таривердиев, А. Шнитке и др., есть.

Литература

1. Баева А. А. Кинематографические обертоны в творчестве Н. Каретникова: музыка фильма «Легенда о Тиле» // Театр. Живопись. Кино. Музыка: ежеквартальный альманах ГИТИС. 2020. № 3.
2. Болтянский Г. М. Ленин и кино. М. – Л.: Гос. изд-во, 1925.
3. Каретников Н. Темы с вариациями. М.: Союз кинематографистов СССР. Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1990.
4. Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования. Оренбург: Изд-во ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей, 2020.
5. Никифорова Е. Балет «Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер» Н. Н. Каретникова в контексте европейской культурной традиции // Научный вестник Московской консерватории. 2020. № 3 (42).
6. Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. М.: Искусство, 1982.
7. Савенко С. И. Музыка Арво Пярта в пересечении искусств // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 2 (52).
8. Селицкий А. Я. Николай Каретников: выбор судьбы: исследование. Ростов-на-Дону: Книга, 1997.
9. Таривердиев М. Я просто живу: автобиография. М.: Вагриус, 1997.
10. Шнитке А. О музыке, своей работе и о себе // Музыкальная жизнь. 1990. № 8.

Альфия Мирошкина (Оренбург)

Большая литература в киномузыке выдающегося композитора

Охватывая единым взглядом количество художественных фильмов, к которым Шнитке писал музыку, раскрывается важная особенность: большинство из них созданы на сюжеты классической и современной литературы.

Известно, что в академических жанрах его привлекали серьезные произведения литературы в основном зарубежных авторов – «Магдалина» (из романа «Доктор Живаго» Б. Пастернака, 1977), балет «Пер Гюнт» (1986), опера «История доктора Иоганна Фауста» (1994). По мотивам отечественного писателя Гоголя была создана хореографическая фантазия «Эскизы» (на темы Гоголя, 1985). Кроме того новую жизнь получила музыка к драматическим спектаклям: на основе музыки к драме Шиллера «Дон Карлос» (1975) написан Реквием, из музыки к спектаклю Театра на Таганке «Ревизская сказка» (1981) – Гоголь-сюита.

Благодаря работе в кино, значительно расширился круг художественных образов, вошедших в творчество Шнитке. Работа в кино вывела его к диалогу с такими крупными поэтами и писателями, как А. Пушкин, А. Чехов, Л. Толстой, М. Булгаков и современниками – В. Распутин, О. Берггольц, В. Астафьев, В. Панова, Ю. Бондарев, В.Гроссман.

Обращение к сюжетам классической литературы давало Шнитке возможность акцентировать внимание на внутренних переживаниях людей, их взаимоотношениях. В этом плане особым опытом Шнитке является диалог с Чеховым: ряд фильмов на сюжеты писателя, осуществлённых буквально в несколько лет – с 1966 по 1970 годы. Фильмы сняты разными режиссёрами – «Шуточка» А. Смирновым (1966), «Госка» А. Бланком (1969), «Дядя Ваня» А. Михалковым-Кончаловским (1970), «Чайка» Ю. Карасиком (1970) и отличаются стилем воплощения, поэтикой и масштабами. При этом каждый их

режиссёров стремился к воссозданию чеховской прозы, особой «тихой» атмосферы его повествования, когда трагедия жизни смешивается с бытом, становится его частью, а счастье уходит за грани доступности, перерастает в недостижимую идеальную мечту.

Создавая музыку к фильмам по Чехову, Шнитке руководствовался указаниями режиссёров, следуя нюансам трактовки сюжетов. Однако, в результате диалога композитор-писатель (Шнитке-Чехов) кинопартитуры к данным фильмам можно условно объединить в макроцикл, где смысловой кульминацией является музыка к фильму «Дядя Ваня». Критериями объединения являются следующие особенности: временные границы создания (1966-1969, больше Шнитке к Чехову не обращался), а также некоторые близкие жанрово-стилевые черты партитур. Интересно, что выстраивается особая крещендирующая форма макроцикла, проявляющаяся, например, в масштабном плане: от шестнадцатиминутной «Шуточки» и «Госки» (в двадцать девять минут) к полнометражным «Дяде Ване» и «Чайке». По такому же принципу выстраивается жанрово-стилевая эволюция цикла: от небольшой партитуры, основанной на вальсе («Шуточка»), жанрово-бытовых номеров («Шарманка» и «Ресторан» к фильму «Госка») к полистилистическим приемам, обращение к хоралу, как философскому обобщению («Дядя Ваня») и принципу монотематизма, где из одной темы рождаются противоположные образы (темы *надежды* и *судьбы* в партитуре «Чайки»). В данном диалоге Шнитке раскрывает различные грани творчества писателя: поиски и близкое ощущение счастья (вальс в «Шуточке»), возвышенное чувство любви и пронзительное одиночество (тема *любви*, тема *судьбы* в «Чайке», «Марш Мендельсона» в «Дяде Ване»), обобщение судьбы одного человека с судьбой всего народа, выводя к философским размышлениям о существовании *Человечества* в жестокой реальности *Бытия* (хорал из «Дяди Вани»).

Возможно, диалог с Чеховым в кинематографе остался для Шнитке наиболее интересной сферой, так как он больше не обращался к произведениям писателя. «Я Чехова как бы не чувствую в этом музыкальном мире»⁵¹. И на предложение Д. Ноймайера выбрать сюжет для балета по Чехову или «Пер Гюнту», Шнитке немедленно выбрал второй (балет написан в 1986 году).

⁵¹ Беседы с Альфредом Шнитке – М.: Классика-XXI. – 2005. – С.149.

Работая над фильмом «Отец Сергей» Таланкина, Шнитке выходит на особый диалог/полилог – композитор-писатель, композитор-режиссёр. Выступая в качестве автора музыки, отталкиваясь от режиссёрской концепции, композитор выстраивает особый музыкальный мир: он цитирует вальс, сочиненный Л. Толстым, становясь, своего рода, соавтором его, устанавливая временную связь происходящего, прошлого и настоящего. Проблема нравственного выбора, определение верного жизненного пути, способность человека к духовному очищению, укреплению веры через личные внутренние переживания – темы, близкие композитору-симфонисту, «духовная позиция составляла главную тему его музыки, а нравственный ракурс – ключ к её решению»⁵².

Особое отношение композитора было к творчеству Пушкина, его привлекала многомерность гения, который «изначально вместил всю дальнейшую русскую историю»⁵³ и «не имеет единого окончательного решения»⁵⁴. Многомерность гения Пушкина открывается в разных жанрах: лирически-гротесковом «Сказе про то, как царь Пётр арапа женил» (А. Митта, 1976), масштабном полистилистическом полотне к телевизионному фильму «Маленькие трагедии» (М. Швейцер, 1979). Шнитке писал музыку и к экранизациям повести Пушкина «Капитанская дочка» (П. Кротенко, 1974), поэмы «Домик в Коломне» (Л. Елагин, 1971), а также участвовал в создании музыкального ряда чтения строф из поэмы А. Пушкина «Евгений Онегин» (Центральное телевидение, 1981).

Особый мир киномузыки Шнитке – работа в фильмах о Великой отечественной войне. Здесь формировались и утверждались темы, которые нашли выражение в академических жанрах: *художник и мир, война и мир, смерть и жизнь, проблема человек и его выбор, Эпоха-время-Человек*.

Тема войны стала одной из важнейших в отечественной культуре второй половины XX века. Поколение деятелей искусства и литературы, выросшие во время войны, считали своим долгом рассказать о подвиге народа, который сумел выстоять в немыслимых условиях реальности и при этом остаться Человеком. О важной задаче писал В.Гроссман, чье творчество посвящено событиям и судьбам людей во

⁵² Холопова В. Укрепление веры. Симфонии Вторая, Третья, Четвертая // Холопова В. Композитор А. Шнитке. М., 2008. С.142.

⁵³ Ивашкин А. Беседы с А. Шнитке. Цит.изд. С.35.

⁵⁴ Там же. С.149.

время и после войны: «Надо сохранить в памяти людей великое время. Мы – очевидцы и свидетели того, как черное, мировое зло вырвалось на простор Европы, сокрушая, испепеляя добро, мораль и саму жизнь»⁵⁵.

Так Шнитке выходит к диалогам с разными писателями-современниками, которых объединяет тема *войны, антинomia добра и зла*. Своеобразный диалог/полилог с писателями складывался у композитора на протяжении многолетней работы в кино: с В. Пановой (по повестям «Валя, Володя» снят фильм «Вступление», 1963), О.Берггольц («Дневные звезды» по одноименной книге, 1966), Ю.Бондаревым (по одноименному роману – фильм «Горячий снег», 1972), Д. Граниным (на основе сценария и фильма «Выбор цели» создал киноповесть, 1974), В. Быковым (по повести «Сотников» – фильм «Восхождение», 1976), В. Астафьевым (по мотивам его произведений – фильм «Звездопад», 1981). В ряд диалогов можно отнести работу с Б. Метальниковым, который являлся одновременно сценаристом и режиссёром фильма «Дом и хозяин» (1967), при этом сценарий написан в художественной манере.

В процессе работы над музыкой к фильмам, для Шнитке стал важным особый сюжетный разворот кинопроизведений. Спустя два десятилетия в воплощении военного времени, страшной, угрожающей жизни действительности, режиссёров волновали не столько демонстрация военных действий, ужасающие факты человеческой жестокости, сколько проблемы, касающиеся существования Личности в невыносимых условиях, проявление духовной и нравственной стойкости, способность выживать «вопреки». Такой акцент позволил Шнитке ограниченный историческими рамками сюжет вывести на ступень вневременного обобщения. С одной стороны, Шнитке чётко разграничивает музыкальные сферы войны и мира, подчёркивает противостояние музыкальными средствами, в том числе и тембровыми находками (фортепиано с прижатыми струнами во «Вступлении» – тема войны, аккордеон в «Горячем снеге» – лирическая сфера). Подобная трактовка была характерна для композитора, что отмечали исследователи его творчества: «поляризация Добра и Зла составляет ге-

⁵⁵ Цит. по Берзер А. Прощание // Липкин С. Жизнь и судьба В Гроссмана. М., 1990. С.122.

неральную тему всего творчества и мышления Шнитке, и он никогда не отступал от этой антиномии»⁵⁶.

С другой стороны, фактически во всех фильмах о войне композитор усиливает лирическую сторону, словно фокусирует лучшие качества человека, его внутренние чувства и переживания в небольших, с тонкой тембровой нюансировкой, темах. Кроме того, формируется принцип монотематизма (например, в партитуре фильма «Горячий снег» из основной лирической вальсовой темы рождаются аккорды, связанные с образом смерти), отражающий взгляды композитора на сосуществование добра и зла в едином источнике (подробнее в §2 о теме добро/зло).

Каждый из сюжетов даёт возможность композитору укреплять важные для него темы, раскрывая их различные грани, находя разные интересные решения. В «Восхождении» композитор не разделяет позиции *добро/зло*, а выстраивает музыкальную драматургию по принципу некой «звуко-музыкальной паутины», которая возникает из шумов, формируется к кульминации и выводит сюжет на уровень философского обобщения. Особый сюжет «Звездопада», основанный на объединении нескольких, не связанных друг с другом произведений В. Астафьева («Сашка Лебедев», «Ода русскому огороду», «Звездопад»), раскрыл перед Шнитке возможность воплотить идею «изломанного добра», «изломанной любви». В «Комиссаре» важным для него стал вопрос выбора, в котором можно увидеть и фаустовское начало: выбор между долгом чести и долгом материнства, ответственность перед народом, перед собой, перед будущими поколениями. Большое значение здесь имеет еврейская музыкальная сфера, которая фактически единственный раз так ярко прозвучала в творчестве композитора. Вероятно, композитор, с одной стороны, познавал музыкальные приемы еврейской национальной школы, с другой стороны, с особым интересом воссоздавал народный колорит, к которому имел прямое отношение.

Отталкиваясь от конкретного сюжета каждого из писателей, Шнитке в целом пишет поэму о судьбе каждого человека отдельно и об исторической судьбе России, трагедии её народа. Эту тему Шнитке раскрывает в фильме «Шестое июля» (сценарий М. Шатрова). Фильм воплощает исторические подробности восстания эсеров ше-

⁵⁶ Холопова В. Композитор А. Шнитке. М., 2008. С.128.

стого июля, создает образ вождя В.И. Ленина, переживающего, сомневающегося в верности избранного политического пути. Шнитке в музыке на первый план выводит идею свершения перемен, поэтому главная тема призывного характера (тема *революционного переворота*), словно акцентирует внимание на событиях того времени. Здесь возникает трагический образ русского народа, вынесшего голод, нищету, болезни в ожидании перемен: звучит диссонирующий хорал, перерастающий в хроматические кластеры. Наиболее ярко мученический образ народа России предстает в фильме «Агония» (сценарий Климова), где зло сконцентрировалось в саморазрушающейся верховной власти во главе с Николаем II, которая существовала под влиянием личности Г. Распутина. В партитуре Шнитке к фильму наиболее полное отражение получили характерные принципы воплощения зла в музыке: для создания образа беспринципного Распутина он избирает жанр танго, а в характеристике Николая II преобладает вальс (псевдовальс, квазивальс). Сладостное, пламенное танго является ярким символом зла: «зло должно привлекать. <...> Шлягер – хорошая маска всякой чертовщины, способ влезть в душу»⁵⁷, а суровый вальс, где подчеркивается метро-ритмическая особенность танца (аккомпанемент без мелодии), воспринимается как отражение жизни страны через призму деяний Николая II – «кровавого». В окружении жанровой музыки особенно трагично звучит своеобразный марш-хорал (тема *судьбы*), концентрирующий страшное для народа время, полное бед, смертей, войн, страданий, голода и нищеты.

В безмерной насыщенности внешних сюжетов фильмов, к которым писал музыку Шнитке, прослеживается важная черта – он писал о современности, о жизни человека XX века, о вековой памяти, которая является частью каждого. Прошлое для него – путь к пониманию настоящего. «Многоцветные лучи исторического прошлого проникают в современность, освещая её светом вечности»⁵⁸.

Совмещение различного исторического времени, часто связанное с отсутствием как такового сюжета являются для композитора средством раскрытия важных тем: Художник и время, жизнь/смерть, идея «памяти высшего порядка», позволяющая подняться над происходящим и обобщить, осмыслить «связь времён». Здесь из киномузыкаль-

⁵⁷ Ивашкин А. Беседы с А. Шнитке. М., 2005. С.136.

⁵⁸ Баева А. Судьбы оперы и искания века. // Поэтика жанра: современная русская опера. – М., 1999. – С. 25.

ных партитур Шнитке выделяется «Дневные звёзды», которая стала своего рода экспериментом режиссёра и композитора в сфере кинематографических поэтики, стиля и жанра.

В кинотворчестве композитора выделяется диалог с писателем В.Распутиным. Хотя Шнитке фактически не обращался к деревенской тематике, работа над картиной по произведению «Прощание с Матёрой» Распутина стала одной из ярких в творчестве композитора (и режиссёра). Смысловым обобщением-импульсом музыкального ряда фильма «Прощание» стала раскрытая писателем тема «вековой» памяти, хранящей в себе то лучшее, накопленное за многовековое житие русской деревни. В противовес ожиданиям, Шнитке в партитуре не использовал народный тематизм, цитаты, он воссоздал ощущение тревожного ожидания и тихого противостояния уничтожению родной земли при помощи медитативной музыки ансамбля «Астрея», а свои авторские фрагменты выстраивает на основе почти одной темы, скорбного характера, развивающейся по принципу монотематизма.

Диалоги Шнитке с писателями различных эпох выводят к понятию их временного диалога: кинопартитуры композитора объединяют сюжеты писателей XIX и XX веков, различных по стилю и жанровым предпочтениям. Естественно, что процесс временного диалога захватывает и современность композитора, раскрывая современный мир через призму взглядов режиссёра и композитора. Часто обращение к современным сюжетам для режиссёра становится поводом для поиска новых кинематографических приёмов, выработке новых принципов системы поэтики кино. Такими стали современная притча о таланте «Похождения зубного врача» и динамично-гротесковый фильм «Спорт, спорт, спорт» (в обоих случаях режиссёром был Э.Климов).

Для композитора работа в этих фильмах также стала экспериментом в плане осмысления драматургического значения музыкального ряда и освоения современных или старинных приёмов и жанров: выстраивание партитуры по принципу старинной сонаты («Похождения зубного врача», на это указывает сам Шнитке), стилизация (барокко, роковая музыка в «Спорте»), цитирование и аранжировка песен композиторов-бардов. Продолжает тему *человек и спорт* фильм «Право на прыжок», где Шнитке смещает акцент уже в сферу внутренних лирических переживаний главного героя (по сравнению со «Спортом»). Лирические взаимоотношения двух героев легли в основу сюжета фильма «Осень» (режиссёр и сценарист А. Смирнов). Картина обрела объём благодаря именно музыке Шнитке: смысловым и образным импульсом

основной лирической темы стало стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу», что раздвинуло рамки любовной истории.

Особым опытом для композитора была музыка к детским фильмам, написанная в один год – 1975 – «Рикки-Тикки-Тави» (реж. А.Згуриди) и «Приключения Травки» (реж. А. Кордон). Детская тема фактически не встречается в академической музыке Шнитке и не характерна для него. Композитор написал обширные партитуры, особенно к фильму «Приключения Травки». Кроме того специально для этой картины он сочиняет несколько хоровых и сольных песен: «Песенка о радуге», «Мороженое», «Колыбельная», «Песня», «Куплеты Чудища-Макарища», «Песенка о ножичке». В этот ряд можно отнести «Сказку странствий», хотя режиссёр А. Митта определяет жанр как «сказка для взрослых».

Так, образное поле киномузыки Шнитке обширно: классическая литературы, современная проза, произведения для детей. Однако во всех его творениях кино утверждают одни из важнейших тем (а, возможно, и монотем) композитора – *добро и зло, жизнь и смерть, человек и его выбор*. Они проходят красной нитью через всё творчество композитора, заставляя слушателя, вслед за мастером, раскрывать все грани волнующих Шнитке тем. Эта тематика во многом отражает взгляды Шнитке на природу соотношения добра и зла: «зло есть несовершенная степень добра»⁵⁹.

Литература

1. Беседы с Альфредом Шнитке [Текст] / сост., предисл. А. В. Ивашкина. – М. : Классика-XXI, 2005. – 320 с. – Текст: непосредственный.
2. Холопова В. Укрепление веры. Симфонии Вторая, Третья, Четвертая // Холопова В. Композитор А. Шнитке. – М., 2008. – 228 с. – Текст: непосредственный.
3. Берзер А. Прощание // Липкин С. Жизнь и судьба В Гроссмана. – М., 1990. – С.121-270. – Текст: непосредственный.
4. Холопова, В. Композитор Альфред Шнитке [Текст] / В. Холопова. – М. : Композитор, 2008. – 228 с.
5. Баева, А. Поэтика жанра: современная русская опера [Текст] / А. Баева. – М. : Моск. гос консерватория, 1999. – 188 с.

⁵⁹ Цит. по: Беседы с Альфредом Шнитке. – М. : Классика-XXI, 2005. – С.138.

Татьяна Шак (Краснодар)

Музыка в кино: две версии «Маленьких трагедий»

С момента появления кинематографа и по сегодняшний день интерес режиссеров и зрителей к экранизациям разножанровых произведений русской литературной классики непрерывно растет. К произведениям Н. Гоголя, Ф. Достоевского, А. Пушкина, Л. Толстого, А. Чехова примыкают классики XX века – М. Булгаков, В. Гроссман, М. Шолохов и др. Следует отметить интерес к этим произведениям не только отечественных, но и зарубежных кинорежиссеров. По мнению И. Маневича: «Экранизация литературных произведений есть та форма киноискусства, в которой автор, не выходя из рамок литературного произведения, воссоздает его на языке кино своими средствами выразительности, стремясь как можно глубже и поэтичнее передать на экране пафос оригинала, его художественную сущность» [5, с. 53].

Кинотекст относится к медийной форме текста, его поливидовая и полижанровая структура организована через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации.

Цель данной статьи, основываясь на общих принципах организации текста в процессуально-временных искусствах, выявить драматургические функции музыки в целостной структуре кинопроизведения, определить общие законы формообразования в литературном, музыкальном и медийном видах текста.

А. Шнитке так рассуждает о роли музыки в кино: «Я считаю, что своего собственного языка у кино еще нет. Вот почему кино пользуется средствами других искусств – живописи, театра, литературы, музыки – а вот что же такое само кино, определить пока трудно. ... Музыка является одним из компенсаторов этой всеобщей недостаточности. Чаще всего музыка нужна, чтобы эмоционально поддержать

изображение, усилить воздействие другого или других элементов» [8, с. 116].

Жанр экранизации дает особенно широкий разворот для изучения роли музыки в плане музыкального тематизма, драматургии, проблем формообразования, поскольку здесь обнажаются единые для всех временных искусств логические композиционные функции, которые реализуются «...в развитии сюжета литературного и драматического произведения, кинофильма...» [1, с. 17-18], в семантике типовых музыкальных форм, использующихся в художественной литературе, о чем, например, пишет Е. Азначеева: «Экстраполяция музыкальной формы в художественную литературу встречается гораздо чаще, чем это можно предположить. Известны попытки преднамеренного применения музыкальной формы в литературном произведении, причем это находит отражение либо в названии («Семь вариаций на тему Иоганна Петера Хебеля» Х. фон Додерена, «Фуга смерти» Пауля Целлана, «Симфония» А. Белого), либо в указаниях самого автора, например у Г. Гессе относительно романа «Степной волк», у Т. Манна в новелле «Тонио Крегер». Однако гораздо чаще это происходит неосознанно» [1, с. 30].

Сходные мысли об аналогиях в разных видах искусства высказывают и другие авторы, анализирующие литературный и поэтический текст. Е. Эткинд, говоря о том, что связи поэзии с музыкой выходят далеко за пределы одной только напевной лирики, отмечает: «Зачастую даже такие словесные произведения, которые кажутся очень далекими от музыки, построены на основе принципов и законов музыкальной композиции – их элементы вступают... в отношения не столько смыслового, сколько музыкального характера» [10, с. 193].

Л. Фейнберг, рассматривая проникновение сонатной формы в стихотворение Пушкина «К вельможе», пишет: «Если мы находим в поэзии форму, свойственную инструментальной музыке, аналогия только тогда имеет цену, когда на этом пути удастся раскрыть в стихе новые черты, при другом методе не поддающиеся определению. Эстетическая форма должна проникнуть в область соседнего искусства, как источник света. И луч должен упасть с неожиданной стороны, выявить еще не известные структурные детали» [7, с. 281].

Параллели между музыкой и другими искусствами проводит Е. Назайкинский в работе «Логика музыкальной композиции». Он пишет: «Музыкальная композиция – это реализованный в произведении временной план его развития, характеризующийся в рамках выс-

шего масштабно-временного уровня восприятия особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием» [6, с. 49].

Музыка, литература и кино – искусства процессуальные и в истории кинематографа, особенно в жанре экранизации, можно найти примеры выявления принципов аналогичных типизированным музыкальным формам-структурам на уровне целостной композиции кинотекста. В этих случаях общие принципы формообразования, определяемые монтажным ритмом, создают единую синтетическую форму.

Рассмотрим этот процесс на примере двух экранизаций произведений А. Пушкина. Это трехсерийный фильм «Маленькие трагедии» (СССР, Мосфильм, 1979, режиссер и автор сценария М. Швейцер, композитор А. Шнитке, в ролях – А. Трофимов, В. Высоцкий, Г. Тараторкин, С. Юрский, И. Смоктуновский, Л. Куравлев, Н. Бурляев, И. Калныньш, Н. Белохвостикова) и анимационно-игровой фильм «Маленькие трагедии» (Ленфильм, 2010, режиссер И. Евтеева, композитор А. Сигле, в ролях – Е. Боярская, С. Дрейзен, А. Барабаш).

«Маленькие трагедии» – условное название цикла, который составляют четыре драматических произведения: «Скупой рыцарь» (1830), «Моцарт и Сальери» (1830), «Каменный гость» (1830), «При во время чумы» (1830). Располагают их обычно в том порядке, который соответствует хронологии написания Пушкиным. Однако, как отмечают исследователи, можно предположить и другой принцип: «...если расположить входящие в его состав драмы в порядке соответствующем хронологической последовательности описанных в них эпох, то откроется следующая картина: «Скупой рыцарь» посвящен кризису средневековья, «Каменный гость – кризису Возрождения, «Моцарт и Сальери» – кризису Просветительства «Пир...» – кризису романтической эпохи, современной самому Пушкину» [3].

Таким образом, «Маленькие трагедии», с точки зрения литературной формы, представляют собой цикл драматических произведений, каждая часть которого обличает человеческие пороки (алчность, ревность, зависть). Проводя аналогии литературной формы с музыкальной, можно предположить, что это контрастно-составная форма, объединенная общим идейным замыслом. По определению Л. Мазеля: «Контрастно-составная форма состоит из нескольких кон-

трастирующих частей, во многом подобных частям циклической формы, но менее самостоятельных, идущих без перерывов и по степени своего слияния в одно целое образующих форму, близкую к односторонней (нециклической)» [4, с. 466]. Как это проявилось в структуре кинотекста?

Режиссер М. Швейцер, экранизируя «Маленькие трагедии» (1979, реж. М. Швейцер, комп. А. Шнитке), ввел помимо четырех драматических произведений еще «Сцену из Фауста» и «Египетские ночи». Таким образом, связующим сюжетом фильма служит вольно интерпретированная неоконченная повесть Пушкина «Египетские ночи». Собственно «Маленькие трагедии» предстают как спонтанное творчество Импровизатора на темы, заданные публикой из «Египетских ночей».

Структура фильма произвольно вызывает ассоциации сразу с несколькими музыкальными формами: многочастное рондо, рондосоната, сонатно-симфонический цикл.

1. Форма рондо, где в качестве рефрена выступают «Египетские ночи», а в качестве эпизодов – непосредственно четыре «маленьких трагедии»⁶⁰ (см. таблицу 1).

Таблица 1

Вступление	A	B	A ₁	C	A ₂	D	A ₃	E	Финал - Кода
Фауст	«Египетские ночи»	«Гробовщик»	«Египетские ночи»	«Моцарт и Сальери»	«Египетские ночи»	«Скупой рыцарь»	«Египетские ночи»	«Каменный гость»	«Пир во время чумы»

⁶⁰ Черты рондальности присутствуют и в экранизации «Мертвых душ» Н. Гоголя (СССР, Мосфильм, 1984, режиссер и автор сценария М. Швейцер, композитор А. Шнитке), где раздел, в котором показан образ русской тройки и музыкальный тематизм, сопровождающий этот видеоряд, становятся рефреном, а характеристики помещиков – контрастными эпизодами. Рефренные функции в фильме несет и периодически включаемый образ рассказчика. Правда, его комментарии не сопровождаются музыкальным рядом. Эта рондальность заложена уже в гоголевском тексте.

									»
Про-лог	1 серия			2 серия			3 серия		

2. Рондо-соната (см. таблицу 2)

Таблица 2

«Египетские но-чи»	«Моцарт и Саль-ери»	«Скупой рыцарь» и «Каменный гость»	«Пир во время чумы»
Главная партия	Побочная партия (1 эпизод)	Выполняет функции разработки эпизода	Выполняет функции репризы и коды (собрание тематизма и образов)

3. Сонатно-симфонический цикл (см. таблицу 3)

Таблица 3

«Скупой рыцарь»	«Моцарт и Саль-ери»	«Каменный гость»	«Пир во время чумы»
Сонатное allegro	Andante	Скерцо	Финал

Несколько иначе трактована структуры анимационно-игрового фильма-фантазии «Маленькие трагедии» режиссера и аниматора И. Евтеевой (Ленфильм, 2010, комп. А. Сигле) (см. таблицу 4).

Таблица 4

Пролог	«Скупой ры-царь»	«Каменный гость»	«Моцарт и Сальери»	Эпилог
Пир во время чумы				

Из схемы видно, что четвертое драматическое произведений «Пир во время чумы», не вошло в качестве самостоятельной части в структуру фильма. Однако сквозной мотив гибельного «Пира во время чумы» рассредоточено присутствуют по всем фильме, проясняя ключевую идею: пир связывается со смертью (пир среди сундуков с золотом, пир с гостем статуей, пир-убийство, к которому приводит тонкое эстетическое чувство).

Структура анимационного фильма М. Евтеевой напоминает сквозную музыкальную форму, под которой понимается композиция, основанная на непрерывном обновлении музыкального материала или его сквозном развитии в соответствии с развитием текста.

Идея сквозного развития отражена и в музыке фильма, написанной композитором А. Сигле. Его музыка представляет собой полистилистичный сплав классических цитат (Лакримоза из «Реквиема» Моцарта, фрагменты клавирных сонат Моцарта); аллюзий на музыку эпох Средневековья (фанфарная тема), Возрождения (тембровая стилизация под танцевальную музыку эпохи Возрождения), Барокко (медленная сарабанда в стиле Генделя), романтизма (сонорно-хроматическая тема, связанная с передачей эмоционального состояния); стилизаций на музыку Барокко (вариант концерто-гроссо с намеком на его интерпретацию в музыке А. Шнитке), классицизма («альбертиевы» басы в стиле Моцарта), испанской музыки (импровизация на гитаре). Таким образом, в музыке А. Сигле отразилась хронологическая последовательность эпох, представленных в Пушкинском тексте (Средневековье, Возрождение, Просвещение, Романтизм). Отказавшись от лейтмотивного принципа в музыкальной драматургии, создатели фильма заменили его сквозным контрастно-составным сопоставлением музыкальных планов, чередование которых создает иллюстративный (испанская тема в «Каменном госте»), характеристичный (Моцартовские темы в «Моцарте и Сальери») или подтекстовый план включения музыки в структуру кинотекста.

Возвращаясь к общему композиционному строению Пушкинского текста и его визуальной интерпретации в экранизациях 1979 и 2010 г.г., отметим, что последовательность драматических произведений Пушкина («Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Каменный гость», «Пир во время чумы») была творчески переосмыслена авторами киноинтерпретаций (см. таблицу 5), что объясняется драматургическими задачами, а также особенностями стиля создателей этих кинопроизведений.

Таблица 5

Автор	«Маленькие трагедии» А.С. Пушкин	Экранизация «Маленьких трагедий» реж. М. Швейцера	Экранизация «Маленьких трагедий» реж. И. Евтеева
Структурный уровень	«Скупой рыцарь» «Моцарт и Сальери» «Каменный гость» «Пир во время чу-	«Сцена из Фауста» «Египетские ночи» «Гробовщик» «Египетские ночи» «Моцарт и Салье-	«Скупой рыцарь» «Каменный гость» «Моцарт и Сальери»

	мы»	ри» «Египетские ночи» «Скупой рыцарь» «Египетские ночи» «Каменный гость» «Моцарт и Сальери» «Пир во время чумы»	«Пир во время чумы» как рас-средоточенный сюжет
Смысловой уровень	Данная последовательность отражает хронология создания этих произведений и чередование эпох, отраженных в каждом из них	Отражает концепцию этих экранизаций, особенности драматургии, композиции и стилевой манеры их создателей	

Обратимся проблемам музыкальной драматургии экранизации «Маленьких трагедий» режиссера М. Швейцера и композитора А. Шнитке.

В решении драматургического процесса фильма музыка действует в ансамбле компонентов медиатекста. Ее драматургические задачи определяются качественным (взаимосвязь характера тематизма и средств выразительности, создающих его, с образной системой фильма), количественным (наличие одной темы через которую происходит выражение драматургической идеи фильма, или нескольких музыкальных тем, вовлеченных в монтажную композицию) и процессуальным (развитие музыкального материала, его характер и изменения) параметрами. Дискретный принцип киномузыки не препятствует выявлению общедраматургических приемов, во многом производных от законов оперной драматургии.

Из воспоминаний А. Шнитке мы узнаем: «Главная трудность в работе над "Маленькими трагедиями" состояла в том, чтобы не закрыть музыкой пушкинский текст. Нужно было сочинить разнохарактерные, разножанровые номера и вместе с тем объединить весь этот материал через что-то одно. Таким объединяющим звеном стал зрительный символ Болдинской осени (портрет Пушкина, перед ним дрожащее пламя свечи). Он позволил ввести лирическую музыкальную тему, которая появлялась на титрах и проходила через всю картину. Появилась и другая тема – скорбная, фатальная, обусловленная

тем, что все сюжеты таят в себе идею возмездия. Так появилась хоральная, мрачная тема, так же пронизывающая картину. Далее возникла музыка, связанная с характеристикой петербургских салонов, гостиных, для этого была сочинена вальсовая тема меланхолического характера. И затем, лейттембровая партия гитары (тема импровизатора). Это звучание использовалось чрезвычайно многообразно: возникли вариации на тембр гитары – это и ударные, и клавишин, и арфа. Это еще один прием объединения фильма» [8, с. 104].

В «Маленьких трагедиях» драматургическую стройность всей музыкальной композиции придают следующие приемы работы с музыкальным тематизмом: реминисценции, сквозное развитие тем, их интонационная и ритмическая общность на основе монотематизма. При этом центральным элементом системы становится лейттема «Рока», которая переходит из сюжета в сюжет. Не изменяя ее интонационно, ритмически и фактурно, композитор использует только тембровое и динамическое варьирование. В связи с этим тема звучит то угрожающе-затаённо («Скупой рыцарь» – орган, «Пир во время чумы» – клавишин), то ярко и зловеще-торжественно (титры: 1 серия – «подготовленное» фортепиано, 2 серия – орган, «Скупой рыцарь» – орган, «Каменный гость» и «Пир во время чумы» – медные духовые). Практически не меняется и темп этой темы. Исключение составляет эпизод в «Пире во время чумы», когда тема «Рока» вклинивается в танец-вакханалию (тарантелла). Не случаен и выбор тональностей: в «Скупом рыцаре» это соль минор, во всех остальных случаях – до минор. Восходящий четырёхзвучный мотив, на котором строится тема «Рока», обнаруживается и в других темах: баркарола-вальс («Сцена из «Фауста»), вальс («Моцарт и Сальери»), «средневековая» мелодия («Скупой рыцарь»).

Сквозное развитие имеет и тема «Гитарной импровизации». Именно появление итальянца с гитарой в руках приобретает функцию рефрена в сценарной композиции, а в музыкальной драматургии – функцию лейттембра. Всего таких гитарных импровизаций четыре, и с каждым разом они становятся всё напряжённей по звучанию, усиливая тем самым общее эмоциональное напряжение, которое нарастает к концу фильма. Некоторые из этих импровизаций протягивают незримые нити к последующим музыкальным эпизодам: в первой импровизации появляются фрагменты мелодии песни Лауры «Жил на свете рыцарь бедный» («Каменный гость»), а в четвёртой – песни Мери «Было время» («Пир во время чумы»). Таким образом, развитие

темы «гитарной импровизации» вносит в музыкальную драматургию фильма сквозное развитие.

В музыке «Маленьких трагедий» прослеживается также принцип монотематизма. Одна и та же интонация лежит в основе темы «Тревожного предчувствия» и вальса, рисующего образ Вольской («Египетские ночи»). Они отличаются фактурой, метроритмом, инструментовкой: первая – на выдержанных аккордах, без четко выраженного ритма, в исполнении вибратона, колокольчиков; вторая – это «вальсовый» аккомпанемент, трёхдольность, струнные и клавиш. К тому же повторение темы «Тревожного предчувствия» (впервые она появляется в новелле «Египетские ночи», когда итальянец видит вывеску о продаже гробов) в последней новелле («Пир во время чумы») перебрасывает большую «арку» от начала к концу фильма. Так же, на расстоянии, через очередной сюжет (импровизация итальянца), повторяется и тема Вольской, сопровождающая появление героини или разговоры о ней. Тональность обеих тем всё время сохраняется – соль минор.

Ещё один пример использования монотематизма наблюдаем в «Каменном госте». Начало первой песни Лауры «Я здесь, Инезилья» становится темой любви Дон Гуана, которая появляется дважды: в любовной сцене с Лаурой и в момент его смерти. Шнитке использует приём тонально-гармонического варьирования: мелодия, сохраняя свою интервальную структуру, звучит в натуральном мажоре (Фа мажор – песня Лауры) и фригийском миноре (ми минор – тема любви Дон Гуана) с разной гармонизацией.

Волнообразно поднимающаяся мелодия, основанная на пунктирном ритме (движение вверх) и триолях (движение вниз) – станет темой тарантеллы («Пир во время чумы», до минор).

Объединяющую функцию выполняют не только интонации, мелодические построения, но и ритм. Так, сочетание пунктирного ритма и триолей композитор использует в теме «Вечности» («Пир во время чумы»), «средневековой» мелодии, фанфарном призыве («Скупой рыцарь» – приезд Барона к Герцогу); триоли – в песнях Лауры. Ведущей тональностью (лейттональностью), которая несёт основную семантическую нагрузку, является до минор.

Итак, лейттема «Рока» придаёт музыкальной драматургии сквозное развитие. Это единственная тема, которая приобретает функцию лейтмотива. По аналогии с литературным первоисточником она является носителем главной мысли фильма: неизбежности роко-

вых последствий пагубных человеческих страстей – зависти («Моцарт и Сальери»), алчности и скупости («Скупой рыцарь»), легкомысленности в любовных отношениях («Каменный гость»), слабости духа, порождённой страхом перед неминуемой гибелью («Пир во время чумы»). В теме «Рока» воплощён образ смерти. Однако в фильме М. Швейцера тема смерти к концу трансформируется в тему преодоления смерти. При всех трагических перипетиях фильм заканчивается жизнеутверждающе, провозглашая победу силы человеческого духа. И такая концепция находит своё отражение в музыке фильма, который заканчивается темой «Вечности». В ней отчётливо проявляются жанровые признаки маршевой поступи (пунктирный ритм) и песенности (секундовые интонации «вздоха», длинные длительности, плавная мелодия). Тема «Рока» (образ смерти) и тема «Вечности» (образ преодоления смерти) выносятся в титры, как носители основной идеи фильма. После первых двух серий эти темы даются в контрапунктном соединении, а в конце третьей серии звучит только тема «Вечности» (песенность приобретает гимнический характер), что отвечает идейному замыслу режиссёра.

Итак, конструктивно-смысловые функции музыкального тематизма в данной экранизации реализуются в музыкальной драматургии конфликтного типа с характерным для неё противопоставлением светлых и тёмных сил, добра и зла, жизни и смерти через: 1) реминисценции; 2) сквозное развитие тематизма (в том числе его жанровое прораствание); 3) принцип монотематизма.

Этапы музыкальной драматургии фильма «Маленькие трагедии» представлены в следующей таблице (см. таблицу 6).

Таблица 6

Этапы драматургии	Новеллы	Образные сферы музыкального тематизма в соответствии с конфликтным типом драматургии	
		Добро, свет, жизнь	Зло, тьма, смерть
Экспозиция	«Сцена из «Фауста»	Тема-образ «безмятежного счастья» с жанровыми чертами баркаролы и вальса	Атональные «наплывы», диссонирующие педали-кластеры
Развитие	«Египетские ночи»	Вальс (образ Вольской), Полька, «Маленькая серенада» Моцарта	Тема-образ «тревожного предчувствия» – без чётко обозначенного метро-ритма, с много-

			численными хроматическими ходами
	«Моцарт и Сальери»	Вальс, фрагменты оперы Моцарта «Волшебная флейта», тема из оперы Сальери «Тарар», тема ремесленничества	Фрагменты фортепианной фантазии до минор и Реквиема Моцарта
	«Скупой рыцарь»	Песенно-танцевальная стилизованная тема	Тема «Рока» (марш)
	«Каменный гость»	Две песни Лауры, тема любви Дон-Гуана	Тема «Рока» (марш)
Итог	«Пир во время чумы»	Песня Мери, тема «Вечности» (маршевость и песенность)	Тема «тревожного предчувствия», танцевакханалия (тарантелла), тема «Рока» (марш)

Конфликтная драматургия, основанная на развитии и взаимодействии противоположных образных начал, находит своё отражение в жанровой специфике музыки фильма «Маленькие трагедии». Светлые образы реализуются преимущественно через жанры песни и танца, а образы фатального характера проявляют себя в траурной маршевости, а также в деформированной зажигательности танца тарантеллы.

Жанровый принцип музыкального тематизма – один из ведущих в прикладной музыке А. Шнитке. Индивидуальную музыкальную характеристику через жанр в анализируемом фильме получают следующие персонажи:

1. Образ Вольской («Египетские ночи») сопровождается утончённым, лирически-взволнованным вальсом с «изломанной» и насыщенной хроматизмами мелодией.

2. Образ Лауры, первая песня которой «Я здесь, Инезилья» («Каменный гость»), характеризует ее как страстную и свободолюбивую испанку.

Вторая песня Лауры «Жил на свете рыцарь бедный» («Каменный гость») и песня Мери «Было время» («Пир во время чумы») не являются характеристиками героинь, а выполняют драматургическую функцию смыслового подтекста (связаны с темой смерти).

Для характеристики места действия композитор использует танцевальные жанры бытовой музыки – польку («Египетские ночи» – «Гробовщик»), вальс («Моцарт и Сальери»). В то же время, эта танцевальная музыка контрастирует с вербально-сюжетным рядом, расставляя, тем самым, необходимые акценты в драматургии. В обоих случаях присутствует тема смерти – на фоне гротескно-озорной польки поднимают тост «За мертвецов!», на фоне блестящего вальса нахмурившийся Моцарт рассказывает Сальери о том, что ему не дают покоя реквием и «чёрный человек».

Песенно-танцевальная мелодия, содержащая жанровые черты баркаролы и вальса, открывает «Сцену из «Фауста». Начало «Скупого рыцаря» озвучено темой в духе средневековой музыки (характеристика эпохи), своими корнями уходящей в песенно-танцевальный фольклор. Зажигательный ритм тарантеллы Шнитке использует для изображения танца-вакханалии в новелле «Пир во время чумы».

Жанровые черты траурного марша – неторопливый темп, «тяжёлая поступь» четвертных длительностей, аккордовый склад, однообразная ритмика, тональность до минор – содержит лейттема «Рока». Она, как обобщённый образ человеческих слабостей и пороков, появляется не сразу, а словно выкристаллизовывается из диссонирующих, атональных «наплывов»-кластеров («Сцена из «Фауста»), «ползучих» хроматических интонаций темы «Тревожных предчувствий» («Египетские ночи» – «Гробовщик»), траурности реквиема («Моцарт и Сальери») и, наконец, открыто заявляет о себе («Скупой рыцарь») и неотступно себя утверждает («Каменный гость», «Пир во время чумы»). Тема «Рока» сопровождает то образ Барона («Скупой рыцарь»), то образ Командора («Каменный гость»), то образ Чумы-смерти («Пир во время чумы»). В новелле «Моцарт и Сальери» функцию роковой темы выполняет Реквием Моцарта. Музыкальный ряд этой новеллы основан на цитатах из произведений венского классика. Контраст наивной жизнерадостности и трагической мудрости лежит в основе использования цитат в новелле «Моцарт и Сальери»: фрагменты из оперы «Волшебная флейта» – как воплощение светлых образов, а фрагменты фортепианной фантазии до минор и реквиема – как характеристика мрачных предчувствий.

Подводя итог, отметим, что, в двух проанализированных экранизациях «Маленьких трагедий» Пушкина режиссеры (М. Швейцер, И.Евтеева) и композиторы (А. Шнитке, А. Сигле) пошли разными путями в достижении высокого художественного результата.

Характеристика через жанр, реминисценции, монотематизм, сквозное развитие тем в музыкальном тематизме А. Шнитке становятся важным драматургическим приемом, что отвечает творческим устремлениям композитора: «Я постоянно стараюсь иметь некую сквозную линию, которая держится либо на монотематизме, либо на нескольких темах, но как-то соединённых, где-нибудь взаимодействующих, чтобы был чисто музыкальный порядок в этом деле» [9, с.62].

Полистилиственность, связанная с цитатами, аллюзиями, стилизацией стала основой творческого кредо А. Сигле в анимационно-игровом варианте экранизации «Маленьких трагедий». Важно то, что и для Шнитке и для Сигле музыка в кино, несмотря на её дискретность и вторичность в тексте, – это цельное, глубоко продуманное произведение, работающее на выражение авторского замысла.

Литература

1. Азначеева, Е.Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста [Текст] В 3 ч. Ч. 3 / Е.Н. Азначеева.– Пермь: Изд-во Перм. ун-та, 1994. – 75 с.

2. Артемьев, Э.Н. Выразит основное состояние [Текст] / Э.Н. Артемьев // Киноведческие записки. –1994. – №21. – С. 116-127.

3. Беляк Н.В., Виролайнен М.И. «Маленькие трагедии» /«Звезда» 1999, № 3. <http://magazines.russ.ru/zvezda/1999/3/push-pr.html>

4. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений [Текст] / Л.А. Мазель. М.: Музыка, 1979. – 536 с.

5. Маневич, И.М. Кино и литература [Текст] / И.М. Маневич. – М.: Искусство, 1966. – 240 с.

6. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е.В. Назайкинский. – М.: М., 1982. – 319 с.

7. Фрейверт, Л.Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах (Музыка, живопись, архитектура) [Текст]: дис. ... канд. филос. наук / Фрейверт Л.Б. – М., 2003. – 160 с.

8. Шнитке, А.Г. Не надо заботиться о чистоте средств [Текст] / А.Г. Шнитке // Киноведческие записки. –1994. – №21. – С. 104 -116.

9. Шнитке, А.Г. Соединяя несоединимое [Текст] / А.Г. Шнитке // Искусство кино. – 1999. – № 2. – С. 55-66.

10.Эткинд, Е.Г. От словесной имитации к симфонизму (Принципы музыкальной композиции в поэзии) [Текст] Е. Г. Эткинд // Поэзия и музыка: сб. ст. и исслед. – М.: М., 1973. – С. 186-281.

Анатолий Цукер (Ростов-на-Дону)

Постмодерн русской рок-музыки

Более 30 лет тому назад известный ленинградский писатель А.Житинский – автор знаменитых в свое время «Записок рок-дилетанта», размышляя над проблемами отечественной рок-музыки, над процессами ее сближения с национальными музыкальными традициями, писал: «Все эти процессы чрезвычайно интересны и заслуживают специального исследования. Но опять же – кто будет этим заниматься? Музыковеды? Да вы смеетесь!» [3, 166-167]. Ирония автора и сегодня понятна и актуальна. Прошли десятилетия, но музыковедение по-прежнему проявляет удивительную последовательность в своем аскетизме и невнимании как к року, так и в целом к массовой музыке (отдельные энтузиасты не в счет), не желая осмысливать ее ни как специфический социо-художественный феномен, ни в контексте общеисторических процессов жанрово-стилевой эволюции музыкального искусства. Изрядно мифологизированная музыкально-историческая наука ориентируется, как и прежде, на профессиональное композиторское творчество, на опусы, а применительно к музыке далекого или близкого прошлого, еще уже – шедевры. Все, что находится за их пределами, вся необъятная сфера массового, бытового, частного музицирования (за исключением фольклора) либо молчаливо игнорируется, либо оценивается как область второсортная, периферийная, своего рода «приложение» к музыкальной культуре.

Положение не меняется даже в тех случаях, когда сама художественная реальность буквально подталкивает к такому обращению, и без тех или иных образцов массовой музыки в современном музыкальном ландшафте образуются зияющие пробелы. Вот тому характерное подтверждение. «Кардинальной проблемой эпохи» назвал Г.Кнабе взаимоотношения традиционной, высокой культуры и альтернативной ей, низовой, подчеркнув при этом, что «сегодняшняя социокультурная ситуация может быть понята... лишь через взаимодействие этих двух регистров духовной жизни (курсив мой. – А.Ц.)»

[6, 37]. Особая значимость указанного взаимодействия связана в большой степени с проблематикой постмодерна, который, преодолевая границы между элитарным и массовым искусством, поставил под сомнение деление культуры на «высокую» и «низкую». Здесь, казалось бы, самое время и музыкальной науке обратиться к массовой музыкальной продукции. Однако никакого «потепления отношений» не наблюдается.

Музыкознание, введя постмодернизм и его терминологию в сферу своих интересов и в свой лексикон с большим опозданием (в сравнении с философией, эстетикой, филологией, другими искусствоведческими дисциплинами), и словно желая наверстать упущенное, стало активно их эксплуатировать по поводу и без повода, зачастую не проявляя особую заботу о том, насколько аппарат, заимствованный у смежных наук и искусств, «работает» в условиях иной художественной материи. Эта вольность, метафоричность дефиниций начали даже порождать вопросы: «а был ли мальчик?», не является ли музыкальный постмодернизм вообще фантомом, эдаким музыковедческим «поручиком Кижее»?

Представители музыкальной науки в стремлении включить современную музыку в общекультурное пространство постмодерна, который объявлялся чуть ли ни «новой религией», пустились в поиски убедительных доказательств присутствия постмодернистских тенденций в музыкальном творчестве, в том числе отечественном. Они, естественно, обратились к конкретному музыкальному материалу, стараясь с большей или меньшей степенью успешности обнаружить в нем комплекс необходимых стилистических качеств и характеристик. Таким материалом оказались как сочинения авторов, очевидно отвечающих искомым критериям, так сказать, «официально признанных» постмодернистов (Л. Десятников, В. Мартынов, И. Соколов), так и творения композиторов, связанных с постмодерном по касательной, музыка которых с трудом «втискивалась» в предложенные рамки (А. Шнитке, А. Кнайфель, В. Екимовский). Но вот что показательное: явление, которое по всем параметрам изначально соответствовало эстетическим установкам постмодернизма, всем его «заповедям», более того, по сути, являлось музыкальным «пионером» данной художественной тенденции, музыкознанием было обойдено стороной. Я имею в виду отечественную рок-музыку, русско-советский рок-андеграунд.

В одной из музыкально-философских работ, исследующей в числе прочих и постмодернистский этап в музыкальном искусстве с точки зрения диалектики его границ, мы читаем: «Постмодернизм практически стирает грани между различными прежде самостоятельными сферами культуры и уровнями сознания: научное и обыденное типы сознания, высокое искусство и китч-продукция, профессионализм и дилетантизм утрачивают свою антиномичность...». Из этого автор делает единственно возможный вывод о том, что «сегодня в изучении музыки особенно важно представление общей панорамы событий, происходящих в разных сферах музыкальной культуры», а потому в такое изучение должны быть включены помимо «музыки профессиональной академической традиции... различные образцы массовой поп-продукции, авторская песня, джаз, рок...» [12, 320, 337]. Мысль абсолютно верная, но, к сожалению, остающаяся пока лишь благим пожеланием.

Еще четверть века тому назад мне приходилось высказывать соображение о том, что «рок реально оказался не таким уж сугубым антагонистом «большой» музыки, а во многом и напротив, своеобразным обобщением, катализатором целого ряда ее устремлений, интегрирующим в себе отдельные ее важнейшие стилевые тенденции» [16, 294]. Постмодернистский контекст только подтвердил данную позицию. Все те качества академической музыки последних десятилетий XX столетия, которые были объявлены присущими постмодерну, отвечающими его эстетическим и стилевым приоритетам, как то: максимальная полистилистика и нарочитая эклектика, оперирование различными стилевыми моделями и конкретными текстами, их деканонизация, нарушение жанровой «табели о рангах», сложившейся видовой иерархии, соединение возвышенного и будничного, искусства и «неискусства», толерантность по отношению к несовместимому, мозаично-цитатная структура, игровая стихия, склонность к парадоксу и всепронизывающей иронии – проявились в рок-музыке наглядно, открыто и предельно концентрированно.

Действительно, ее невозможно представить вне игровой стихии, имеющей самые разные проявления, от поведенческого до собственно музыкального, вне «логики эксцессов и неожиданностей». Она принципиально полистилистика, нередко шокируя своей всеядностью в претворении самых разных истоков – от индийской раги до европейской классики, от григорианского хорала до средств, открытых «академическим авангардом». Стремление в некоем пестром, откровенно

эkleктичном конгломерате соединить все и вся, стилевой плюрализм носящий в рок-музыке почти тотальный характер, отразились и в ее внешнем имидже, представляющем собой карнавал разных веков и народов, и в поэзии, свободно сочетающей нарочито огрубленную разговорную лексику, язык улицы и философскую метафоричность, космологическую символику, и, разумеется, в самой музыкальной структуре. О склонности рока к иронии, парадоксальной эксцентрике, абсурдистски-гротесковой поэтике разговор впереди.

В отечественной рок-музыке все указанные особенности ярче и полнее всего проявились в той ее ветви, которая была представлена отечественным рок-андеграундом, творчеством Бориса Гребенщикова («Аквариум»), Майка Науменко («Зоопарк»), Константина Кинчева («Алиса»), Олега Гаркуши («Аукцион»), Юрия Шевчука («ДДТ»), Вячеслава Бутусова («Наутилус Помпилиус»), Петра Мамонова («Звуки Му»), Сергея Курехина («Поп-механика») и многих других.

Само понятие андеграунд, пришедшее к нам с Запада, обрело некое новое качество, несравнимое с заграничным: можно сказать, советский андеграунд был лучшим в мире андеграундом. В западной рок-культуре это понятие носило в значительной степени метафорический характер, у нас же оно обрело буквальный смысл: рок рождался в подземельях, подвалах, кочегарках. Многие создатели его – интеллигенты по своей духовной сущности – вели люмпенский образ жизни: в котельной сочинял свои песни кочегар Виктор Цой, сторожем служил Петр Мамонов, дворником – Александр Башлачев, написавший в своей песне «Время колокольчиков»: «Что же теперь ходим круг да около на своем поле, как подпольщики?».

Однако слишком драматизировать в этой связи судьбу рок-музыкантов не стоит. Подобный способ существования был принципиальной позицией, выражением их стремления к свободе от официальных норм, своего рода вызовом обществу. В условиях запретов и обвинений во всех возможных и невозможных грехах советский рок создал, тем не менее, целую инфраструктуру, вполне организованное движение, включавшее в себя клубы, самодеятельные студии звукозаписи, обширную «самиздатовскую» прессу, способы стремительного распространения информации, «подпольные» концерты, фестивали, собиравшие обширную аудиторию...

Андеграунд был для представителей рок-движения нормальной живой средой, инициировавшей их социальную, а вместе с тем и творческую активность, давая основания проявлять свой нонкон-

формизм, «вызывать огонь на себя». А жизненная ситуация «подполья» в значительной степени несла в себе игровое начало, абсурдистски-гротесковую концепцию жизни, была своего рода постмодернистской акцией, театрализованно-карнавальной формой бытия, которую позже замечательно точно описал яркий представитель литературного постмодерна – так называемой группы «юродствующих писателей» – Вячеслав Пьецух: «Я человек, видать, не совсем нормальный, человек, немного тронувшийся на почве чреватого противоречия между образом мышления и способом бытия; достаточно сказать, что на досуге я, гекзаметром же, сочиняю продолжение «Одиссеи», и уже дошел до греко-персидских войн, а живу в забубенном коммунальном кавардаке, где весной и осенью капает с потолков, тараканы, как голуби, уже не опасаются человека, и по утрам нужно занимать очередь в туалет. Мнится мне, что тут виновато «окно в Европу», прорубленное государем Петром Великим; так я и жил бы, как эскимос, и думал, как эскимос, а то думаю, как Паскаль, а живу, как обходчик Штукин» [10, 96]. С этим перекликаются слова из песни Кинчева: «Беседы на сонных кухнях, танцы на пьяных столах, где музы облюбовали сортиры, а боги живут в зеркалах... – все это рок-н-ролл».

Паскаль и Штукин, музы в сортирах – налицо образное двоимирие, мифологемы иной жизни и иной культуры опрокинутые в современный быт, в повседневность и создающие острые, парадоксальные антитезы, гротесковую игру в возвышение-снижение, то веселую, комедийную, то наполненную печальным скепсисом.

Содержательная, стилевая поляризация, как уже говорилось, – качество в целом присущее рок-музыке «всех времен и народов». Не обремененная комплексами, она изначально свободно и непредвзято сочетала в себе актуализированное и вневременное, остросоциальное и общефилософское, реальное и фантазийно-символическое, жаргонный уличный диалект и метафорическую лексику притчи, погружение в самые низовые пласты обиходной музыкальной культуры и жанрово-стилевые истоки, обращающие к вершинам человеческой духовности. В отечественном рок-андеграунде эти сочетания обрели характер пародийной игры постмодернистского толка, гримасничанья, смысловых перевертышей, а быт и бытие обнаружили алогизм и нелепость их совмещения. Почти как у М. Кузьмина в стихотворении с симптоматичным названием «Мечты пристыжают действительность»:

Есть ли что-нибудь нелепей,
Когда в комнатке убогой
От земных великолепий
Разбегаются глаза?

Быт, в котором пребывала и который отражала наша рок-музыка, был действительно убогим и невзрачным. Его красочно описал в своем романе «Путешествие рок-дилетанта» А. Житинский: «Он [рок. – А.Ц.] – дитя коммунальных коридоров и кухонь, родительских склок, последних дней до полочки, соседей-алкоголиков, ранних аборт, одиночества, отчаяния» [4, 220].

А это уже из песни «Аквариума» про интеллигента Иванова:

Он живет на Петроградской
в коммунальном коридоре
между кухней и уборной,
и уборная всегда полным-полна.
И к нему приходят люди
с чемоданами портвейна
и проводят время жизни
за сравнительным анализом вина.

Кстати, о «чемоданах портвейна». Алкоголь (портвейн чаще всего, но возможны и другие напитки) – почти обязательный элемент этого буднично-обшарпанного быта. Фактически же он – нечто значительно более существенное. Искусство прошлого выработало различные приемы и формы гротескового остранения, карнавализации: всевозможные куклы, игрушки, механизмы, излюбленные мотивы сна, безумия, уродства и т.п. В современном отечественном искусстве в этой роли все чаще стал выступать алкогольный фактор как способ препарирования, искажения реального мира, его «окосения» и вместе с тем как форма выхода в другую, параллельную реальность. Непревозойденный пример в этом плане – знаменитые «Москва – Петушки» Венедикта Ерофеева. Советский рок – явление близкое. Параллельная реальность, сочетание в нем высоко эстетического и будничного – это не что иное, как абсурдистская фантазия с изрядной долей стеба, глумления с невозмутимо-серьезным видом, как, например, в «Двух трактористах» Гребенщикова:

Широко трепещет туманная нива,
Вороны спускаются с гор.
И два тракториста, напившихся пива,
Идут отдыхать на бугор.
Один Жан-Поль Сартра лелеет в кармане,
И этим сознанием горд;
Другой же играет порой на баяне
Сантану и Weather Report.

А вот «уездный город Н» Майка Науменко из «Зоопарка», «город – сумасшедший дом... где все лица знакомы, но каждый играет чужую роль», а жизнь превратилась в один сплошной анекдот: «Леди Макбет с кинжалом в руках, шатаясь, вваливается в кабак... папаша Бетховен лабает свой блюз на старом разбитом фоно... Ромео, допив аперитив, ведет Джульетту на новый модный детектив, а в его кармане фляжка, но не с ядом – с коньяком... Наполеон с лотка продает ордена, а Ван Гог хохочет: “Нет, ты – не император, ты – просто коньяк!”... главный диск-жокей – Галилей кричит: “И все-таки она вертится!”... таксист Харон, выключая счетчик, говорит: “А вот и вокзал”... Анна Каренина просит всех покинуть перрон и не устраивать сцен... Три мушкетера и плохо выбритый и заметно пьяный д’Артаньян стоят у пивного ларька»... и многое другое. Возможны и более мрачные антитезы, такие, что наполняют едва ли не каждую ключевую строку в песнях «Наутилуса Помпилиуса»: «скованы одной цепью, связаны одной целью» – жутковатый портрет советской тоталитарной машины, «праздник общей беды», Ален Делон, не пьющий одеколон, а пьющий двойной бурбон, или Казанова – непонятное, но красивое слово («зови меня так, мне нравится слово») – образ «другой» жизни в обстановке коммунальной бедности и грязи.

Пародийность, площадной юмор, артистическое юродство, шутовство, поэтика абсурда, наполнившие рок-музыку, уходили своими корнями в богатую отечественную традицию, начиная с русского скоморошества, народной низовой (в частности, частушечной) культуры. Скоморошеское происхождение рока было обозначено, кстати, в самом названии одной из первых советских рок-групп, созданной еще в середине 60-х годов Александром Градским – «Скоморохи» – и целиком замешанной на соединении традиционных рок-н-рольных

форм с русской фольклорной музыкально-поэтической лексикой частушек, в том числе и хулиганских, прибауток, блатных песен.

Другим, более близким, истоком рок-музыки, и шире, рок-движения, стало творчество «отцов-основателей» абсурдизма – поэтов-обэриутов: Д. Хармса, А. Введенского, Н. Заболоцкого, «примкнувшего к ним» Н. Олейникова. Вывернутый наизнанку, наполненный эксцентрикой карнавальный мир обэриутов, их поэтика «бесмыслицы», деконструкции культурных текстов многими исследователями определяются как преддверие постмодернизма. «Конечно, – пишет И. Андреева, – поэтика ОБЭРИУ и поэтика постмодерна – различные культурные феномены, но между ними существуют точки соприкосновения, позволяющие говорить об обэриутах как о непосредственных предшественниках «ситуации постмодернизма» [1]. А А.Силантьев напрямую называет их творчество «органичной частью мирового контекста диахронии послевоенного постмодернизма» [13, 99].

«Логика несуразностей и эксцессов», тотальная «борьба со смыслом» проявлялась у обэриутов, не только в собственно поэтическом творчестве, но и в форме его подачи – в духе будущих постмодернистских перформансов. Выступления поэтов, проходившие на театральных сценах и в студенческих общежитиях, в рабочих клубах и воинских частях, обставлялись с вызывающей дерзостью и эпатажем. По описаниям современников, в зале развешивались плакаты с абсурдистскими надписями типа: «Искусство – это шкаф», «Мы вам не пироги!», «Поэзия – это не манная каша!». К участию в литературных концертах странным образом привлекались балерина, фокусник. Использовались пиротехнические и постановочные эффекты. Хармса, например, выкатывали на сцену сидящим на большом лакированный шкафе, с которого он читал свои стихи. Не случайно официальная пресса награждала участников этих представлений эпитетами: «хулиганы», «дикари». Читая различные свидетельства атмосферы, царившей на выступлениях, невольно ассоциируешь эти описания с более знакомой нам обстановкой рок-конcertов и всевозможных рок-тусовок.

Для российского рок-движения обэриуты, с присущей им атмосферой творчества и жизнедеятельности, с их поведенческой манерой, ощущением абсурдности человеческого бытия, нетерпимостью к обывательскому «здравому смыслу», стали образцовой моделью андеграунда, неподцензурного искусства. Интерес к творчеству «отцов-

основателей» литературного абсурдизма в среде рок-музыкантов носил характер устойчивой, вполне осознанной и последовательной тенденции: от первопроходца отечественного рока А. Градского, впрямую обратившегося к поэзии Н. Олейникова («Неприятно в океане почему-либо тонуть / Рыбки плавают в кармане, в сердце тоже как-бы муть»), до групп 90-х – панковской «Красной плесени», создававшей свои одиозно-пародийные композиции в духе алогизмов Д. Хармса, «бессмыслицы» А. Введенского, или эксцентрично-абсурдистской группы «НОМ», о которой критика писала: «Иногда кажется, что если бы Хармс жил в наше время, он наверняка был бы участником НОМа» [5].

Связь российского рок-движения с обэриутами проявлялась и в сфере творчества, и в артистическом имидже, манере поведения, стиле жизни рок-музыкантов. Характерны, например, многочисленные анекдоты в духе Хармса, имевшие в те годы широкое хождение в среде ленинградского рок-андеграунда, героями которых были наиболее культовые его представители. В одном из них, например, обыгрываются слова из песни К. Кинчева «Мое поколение» – «Мы вместе!»: «По Ленинграду идет Кинчев, а за ним стадо баранов. Навстречу ему Гребенщиков: «Костя, кто это?» – «Мое поколение». А бараны: «Мы вме-е-е-сте». Или еще: «Сидит Цой у столба – милостыню просит. Мимо Курехин с бандой рокеров шли и каждый по монетке дал. Цой на эти деньги сумел напиться, закусить и в центре всех городов побывать. Вот такие подаяния иногда случаются». А это о Майке Науменко: «У Майка всегда было много женщин. Только из дома выйдет, как одна-две на него запрыгнут. Дальше-больше, десяти метров не пройдет, на нем уже штук двадцать сидит. И еще около двадцати рядом суетятся – как кто отцепляется, прыг на пустое место. Недаром говорят: «Свято место пусто не бывает!» Майк и так уже еле на ногах стоит, а им хоть бы что – прыгают и все тут» [15].

Связь с абсурдизмом обэриутов явственно ощущалась во многих публичных (отнюдь не только музыкальных) выступлениях рок-музыкантов, в их шутовстве и эксцентричности, постоянном стремлении эпатировать публику, вызывая ее крайнее раздражение. Наверное, самым большим провокатором в этом плане был Сергей Курехин. Хорошо известна его беседа с тележурналистом Сергеем Шолоховым на Ленинградском телевидении в передаче «Сенсации и гипотезы», где он с абсолютно невозмутимым видом и «научной обстоя-

тельностью» доказывал, что Ленин – это на самом деле *гриб*, и в качестве аргументов приводил суждения выдающихся ученых: Н. Федорова, В. Топорова, А. Попова, но также слова из рассказа все того же Д. Хармса. Передача вызвала массу гневных откликов, писем и обращений телезрителей, всерьез полемизировавших с автором «научной концепции», приводивших убедительные факты того, что Ленин – не гриб, то есть абсурдистский спектакль, разыгранный Курехиным, с окончанием передачи не завершился.

Карнавал в жизни был естественным продолжением карнавальности на сцене, и наоборот. Через разнообразные формы смеха, иронически-абсурдистский способ освоения мира рок-андеграунд реализовывал свою раскрепощенность, нонконформизм и антидогматизм. Клоунские маски, гротесковое утрирование, граничащее с идиотизмом, – все это было способом деформации, остранения реальности, пародирования ее официальных кодов. Постмодернистский парад «шизонутых», странных, юродивых буквально, наводнил собой рок-сцену. Среди них были особо талантливые: лидер «Бригады С» Гарик Сукачев, с его издевательски-отталкивающей манерой исполнения, маской дегенерата, эдакого современного Шарикова, скрывающей ироническое отношение к идиллическим картинкам и мифам, созданным официальной культурой; замечательно выразительный в своем неизменном сарказме с оттенком болезненности Майк Науменко – лидер группы «Зоопарк» – «черный человек», хронический ипохондрик и мизантроп, балансировавший на грани интеллектуализма и черного юмора; лидер группы «Звуки Му» Петр Мамонов, выступавший в трагифарсовой манере, травестированно дурацком облике, на грани патологии, и при этом остроумно и зло глумившийся над стереотипами обывательского сознания.

Все эти «безумия» нередко вызвали протест и даже страх у официальной критики, ортодоксально настроенной аудитории, заставляя поверить в жизненную реальность созданного их участниками имиджа, и даже усомниться в их психическом здоровье. Любопытно, что в справочнике по психиатрии почти точно был запечатлен социально-психологический портрет представителей рок-андеграунда как одна из форм психопатии: «Это юноши, которые в поисках развлечения допускают brutальные выходки, доходящие до дебоша, шутки и проделки... Приметы состояния – расторможенность, развязность, дурашливость... ведущие за собой игру вещами, смех, братание... На первое место выступают гротеск, изменение черт (читай,

травестирирование. – А.Ц.), раздражительность, негативизм, грубость. Появляется ценный интерес к метафорам, философским системам, религиям, наукам» [14, 95].

Были здесь и целые труппы пересмешников, такие, как «Авиа», «Странные игры», «Веселые картинки», «Високосное лето». Последняя представляла собой костюмированный театр шутов, клоунаду с разнообразными сценическими и световыми эффектами, вокально-хореографической оргией и другими экстравагантностями, образующими уморительное по своей пародийной экспрессии действие. Абсолютным театром абсурда были представления «Поп-механики», соединявшие без каких-либо видимых логических связей «всё со всем»: разные стили, жанры, виды искусства (и не только искусства): музыку и цирк, хореографию и живопись, драматический и кукольный театры, ритуальные сцены и научные трактаты, эротику и мифологическую символику, спортивные зрелища и мультимедиа. Курехин собирал в своих постмодернистских хепенингах, имеющих эпатажно-абсурдистские названия, типа «Переход Суворова через Кутузова», «Новые сексуальные игры с водой», «Индийско-цыганские медитации», джазовых музыкантов (Владимира Чекакина, Вячеслава Гайворонского, Сергея Летова и др.), рок-музыкантов, включая элиту ленинградского рока (Бориса Гребенщикова, Олега Гаркушу, Виктора Цоя), симфонический и камерный оркестры, духовой оркестр Балтийского флота, фольклорный ансамбль, ансамбль кришнаитов, отряд пионеров-горнистов, даже ансамбль песни и пляски КГБ. Сюда же вливались танцоры, спортсмены, клоуны, фокусники, художники разных школ, авангардный театр Антона Адасинского, оперные и эстрадные певцы, в том числе такие именитые как Борис Штоколов, Эдуард Хиль, Кола Бельды. Все вместе рождало апологию беспорядка, типично постмодернистскую «свалку», в которой разрозненные элементы, минуя любые привычные разграничения, складывались в тотально хаотичное целое. «Я практикую в себе довольно длительное время, можно сказать с детства, особый род конструирования вещей, совершенно до этого не конструируемых, – говорил Курехин...– Я считаю, что основным моментом русской культуры является тотальное безумие. Что такое тотальное безумие – это попытки соединить вещи абсолютно несоединимые в нормальных условиях. Вот это я и стараюсь делать с максимальной отдачей и прикладываю все свои внутренние безумные силы и ресурсы» [8].

Это «безумие» курехинских «конструкций» удивляло, шокировало, всегда вызывая бурную реакцию публики и критики как у нас в стране, так и за рубежом. Любопытно описание музыкальным обозревателем Би-Би-Си выступления «Поп-механики» в Ливерпуле: «В своем невероятном, фантазмагорическом шоу Сергей Курехин свел вместе оркестр ирландских волынщиков, струнную секцию королевского симфонического оркестра, оркестр-концертино – их было сорок человек, греческого музыканта и оперную певицу, африканских ударников и танцоров, специалистов борьбы кунг-фу... Показу мод сопутствовал госпел, в сопровождении старинного органа, группа советских гитаристов была дополнена ливерпульскими рокерами, и все это божественное и безумное действо проходило на фоне огромного портрета Леонида Брежнева, который то блаженно улыбался, то плакал или хмурился, в зависимости от подсветки прожекторов». Далее обозреватель приводит высказывание местного критика: «Мы знали, что в нашем интернациональном городе существуют все эти этнические культуры, но для того, чтобы свести их вместе, нам нужно было действительно дождаться того дня, когда к нам приехал Сергей Курехин из Ленинграда и соединил все это под красным знаменем» [17].

Курехин был последовательным сторонником эстетических и творческих позиций «пионера» музыкального постмодернизма Кейджа, выразив свое отношение к нему в музыкальном приношении «Дорогой Джон Кейдж». Как и автор «4'33"», стремившийся устранить границы искусства и жизни, считавший, что жизнь должна стать «текстом» искусства, его материалом, непосредственно входить в него своими реалиями, Курехин смело вводил в придуманные им композиции живые звуки бытия, внехудожественные объекты, одушевленные и неодушевленные предметы окружающей среды, которые становились в них музыкальными артефактами. Видеозапись сохранила выступление «Поп-механики» на «Музыкальном ринге», где к атонально-авангардным импровизациям Курехина на фортепиано и синтезаторе, режущим слух околomuзыкальным звукам саксофона Летова постепенно подключались камерный оркестр под руководством Юрия Шалыта, рок-группа «Кино», весьма причудливо звучащий «утюгон» (старые чугунные утюги, подвешенные к перекладине), а затем и так называемая «индустриальная труппа». Она представляла собой некую «бригаду чернорабочих» в спецовках и комбинезонах, «вооруженную» металлическими листами, трубами, какими-то странными конструкциями, и извлекавшую из них скрипы, звоны,

скрежеты. Вся эта какофония, соединяясь с роком и камерным оркестром, образовывала спонтанное звуковое (и визуальное тоже) буйство, которое дополнялось еще разгуливавшими по рингу и тоже издававшими соответствующие звуки курами и гусями. Замечу: «индустриалы», равно как и домашние животные и птицы на сцене, были не разовым эпатажным приемом, а постоянными участниками курехинских фантазий.

Говоря о влиянии на Курехина «Дорогого Джона Кейджа», следует сказать, что оно проистекало еще в одном направлении. Лидера «Поп-механики» увлекла кейджевская концепция музыкального минимализма. Автор «4'33''» манифестировал ее в 1949 году в так называемой «Лекции о Ничто». Саму эту лекцию Кейдж с присущей композитору экстравагантностью объявил музыкальным произведением, а себя – его автором и первым исполнителем. Именно здесь он применил и обосновал прием, который позже (в сочинениях Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса) станет основой репетитивной техники. Центральной идеей Кейджа было утверждение самоценности фонической стороны звука, первичных элементов музыки, обусловившей постоянное многократное возвращение к ним. Музыкальный материал в результате сводился к простейшим фоническим формулам, которые повторяясь в различных комбинациях, заставляли вслушиваться в них, добираться до «звуковых атомов», до кейджевского «Ничто».

Надо заметить, что минималистский метод композиции, рожденный, по общему справедливому мнению, постмодернистским мышлением и ставший, благодаря повторениям простейших звуковысотных и ритмических ячеек (паттернов), реакцией на эзотеричность авангарда, проявил себя не только в академическом музыкальном творчестве. Аккумулятором тенденций «большой музыки» (даже в чем-то их предвосхищением) и здесь оказался рок. Родовая стилистическая особенность рок-музыки, состоящая в оперировании краткими, сжатыми ритмо-интонационными формулами, в их многократных вариантных повторах, тембровом перекрашивании, ритмических преобразованиях, – вся эта мобильная комбинаторика оказалась близка репетитивной технике минимализма.

Курехин, таким образом, пошел по пути, который подсказывал ему сам материал, но намеренно и многократно обнажил и обострил его. В аннотации к записи на диск своей «Оперы богатых», одна из частей которой прямо называется «Трагедия в стиле минимализм», композитор в свойственной ему игровой манере написал: «Данная

пластинка – попытка построить минимализм на новой основе. Целью автора являлось создание сети подвижных мотивов, упрощенных до максимума (так называемый максимальный минимализм). В идеале таким мотивом должна быть одна нота при переменной гармонической функции. Но автор еще не дошел до такого совершенства, когда все творчество можно строить на одной ноте... Воздействие на слушателя достигается путем вдальблывания одного или двух примитивных мотивов, несущих в себе мотивную функцию всей музыкальной культуры человечества во всей ее духовной глубине и цельности... Лучше всего эту музыку слушать во время рыбной ловли, так как колебания мелодии и гармоническая основа заставляют рыбу стервенеть и бросаться на все первое попавшееся (так называемый «эффект вытеснения»). Также рекомендуется слушать предельно громко и в состоянии максимального эротического возбуждения, чтобы эффект вытеснения воздействовал с небывалой силой» [7].

Конечно, данный комментарий – типично курехинский стёб, но за ним, помимо постмодернистской парадоксальности и иронии, слышится своеобразное изложение хорошо знакомой по творчеству композиторов-минималистов идеи. Показательно, что «Трагедия в стиле минимализм» уже после смерти ее автора неоднократно исполнялась в престижных залах, в том числе в Большом зале Московской консерватории, синтетическим составом (в аранжировке Алексея Айги), объединившим академический камерный оркестр, ансамбль с характерным названием – «4'33», равно успешно играющий Стива Райха и Джими Хендрикса, и джаз-роковых музыкантов.

Но вернемся к концептуальной стороне отечественного рока. Его нарочитая эклектика, оперирование различными стилевыми моделями и конкретными текстами, разнородный цитатный или квазицитатный материал, – то есть все то, что теоретиками постмодернизма именуется обычно интертекстуальностью, – являлись, фактически, не чем иным, как знаками определенных культурных пластов, наполнялись глубокими ассоциативными смыслами. За произвольностью «постмодернистской свалки» открывались символические ряды, система мифологем, а из хаоса роковых хепенингов и перформансов рождалась концептуальная игра, направленная на снижение, пародирование сложившихся социальных и культурных кодов, их нейтрализацию, выворачивание наизнанку, обнажение их реальной сущности. Период расцвета советского рок-андеграунда совсем не случайно «совпал» по времени с крушения господствующего идеологем, которые стреми-

тельно теряли свою актуальность. Десятилетиями насаждавшиеся представления, стереотипы сознания оказались несостоятельными или исчерпанными, выработавшими свой ресурс. Рок-андеграунд, избрал путь их окончательного низвержения путем огротесковывания, доведения до абсурда. «То, что мы стараемся передать, – говорил Курехин, – это ощущение общего кризиса в нашем обществе... Мы демонстрируем это наглядно, при помощи символов, пытаюсь дать толчок для того, чтобы люди освободились от заученных лозунгов и цитат, и их мышление стало более гибким. На основе этого они смогут создать что-то новое, истинное» [11].

Таковыми символами и стали определенные культурные тексты, складывающиеся из обилия цитат и жанрово-стилевых аллюзий. Образы уходящего советского прошлого в этом интертекстуальном симбиозе были представлены накопившимися за три четверти столетия штампами официальной советской культуры: реминисценциями массовых песен, клишированными образцами популярных эстрадных шлягеров и прочего кича. Остроумное манипулирование ими, передразнивание рождало комический эффект, приводило к их эстетическому развенчанию и отчасти было сродни одному из самых эпатазирующих и экстравагантных ответвлений отечественного постмодерна – соц-арту. Подобная близость обнаруживалась у ряда рок-команд. Яркий пример – группа «Авиа», иронически-пародийное шоу с участием небольшого оркестрика, физкультурников, марширующих по сцене и строящих пирамиды в духе агитпропа 20-х годов, – откровенное издевательство над живучестью анахронизмов советского массово-агитационного искусства от казенной помпезности инсценировок «Синей блузы», официозных празднеств до велиречивой риторики советской массовой песни или бесконечного молодежного задора и бодрчества, повальной юношеской спортивности заполонивших профессиональную эстраду ВИА. Само название группы было полемически-вызывающим: «Авиа» означало антиВИА.

Ироническая игра с советскими культурными кодами, социальный и художественный негативизм составляли лишь одну грань концептуальных построений рок-андеграунда. Другая же была связана с возвышающей тенденцией, движением к поэтическому, духовному, эстетическому. Не случайно столь сильны были в ней ожидания ветра перемен, неприятие серого обывательского существования, томленье духа и скрытый за иронической остротой пронзительный лиризм, жажда человеческой любви и нежности, наполнившие творче-

ство кумиров молодежи Андрея Макаревича, Бориса Гребенщикова, Виктора Цоя. По сути своей рок-музыка, соединившая в себе иронию и лирику, низкое и высокое, быт и бытие, стала явлением ярко романтическим, отразившим атмосферу надежд, иллюзий, духовного романтизма предперестроечной и ранне-перестроечной эпохи. Рок-музыканты остро ощущали кризисность эпохи, атмосферу безвременья. Они напряженно ждали крушения и в социуме, и в искусстве старых норм, законов, установлений и наступления нового времени:

Перемен! – требуют наши сердца.
Перемен! – требуют наши глаза.
В нашем смехе и в наших слезах,
И в пульсации вен:
"Перемен!
Мы ждем перемен!" (Цой).

И новое время действительно наступило, но оно оказалось весьма далеким от ожидаемого. На смену романтизму пришел жесткий, даже жестокий прагматизм лихих 90-х. Искусство, в том числе музыкальное, активно вовлекалось в систему рыночных отношений. Уже не творческий, а экономический фактор стал играть решающую роль, а он, как показала практика, оказался даже более всемогущим, чем бывший идеологический диктат. Массовое искусство превратилось в доходную часть современного шоу-бизнеса. В новой системе приоритетов рок отошел на периферию массовой музыкальной культуры, уступив место в корне иным жанровым моделям из сферы развлекательной, коммерческой поп-музыки. При этом он перестал быть гоним, вышел из «подполья», стал официально признан и даже вовлечен в современный шоу-бизнес, кумиры рок-движения стали выступать в престижных залах, получать высокие награды, В стане рок-музыкантов наступило время разочарований, прозвучал безжалостный вердикт: «рок-н-ролл мертв».

Гарик Сукачев: «Когда мы говорим «рок-музыка», мы примерно понимаем, о чём идет речь, но музыка рок как таковая давно умерла. Что её добило? Средства массовой информации. Тиражи. И деньги. Рок-музыка родилась как новое искусство, как прежде говорили, неформалов, то есть революционной части молодёжи. Как эстетический протест. И то, против чего эта музыка выступала, её и купило» [2].

Борис Гребенщиков: «Для меня слово “рок” является ругательным уже давно. Рок, по моему глубокому убеждению, кончился еще в конце 70-х... В мире все изменилось, а многие стремятся уцепиться за воспоминания своей юности и не отпустить их» [9].

Веселая, комедийная игра, остроумная провокативность роковых «посланий» стала окрашиваться печальным скепсисом, а карнавальность – обретать все более зловещие черты. Даже обычные песенные цитаты, попадая в эту атмосферу, начинали менять свой смысл и открывать изначально отсутствовавший трагический подтекст. Именно так в одной из «Поп-механик» звучала известная песня А. Зацепина – Л. Дербенева «Есть только миг». Курехин, в странном обличье инопланетянина, исполнял ее с такой трогательно щемящей незащищенностью, вкладывая такую неподдельную печаль и безысходность в слова: «призрачно все в этом мире бушующем», «вечный покой», «а для звезды, что сорвалась и падает», что у слушателей невольно наворачивались слезы на глаза. А в его «Поп-механиках» («№418», «Воробьиная оратория») возникла тема апокалипсиса, ужасов Армагеддона, проявившись в визуально-сценическом решении, изобилующем эсхатологической символикой, в вербальной составляющей – сочетании живого, реального и несуществующего, запредельного языков и, разумеется, в самой музыке, в ее крайней поляризованности, в резких контрастах обрушивающихся тутти оркестра, с участием устрашающе глиссандирующих тромбонов (со времен Монтеверди используемых для воплощения картин ада), жестких остинато «хора» электрогитар и противостоящего этому зловещему звуковому массиву одинокого человеческого голоса.

Конечно, констатация «летального исхода» рока не была окончательной. Он продолжал жить и, худо-бедно, развиваться, осваивая новые стилевые территории, вступая во взаимоотношения, подчас близкие, с другими разновидностями массовой (и не только) музыкальной культуры, синтезируясь с ними, соединяясь с различными молодежными движениями. Он стал музыкально изощренней, обрел первоклассную аудио-визуальную экипировку. Но его социо-художественная значимость, положение своего рода барометра духовной атмосферы времени остались в прошлом. Впрочем, все это уже за пределами темы данной статьи.

Литература

1. *Андреева И.* Постмодернизм в русской литературе // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://fege.narod.ru/librarium/andreeva.htm>
2. Гарик Сукачев – интервью // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cd256kbps.narod.ru/bio/garik-sukachev.htm>
3. *Житинский А.* Музыка непослушных детей // Театр, 1987, № 2.
4. *Житинский А.* Путешествие рок-дилетанта. Музыкальный роман. Л., 1990.
5. *Замировская Т.* Личный вкус // БелГазета. Информационно-аналитический еженедельник, 2006, №6 (525). 13 февр.
6. *Кнабе Г.* Диалектика повседневности // Вопросы философии, 1989, №5.
7. *Курёхин С.* «Опера богатых» [Краткая аннотация к пластинке]. LP on «Курица Рекордс», 1992.
8. Механика – релятивизм Курёхина? // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rostovnews.net/2013/07/21/mechanika-relyativizm-kuryoxina/>
9. Наше настоящее прошлое // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.rusrep.ru/2009/04/grebenschikov>
10. *Пьецух В.* Я и сны // Столица, 1991, №24.
11. Сергей Курёхин. Музыкальный ринг. Полная версия // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=UGBpSXXnEs#t=3139>
12. *Сиднева Т.* Диалектика границы в музыке. М., 2014.
13. *Силантьев А.* Жесты и смыслы ОБЭРИУ как предварение постмодернистских концепций // Русский постмодернизм: предварительные итоги. Ставрополь, 1998.
14. *Снежневский Д.* Медицинский справочник. М., 1971.
15. Сто анекдотов про питерский рок // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/Gold/knigi/anekdots5.htm>
16. *Цукер А.* Рок в контексте современной музыки // Музыка России», вып.9. М., 1991.
17. Captain Fantastic – 2 // [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.33plus1.ru/Decor/Art/Russian/MIF/kurehin.htm>

Деятельность музыкально-педагогических факультетов в начале 80-х годов XX века: перспективы и решения

80-е годы XX века характеризуются как период стабильного развития музыкально-педагогического образования в период СССР и обусловлен, прежде всего, предыдущим этапом становления профессионально-педагогической подготовки будущих учителей музыки. Главное достижение 60-х – 70-х годов XX века состояло в том, что музыкально-педагогическая область приобретала черты стабильной системы, которая представляла собой целостность, в которую входили отдельные самостоятельные структурные единицы (музыкально-педагогические факультеты), и которую определяла одна общая цель, а также определенные взаимосвязи:

➤ музыкально-педагогическое образование представлено самостоятельными факультетами, которые находились в разных регионах советского пространства;

➤ музыкально-педагогические факультеты составляли единую систему, представленной общей целью музыкально-педагогического образования и общими квалификационными требованиями к профессионально-педагогической подготовке будущих учителей музыки;

➤ музыкально-педагогические факультеты, сохраняя собственную автономию, не вступая между собой в иерархические связи, вместе с тем, благодаря координационной и направленной деятельности министерств образования советских республик имели приблизительно одинаковые условия содержания, форм и методов профессионально-педагогической подготовки будущих учителей музыки.

Стабильность в функционировании системы музыкально-педагогических факультетов создавала благоприятные возможности для ее дальнейшего развития путем активного использования новых педагогических теорий и технологий, среди которых первоочередное значение приобретали:

– теории комплексного подхода к воспитанию, разработанной и обоснованной в многочисленных научных исследованиях предыдущих лет;

– новым педагогическим технологиям, ориентированным на формирования познавательной активности и самостоятельности студентов;

– новой концепции музыкально-эстетического воспитания, разработанной сотрудниками научно-исследовательского института (НИИ) педагогики РСФСР под руководством Д.Б. Кабалевского [4].

Таким образом, современные педагогические идеи и концепции были положены в основу деятельности музыкально-педагогических факультетов, профессионально-педагогическую подготовку будущих учителей музыки общеобразовательных школ.

В начале 80-х годов XX века становится актуальной проблема усовершенствования профессионально-педагогической и научно-методической подготовки преподавателей музыкально-педагогических факультетов, которые владели современными концепциями и современными технологиями обучения студентов и учащихся общеобразовательных школ. Для решения данной проблемы использовались разные подходы. Во-первых, в обозначенный период существенно возрастает научный потенциал профилирующих кафедр. Центрами подготовки ученых стали НИИ художественного воспитания Академии педагогических наук СССР и НИИ педагогики Академии педагогических наук советских республик.

Другим направлением совершенствования профессионально-педагогической подготовки преподавателей музыкально-педагогических факультетов стали республиканские курсы повышения квалификации, а также стажировка преподавателей музыкально-педагогических факультетов в высших учебных заведениях и научно-исследовательских институтах.

Третье направление в совершенствовании профессионально-педагогической подготовки преподавателей музыкально-педагогических факультетов связано с изучением, обобщением и внедрением передового педагогического опыта в области подготовки будущих учителей музыки. В его обобщении и проверке эффективности участвовали все музыкально-педагогические факультеты СССР. Важной формой решения этой проблемы стало создание выпускающих кафедр. Это решение было принято 22 апреля 1982 года. Дважды в год кафедры обговаривали вопросы повышения эффективности учебно-воспитательного процесса подготовки будущих учителей му-

зыки, изучали опыт работы коллективов профильных кафедр, разрабатывали перспективные направления развития музыкально-педагогического образования в советский период.

На заседаниях профильных кафедр рассматривались первоочередные методико-организационные вопросы, например: «О работе кафедр методики музыкального воспитания, пения и хорового дирижирования в использовании межпредметных связей»; «Организация и состояние контроля за качеством и уровнем учебно-воспитательного процесса на профильных кафедрах музыкально-педагогических факультетов»; «Работа кафедр методики музыкального воспитания, пения и хорового дирижирования по изучению передового педагогического опыта и внедрения его в учебно-воспитательной работе» и др.

Приведем пример протокола заседания кафедры теории, истории музыки и основного инструмента музыкально-педагогического факультета Ворошилоградского государственного педагогического института им. Т.Г. Шевченко, в котором рассматривались вышеуказанные темы (рис. 1) [1]:

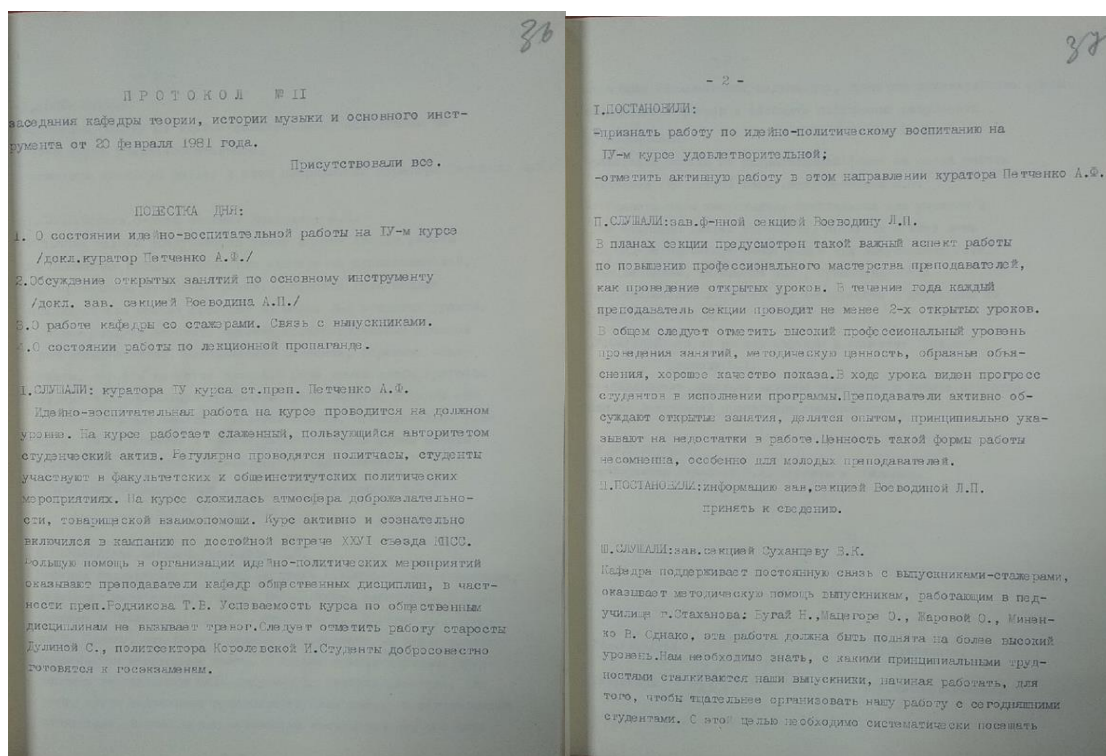
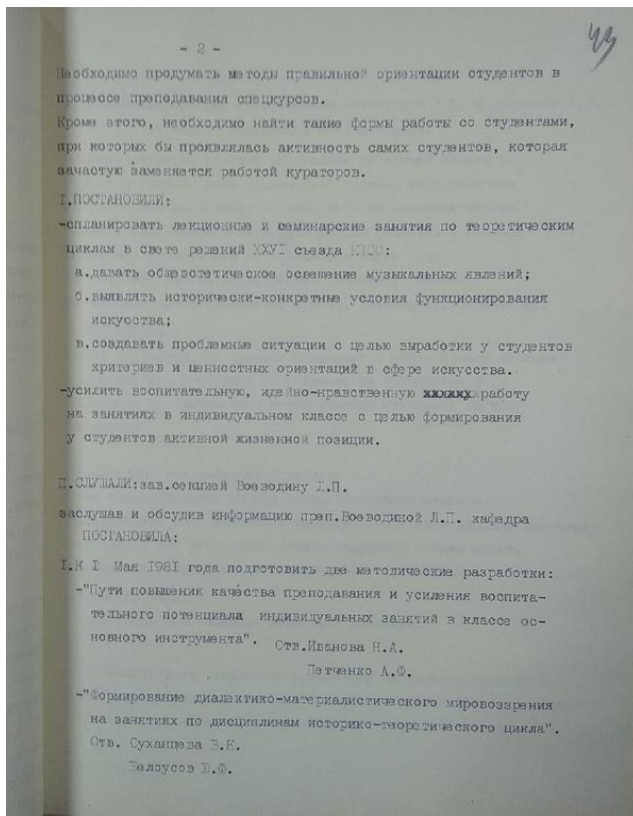
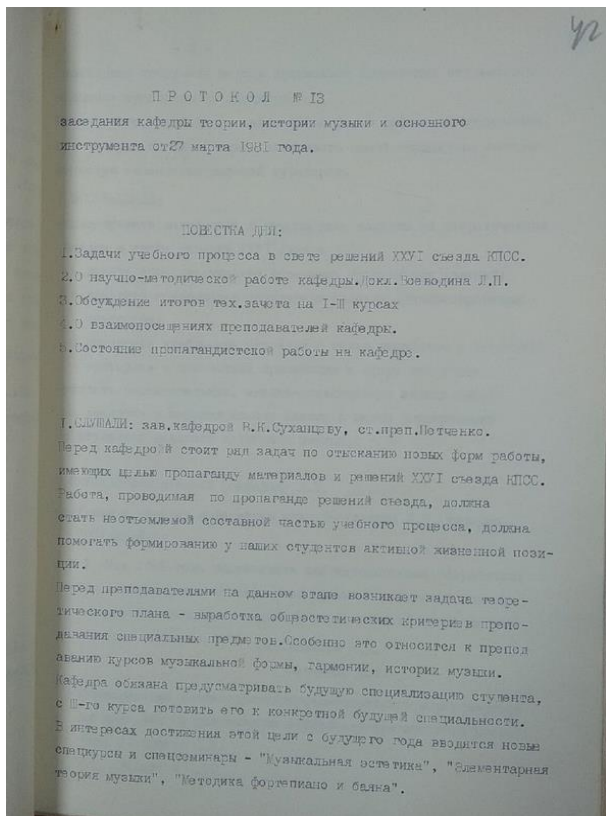


Рисунок 1 – Протокол заседания кафедры теории, истории музыки и основного инструмента музыкально-педагогического факультета Ворошилоградского государственного педагогического института им. Т.Г. Шевченко №11 от 20 февраля 1981 года

В работе профильной кафедры принимало участие значительное количество преподавателей музыкально-педагогических факультетов, что давало возможность усовершенствовать профессионально-педагогическую подготовку будущих учителей музыки, а также убедиться в эффективности новых методов, приемов, организационных форм обучения, избежать поспешных выводов.

Профессиональное совершенствование преподавательского состава музыкально-педагогических факультетов осуществлялось также в процессе постоянно действующих методологических семинаров, которые функционировали на каждом факультете. Проблематика обсуждения проблем и методов работы была разнообразной, например, преподаватели Ворошиловградского государственного педагогического института им. Т.Г. Шевченко изучали методические основы массового музыкального воспитания (рис. 2) [2]:



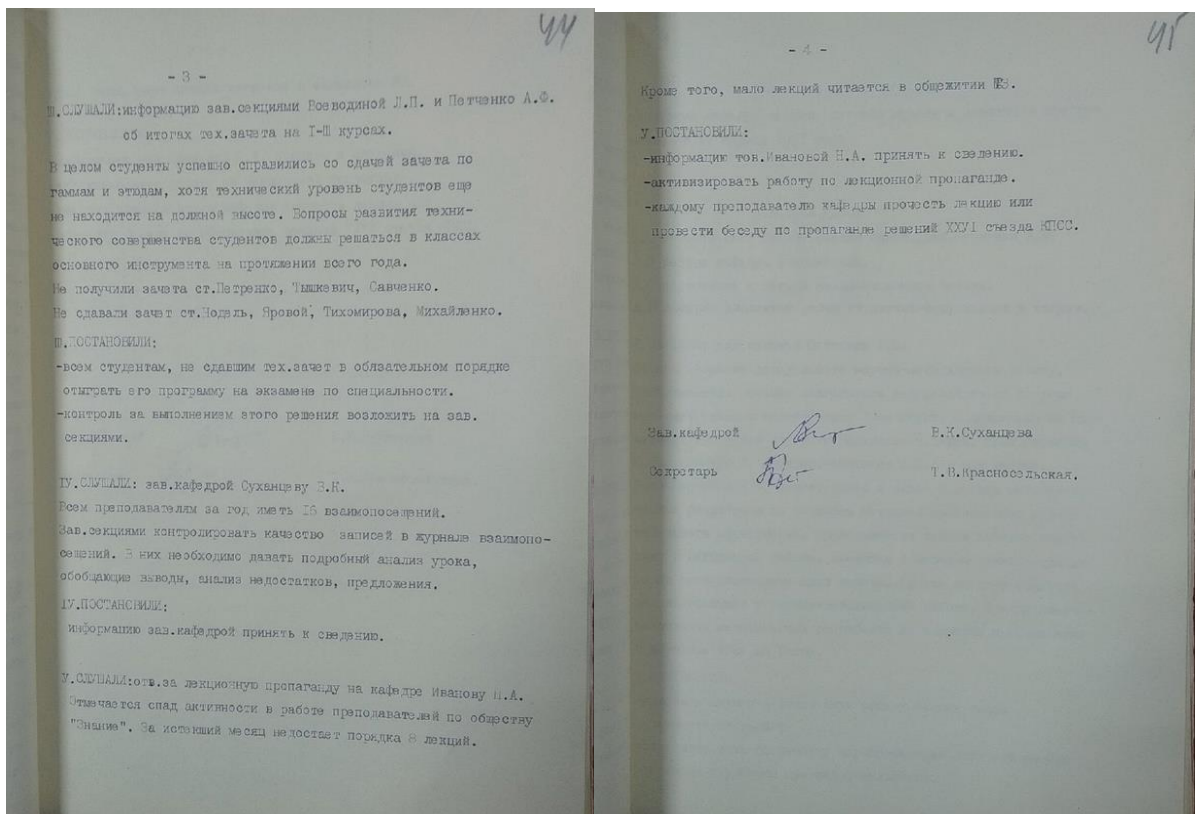


Рисунок 2. Протокол заседания
кафедры теории, истории музыки и основного инструмента
музыкально-педагогического факультета Ворошилоградского государственного
педагогического института им. Т.Г. Шевченко
№13 от 27 марта 1981 года

Одновременно начинается формирование фонда лекций по истории зарубежной, русской и современной музыки, хороведения и методики музыкального воспитания.

Таким образом, в начале 80-х годов XX века проводилась целенаправленная работа по укреплению кадрового потенциала музыкально-педагогических факультетов. В этот период происходит переосмысление качества профессиональной подготовки преподавателей, концертмейстеров и аккомпаниаторов. Соотношение традиционных и инновационных форм работы (обучение в аспирантуре, стажировка в высших учебных заведениях и научно-исследовательских институтах, профильная кафедра, методологические семинары) было направлено на преодоление противоречий между квалификационными требованиями к преподавателю высшего учебного заведения и содержательно-технологическим обеспечением этих требований.

Приобретенный профессионально-педагогический опыт преподавателей высших учебных заведений использовался в практической работе со студентами и передавался коллегам. По решению Мини-

стерства образования СССР на базе музыкально-педагогических факультетов были созданы курсы повышения квалификации преподавателей средних учебных заведений. По своей направленности данная деятельность характеризовалась по профессиональным признакам:

✓ учебный план одних курсов был рассчитан на переподготовку преподавателей-баянистов;

✓ в другом учебном плане предполагалось повышение квалификации преподавателей специальных дисциплин педагогических училищ и учителей музыки общеобразовательных школ.

Преподаватели познакомились с исследованиями О.А. Апраксиной, В.Г. Ражникова, В.В. Медушевского в области музыкальной эстетики и музыкальной психологии, использованием на уроках музыки релятивной системы и усовершенствованием методики проведения уроков музыки по новой программе Д.Б. Кабалевского.

Деятельность курсов повышения квалификации преподавателей общеобразовательных школ и педагогических училищ получила положительную оценку учебно-методической комиссии при Министерстве образования СССР. Было рекомендовано и, в дальнейшем, развивать и усовершенствовать это направление работы, укреплять кадровый потенциал музыкально-педагогического образования.

В начале 80-х годов XX века проблема подготовки и переподготовки кадрового потенциала педагогических работников находилась в центре внимания правительства. Министерство образования СССР издало распоряжение учебно-методической комиссии разработать учебные планы и соответствующие меры по организации курсов переподготовки учителей музыки на базе областных институтов усовершенствования учителей и на базе музыкально-педагогических факультетов.

Курсы повышения квалификации учителей средних учебных заведений и учителей музыки общеобразовательных школ на этом историческом этапе развития музыкально-педагогического образования сыграли значительную роль:

– способствовали знакомству учителей средних учебных заведений с содержанием, основными принципами и методами построения программы «Музыка», которая приобрела статус общегосударственной;

– дали возможность учителя музыки общеобразовательных школ познакомиться с содержанием программы и получить необходимые

рекомендации и методический материал для проведения уроков музыки.

Координатором деятельности преподавателей и студентов на музыкально-педагогических факультетах оставался совет факультета. Руководствуясь действующими нормативными документами, учитывая требования и потребности общества в подготовке учителей музыки, способных внедрять основные положения новых педагогических теорий и технологий, а также новую концепцию художественно-эстетического воспитания подрастающего поколения, члены совета активно решали актуальные проблемы подготовки специалистов новой генерации.

На совете музыкально-педагогических факультетов рассматривались следующие вопросы: о наборе студентов на 1 курс; организация и проведение работы с абитуриентами; организация и проведение безотрывной практики студентов 1-2 курсов; обсуждение и утверждение мероприятий по учебно-воспитательной работе со студентами каждого курса; о работе кафедр факультета по ликвидации академической задолженности студентов; организация и проведение педагогической практики студентов на 3-4 курсах; состояние учебно-воспитательной и общественно полезной работы студентов; о ходе и качестве проведения политинформаций в академических группах; о состоянии воспитательной работы в общежитиях; результаты аттестации успешности студентов; о подготовке кафедр к зачетно-экзаменационным сессиям; итоги зачетно-экзаменационных сессий на стационарном и заочном отделениях; о работе научных кружков; о результатах проверки трудовой дисциплины преподавателей и студентов факультета; об изучении и обобщении передового педагогического опыта; заслушивались отчеты кураторов академических групп и др.

На заседаниях совета музыкально-педагогических факультетов рассматривались вопросы, связанные с учебно-воспитательной и научно-методической работой преподавателей и студентов. Рассматривались варианты усовершенствования процесса учебного процесса, новых методов обучения, вопросы организации индивидуальной и самостоятельной работы студентов, вопросы научно-исследовательской и исполнительской работы студентов и преподавателей. С этой целью проводились конкурсы по постановке голоса, основного музыкального инструмента, практиковались отчетные концерты отдельных студентов, классов, секций. Художественные

коллективы и исполнители постоянно принимали участие в концертах для общественности города и института [3].

Координационная роль в организации музыкально-педагогического образования принадлежала Министерству образования СССР, которое, прежде всего, устанавливало количество набора на 1 курс из расчета требований общеобразовательных школ в высококвалифицированных специалистах. Примером общей тенденции в этом плане может служить музыкально-педагогический факультет Ворошиловградского государственного педагогического института им. Т.Г. Шевченко. В 1980 – 1981 году здесь обучались 190 студентов, 1981 – 1982 учебный год – 187 студентов.

Анализ архивной документации свидетельствует, что за последние пять лет выпуск специалистов на дневном отделении составлял от 36 – до 50 человек. В 1979 – 1980 учебном году был подготовлен и выпущен 41 студент, 1980 – 1981 учебном году – 43 студента, 1981 – 1982 учебном году – 44 студента, 1981–1983 учебном году – 36 студентов, 1983 – 1984 учебном году – 50 студентов, 1984 – 1985 учебном году – 43 учителя музыки.

В тот период завершается процесс структурной дифференциации; кафедра музыки и пения реорганизуется на две кафедры: кафедра методики музыкального воспитания и кафедра теории, истории музыки и игры на музыкальных инструментах. На кафедрах также работают предметно-методические секции, рассматриваются вопросы учебно-методического, научно-исследовательского, организационно-воспитательного процесса и работа научно-методических семинаров [5].

Нововведением на музыкально-педагогических факультетах становится новая форма контроля успеваемости студентов по основному музыкальному инструменту, сущность которого состояла в том, что преподаватели вели протоколы программ и анализ качества ее исполнения каждым студентом на протяжении всего периода обучения. Такой подход давал возможность наблюдать профессиональный рост студента и объективно оценить работу каждого преподавателя.

Характерной особенностью начала 80-х годов XX века было активное участие преподавателей музыкально-педагогических факультетов в поисках новых, более совершенных технологий обучения будущих учителей музыки. На заседаниях кафедры обговаривались вопросы пения под собственный аккомпанемент как способа формирования педагогических умений и навыков будущих учителей музыки;

методика использования технических средств в учебно-воспитательной работе; использование межпредметных связей на занятиях музыкально-теоретических дисциплин; использование структурно-логических схем и технологических карт в учебно-воспитательном процессе.

На практических занятиях методики музыкального воспитания студенты обговаривали цикл телевизионных передач «Вечера музыки для юношества», которые проводил Д.Б. Кабалевский, и показательные уроки музыки, подготовленные сотрудниками лаборатории музыки и танца научно-исследовательского института художественного воспитания Академии педагогических наук СССР.

Таким образом, процесс совершенствования профессионально-педагогической подготовки будущих учителей музыки осуществлялся по трем взаимообусловленным направлениям. Во-первых, использовались новые методики изучения специальных дисциплин (развитие творческого мышления в инструментальных ансамблях, подбор мелодии на слух и транспонирование, эскизное изучение музыкальных произведений, переложение фортепианных произведений для баяна и школьного оркестра, создание фрагментов уроков музыки). Во-вторых, в учебные планы вводились спецкурсы и семинары по специальным дисциплинам, на которых предусматривалось развитие творческих возможностей каждого студента. В-третьих, значительное место занимала самостоятельная работа студентов во время индивидуальной подготовки по основному и дополнительному инструменту, дирижированию, постановке голоса, а также использования технических способов и межпредметных связей.

Литература

1. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №1546. Л. 36-37.
2. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №1546. Л. 42-45.
3. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №1872. Л. 6.
4. Кабалевский Д. Б. Программа по музыке для общеобразовательной школы (экспериментальная). Вып. 1. Первый класс / Д.Б.Кабалевский.–М.: НИИ школ МП РСФСР, 1974.– 60 с.
5. Мариупольская Т. Г. Подготовка педагога-музыканта для общеобразовательной школы: прошлое и настоящее (из истории музыкального факультета МПГУ) / Т.Г. Мариупольская // Наука и школа. – М., 2015. – Вып. 3. – С.174 – 179.

Преемственность и обновление

Современное музыкальное образование воплощает в себе синтез традиций, составляющих базовую каноническую основу обучения музыке, и инновационных нововведений, рационально трансформирующих ее. Характеризуя традицию как некоторую норму и в динамичном контексте как механизм сохранения русской педагогической культуры, необходимо подчеркнуть такие ее качества как устойчивость, преемственность, рациональность и результативность. Инновация как новшество и механизм трансформации педагогической культуры, должна также содержать в себе традиционные характеристики, но выступать дополнительной возможностью или способом преобразования образовательной среды или ее содержательного наполнения с целью сохранения результативности процесса обучения в новых социально-экономических условиях, а также его повышения. В свою очередь любое новшество может быть направлено на оптимизацию самого процесса образования, воздействуя на методологию и обогащая ее [1].

Традиции и инновации всегда очень тесно взаимосвязаны. Интересной представляется внутренняя динамика традиций, каждая из которых когда-то выступала инновацией. Аргументированная положительным опытом применения и достаточной для достижения целей и задач образовательного процесса результативностью инновация становится традицией, совокупность которых образует фундаментальную основу процесса получения знаний, позволяющую внедрять вновь генерируемые общественными изменениями новшества.

Традиционализм современной музыкально-образовательной системы складывался на протяжении веков, а основные его методологические и системообразующие параметры были образованы и внедрены в советский период развития страны. Так, ярким примером выступает воспитательная система Д.Б. Кабалевского, воспринимавшая в 70-80-е годы XX века в качестве инновации, а на сегодняшний день

являющаяся одной из самых главных традиций музыкального обучения. Причем востребованность системы отмечается не только в России. В Китае она также составляет методологический базис музыкально-образовательного процесса наряду с западными подходами к музыкальному воспитанию К. Орфа, З. Кодая и других. Концептуальная основа системы Д.Б. Кабалевского послужила основой для возникновения многообразия вариаций учебных программ по предмету «Музыка», что подтверждает преемственность традиций и наличие возможностей у них генерировать новшества через развитие собственных содержательных идей.

Другим примером традиционализма в современном музыкальном образовании выступают педагогические взгляды Б.В. Асафьева. Став принципами воспитания музыкантов, его идеи нашли свое отражение в важности формирования не только эстетической культуры, духовно-нравственной основы и художественно-творческой составляющей личности, но и развитии ее профессионализма и социальной востребованности. Указанные параметры подразумевают комплексное развитие разностороннего многообразия качеств, формирующих широкий спектр компетенций и метапредметных умений и навыков. В современной действительности идеи Б.В. Асафьева не менее востребованы, чем в период их становления в образовательной системе, подтверждая на их примере устойчивость, преемственность и результативность педагогических традиций [1].

К системообразующим традициям в музыкальной педагогике в полной мере можно отнести многоступенчатость современной системы музыкального образования, не имеющей аналогов в мире: «школа-колледж-вуз». Пережив множественность трансформаций в периоде после октябрьской революции, свою окончательную форму система музыкального образования приобрела к 70-м годам прошлого столетия и сохранила до настоящего времени.

Первой ступенью в этой системе выступают музыкальные школы, где образование длится семь лет. На данном этапе дети получают общее музыкальное образование. Среди освоенных навыков должны быть: сольфеджио, музыкальная теория, хоровое пение, ансамбли и умения играть на музыкальном инструменте.

Средняя ступень – училище и колледжи – включает в себя четыре года обучения. На данном этапе организуется процесс освоения первичных профессиональных навыков. Выпускники становятся инструментальными исполнителями, хормейстерами или музыкальными

ми теоретиками и могут реализовать себя в оркестровых и хоровых коллективах. Также их компетенции достаточно для преподавания в детских музыкальных школах, детских садах.

В советский период при некоторых музыкальных консерваториях и институтах функционировали музыкальные школы, продолжительность обучения в которых составляла одиннадцать лет и была представлена общим и средним профессиональным музыкальным образованием. В них готовили детей для поступления в высшие музыкальные учебные заведения.

Высшая школа музыкального обучения представлена консерваториями, институтами культуры и искусств. Высшая ступень музыкального образования также включает в себя соответствующие факультеты в педагогических вузах. Подготовка ведется в направлении освоения высшей профессиональной квалификации в течение пяти-шести лет (зависит от формы обучения), что позволяет выпускникам работать в самых разных областях музыкальной деятельности.

Также в системе музыкального образования необходимо отметить аспирантуру, которая есть во многих вузах. Продолжительность обучения в ней составляет три-четыре года (зависит от формы обучения). Задачей аспирантуры является необходимость подготовки научных кадров для таких областей знания как: музыкальная теория, эстетика, музыкознание, методика преподавания и другие. Педагоги-исполнители и педагоги-композиторы проходят обучение в ассистентуре-стажировке в течение двух-трех лет (зависит от формы обучения).

Большим практическим значением обладает возможность организации повышения квалификации профессионального уровня действующих педагогических кадров музыкального образования на базе высших музыкальных заведений страны.

Рассматривая систему музыкального обучения, нельзя не отметить в ее структуре роль и функции дополнительного образования, на базе которого дети получают общее эстетическое и культурное развитие. Причем уровень подготовки детей в этой системе соответствует многим требованиям к выпускникам детских музыкальных школ, что позволяет им продолжать образование по выбранной музыкальной специальности с уже достаточно высоким уровнем образованности.

Достоинствами советской системы музыкального обучения, функционирующей и сейчас в России, можно назвать ее комплексность, результативность, высокий уровень качества образования, а

также устойчивость. Принципами обучения выступают непрерывность, преемственность, взаимосвязь и взаимодополняемость структурных компонентов. Система музыкального образования не только воспитывает высокопрофессиональные кадры, но и выявляет одаренных учащихся наряду с развитием музыкального творчества в среде подрастающего поколения. На основе перечисленных достоинств и с их участием в настоящее время на ее базе появляются различного рода инновации, связанные с беспрецедентно интенсивным развитием общества и присутствием кризисного характера в некоторых эволюционных вызовах, с которым оно сталкивается.

Рассматривая современные тенденции в образовании, сопровождающиеся появлением большого количества новых методик и средств обучения, в свою очередь, еще больше развивающих методологию, нельзя не привести закономерности возникновения инноваций, отраженные в их классификации. Классификационные основания инноваций отличаются большим спектром их разнообразия. Это может быть вид деятельности, характер и масштаб изменений, источник возникновения, признак новизны и многие другие. Градация инноваций по признаку новизны выступает наиболее актуальной. Так для целей музыкального образования инновации могут выступать как: ретроинновации, подразумевающие усовершенствование давних традиций; аналоговые инновации, основывающиеся на частичном преобразовании имеющихся традиций; комбинаторные инновации как синтез различных идей и сущностные инновации, подразумевающие возникновение чего-либо абсолютно нового, значительно изменяющего традиционную реальность.

Сущностные инновации в современном музыкальном образовании наиболее значительны, так как представлены появлением информационных технологий, компьютерных и мультимедийных средств обучения. Полностью соответствуя своему классификационному наименованию информационные, компьютерные и мультимедиа-нововведения меняют образовательную среду, методологию процесса обучения, значительно расширяют и трансформируют комплекс педагогических средств. Также они способствуют изменению музыкально-образовательных парадигм и принципов обучения, совершенствуя и индивидуализируя его.

Таким образом, традиции и инновации в современном музыкальном образовании неразрывно связаны, взаимообусловлены и взаимодополняемы. Комплексность их воздействия на музыкально-

образовательный процесс позволяет оптимизировать его, внедряя современные достижения науки и технического развития, и сделать еще более компетентным в целях профессионального и личностного становления его выпускников, жизненная задача которых состоит в культурном и эмоционально-чувственном развитии общества, формировании его духовно-нравственных основ и ценностных ориентиров.

Литература

Немыкина И.Н. Традиции и инновации в современном музыкальном образовании. [Электронный ресурс] / И.Н. Немыкина // Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 1-1. - URL: <https://science-education.ru/> (дата обращения: 21.10.2022).

Ernesto Tamayo Cuba)
Эрнесто Тругеро (Куба)

**La sala holográfica de la Plaza de la Revolución.
Mayor General Antonio Maceo y Grajales
y la colaboración soviética**
**Голографический зал на площади Революции.
Генерал-майор Антонио Масео-и-Грахалес
и советское сотрудничество**

Una de las obras capitales de la escultura conmemorativa en Santiago de Cuba durante el siglo XX constituyó la construcción de la Plaza de la Revolución Mayor General Antonio Maceo y Grajales, a partir de un concurso por invitación organizado y convocado en 1982. El proyecto ganador, liderado por el escultor Alberto Lescaj Merencio, incluyó una serie de obras internas, cuya intención era homenajear de forma permanente al invicto general de las guerras por la independencia del siglo XIX cubano y a los patriotas de la ciudad oriental que ofrendaron sus vidas durante las gestas libertarias cubanas.

Entre los proyectos internos se encontraba la realización de un museo soterrado consistente en una sala holográfica. Su confección demoró varios años, pues dependió de los avances del proyecto civil encabezado por arquitectos, ingenieros y miembros del equipo ganador. Su labor también resultó meritoria, y en ella es preciso destacar la ayuda brindada por equipos soviéticos especializados en la técnica de la holografía.

En marzo de 1987, varios de los implicados en la realización de la Plaza tuvieron una agenda de actividades en La Habana con el objetivo de acopiar impresiones sobre los espacios destinados para las áreas de protocolo. La secretaria ejecutiva del Consejo para el Desarrollo de la Escultura Monumentaria y Ambiental (CODEMA), Margarita Ruiz Brandi, planificó encuentros en los salones de El Laguito y en el Salón de Protocolo del Comité Central del Partido Comunista de Cuba. Alberto Lescaj, Guarionex Ferrer, Julia Valdés, Omar Puente, Marianela Martínez, el inversionista Javier de Moya, al igual que ingenieros participantes y un representante

del Departamento de Orientación Revolucionaria formaban parte del grupo. (Triguero, 2022, s. f)

En las reuniones sostenidas en la capital se discutieron aspectos importantes para el aseguramiento técnico de la futura plaza. El encuentro en la capital resultó propicio para chequear dos aspectos medulares, referidos a cuestiones técnicas sobre los vitrales y características de los hologramas.

Uno de los asuntos urgentes que motivó al equipo santiaguero fue conocer sobre las experiencias en el campo de los hologramas, y para ello visitó la Facultad de Física del Instituto Superior José Antonio Echeverría de La Habana (ISPJAE). Se conoció de las coloraciones y el rayo láser característico en su empleo. Los visitantes aprendieron algunos elementos técnicos como su realización al tamaño real del objeto, su mejor factura sobre superficies sólidas y metálicas y el tipo de haz de luz que podía orientarse sobre las placas holográficas. En la reunión se aclaró que se debía definir la procedencia de las placas a usar en la plaza santiaguera, que podían ser de Alemania o la Unión Soviética y la necesidad de empleo de un rayo láser que les imprimiera otras coloraciones. Entre los acuerdos se manifestó que se instalara un laboratorio en el Museo de Bellas Artes para ese trabajo.

Estos encuentros resultaron propicios en tanto se acopiaban experiencias que podían coadyuvar en la búsqueda de soluciones más plausibles desde el punto de vista técnico. Los integrantes del equipo valoraban la calidad del futuro monumento y la riqueza simbólica que ameritaba por medio de su erección en el espacio seleccionado. Tan es así que, en abril de 1987, ellos reconocían una vez más los valores de Antonio Maceo, y lo homologaban a la proyección histórica que dimanaba de la ciudad santiaguera, pues “el [...] haber visto la primera luz en Santiago de Cuba resultaba suficiente en cuanto a su declaración como símbolo de la urbe y de la Isla”. (*Papelería sobre la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales, Correspondencia del equipo de la Plaza de abril de 1987, (Archivo de la Fundación Caguayo)*).

Una de las distinciones especiales en el trabajo institucional de conformación de la plaza santiaguera resultó el diseño y preparación del museo soterrado que aludiera a la figura de Antonio Maceo y Grajales. Su montaje fue previsto de acuerdo al uso de la técnica holográfica y se discutió durante la evolución del proyecto, en las reuniones permanentes efectuadas por el equipo. La holografía era una técnica que había llegado a Cuba apenas unos años atrás y todavía no se había utilizado en montajes museográficos. Algunos físicos del ISPJAE, sin embargo, como se ha

mencionado, ya la dominaban desde el segundo quinquenio de la década de los setenta. La especialista Beatriz Moreno Masó, quien se encargó de la puesta en uso de las placas de la plaza santiaguera, refiere:

Entre 1975 y 1976 se comenzó a desarrollar en el departamento de Física del ISPJAE una línea de trabajo en la especialidad del láser. Como yo me encontraba allí, me incorporé a la parte de holografía. Hubo fructíferos intercambios con la URSS, fundamentalmente con el Instituto Físico Técnico Ioffee, en Leningrado, hoy San Petersburgo. Gracias a ellos recibimos especialistas de alto nivel. Recuerdo a Yuri Isaievich Ostrovskii, Galina Valeriana Dreiden, y otros, los cuales nos transmitieron sus saberes. Además, varios de los cubanos tuvieron la oportunidad de realizar doctorados allí, como por ejemplo, Luis Martí López, Ángel Augier Calderín y Jorge Alum Mora.

De este modo se formó un grupo que trabajó en las diversas aplicaciones del láser, díganse holografía, tratamiento térmico con láser, procesamiento digital de imágenes, y técnicas de *speckles*. Los que no hicimos doctorados en la URSS tuvimos la oportunidad de realizar entrenamientos. Algunos colegas nuestros hicieron también pasantías en Hungría en estas temáticas.

Los compañeros que aprendían algo afuera luego transmitían sus saberes a los que no habían tenido la posibilidad de viajar. Y poco a poco, con el apoyo de la institución, la ayuda soviética y nuestro esfuerzo, logramos formar un grupo de físicos capaces de trabajar en las aplicaciones del láser. Desgraciadamente, no se avanzó mucho más debido a la desconexión existente entre la práctica social y las investigaciones. (B. Moreno, comunicación personal, 23 de marzo de 2020)

Al igual que el vitral y el Recinto de la Llama Eterna, la gestión de las holografías no pudo efectuarse en un tiempo rápido. Había sido una de las partes constitutivas del proyecto ganador, y tuvo que demorar su realización. Desde mayo de 1987 hasta abril de 1988 se establecieron las coordinaciones con instituciones especializadas del Ministerio de Cultura, díganse Consejo Nacional de Patrimonio Cultural y CODEMA, así como de la provincia Santiago de Cuba para elaborar dicho montaje. El Ministerio de Cultura firmó, el 14 de agosto de 1988, un protocolo con el Museo Estatal Histórico de Moscú, y una delegación de ese país vino a Cuba para colaborar en la ejecución de los hologramas. Esas relaciones, sin embargo, no llegaron a cuajarse. (Triguero, 2022, s. f)

Según reconoció Alberto Lescay, el 6 de abril de 1989, la propuesta moscovita resultaba útil en tanto brindaba ventajas como la donación del

montaje, su asesoramiento y la atención en la capital soviética a la proyectista de la sala holográfica, donde podía adquirir el conocimiento técnico suficiente para el diseño de ese sistema en la plaza santiaguera. (*Papelería sobre la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales, Correspondencia de Alberto Lescaj de 6 de abril de 1989*, (Archivo de la Fundación Caguayo)). La Unión Soviética contaba, en esos años, con numerosos montajes holográficos y un dominio de las técnicas del láser, experticias que le validaban internacionalmente.

Sin embargo, en 1989 todavía no se había dilucidado el camino más expedito para la elaboración de las holografías. Las relaciones con el museo moscovita habían quedado sin efecto. Sin embargo, como se ha apuntado, los especialistas del ISPJAE habían sostenido relaciones con los soviéticos y luego conocido la envergadura y características de los hologramas artísticos durante la realización de una exposición de esa nación.

Beatriz Moreno Masó fue una de las físicas que se orientó en la labor del ISPJAE en este apartado y decidió enrumbarse en su creación:

Como resultado del trabajo colectivo, no exento de rivalidades y pugnas, me tocó a mí en suerte la obtención de un holograma artístico exhibible, era una pieza en cerámica blanca, que representaba a Diógenes, de pequeño tamaño, unos quince centímetros de altura, que tenía un perrito a los pies. Ese holograma, de calidad aceptable, se hizo muy popular, porque las personas que lo veían pensaban que era San Lázaro. Opté por no discutir. Entonces, el Museo Nacional de Bellas Artes nos dio un local al lado de la biblioteca, en la única sede de la época. El propósito era holografar piezas artísticas de pequeño formato, sin tener que trasladarlas al ISPJAE. Allí instalamos nuestro láser y se hizo el local para el revelado. De manera que perfeccionamos nuestras técnicas.

El Instituto Superior de Arte hizo una conferencia científica en la cual presentamos nuestro trabajo. Entre el público se encontraba el arquitecto José Linares, el cual tomó nota de nuestra propuesta. (B. Moreno, comunicación personal, 23 de marzo de 2020)

El avance de la construcción de la plaza durante 1989 y 1990 permitió que se aceleraran las gestiones del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. La presidenta de dicha institución, Marta Arjona, se opuso a que el proceso de las holografías se realizara en la Unión Soviética. Moreno subraya que el arquitecto José Linares le informó a esta que en el ISPJAE podía realizarse:

Le dijo que yo dirigía el grupo. Y a los pocos días se apareció con la propuesta. Nada fácil, pues se trataba de piezas bastante mayores las cuales no estábamos acostumbrados a trabajar, y de características muy diferentes. Es de destacar aquí que las piezas oscuras son mucho más difíciles de holografar que las claras. Y, además, la responsabilidad de trabajar con piezas de Maceo, acotadas en el tiempo, era grande. Pero había que aceptarlo.

Afortunadamente, se encontraba en el Departamento de Física un especialista soviético, el cual tenía excelentes relaciones con el principal laboratorio de hologramas artísticos de la URSS, en la ciudad de Kíev. De este modo, no sin antes mediar un proceso burocrático tortuoso, se logró que yo partiera a esa ciudad a realizar un entrenamiento específico en hologramas artísticos.

Con el fundamento que ya tenía de nuestro trabajo en Cuba, asimilé las cuestiones imprescindibles. No obstante, quedamos en que dos especialistas de ellos trabajarían con nosotros. Para ello mi deber era garantizar la creación de condiciones para que el trabajo fuera fructífero y eficiente.

En ese intervalo, se rompieron las fuentes de los láseres. En el ISPJAE no fue posible arreglarlas y los ucranianos vinieron, estuvieron quince días, se fueron y no pudimos hacer ningún holograma. Sin embargo, el doctor Luis Martí López tomó en sus manos el arreglo de las fuentes y al final dispusimos de las condiciones para trabajar. Los ucranianos nos habían dejado las placas, el portaplacas y los reactivos. Y empezamos a hacer los hologramas de Maceo, cuyas piezas habían sido traídas de distintos museos del país.

Hubo cosas que se hicieron sin las condiciones debidas, nunca resolvimos el agua destilada. Se hizo con el agua de los deshumificadores del museo, lo cual no era lo ideal. Eso debe haber influido en su calidad y durabilidad. (B. Moreno, comunicación personal, 23 de marzo de 2020)

La innovación a base de las holografías sustituyó la idea de la donación de otros museos del país de objetos relacionados con Antonio Maceo. Resultó una solución interesante, pues, como es de suponer, esas instituciones querían mantener las pertenencias del héroe en sus fondos. El equipo de autores del conjunto monumental analizó, el 5 de noviembre de 1990, la concepción de las holografías y decidió incluir, según los objetivos planteados en el guion del montaje, los dibujos de Juan Emilio Hernández Giró y mapas hablados sobre diferentes contiendas del general

durante su trayectoria en la guerra, entre ellos la campaña de Oriente, la de Pinar del Río, la de la Invasión a Occidente, el combate de Peralejo y parte de su itinerario en el Caribe.

Los integrantes del proyecto discutieron sobre la selección de los textos, a cargo de Marino Wilson Jay y Jesús Cos Causese, quienes debieron sintetizar la extensión de los mismos y reevaluarlos en aras de lograr una visión más profunda e integral de su figura. También se decidió que la maqueta de la planta de la plaza se ubicara en el salón de holografías, pues podía convertirse en “un medio auxiliar idóneo para el completamiento de la lectura del conjunto monumental” y facilitaba “explicar la vinculación de la lógica interna con la externa”. Se determinó, además, que el arquitecto Alejandro González analizara el tamaño de los paneles, al igual que el tratamiento de su color, el cual debía lograr la uniformidad con la carpintería del salón y verificara el tipo de luminarias a instalar. (*Papelería sobre la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales, Actas de reuniones del 5 de noviembre de 1990*, (Archivo de la Fundación Caguayo)).

Beatriz Moreno trabajó de forma mancomunada con otros colegas de su centro de altos estudios en la conformación de las placas holográficas sobre Maceo, entre ellos Alfredo Moreno, Luis Serra, Rolando González, Luis Martí, Pedro Milanés, al igual que “un técnico joven, cuyo nombre no recuerdo, lo conocíamos por ‘el lobo’, no sé por qué”. (Moreno, comunicación personal, 23 de marzo de 2020). Realizaron la labor a inicios del Período Especial. Pasaron vicisitudes, pues no podían almorzar en el Museo de Bellas Artes y debían ingeniárselas con la compra de pan liberado en una panadería cercana.

El resultado desde el punto de vista técnico, no obstante, fue interesante. El trabajo con este almacenamiento de imágenes, el registro de ondas y el revelado tridimensional de los objetos contribuyó con la originalidad del montaje para la plaza santiaguera:

El tipo de holograma realizado es el que se conoce como de haces que se encuentran. Los hologramas consisten en un registro de la luz que refleja el objeto con un haz que se denomina de referencia. Los haces se encuentran viniendo cada uno por los caras opuestas de la placa. Surge así una interferencia que se registra en la emulsión fotosensible, que al ser revelada y luego iluminada por la luz, produce una imagen igual a la que refleja el objeto. Y, por lo tanto, se ve el objeto como si estuviera ahí. Este último proceso se denomina “reconstrucción del holograma”, y en este caso se hace con luz blanca normal. Estos holo-

gramas también reciben el nombre de hologramas de Denisiuk, por su inventor.

Pero para registrar ese tipo específico de holograma hace falta una placa con material fotosensible muy especial, con un poder de resolución muy elevado y un grosor de emulsión mayor que para los otros hologramas. Además, hace falta una estabilidad en los montajes grande y nada debe perturbar el tiempo de exposición que puede ser del orden de minutos, en dependencia de la potencia del láser y el color del objeto.

Nosotros utilizamos un láser de Helio-Neón de 50 miliwatt de potencia en la línea de 6328 Angstrom. Las placas fueron soviéticas, PE-2 con revelador a base de metol e hidroquinona.

Después de revelado el holograma y secado, se le realizaba un diafragma y se ponía una capa protectora, para después pintarlo de negro. Esto permitía que tuviera más brillantez la imagen. El montaje del mismo fue excelente, cumpliéndose las indicaciones dadas a los diseñadores y las fuentes de luz para su reconstrucción. Esto no siempre nos ha pasado igual. (Moreno, comunicación personal, 23 de marzo de 2020)

Moreno y los otros especialistas mencionados sortearon dificultades, entre ellas las condiciones ambientales. En Santiago de Cuba, mientras tanto, recibieron un fuerte apoyo y lograron un resultado óptimo en el salón de holografías: “El apoyo de las autoridades santiagueras fue total; los ucranianos, por su parte, nos facilitaron los medios y algunos conocimientos imprescindibles”. (Moreno, comunicación personal, 23 de marzo de 2020)

El proyecto de la exposición general del Salón de Holografías fue realizado por el arquitecto Alejandro González. El Consejo Nacional de Patrimonio Cultural y el arquitecto José Linares también brindaron un apoyo irrestricto. El área del salón abarcó, finalmente, 175 metros cuadrados y se expuso un conjunto de imágenes tridimensionales de objetos reales, fragmentos de cartas y dibujos con la técnica de la plumilla de Juan Emilio Hernández Giró. El salón de exposiciones incluyó tres dibujos de este pintor que evocaban la entrevista de Baraguá, el desembarco por Duaba en 1895 y el combate de Peralejo del mismo año; y tres fotos, una de Mariana Grajales y otra de María Cabrales, sin referencia, así como una del prócer en Jamaica.

Se mostraron las siguientes imágenes tridimensionales: revólver usado en la Guerra de los Diez Años; espada portada durante la estancia de

Maceo en Costa Rica; estribo de calamina utilizado en ese país; sable obsequiado por el presidente de Honduras, Marcos Aurelio Soto, en 1891; machete empleado en la Invasión de Oriente a Occidente en 1895; insignia y proyectiles usados en campaña y binoculares de la campaña de la Invasión en 1895; reloj de oro, anillos de boda y masón, parte de su propiedad cuando cayó en combate el 7 de diciembre de 1896; al igual que pluma, gafas, vasos, plato y cucharilla pertenecientes a su vajilla personal.

Los fragmentos de cartas seleccionados reflejaron la hondura de su pensamiento político, militar y revolucionario. En ellos se evidenciaban los firmes principios, su concepto sobre la libertad y sus convicciones profundas sobre la patria. Revelaron, a su vez, sus criterios en momentos trascendentes y específicos de su curva de vida. Entre ellos pueden citarse los siguientes: “[...] no quiero libertad si unida a ella va la deshonra”, Baraguá, 4 de marzo de 1878; “Ha llegado el momento oportuno de que hagamos conocer al mundo entero que el cubano sabe morir por la rendición de su patria”, Kingston, 5 de septiembre de 1879; “La Patria ante todo. Tu vida entera es el mejor ejemplo; continuar es deber; retroceder vergüenza oprobiosa”, Carta a María Cabrales, 25 de marzo de 1895; y “La libertad se conquista con el filo del machete, no se pide; mendigar derechos es propio de cobardes incapaces de ejercitarlos”, El Roble, 14 de julio de 1896.⁶¹

Se empleó, igual que las partes del Salón de Protocolo, una madera compuesta por cedro angolano, padú brasileño, cedrín cubano y *playwood*, y para ajustarse de forma uniforme al soterrado, se pintaron sus paredes de blanco y se enmasillaron. El piso fue cubierto con mármol gris Siboney de la Isla de la Juventud e iluminado por medio de 53 lámparas con pantallas de acrílico y cuatro conos de luz incandescente. Además, se le incluyó climatización y una escalera de mármol gris que comunicó el espacio con el exterior. (Sánchez, 1991).

De esa forma, en julio de 1991, con la terminación de la sala holográfica, ya se habían completado casi todas las partes integrantes de la Plaza de la Revolución Antonio Maceo Grajales. El trabajo había sido arduo, pero aquel esfuerzo descomunal se consagraba en la erección de un

⁶¹ Además aparecen los siguientes fragmentos de carta: “Nuestra protesta es la actitud en que nos hemos colocado, la cual está formada con los tiros que desde ayer se oyen sonar por todas partes y sellada con nuestra sangre”, Guantánamo, 26 de marzo de 1878; y “Tres veces, en mi angustiada vida de revolucionario cubano, he sufrido las más fuertes y tempestuosas emociones del dolor y la tristeza [...] ¡Ah! ¡Qué tres cosas!: Mi padre, el Pacto del Zanjón, y mi madre [...]”, San José de Costa Rica, 12 de enero de 1894.

símbolo para la escultura conmemorativa cubana. Debe destacarse en esta labor la experticia tecnológica y la ayuda desinteresada brindadas por la ayuda soviética, las cuales, sin dudas, contribuyeron con la calidad del montaje museográfico y la originalidad de la innovación que suponía trabajar con dicha técnica actualizada. Gracias a esa asesoría, el patrimonio cubano logra en el siglo XX uno de los ejemplares más paradigmáticos entre los valores y tipologías de su escultura conmemorativa.

Bibliográficas

1. Sánchez, L. (1991). *Plaza de la Revolución Mayor General Antonio Maceo*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
2. Triguero, E. (2022). *Plaza de la Revolución Antonio Maceo y Grajales. Arte y gestión de la escultura conmemorativa*. Manuscrito enviado para publicación.

Сергей Кондратьев (Струнино)

**Алексей Бегак:
пронзительная ясность Бытия...⁶²**

*«По-моему, искусство – это прежде всего состояние души.
А душа свята у всех нас, ходящих по грешной земле.
Душа свободна, у неё свой разум, своя логика.
И только там нет фальши, где душа сама, стихийно, достигает той
ступени, которую принято называть литературой,
иррациональностью»*

Марк Шагал

*«Живопись это зазеркалье, попадая в которое,
я не помню, как меня зовут, не знаю времени и простран-
ства.*

...Живопись это территория полной свободы...»

Алексей Бегак

*«...всё здесь – безнадёжно, подвержено заживо –
тлению, потому что мы, бессмертные, умираем
каждый день, каждый час.*

*...отчего же так мил человек, тленный, неверный,
подверженный всем влияниям, как огонь на ветру?*

Что же светит в нём, как маяк в ночи...?

Образ и Подобие Божие?»

Анастасия Цветаева

«Жизнь есть сон, снящийся Богу»

Хорхе Луис Борхес

⁶² По материалам персональной выставки «Алексей Бегак. Большое увеличение» (Москва, Еврейский музей и центр толерантности, 21 июня – 10 сентября 2017 г.) и официального сайта художника www.alexeybegak.ru

В каждом образе –
 скрыто, как в магме,
исполинское таинство душ:
 зачарованность сказки-Сезама,
 стон славянских метелей и стуж,
 взгляд усталой старушки-Европы,
 торжество бедуинских побед;

ну, а с ними – аккорды, синкопы,
 грохот маршей
и призрачный свет
 Гуманизма, Добра, Состраданья...

*«Их не все ведь,
 увы, дождались...»*

Каждый взор – как наказ:
 *«Испытанья –
 пропуск ваш
 в Поднебесную Высь...»*

* * *

*«**Прапрадед**»*
*«А я стою и плачу. Что знаю? Что я значу?
Великая судьбина, холодная земля.
Всё быть могло иначе, но не было иначе,
за всё ответят тени, забвеньё шевеля»*
Евгений Рейн

Как странно:
 будто весь двадцатый век
во взгляде этом...
 А ведь он – лишь начал
свой рваный, страшный,
 суматошный бег,
в котором выжить –
 главная удача,
где «социально близкий» – это друг,

«попутчик» – бремя,
«дворянин» – проклятье...

*«Там заживо сгорают, под грохот-стук,
надежды миллионов, – без изъятия...»*

Где та черта, тот Рубикон судьбы,
через который – не уйти от травли,
от Мифа, от Идеи, от Борьбы?!..

*«Семейный кров – и есть
тот лучезарный,
тот робкий, тихий,
заповедный свет...»*

У нас была «великая эпоха»?!..

*«Миф – вечен в череде минувших лет,
но Жизнь – иное:
от Звезды – до вздоха...»*

* * *

«Женский портрет № 1»

Слиянье

наших душ –
и ваших тел...

*«Кто это чудо
отразить сумел,
любимые
ушедшие питомцы, –
пусть лишь намёком, аурой-слезой... –
тот оправдал
пред Вечностью-грозой
“грех” долгой жизни
светом
Праны-Солнца...»*

* * *

«Сад в Аннси»

*«Мы невежественны и ленивы
Жнём но не сеем
Растений названий не знаем
Только восклицать умеем
О Боже как тут красиво»*

Вадим Сидур.

«Самая счастливая осень»

*«Когда придётся тяжело
и Старость окружит, –
вдруг память, как дворняжка,
на помощь прибежит,
и выхватит из Мрака
и море, и сады,
и даже Овна-знака
лукавые дары, –
овеянные Светом,
омытые Теплом...
В непрожитое Лето –
вновь будешь ты влюблён...»*

*Флаг в руки, – Утешенье!..
А верен ли прогноз, –
зависит и от пенья
душевных снов-стрекоз;
от этих ярких красок,
от мотыльков, цветов,
чей краткий век – так сладок,
а наш – увы, суров...*

* * *

«Мужской портрет № 1»

*«Наверное, слишком огромная,
Чтоб с нужною меркой совпасть,*

*Нас нежит страна заметённая.
Умерить бы жаркую страсть.*

*Устроить бы благополучие
Под этим колючим снежком,
Под этою мрачною тучею,
Да слишком метёт в Бологом»
Александр Кушнер*

Брутальность –
право слово, не порок
ни для «мейнстрима»,
ни для грёз эстета:
митьковская «безбашенность» – зарок
того,
что Песня Ветра – не допета,
что Азия –
жива в нас, как всегда,
а зов Европы – всё слабей и глуше...

«“Апофегейства” странница-судьба?..»

*«Наследье
евразийской вечной стужи...»*

* * *

*«Всё мне позволительно, но не всё полезно;
всё мне позволительно, но ничто не должно
обладать мною»*

Апостол Павел

Брутально – отнюдь не вербально...
Конечно, порою – фатально...
Нередко – привычно, банально...

Вы скажете – провинциально?..

А если – кристально?!

Зеркально?..

Вот только бы – не эпохально,
Не псевдоинтеллектуально,
а «просто» экзистенциально.

...Ментально – совсем не брутально.

И близко, и чуждо, и далеко.
Кандально, чуть-чуть аморально.

...Всегда почему-то – опально.

А в общем, дружище, – астрально!
Быть может, – и суицидально...
В любых временах – уникально.

Кристалльно...

Вокзально...

«Прощально...»

* * *

«Мужской портрет № 3»

*«Хоть капли нет в виденьях миража,
Немудрые живые существа
стремятся здесь напиться,
Но мнимую водой не утоляют жажду
Так надлежит все вещи постигать»*

«Самадхираджа-сутра»

*«Небо погаснет не всё и не сразу,
Свет заходящий похож на восход.
Так у Шопена печальную фразу
Вдруг жизнерадостный всплеск перебьёт»*

Александр Кушнер

Ароматом подзабытым яппи
вдруг повеяло, –
той чувственной волной,

что несёт
уверенность Удачи,
радость Жизни, –
сладостной, *живой!*..

Упоенье Мигом – улетело,
где-то там – иная Юность ждёт
своего
заманчивого бега
от земных «назойливых» забот...

* * *

«Мужской портрет № 6»

*«Золотую рыбку обманули:
Все её дары назад вернули.
...Отчего же снова
С берега крутого
Мы с мольбою смотрим,
Ожидая слова?»*

Ника Турбина

*«...дети – это время, созревающее в свежем теле»
Андрей Платонов. «Котлован»*

*«Как я люблю детей!
С ними я глазами веду разговоры о главном»
Борис Левит-Броун*

Индиго

притягательнейший свет –
иль обаянье Нормы?..
Что милее?

*«Свеченье Детства...
Равных ему – нет.
Бог с вами,
“креативные” идеи!..»*

* * *

«Навуходоносор»

Два «прыжка» – и сонм ассоциаций!..
Золотой тревоги огонёк.
Восхищенье грацией.

*«Как в танце:
изначально-трепетный росток
Статики –
и взлёт Преображенья!..»*

Динамизм, энергия и мощь...
Магия
Искусства и Движенья...

*«Зов
друидских
заповедных роц...»*

Первый отклик – «Имя розы»...

Память
древних мифов –
вновь берёт нас в плен.
В подсознании властно оживает
позабытый дивный гобелен,
на котором
в сказочном соседстве –
и земные звери,
и грифон...

*«Словно дверь
в умчавшееся Детство, –
“василиско-манतिकорный” сон...»*

И второй «прыжок» метафоричный:
многоцветье Жизни...

*«Та волна,
что смиряет боль
потери личной...
Как всегда,
безгрешна и вольна...»*

Что ещё
нам образ сей готовит?..
В снах исчезнет?
Ввысь – в когтях – взлетит?..

*«Зову Чудной Твари –
верить стоит:
в нём не Правда –
Истина гудит...»*

* * *

Чеглок»

*«Мой щегол, я голову закину –
Поглядим на мир вдвоём:
Так ли жёстк, колючий, как мякина,
зимний день в зрачке твоём?»*
Осип Мандельштам

«Наша жизнь есть дерзание и подвиг отчаяния»
Юрий Арабов

Тотемный зоркий взгляд...

*«Его уж не заметишь
в снах Матрицы, что подчинили вас...»*

Тем драгоценно-радостнее встреча
с той Праной, вмиг вобравшей
вольность глаз,
ковыльный шелест пёрышков нежнейших –
и непреклонность клюва...

«Как Судьбы...»

Наследье евразийских грёз ушедших?!..

*«Природных ритмов
Действий и Борьбы...»*

* * *

«Чёрный Кукарек»

*«Роскошь возможна только когда она
эсклюзивна, и никак иначе»*

Фаваз Грузи

Словно Лучик Зла De Grisogono
он мерцает...

*«Горделивый знак:
Власти – чужды
“нормы” и “законы”,
право Сильного –
в Природе не пустяк...»*

* * *

«Фавн»

*«В железе есть чистость,
Призывность, лучистость
Мимозово-нежных ресниц;
Есть флейтовы трели, –
Зажглись и сгорели
В улыбках восторженных лиц»
М. Герасимов. «Песнь о железе» (1917)*

Антропоморфизация (Бог мой!..)
не «братьев меньших» –
Техники бездушной
что может означать?..
Фантазий гулкий рой?

Кто пробудит его дремоту-мощь?..

*«Гипербореи сгинувшей “работа” –
толпе неслышимый зов
священных роц,
вернее, – изумруда-ореола
их ауры...
Она ещё горит,
стоит на страже гбнущего дома –
Пространства-Севера,
что ввысь, – как вы! –
летит...»*

* * *

P.S.

О соседях...

*«Камень, речь поведи! Говорите со мною, чертоги!»
Иоганн Вольфганг фон Гёте. «Римские элегии»*

*«Может быть, эти камни – осколки погибшего храма,
Что немало веков сберегают потомки упрямо?
К ним приходят потом, как к стене неизбывного плача,
Вспоминая о том, кто уже невозвратно утрачен»
Александр Городницкий*

Где-то близко – Кольский полуостров...
Там шамана ждёт эвдиалит, –
самоцвет красивый, но «неброский»,
что коварной силой знаменит...

Рядом с ним – любимец мой чудесный, –
из морской волны амазонит,
ценящий владельческие песни...

«Майи Кристалинской зов звенит...»

И граната пламенный подарок, –
альмандина бодрый ясный взгляд.

*«В нём – и дерзновение Икара,
и вас утешающий закат...»*

Дивная «шкатулка самоцветов» –
не иссякнет, видно, никогда!..

Апатита помощь, – нега Света...

Унакита дар (коль вес – беда)...
Мягкие вибрации – уводят
в безграничный и волшебный мир...

*«Лишь сердца чистейшие откроют
эти двери в недрах гор-“квартир”...»*

* * *

«Гленкоу»

*«Приоткрываясь минутами
Сквозь узкую щель сознания,
Воспоминания смутные
Скользят из своей тюрьмы...
Те страны, моря и камни те,
Что знал я в древних скитаньях –
Вот тайны глубинной памяти!
Вот золото в толщах тьмы!»*
Даниил Андреев

*«Милый сердцу Маклауда-Горца
мрачноватый сакральный пейзаж –
к духам кельтов, к друидам оконце...»*

Грандиозный и дивный коллаж
из красы одинокой равнины,
снов-туманов, холмов, валунов...

Дымных вересков чудо-картины...

Сонм сиреневых грёз-облаков...

*«Слёзы этой печальной долины,
где МакДональдов вырезан клан, –
Подсознания память...
Руины
тех, кто строили замки, – не Храм...»*

«Колоннада»

*«Точнее слов в запасе нет
Про время и про путь,
Чем невесомые чуть свет,
Авось, когда-нибудь...»*

Лариса Миллер

Здесь когда-то – в век ли Просвещения? –
бабочкой порхали словеса...
Здесь «элита»-знать без сожаленья
предавала Веры Небеса
ради культа Разума, –
но где он?!..
Испарился
в «клетке золотой»...
Матери-Европы сны-виденья –
рухнули, как храм мечты людской.

*«Брезжит лучик, – где-то на Востоке,
но не здесь, где Хаос вновь берёт
мстительный реванш, – шальную ноту,
что пришла к вам из клоак-болот,
из пустынь земли ближневосточной
как напоминанье о Судьбе,
о проклятье Веры непорочной,
об огромной грянувшей Беде...»*

* * *

Фантом Подсознания

(по мотивам трёх выставок:

Татьяна Чернова. «Люди и боги» (2013),

Леон Стейнмец. «Возвращаясь к Античности» (2016),

Алексей Бегак. «Большое увеличение» (2017))

*«Время – это мы сами...,
маленькие хроносы, живём
сделанным, созданным,
почувствованным, переживаемым...»*

Мариэтта Шагинян

*«...мы все заодно, уносимые
одной и той же планетой:
мы – команда одного корабля»*

Антуан де Сент-Экзюпери

Неисчерпаемость трагических начал...

Летящее пространство Мироздания...

Забытый в буднях суеты причал

Гармонии...

*«Лишь позже – все дерзання,
все “обретенья” Эго, государств,
народов, наций, –
бренный опыт тлена
цивилизаций,
интересов-каст...»*

«Как вырваться

из давящего плена?!...»

«“Рецепт” один –

вернуться к очагу

Извечных Чувств, Природы, Вдохновенья...»

Амаду зов...

Крик Лорки..

Писк «Тату»...

Эллада Генри Миллера...

Прозренья...

Ландшафты-икебаны-маяки...

Овидия пути-метаморфозы...

«Рожденья Мифа

древние круги?..

Катарсиса

таинственные дозы?..»

«Всего лишь “матрица”

Свободы-Бытия,

без устали влекущая поэта...»

«Нить Ариадны?..

Странница-судьба?..»

«Дерзание

в сетях менталитета...»

* * *

«Яблоневый сад в Чили»

*«Запахи яблок во мне распалют жажду,
и душа ободрилась, когда занемог.*

Не ищите меня, вдруг припомнив однажды.

Пейте яблочный сладкий бодрящий сок»

Владимир Ягличич. «Опавшие яблоки» /

Пер. с сербс.

«Расстановка» – словно на футболе!..

Лишь соперник золотой в пути, –
«Canarinho», пентакампионы...

«Их – ни позабыть, ни превзойти...»

Впереди – орлом! – Алексис Санчес,
а за ним – всей россыпью! – «Cripps Pink»...
Аромат отваги, грёз оазис...

«Дерзкий вкус атаки!..», – как вердикт...

Здесь же – характерная кислинка:
авантюр и симуляций шлейф...
И кураж, – то искорка, то льдинка...

«Что и говорить, – “Команда Всех”!..»

Необычный симбиоз волшебный:
хулиганства, позы, мастерства...

*«Пиршество-Игра...
Как объеденье, –
сочное блаженство Колдовства...»*

* * *

«Ливанский кедр»

*«Ты дал мне краски в руки,
дал мне кисть,
а как Тебя изображать – не знаю.
...Ведь кто-то есть, кто нам дарует
жизнь.*

*Ведь кто-то есть, кто нам назначил
смерть.*

*Ведь Он бы мог помочь мне, чтоб картина
моя светилась радостью...»*

Марк Шагал / Пер. с идиша Льва Беринского

*«Прямая линия принадлежит человеку,
изогнутая – Богу»*

Антонио Гауди

Тревожный взмах листвы –
уверенность нам дарит
могуществом корней,
архаикой ствола...

*«Целебным естеством,
своею щедрой дланью
продляющего миг
земного бытия...»*

* * *

«Цветы зимой»

*«И лес раздет и непокрыт,
И на Страстях Христовых,
Как строй молящихся, стоит
Толпой стволов сосновых»*

Борис Пастернак

*«Различу я намёки опять и опять
На чудесные сны, что нельзя разгадать»*

*Хаим Нахман Бялик /
Пер. М. Яниковой*

Гармонии асимметрии непривычность...

Искусства икебаны чёткий шлейф...

«Изящной простоты»

Сиюминутность-Вечность?!..

Нежданный и пронзительный напев
о расставаньях, счастье и утратах;
об одиночестве (чей так «характер крут»);
о скорбных вехах и свершеньях-датах;
о тех, кто навсегда в лихой маршрут

ушёл и в тьме ГУЛАГа растворился, –
вновь зазвучал!..

Той «мёртвой» листвой,
что вдруг напомнила:

*«Ждать, верить и молиться –
не только вам, –
вселенский зов-прибой...»*

* * *

Пронзительная ясность – нам всегда
и чужеродна, и близка...

Загадка?..
Наследье евразийского костра,
стирающего Сон и Явь?..

*«Несладко
жилось, пожалуй,
между двух миров, –
на перепутье
Запада с Востоком...»*

Ментальный зов
врагов-материков,
Сорбонны – и алтайского Укока...

Чья воля «круче»?..
Кто
одержит верх?..
Кому из них
дано тропинку к сердцу
найти?..

*«Сей “Геллеспонт” – не переплыть...
Путь – лишь один:
прислушаться... взглядеться...»*

* * *

*«Как бедны мы красотой! Ведь всякая красота
есть... роскошь как известный преизбыток...
в пространстве или во времени развивающийся.
...У нас в России бедность и в том и в другом.
Мало у нас красоты, потому что мало
преизбытка, и вряд ли когда будет, не к тому
идёт...»*

Кн. С.М. Волконский (1924)

*«Архитектура – очень прагматичное искусство.
Чтобы стать искусством, она должна быть
построена на фундаменте необходимости»*

Леох Минг Пей, американский архитектор

Этот дом на холме...

Он стоит, словно отрок Набоков:
красавец,
чужеродной эстетикой
нас призывая-маня...

Сразу видно: в России
он был бы изгой-иностранец,
совершенством аллюзий,
гармонией Стиля грозя
(пусть невольно, но это не важно)
ментальности здешней,
у которой и «плюсов», и «минусов» –
грозная царская рать...

Здесь – иное:
вниманье к Детали безгрешной,
к строгой линии Формы...

*«Их смысл – не дано распознать
тем, кто с детства привык*

*лишь к прагматике утилитарной, –
к “прозе жизни”, что вечно
с величавой Красой не в ладах...»*

Времена изменились?..
Но вкусы толпы «элитарной» –
в жар и в холод кидает
причудливый суетный страх
не отстать от «мейнстрима»,
от трендов изменчивой Моды...

«Вновь – Набоков?
Ну, к чему этот менторский тон?..»

Возвращенье на холм.
Пир деталей, – «ментального кода»...

*«Уваженье к тому,
кто живёт
с чувством,
с толком,
без зряшных препон...»*

* * *

P.S.

Три Дома порою в пути
вспоминаются мне.
И первый – уже упомянутый
дом на холме.
Его назовём мы Дом Запада.
Этот рассказ –
о двух его скромных собратях,
тревожащих Памяти глаз...

Дом Юга.
Седой, умудрённый старик-киприот...
Напев «Коммандарии» древней – берёт «в оборот»,
ведёт за собою, – туда, где растает печаль

родимых пейзажей...

«Твоя Подсознанию дань...»

И – финишным аккордом! –
Дом Востока
с картины Элене Авхледиани...

*«Род человеческий забрался так высоко,
что больно падать
с поднебесной глади...»*

Жилище горцев:

окна – словно соты!..
Их вставили, а вынуть – позабыли...

*«Очаг Семьи – заветное оконце
среди суеты
уснувшей звёздной пыли...»*

Три части Света.
Три различных Дома.

*«Три голоса
в потоке Мироздания...»*

Но Выбор – есть:
рожденья, чувства, слова...
Негромкого,
но светлого
дыханья...

* * *

*«Но в тёмном переулке жизни милой,
как в городке на берегу морском,
есть некий гул, он дышит смутной силой,
он ширится, он с детства мне знаком»*

Владимир Набоков

*«Так мы возвращаемся домой.
Есть ли вечер светлее, ночь прозрачнее нынешней?»*
Марк Шагал

Мудрый месседж-привет Тома Вулфа –
вдруг спустился
с холмов и долин,
одарил
искромётностью духа
и напомнил:
«Ведь ты – не один...»

Всё иное –
и Время, и страны,
но «стилистика», в общем, одна:
не забвенье
в тенетах Нирваны,
а земная –
как боль! –
Красота...

* * *

«Венеция»;
*«Сан-Микеле»*⁶³

«...люди не очень хорошо понимают слова и пользуются ими, как попало. Но русская культура – словесная культура, и при надлежащем внимании, на этом языке можно выразить самые сложные понятия... и самые неуловимые проявления духа. Всё остальное есть любовь, впрочем, и всё предыдущее»

Аллан Ранну

*«Люди – всего лишь миры, не более...
У любого мозг – полярный ледник.*

⁶³ Из серии «Алексей Бегак. Прогулки с фотоаппаратом».

*Сердце – солнце. Океаны болями
и наслаждениями плавают в них»*
Дмитрий Бобышев

А ведь где-то рядом –
 Боже правый!.. –
тот лежит,
 кто в наш двадцатый век,
 веруя лишь в Индивида-Взгляда,
 доказал:
Жизнь – творческий забег,
и потуги «социума», «власти», –
 в общем, суетливо-жалкий фон...

«А простое
 человечье счастье?!..»

«Как и Данте, –
 не ответит он...»

* * *

«Ночь»

*«Есть Божий, внятнй нам язык –
Язык молчанья. Всякий лик
Земной и горней красоты
В нём есть, и все цветут цветы...»*

**Хаим Нахман Бялик /
Пер. Вяч. Иванова**

«Матта Мiа!..

Ты – столь живописна,
как и антипод твой, – Ясный День!..»

Отблески печали серебристой...
Расставанья
 призрачная тень...

Но над всем – великолепье яшмы!
Мощь Заката – не уйдёт в зенит,
в памяти оставшись мглой крылатой,
фурией ночной...

*«Ей – Бог простит:
за Красу,
за динамизм Движенья,
за Природы первозданный крик...»*

«Ну, – а нам?..»

*«Лишь трепет восхищенья, –
отраженья Цвета вечный лик...»*

* * *

«Каналетто»

*«...продвигаясь по этим лабиринтам, никогда не знаешь,
преследуешь ли ты какую-то цель или бежишь от себя,
охотник ты или дичь»*

Иосиф Бродский. «Набережная Неисцелимых»

*«О, Amarone, моё Amarone,
я – никогда не забуду тебя...»*

Ночи Кабирии...
Свечи Вероны...
Бренды Милана
в мерцании дня...

*«Даже изнанка постылого быта –
здесь живописней, чем там, вдалеке...»*

Нота восторга – тревожно поникла,
вняв ностальгической грустной волне.

«О, Amalone... Не плачь, Amalone:
мы – тебя помним, вкус Лета храня...»

*«Вольный оксюморон!
Слов перезвоны –
это не шутка!..
Для многих – Судьба...»*

* * *

«Последний дом»

*«Оттого я на звёзды смотреть разучился совсем.
Пусть там что-то сверкает вверху, надо мной леденя, –
Мне бы дружеский взгляд да очаг человеческий – чем
Ближе к небу – как Дельвиг говаривал – тем холоднее»*

Иван Елагин

Смысл-Очаг – угасает...

А что же нам с вами осталось?..

Неужели лишь Памяти тихая, скорбная жалость?!..

Боль отчаянья, грусть и тоска
в ярком свете янтарного дня?..

Свет – потух.

Но осталось сиянье.

Слава Богу, – ещё не мерцанье...

И пока ещё слышен гобой
Сопричастья, – волны голубой.

Растворились надежды – и снова
проза будней, строга и сурова...

Но уже закалилась душа,
пароксизмом утраты дыша...

Верю в то, что она оживает,
и волнения вновь ожидает,
а несдавшейся кровли лучи – всё теплей!..

Боль утихла.

«Молчи...»

* * *

*«Меня течение сносило
и затеряло в слое ила;
я собираю соль и силы
из перламутровой росы.
Среди потоков лжи и желчи
мне чистый голос сверху шепчет...
Я жду, когда созреет жемчуг
ещё нечитанной красоты»*

Михаил Этельзон

Никого – *не стало* в доме.

Даже сумерек...

Один...

А в распахнутом проёме –
Света серый палантин.

«Серый свет?!.. Так не бывает...»

Но обманчивы порой

отраженья вод зеркальных,
мой «закадровый» герой –

Голос Подсознания строгий

(может – друга,
может, – нет)...

Чуть теснятся на пороге

очертанья прошлых лет.

Что-то ведь сказать стремятся?..

Но не слышу.

Вновь – «мейнстрим»

заглушает звуки...

Краски –

словно скопище руин.

И «Апофеоз войны» – не давит,
а, напротив, – так влечёт...

Извращенье душ вокзальных?!..
Ожидания Исход?!..

Просто
хмурый день случился.
Ветер – стих,
а штиля тень –
словно ищет поживиться...
И душе трудиться – лень...

* * *

«Марионетки»

Кто за масками?
Ангелы?..
Бесы?..

*«Сам решай,
чего больше в тебе:
искушений дремучего леса,
иль Простора...»*

Смятенной душе
сделать Выбор –
и жизни порою
не хватает...

*«Сто правд – сто цветов...
Не бредут они скопом-толпою:
каждый сам –
и Разгадка, и Зов...»*

* * *

«Лежащая модель»

«Нас, похоже, – как пазлы, вставляют
в многоцветный
огромный коллаж...
Выцветает, –
и вмиг изымают!..»

Тень Ухода – и снова Пейзаж
засияет пульсацией Цвета,
ритмом танца к себе привлечёт,
Память Предков, – наш дар-эстафету,

выскребая
из генных пустот...

«Но уж так ли *он сам* неподвластен
дерзким сворам
Распада и Зла?!..»

К вопрошанию вновь безучастен
дивный patchwork из Льда и Огня,
на котором сирены, грифоны,
«братьев меньших» причудливый рой...

«Ну, и вы, – беззащитные клоны
первозданной
Природы земной...»

* * *

*«Цели художника несоизмеримы... с целями
“социальными”. Цель художника не в том,
чтобы неоспоримо разрешить вопрос, а в том,
чтобы заставить любить жизнь в бесчисленных,
никогда не истощимых её проявлениях»*

*Л.Н. Толстой. Из письма
к П.А.Боборыкину 1865 г.*

*«Явление поэзии – это пуля
со смещённым центром тяжести,
которая должна угодить в периферию,
а выйти через сердце»*

Борис Левит-Броун

*«Надо делать в великой тихости.
Правильность такого делания свидетельствуется
миром, приносимым душе...»*

Игнатий Брянчанинов

За силуэтом Рокуэлла Кента...
С Надеждой,
Верой...

«Чёрно-белый клад...»

За звездопадом бунинского лета...

*«Изысканности
строгий аромат...»*

Зачем плодить
толпу ассоциаций?!..

*«Чтоб, наконец, уверовать в неё, –
в ту Красоту,
не ждущую оваций...
В Природы вечной
щедрое руно...»*

В участие Взгляда...
В первозданность Ветра...
В геометричных линий
тайный смысл...

*«В священный трепет
древнего Завета,
что освежает Душу, греет Мысль...»*

* * *

«Плетёное кресло»

*«Стародачной» жизни притяженье...
«Артефакты», что близки до слёз...
Отголоски Мифа-сновиденья, –
той дороги в Мир ушедших грёз?..*

*«Модных хостов – не было в помине.
Здесь царили Классика и Тишь...
Шарм пионов, плен садовых лилий...».*

«Ворожба, – куда ни поглядишь...»

*Вольный взор азалии печальной.
Постоянство строгое плюща.*

*«Тот язык цветов – как берег дальний:
не доплыть, в забвеньи трепеща...»*

*Навсегда вспорхнувшее созвездье
наших милых, сладостных надежд...
Память сердца...*

*«Робкое растенье
среди мейнстримных
“брендовых” одежд...»*

* * *

*«Кто должен узнать, тот узнает,
а что до того остальным?
Пусть новая боль проплывает,
как облако или как дым»*

Владимир Рецеттер

Вытягиваю, – как Лариса Миллер! –
за первой строчкой – цепь стиха...
Порой – «ужасно-жуткий триллер»,
но чаще – Света высота,

что долгой тропкой пилигрима
сверкает, в дверь стучит порой...
О, вдохновенная картина, –
где новый Рерих, Боже мой?!..

Взирают Выси – безучастно,
и, всё же, благосклонно: нам
они нужней – как сопричастность
к волшебным звукам... и глазам!

...Как Шамбалы чисты октавы!
Но Китеж-град – свечой! – теплей...

*«А все заоблачные храмы –
пойми, лишь крик
Души твоей...»*

* * *

«Папоротники»; «Барбарис»

*«Всё оделось листвой в одночасье.
Меж забот не заметили мы,
Как земля погружается в счастье,
Как нахлынула зелень из тьмы.*

*...Европеец ли ты, левантиец –
Не стыдясь, поклонись естеству,
И услышишь, как бог-олимпиец
Отпускает свою тетиву»*

Юрий Колкер

Говорят мне с «умным видом» книги:
«Ритм – основа жизни...»

Может быть...

Но с годами –
дни, минуты, миги
начинаешь бережно хранить;
как ребёнка,
холить и лелеять...

«Упоенье
Вечной Тишиной –
признак
Возвращения?..»

«**Победы** –
Солнца
над лукавою Луной...»

* * *

«**Цветочный сад в Челси**»

*«У каждой свечи свой свет,
у каждой свечи свой взгляд,
свой голос и свой завет...
Затеплил свечу – и свят»*
Павел Грушко

«Что нашёл ты
в этих странных листьях,
чужеродных
климату, земле,
нашей флоре,
речи голосистой,
отзвукам Печали в карме-сне?!..»

«**Стиль “одежды” – “Старая Синьора”**»[♥]...
Память,

[♥] Традиционное прозвище футбольного клуба «Ювентус» (Турин).

*что хранит триумф-экстаз, –
ищет аналогий, не укора...*

Хосты – “Юве”!

Вот и весь мой сказ...»

** * **

«Смерть листа»

*«Листья, зажелтев и заалев,
Внятными шуршат мне голосами:
Будущее время – сущий блеф,
Время умирает вместе с нами»*

Инна Лиснянская

*«Виноват, господа, не учёл, но она продолжается,
всё к чертям полетело, а что называется мной,
то идёт по осенней аллее, и ветер свистит-надрывается,
и клубится листва за моею спиной»*

Борис Рыжый

Зов искушенья мой –
преодолён!..

«Очеловечить» –
больше не пытаюсь...

В «сухом остатке» –
красок пантеон
из двух божеств:
Тепла, что дарит радость
(верней, – ещё цепляется за Жизнь), –
цитриново-янтарного сиянья,
и Алого (крававик иль рубин!..), –
агонии
«древесного сознания»...

Нет, не выходит
вырваться, удрать...

Гнёт Подсознания –
цепко держит в лапах...

*«Ответ – лишь в кисти,
в трепете пера,
в исчезновении
тела-супостата...»*

Куваев – тоже был
во-многом прав:
пройди хоть раз
через «златую осень», –
Бориса Рыжего
почуешь боль и нрав...

*«Не Смерти –
Взлёта
листопада “проседь”...»*

* * *

«Круглое окно»

*«У нас дорога просёлочная
И таинственна и длинна;
Хорошо вспоминать про солнечные,
Про весёлые времена»*

Владимир Диксон

*«Славен Дух, соединивший нас
в целое! Сквозь всех и надо всеми
шестьует неслышимое Время,
дробным стуком отмеряя час»*

*Райнер Мария Рильке /
Пер. с нем. З. Миркиной*

В великом рейсе Очищенья-Духа –
мы заперты в каютах Бытия...

Но вот он, краткий миг
Преображенья – звука,
тактильного участия-тепла
и образов, гурьбою новосёлов
ворвавшихся сквозь солнышко-окно!..

Взгляд на канал...

И день – всего минута!..

Ringraziare⁶⁴,
лайнер грёз «Зеро»...

* * *

«Окно»

*«Свои виденья записать
Мне никогда не лень,
Поскольку надо запастись
Фонд грёз на чёрный день»*

Леонид Мартынов

«Как странен мир надежды зыбкой...»

Борис Левит-Броун

Дверь в Лето –
ищут многие из нас,
не только Пит из дивных снов Хайнлайна:
там, в Зазеркалье –
Миг, Минута, Час
пронизаны теплом...

Но здесь – иная тайна:
Дверь в Зиму, –
в мир
сверкающей Мечты,
застывшей искрой,

⁶⁴ Благодарю Вас / Пер. с ит.

шёлком парашютным...

*«Кристаллом Несогретой Красоты, –
сколь симметричной,
столь и бесприютной...»*

* * *

«Сад в Хэмпстеде»

*«Вот ваш Лондон, леди. Узнаёте?
Я его дарю вам. Это он
В каждом звуке, в каждом повороте,
В ускользящем водовороте
Сна, так непохожего на сон»*

Всеволод Рождественский

Чуть навязчивый плен Симметрии,
и окрестность пронзившей, и мозг, –
отступает...

Извилистость линий,
пируэты листочков-стрекоз,
буколических ноток-селянок
теплота и природная дрожь, –
это, в сущности,
главный подарок...

*«Тем и ценен, что так не похож
на огромный, – как мир! – мегаполис,
что пристроился рядом совсем...»*

Драгоценный чарующий голос...

*«Твой клубок
из сюжетов и тем...»*

* * *

Нео-фантом...

*«Мне нравятся чужие мерседесы,
Я, проходя, любуюсь их сверканьем.
А то, что в них сидят головорезы,
Так ведь всегда проблемы с мирозданьем...»*

Александр Кушнер

Рублёво-Успенское... Северо-Запад...

«“Норд-вест”, – как Конецкий всегда говорил...»

«Район-сэлф-мэйд-мэн»?..

Сон-мираж среди заплаток

Страны «а ля рюс»?..

*...И такой ты мне мил,
закат мегаполиса –
сосен молчанье,
шуршание «мерсов»,
усталый уют...*

*«Советские» души,
«швейцарские» зданья...*

*«Места, где вас любят,
и помнят,
и ждут...»*

* * *

*«Как нежен зов лучей, завет его:
не слёзы лить – а, уложив в котомку
надежду,
продолжать свой путь земной
в иную высь, на горний голос Твой»*

Марк Шагал /

Пер. с идиша Льва Беринского

Импульс Обновленья!..
Ты дороже
всех даров и радостей земных...

*«Миг удачи душу не встревожит
лишь тому,
кто в древний лейтмотив, –
в бодрый, трезвый ритм Преображенья, –
верит,
как и в магию Утрат...»*

В «микромир»,
что самоисцеленье
дарит, словно заповедный клад
и тебе, и мне, –
всему живому!..
«Братьям меньшим»,
птицам и ручьям...

*«Вечное кружение земное –
ваша дань Божественным лучам, –
переливам красок, тем, созвучий;
низвержений в бездну и побед...
А “обманка” сна-благополучья –
искушенье промелькнувших лет...»*

* * *

*«Самое сложное – добиться в искусстве простоты»
Рене Грюо*

Живая диалектика сердец –
сквозь «метафизику» пронзительного взгляда...

*«Проникнуть в этот замысел, Творец,
для смертного – великая награда...»*

Платоновский духовный идеал...

«Из “Котлована” – в светлый лад Пространства?!..»

Наш Вечный Поиск...

«Драма-карнавал!..
Восточный Миф – и “Ratio” мещанства...»

*«Вибрации – даёт сама Судьба;
её тревоги, боли и надежды...»*

Витальный луч, сверкнув снежинкой льда,
вновь ускользнул от Мысли, –
как и прежде...

* * *

*«Да поможет нам книга, резец и голос
и союзник его – глаз.*

*Страшно жить в мире, состоящем
из одних восклицаний и междометий!»*

Осип Мандельштам

Полусумрак «ментального фона»,
что за кистью незримо встаёт, –
передышка от вечного стона
«архетипов», страстей и забот.

Жёсткий взгляд «золотой середины», –
подзабытый, но, всё же, живой...
Огонёк колдовской паутины...

«Голос крови, – бурлящей, родной!..»

В ней – не только славянская удадь,
упованье на «фарт» и «авось»,
но и ratio Ближнего Круга...

«Ритм Судьбы, что испить довелось...»

Вновь – задорная нота азарта...
Плен Амура, – сатрапа-пажа...
«Лепота» запоздавшего Старта...

«Между Телом и Духом межа...»

Вот о чём рассказали невольно
переливы на спинке златой...

*«Мир земной – не мираж иллюзорный.
Всюду Знаки!.. Лишь сердце открой...»*

Из анналов историко-революционной музыки

Александр Демченко (Саратов)

«Ленин в сердце народном»

Прошлое отечественной истории XX века нашло у Родиона Щедрина своё отображение в оратории «Ленин в сердце народном», которая создавалась в 1969 году, то есть в приближении к столетней годовщине со дня рождения основателя Советского государства.

Композитор самым глубинным образом прочувствовал то, что когда-то, на определённом витке жизни нашей страны исходило из искренних чувств и помыслов широких масс, которые искали в фигуре вождя светоч возможного избавления от вековечной беспроектности и закабалённости. Вот почему Щедрин опирался в данном случае только на народные тексты, и им так или иначе соответствовала жанрово-интонационная суть музыкального наполнения.

Оратория «Ленин в сердце народном» стала в музыкальном искусстве самым масштабным претворением того мотива, который зафиксирован в её названии. Масштабам этого претворения соответствует многообразие художественного содержания, основной идейно-смысловой комплекс которого расслаивается на три линии.

Первая из них (инструментальная) экспонируется в оркестровых эпизодах I части (Вступление и *Lamento I*): сурово-эпический склад, декламационно-призывная «жестикуляция», время от времени драматические всплески с прорывами почти пронзительной тоскливости – таковы основные очертания этой скорбно-патетической образности.

Самостоятельное и завершающее своё развитие она получает в V части (Симфония). Картина всеобщего траура запечатлена в жанровом характере пассакальи – скорбная процессия грузно шагающих, нарочито несогласованных патетических линий оркестра (это

«разноречие» свободного контрапункта призвано передать горестную разлаженность, протрационность состояния).

Жанровость образа дополняется изобразительными элементами:

- во-первых, для воплощения картины шествия используется многократно апробированный в музыке принцип динамической волны (нарастание – спад, словно бы приближение к наблюдателю и удаление от него);

- во-вторых, отмеченная в оркестровых эпизодах I части «жестикоуляция» преломляется здесь в виде вздымающихся ввысь реплик, как бы передающих движение воздеваемых к небу рук, застывающих в скорбной мольбе-заклинании.

Другая линия (хоровая) является, пожалуй, стержневой по своей значимости в формировании общего облика оратории. Это сфера всенародных плачей и причетов, которые составляют основное содержание I и III (*Lamento II*) частей и которые представлены чрезвычайно многообразно:

- как медлительно-сдержанные причитания-речитации (начальные эпизоды I и III частей);

- как быстрые и обнажённо горестные никнущие ниспадания хоровых голосов (ц.2 из I части – своеобразное фугато-оползание фактуры сверху вниз на краткой варьируемой попевке);

- как суровый и подчёркнуто мужественный причет с протестующей интонацией (в цц. 5–6 той же части находим ещё одно свободно выстроенное фугато на кратком причетном обороте, на этот раз восходящем снизу вверх);

- и как, наконец, архаизированные заплачки с красивыми, тонко хроматизированными линиями (с ц. 27 в III части непрерывные перекомбинации шестиголосных *ostinati*, составленных из *divisi* сопрано, альтов и теноров).

Однако при всём обилии оттенков, в любом своём варианте сфера плачей и причетов неизменно выдержана в строго эпическом строе, который вообще определяет тонус данного произведения.

В ходе развёртывания этого плаче-причетного излияния возникают дополнительно ещё три образные грани, которые стоят несколько особняком:

- чувство анемии, прострационности в жутковато-призрачной, полуфантастической тишине (сонорный эпизод «*Не стало товарища Ленина*», ц.3 I части);

- состояние горестного, насторожённо-напряжённого оцепенения-ожидания (кодетта III части);

- покойно-эпический распев в мягко-поступательном движении сказывания (*solo* альтов в развитии первого эпизода III части).

Последняя из отмеченных образных граней прямо предвосхищает третью линию ведущего идейно-смыслового комплекса, которая своим «монопольным» развёртыванием в VI части (Эпилог) завершает ораторию. Её прямое предназначение – снять воздействие скорбно-ламентозных эмоций, обрисовать умиротворение всенародного состояния.

Осуществляется это посредством нейтрализации эмоциональной окраски (особенно отчётливо проявляется в мажоро-минорной вибрации как мелодической строки, так и хоровой вертикали) и благодаря вариантной многоповторности ласково-баюкающего напева-фразы.

Однако есть в этой колыбельной-поминовении и более глубинный смысл. Уже в звучании скорбно-патетической и плаче-причетной образности (рассмотренные выше первая и вторая линии) нетрудно было заметить тяготение к вневременной окрашенности. Эта тенденция находит окончательное выражение в финале, в чём и состоит прежде всего его итоговая функция.

Такая объективация происходит на основе синтеза архаично-крестьянской интонационности (основанной на инициативном развитии древних закличек-приговоров) и чисто современных звуковых ощущений, но, может быть, более всего ввиду опоры на особый строй мелоса – мечтательно-упоительного, манящего в бескрайние высоты, возносящего в беспредельность.

Впечатление исчерпывающего катарсического умиротворения особенно ощутимо в завершающей каденции контральто *solo* (без хора), в своих воспаряющих звучаниях окончательно растворяющейся в беспредельности Вечности.

Будучи по природе своей концепцией чисто романтической, оратория Щедрина базируется на одном из краеугольных камней подобной эстетики – принципе антитез. Выражается это в резко поляризованном сопоставлении стремления к общенародному, несколько

абстрагирующему и вечностному (в основном идейно-смысловом комплексе) и тенденции к локально-характеристическому, специфически-индивидуализирующему, событийному с подключением специфики документального репортажа (побочная образная сфера во II и IV частях).

Во II части («Рассказ красногвардейца Бельмаса», свидетель смерти вождя) такая направленность определяется уже во вступительном эпизоде – и в подчёркнуто звонкой, бодрой «зоровой» фанфарности армейского типа, и в несколько «бубняще-псалмодирующем», открыто речевом интонировании баса *solo*.

Тонус основного раздела (с ц.15) определяют изобразительно-иллюстративные движения оркестра с неясно-возбуждённым (поначалу даже таинственным) бегом взвихренных линий и неожиданными вторжениями резко-драматических вспышек (воплощению подобной атмосферы превосходно служит избранная здесь манера фиксированной алеаторики).

На гребне этого стремительного звукового потока излагается вокальный «репортаж с места происшествия», построенный на интонациях взволнованной, «спотыкающейся» угловато-патетической речи, с каждым новым этапом повествования всё более бурной и смятенной, вплоть до экстатической кульминации на утверждении-заклинании «*Ленин жив!*» (святая «неправда» латышского стрелка).

Ещё специфичнее по музыкальному колориту и характеристичнее по образности IV часть («Рассказ работницы Наторовой»). Уже во вступительном *solo* флейты зримо обрисован портрет женщины особого типа – услужливой, неуёмной, непоседливой, по-мальчишески остроглазой и, несмотря на возраст, сохраняющей инфантильную непосредственность и любопытство.

Партия колоратурного сопрано (симптоматичен избранный тембр), продолжая линию флейты, основана на характеристической речитации – дробной, «частой» по ритмическому рисунку и непрерывно изменчивой по интонационному облику (в частности немалую долю характеристичности придают многочисленные форшлагги в вокальной строке). Оркестровый фон, вполне соответствуя специфическим качествам вокального повествования, выступает с чисто изобразительными функциями.

В целом, этот рассказ, сотканный из множества граней, имеет весьма определённую траекторию, созвучную смыслу происходящего – от суетливо-деловитого возбуждения в начальных эпизодах че-

рез задумчивость и осмысления к опечаленности и никнущим интонациям завершающего эпизода-заплачки...

К сказанному необходимо присоединить два примечательных момента. Первый из них состоит в том, что на 1960-е годы приходится небывалый расцвет в отечественном музыкальном искусстве документалистского направления. Как помним, в сугубо пародийном ключе соответствующие приёмы были апробированы Щедриным в упоминавшейся выше курортной кантате «Бюрократиада».

В оратории «Ленин в сердце народном» словесная канва основана на воспоминаниях о Ленине 1924 года двух очевидцев – латышского стрелка А.Бельмаса и работницы П.Наторовой (II и IV части). В остальном композитор опирался на извлечения из былины северной сказительницы А.Крюковой, причём избранные строки подобраны так, что они приобретают документально-информативный характер. Допустим, в I части в архаизированной лексике передаётся горестное сообщение с троекратным напоминанием «факта»: «*Не стало товарища Ленина*».

Второй момент связан с другим, ещё более важным для отечественной музыки 1960-х годов направлением, получившим название «*новая фольклорная волна*». Щедрин, как известно, внёс в развитие этого направления неопределимую лепту, что прежде всего касалось разработки частушечной стихии.

Рассматриваемая оратория даёт совершенно иные ракурсы народно-национального. Главенствуют здесь жанры причетов и заплачек, которые дополнены такими ответвлениями, как сказ, отпевание или нарратив говорного интонирования. Завершающей и уникальной точкой претворения фольклорных прообразов становится введение в Эпilogue *solo* контральто в народной манере пения.

По существу перед нами оратория-обряд, где I часть – воплощение народной скорби (реакция на происшедшее), III – оплакивание-отпевание, V – траурное шествие, VI – поминовение (вознесение в Вечность). В рамках полного обрядового цикла, который исполнен эпической объективности и отрешён от личного, возникают два глубоко субъективных, конкретно-локализованных высказывания очевидцев (эти высказывания выхватываются из народной толщи лучом музыкального «прожектора»).

Путём резкоконтрастных сопоставлений удаётся охватить всеобщее и особенное. Столь широкий разлёт художественных «анти-тез» выразительно дополняет внутреннее многообразие граней и от-

тенков, представленных в этом русском народно-национальном реквиеме, который выполнен в необычайно тонкой и гибкой психологической нюансировке (именно для её реализации и потребовалась тщательно детализированная, порой даже рафинированная техника вокально-хорового письма).

И последнее. Долгие годы находясь на посту руководителя Союза композиторов России и неизбежным образом контактируя с адептами господствующей тогда идеологии, Р.К.Щедрину, как правило, удавалось уберечься от политических компромиссов и тем более от какой-либо конъюнктуры в своём творчестве.

Тем не менее, порой это происходило. Самоочевидные свидетельства тому – написанные сугубо формально, в громогласно-плакатной манере «Симфонические фанфары» (Праздничная увертюра) к 50-летию Октября (1967) и «Торжественная увертюра», адресованная 60-летию СССР (1982).

Казалось бы, столь же «ангажированной» можно считать и ораторию «Ленин в сердце народном» (1969) с соответствующей ремаркой «*Столетию В.И.Ленина*». Тем более что в одном из интервью 1992 года автор обозначил её как «*сознательный политический компромисс*».

Однако выполняя этот «соцзаказ», композитор нашёл совершенно неординарный ракурс творческого решения, суть которого сам он отметил, как стремление рассказать «*о любви простых людей к Ильичу, об их личном, сокровенном отношении к нему*». Отсюда та безусловная искренность и глубина художественного воплощения темы, что сделало данное произведение одной из вершин бесчисленной музыкальной Ленинианы.

Высокие достоинства оратории, о которых говорилось выше, побудили включить её в программу юбилейного концерта к 85-летию композитора, и вдохновенное исполнение силами Мариинского театра в зале Московской филармонии под руководством Валерия Гергиева подтвердило несомненную жизнеспособность этого произведения.

Остаётся заметить, что сделанное Р.Щедриним заняло достойное место в ряду музыкально-художественной публицистики 1960-х годов, где в числе вершин находим Тринадцатую симфонию и «Казнь Степана Разина» Д.Шостаковича, Реквием Д.Кабалевского, оратории «Миг истории» К.Хачатуряна и «По следам Руставели» О.Тактакишвили.

Александр Демченко (Саратов)

«Двенадцать»

Среди ранних произведений Бориса Тищенко (1939–2010) особое место занимает балет «Двенадцать». Осмысливая его, представляется полезным привлечь тот художественный материал, который имел определенное касательство к данной партитуре, то есть вовлечь в ее рассмотрение сопутствующие интертексты и контексты.

Сразу же оговорим тот факт, что поэма Александра Блока при всей своей эпохально-общероссийской значимости территориально является сугубо петербургско-петроградской. И, наверное, потому, за редким исключением, основополагающую лепту в ее музыкальное освоение внесли ленинградские композиторы. Это начиналось с середины 1920-х годов, когда появились первые масштабные композиции с попыткой охвата всей сюжетной канвы (среди них выделилась оратория Ю. Л. Вейсберг⁶⁵).

Однако подлинное открытие знаменитой поэмы Блока для музыкального искусства произошло в середине XX столетия. Пальму первенства здесь история вручила Вадиму Салманову (1912–1978). В его оратории-поэме «Двенадцать» (1957) эпически-монументальное воссоздание конфликтного столкновения противостоящих миров неразрывно соединяется с запечатлением первородной стихии, одновременно разрушительной и обновляющей, которую сопровождает несмолкаемый «шум от крушения старого мира» (А. А. Блок)⁶⁶.

Вслед за поэтом композитор стремился раскрыть происходящее через ассоциации с созвучными ей явлениями природы. В близких по смыслу и по использованным звукоизобразительным средствам I и IV частях воплощено символическое бушевание снежного урагана

⁶⁵ Вейсберг Ю. Л. (1879/80–1943) – симфоническая фантазия-кантата «Двенадцать» для смешанного хора и оркестра (1928).

⁶⁶ Цит. по: Мочульский К. Александр Блок. URL: thelib.ru С. 35.

(не случайны авторские обозначения данных музыкальных картин — «Ветер» и «Вьюга»).

Их взаимосвязанный тематизм рождается из мощного регистрового разброса двенадцатитоновой хроматической последовательности, сопровождаемой многозвучными тиратами, напряженнейшей вибрацией трелей, выпуклыми группетто с завершающими императивами возгласов малых нонаккордов.

В полыхании этой метафорической бури зарождается образ масс. Во II части («Двенадцать»), благодаря опоре на революционную песенность начала XX века, осязаемо запечатлен облик новых людей, вступающих в мир размашисто, с несравненным энтузиазмом.

Ядро выразительности сосредоточено в экспонируемой здесь сквозной «теме двенадцати»: открытые, звонкие фанфарные обороты (не случайно так часто их интонирует труба *solo*), упруго пружинящие «скачущие» ритмы, восходящие к кавалерийским походным маршам, суровая свежесть дорийского лада и чеканная простота гармонической схемы — все призвано передать характер особой окрыленности, горячего возбуждения, удали, молодечества, задора. Наступательно-боевой дух героев оратории часто освещается радостным настроением, то и дело вспыхивающим среди катаклизмов тревожного времени.

С ведущей сферой бодрого и волевого жизнеутверждения (оно почти всегда связано с характером стремительного полетного движения) сопоставлены образы старого мира с их анемией и застылостью. Салманов редко прибегает к приемам пародирования. «Усталая» элегическая лирика (словно сама себя отпевающая в оцепенении призрачной красоты) и тоскливая прощальность с всплесками панихидного надрыва — вот основные тона в обрисовке уходящей России, наиболее широко представленные в III части («Старый мир»).

Полная несовместимость двух образных планов резко подчеркнута обращением к ресурсам жестокого романа (с определенной гипертрофией чувствительных задержаний) и особыми оркестровыми эффектами (*glissandi* на флажолетах, *solo* скрипки), которые вносят ощущение призрачности и бестелесности.

Окончательное крушение «обломков» былого происходит в финале («Вдаль»), где в ходе драматического противоборства они вытесняются ведущей образной сферой (постепенная активизация «лейттемы двенадцати»). Провозглашением свершившегося звучат гимнические попевки «Марсельезы», вплетающиеся в сурово-

праздничную поступь масс. Таким образом, VI часть становится итогом концепции, поскольку именно здесь стягиваются в единый узел основные линии и в их прямом столкновении происходит разрешение конфликта.

Как видим, оратория Салманова практически целиком сосредоточена на выявлении массового, всеобщего. Столь ярко проставленный акцент как бы компенсируется в вокальном цикле Юрия Буцко (1938–2015) «Шесть сцен на стихи А. Блока из поэмы “Двенадцать”» (1957), где внимание переключается на индивидуально-личностную проблематику. Смысловая трансформация повлекла за собой и соответствующий выбор исполнительских средств: бас и фортепиано вместо большого хора и симфонического оркестра у Салманова.

Обращение к камерному жанру позволило автору максимально подчеркнуть бунтарские мотивы «Двенадцати». Его мало заботит изображение уходящей России – важна только та социально-психологическая атмосфера, в которой рождается стихийное брожение молодецкой вольницы: опустошенный, «расстроенный» мир (в части «Не слышно шуму городского...») или сумрак настороженных ожиданий и томительной тревожности («Разыгралась чтой-то вьюга...»). Впечатляюще передана «разорванность» бытия: разбросанное, словно беспорядочное, перемещение пустотно-квинтовых созвучий, повисающих тягучими педалями, а также нарочито «разболтанная» речитация голоса, который звучит как бы невпопад.

Проявления бунтарства весьма противоречивы. Рядом с буйной удалью безоглядного порыва («Как пошли наши ребята...») и ухарски-бесшабашным разгулом («Снег крутит, лихач кричит...») поднимается угрюмая, глумливая «черная злоба», которая выплескивается подчас страшно и разъяренно («Ох ты, горе-горькое...»).

В первом случае размашистый распев опирается на ритмоинтонации бравых строевых маршей, которые помещены в контекст пентатоники (она выдержана на всем протяжении и придает звучанию особую свежесть и простоту).

Во втором случае мелодика явно апеллирует к «экстремальным» вариантам молодецкой плясовой песенности (с наибольшей отчетливостью заметно в вокальном рисунке, выстроенном на грубовато-зычных, угловато-прямолинейных попевах).

В третьем случае выражение буйства разгулявшейся мятежной силы оказывается уже за порогом приемлемого, выливаясь в открыто-

анархистствующие формы не знающего удержу бушевания (не случайно на кульминации в партию фортепиано вводится удар локтями, что было большой редкостью в практике тех лет).

И только в завершающей части («И идут без имени святого...») извержение раскрепощенной народной энергии переплавляется в лапидарно-рубленые обороты ораторской речи, в чеканный маршевый шаг – быстрый и безостановочный, устремленный в бескрайнюю даль. Этим ставится точка в эволюции от изжившего себя старого уклада через разброд и слепое бунтарство к твердому и организованному *«державному шагу»*.

* * *

В одной из бесед со мной Б. И. Тищенко подтвердил, что достаточно хорошо знал не только «Двенадцать» Салманова, но и вокальный цикл Буцко, считал оба произведения весьма достойными по музыке. Задумав балет на тот же сюжет, он испытывал повышенный интерес ко всему, что было связано с интерпретациями блоковской поэмы.

И поэтому, прослышав о только что написанной оратории Иосифа Неймарка (1903–1975) «Двенадцать» (1962), предпринял все усилия, чтобы ознакомиться с новой партитурой. Испытанное молодым композитором разочарование от опуса старшего современника оказалось импульсом для внутреннего творческого «взрыва»: словно бы в пику услышанному ему захотелось сделать нечто в совершенно ином роде.

Что же могло вызвать столь сильное отторжение в очень добротном, профессионально крепком сочинении Неймарка? Вероятнее всего то, что этот композитор самым широким образом опирался на классическую стилистику (особенно заметны связи с Листом), тогда как для других новаторский язык блоковской поэзии служил стимулом к поиску сугубо современных форм музыкального выражения.

Кроме того, в отличие от прежних и будущих интерпретаторов с их довольно свободным отношением к поэтическому оригиналу, он совершенно ортодоксален, использует весь текст, не позволяя себе никаких перестановок (12 частей оратории точно соответствуют 12 главам поэмы). Характерно и то, что чрезвычайно редко вводится гиперзвучность, преобладает тихая динамика, в завершениях большинства частей уровень «микшируется» до полного истаявания, в то

время как в иных произведениях на текст «Двенадцати» предельная сила звука включается многократно.

Сказанного достаточно, чтобы представить не только приверженность автора к традиционному типу мышления, но и трудно согласующиеся с динамикой блоковской поэмы внутренне спокойный ритм протекания действия, общую уравновешенность образного строя.

Как все это было далеко от устремлений Бориса Тищенко тех лет! Будучи одним из «шестидесятников», он открывал для себя энергетику авангардных средств выразительности и параллельно новациям западных «технологий» активно участвовал в формировании «новой фольклорной волны».

Как мы знаем, тогда рядом с такими знаменательными опытами, как «Курские песни» и «Деревянная Русь» Г.Свиридова, «Не только любовь» и «Озорные частушки» Р.Щедрина, «Песни вольницы» С.Слонимского и «Русская тетрадь» В.Гаврилина, появились его «Суздаль» и «Палех»⁶⁷.

Именно в этом контексте Тищенко избирает для своего балета «Двенадцать» (1963) совершенно неординарный, даже неожиданный ракурс. И в противовес академическим установкам названной выше оратории Неймарка он обращается к фольклорным истокам в их скороморошьем преломлении.

Давала ли поэма Блока повод для подобной трактовки? Несомненно. Многие в ней написано сочным, терпким и острым языком уличного быта современной поэту эпохи. Немало здесь шутливости, иронии, сарказма, выдержанных в чисто народной манере, идущей от традиций балаганного театра. Эта сторона в той или иной степени претворена в музыке большинства произведений, опирающихся на блоковский текст. Но только у Тищенко жанрово-бытовое, театральное-характеристическое стало главенствующим.

Запечатлелось оно в широкой амплитуде: от простодушно-беззлобного юмора и питtoresкно-забавного комикования до бурлескно-грубоватой пародийности, а изредка и до прямого гротеска. При этом, согласуясь с доминирующим складом музыки первой по-

⁶⁷ Тищенко Б. И. «Суздаль. Песни и наигрыши», сюита для сопрано, тенора и камерного ансамбля. Соч. 30 (1964); «Палех» для орк. Соч. 34 (1965). Эти произведения основаны на музыке к документальным кинофильмам «Суздаль. Страницы минувшего» и «Палех» (реж. С.Шустер).

ловины 1960-х годов, с начальной сцены (после Пролога) определяется преобладающая склонность прежде всего к шутливо-добродушным настроениям, причем именно в них и улавливаются с наибольшей отчетливостью связи с аналогичной линией раннего творчества Стравинского.

Разнообразна соответствующая шкала жанрово-ритмоинтонационного фонда: от архаизированных погудок до современной частушки, от языческого «топота» до урбанизированного марша, от истовой псалмодии до «хулиганского» высвистывания (специфика последней из упомянутых «антитез» представлена во фрагменте «Ужъ я семячки полушу, полушу...» из VII части). Все вместе взятое порождает особый колорит скоморошьего действия.

Итак, казалось бы, перед нами балет-буфф в его сугубо национальном варианте, то есть в стиле русского ярмарочного представления, по-лубочному пестрого и цветистого. Но в отличие, скажем, от самодовлеющей водевильности оперетты Т. Н. Хренникова «Белая ночь», также адресованной октябрьским событиям, здесь во многих комедийных сценах в ходе развития происходит «осерьезнивание» и даже драматизация.

К примеру, несмотря на внешне буффонную подсветку, очень бережно и трогательно распеты эпизоды лирики, причетов, поминовений. Широко представлена медитативность народного склада, воплощенная на жанровой основе негромких рожечных наигрышей и унывных протяжных напевов с попутной имитацией оборотов витиеватого рассуждения или жалобного вопрошания (открывается эта линия сценой «Старушка убивается-плачет...» из II части).

Прорывы драматической стихии впервые возникают в III части (ц. 61–63 партитуры), однако, по-настоящему грозно и воинственно она заявляет о себе во второй половине балета, где в особых, «скифских» формах шествий, выплясываний и заклинаний раскрывается дух могучей вольницы.

Высшая и поистине устрашающая кульминация в его выявлении приходится на завершение XI части (ц. 220), когда весь оркестр объединяется в монолитном хлещуще-рубящем ритме размеренных четвертей (автор требует здесь сверхфорсированного звучания, предписывая *Secco, fortissimo maxima*). Наконец, очень существенно для целого и то, что вся композиция опоясывается пятикратным проведением «темы вселенской вьюги», за картинно-изобразительными очер-

таниями которой встает суровый и величественный лик всевластной Истории.

Так сквозь скоморошину постоянно пробивается нечто важное и значительное. Смысл его состоит в том, чтобы за балаганным «текстом» дать почувствовать «подтекст» отнюдь не шуточной народной силы, способной на большее, нежели погудки и прибаутки. В результате возникает тот сложный, во многом парадоксальный синтез, который по тону и окраске своей, быть может, более всего приближается к строю и характеру блоковской поэмы.

Ценность данной партитуры и в том, что ее создание явилось чисто художественным подтверждением театральной природы «Двенадцати». Заложена в образной системе поэтического оригинала, она была подчеркнута возможностями сценического действия-представления, буквально осязаемой ритмоинтонационной «мимикой» и «жестикуляцией» в воспроизведении пестрой галереи персонажей, усилена введением кинематографических приемов монтажа сценок-кадров, щедро расцвечена изобретательной оркестровкой.

По части последнего из наблюдений имеет смысл привести сведения, касающиеся оркестровой партитуры. Используя огромный состав оркестра, композитор часто выделяет в нем многообразные и прихотливые комбинации деревянных (две *Piccoli*, две *Flauti*, три *Oboe + Corno inglese*, *Clarnet in Es*, два *Clarnet in B + Clarnet-basso*, три *Fag. + C-fag.*), колоритно употребляет ударные (*Timpani*, *Tamburino*, *Tamburo*, *Tamburo di legno*, *Piatti*, *Cassa*, *Tam-tam*), присоединяя к ним экзотически трактованные инструменты (*Raganella*, *Campane*, *Campane sospeso*, *Campanelli naturali*, *Silofone*, *Celesta*, четыре *Harmoni*, две *Arpe*, *Piano*), и в опоре на большой массив медных (шесть *Corni*, четыре *Trombe*, четыре *Tromboni*, две *Tube*), усиленных трехслойной вибрацией органа, добивается исключительно мощных *tutti* (эти «тотальные» звучности именно со времени создания балета «Двенадцать» становятся важной приметой стиля Тищенко).

В свою очередь, яркая театральность музыки вместе с неповторимо национальным своеобразием колорита дают благодарный материал для хореографических воплощений, в чем лишний раз убедила постановка балета на сцене венецианского театра «Ла Фениче» (1978).

У балета Бориса Тищенко «Двенадцать» был своего рода *postfactum* – две партитуры ленинградских композиторов, появившиеся в 1968 году.

Ораторию Люциана Пригожина (1926–1994) «Вьюга» с рассмотренным балетом сближает опора на современно трактованную традицию музыкального скоморошества с соответствующим акцентом на национальной специфике, в орбиту которой вовлекаются даже очень далекие от нее образы (см. «гудошное» истолкование революционного марша в финале).

Кроме того, в складе этого ораториального повествования по мере возможности имитируется манера народного представления (солисты ведут рассказ «в лицах», а хор «сопереживает», подхватывая узловые реплики и усиливая ключевые моменты).

И как в балете, здесь отчетливо заявляет о себе ток драматизации. Через лубок у Пригожина непрерывно сквозит нечто тревожащее и «разъедающее душу». «Коррозия» горького скепсиса подтачивает юмористические сцены. «Колючая» атмосфера подчеркнута особым подбором тембров в инструментальном ансамбле (кларнет, рояль, ударные).

Драматический строй оратории усиливается и благодаря тому, что в фольклорную ткань разыгрывающегося «спектакля» постоянно внедряются элементы, идущие от практики революционного агиттеатра типа «Синей блузы» (отсюда обилие «рубленной» музыкальной декламации и жестко скандирующей речи). И как следствие всего этого — скоморошья вольница предстает в метаморфозе сумрачной рефлексии, внутренней противоречивости, мучительных напряжений.

В известной мере от опыта Б.Тищенко отталкивался и Вадим Биберган (род.1937), что касалось главным образом поиска заведомо неординарного художественного решения. Но в этом поиске он избирает во многом прямо противоположный путь. В его хоровом цикле «Памяти первых защитников Октября»⁶⁸ конфликтно-драматический тонус доведен до максимальной остроты. Весь строй музыкальных образов сосредоточен здесь на идее самопожертвования (смысл концепции как бы целиком сфокусирован на четверостишии

⁶⁸ Биберган В. Д. «Памяти первых защитников Октября». 12 хоралов для смешанного хора и симфонического оркестра. Соч. 20 / Стихи А. Блока из поэмы «Двенадцать».

«И идут без имени святого // Все двенадцать вдаль. // Ко всему готовы, // Ничего не жаль...»). Эта идея своеобразно и убедительно раскрывается посредством предельной концентрации на выражении исключительно суровых, истовых состояний, лишенных даже намека на какие бы то ни было проявления бытового, случайного, суетного.

Как это удалось Бибергану? Прежде всего, он резко ограничил себя в текстовом отношении, остановившись только на тех немногих строках поэмы, которые соответствовали замыслу. Композитор отказался и от всего хоть сколько-нибудь личного, индивидуализированного, выявляя сугубо общее, массовое (народ выступает здесь как нераздельное целое, в монолитном единстве). Он обратился к традиции распевов, восходящих к знаменным и раскольничьим песнопениям и в соответствии с их складом придал музыке необычайно строгий, воистину аскетический колорит (в немалой степени ввиду преимущественной опоры на звучание мужского хора).

И очень важно то, что композитор сумел воссоздать драматизм эпохи в чисто этической плоскости, минуя любые внешние проявления (в хорах нет противопоставлений, столкновений и вообще событий как таковых). Это драматизм, исходящий изнутри, порождаемый самим человеческим духом, его колоссальным напряжением, экста-тичностью и фанатизмом.

Резюмируя, можно утверждать, что названные выше произведения в сумме своей образуют чрезвычайно примечательный цикл «вариаций» на тему «Двенадцать». Они служат впечатляющим свидетельством образной многомерности одного из высших созданий Александра Блока (вспомним, что это единственное произведение, завершив которое поэт сказал: *«Сегодня я гений»*). И в некотором роде позволительно считать, что траектория данного композиторского цикла вела к балету Бориса Тищенко, а затем от него.

Александр Демченко (Саратов)

«Двадцать шесть»

Как помним, 1960-е годы были для отечественной музыки временем кардинального обновления всех сторон композиторского мышления. Естественно, что в этих условиях особую востребованность приобрели темы и сюжеты, которые по самой своей природе требовали неординарных творческих решений с использованием максимально острых средств выразительности.

Одна из получивших тогда хождение в искусстве драматических перипетий была связана с эпизодом трагической гибели в 1918 году руководителей Бакинской коммуны. Траекторию всё более новаторского подхода к воссозданию этого события наглядно иллюстрируют, к примеру, такие сочинения, как вокальная «Баллада о 26 комиссарах» Мамеда Кулиева (1962), музыка Арифа Меликова к фильму «Двадцать шесть бакинских комиссаров» (1966) и кантата Олега Галахова «Двадцать шесть» (1968).

В последнем из названных произведений контуры нового стиля обозначились со всей категоричностью. Ещё будучи студентом Московской консерватории по классу Р.К.Щедрина, он выступил здесь во всеоружии хлынувшей тогда на поверхность авангардной композиторской техники. Причём, как происходило это в лучших опытах её освоения отечественными авторами, радикальные композиционные приёмы использованы им с безусловной художественной убедительностью, как совершенно необходимые.

Новизна этой партитуры начинается с активного раздвижения представлений о музыкальной публицистике, что во многом определяется инициативным отношением к литературной канве. Текст кантаты составлен из отрывков одноимённой поэмы Николая Асеева и «Воспоминаний» Анастаса Микояна. Органичность совмещения двух разножанровых источников (стихи и проза) может быть объяснена хроникальной направленностью поэмы, написанной в годы расцвета «литературы факта».

Асеев не ограничивался графически-скупой манерой высказывания, он сознательно вводил документальные элементы (*«Телеграф в Красноводске стучит... Передать... в эту ночь... от тюрьмы... ключи... комиссаров взять... погрузить в вагон... Перевал – Ахча-Куйма... перегон...»*).

В музыке эта сторона с предельным соответствием претворена в разделах, составляющих чисто документальное обрамление кантаты (именно в них основная функция отведена чтецу).

Пролог – сообщение о происшедшей расправе с точным указанием места (*«На 207-й версте от Красноводска»*), времени (*«На рассвете 20 сентября 1918 года»*) и с поимённым перечислением двадцати шести. Причём автор настаивает на особом способе исполнения: *«Текст считывать с телеграфной ленты, чётко, в подвижном темпе»*. Сказанное чтецом подхватывает хор, своей декламацией разнося весть нарастающим эхом.

Эпилог – лаконичная, своего рода «энциклопедическая справка» с характеристикой духовного облика бакинских комиссаров. Эта композиционная арка (пролог – эпилог) проходит на специфическом фоне, имитирующем шум эфира и стрекот телеграфа (щёлканье струнных *col legno* на смутно-звонящей кластерной педали).

Переосмысление публицистического начала на основе нового подхода к тексту проявляется и в ряде других аспектов. Делая из литературных источников минимальные извлечения, композитор «редактирует» словесный материал в соответствии со своим замыслом, фиксируя внимание слушателя на ключевых моментах (так, трижды звучит итоговая вербальная формула *«Боль и гнев круша, ночь и смерть круша, // ваш последний шаг всё звенит в ушах»*). Совершенно очевидна тенденция к превращению текста в нечто фонически-музыкальное.

Характерный пример – разработка фразы *«Совершилось худшее из преступлений»*: *«Преступленье совершилось, совершилось! Преступленье совершилось, преступленье совершилось! Совершилось, совершилось худшее из преступлений...»* и т.д. На протяжении 27 тактов слова *преступленье* и *совершилось* произносятся во всевозможных комбинациях 46 раз. Учитывая переброс этих слов из регистра в регистр, из одной хоровой партии в другую, а также чередование имитационного и хорального изложения, придётся признать, что большая доля смысловой выразительности приходится именно на текстовую многоповторность.

И последнее по части либретто кантаты. Вероятно, не без воздействия практики кинематографа, автор идёт по пути свободного монтажа литературных «кадров», в частности нарушая хронологическую последовательность. Так, фрагменты из Вступления поэмы дважды перебиваются вставками из главы «Путь»:

Вступление – ц.14–15	ц.18	ц.20
«Путь» –	ц.16–17	ц.19

Важнейшая особенность кантаты Галахова состоит в предельном обострении конфликтности. «Питательной» почвой тому служит стихия интенсивнейшего динамизма, который в интонировании ярче всего выявляет себя через различные виды сигнальности с присущей ей ритмической и громкостной прогрессией (например, от восьмых через триоли восьмых к шестнадцатым и от *forte* к *forte fortissimo*), через импульсивно-взрывчатый склад оркестровой ткани и драматургическую спрессованность многоэпизодного действия, благодаря чему удаётся на относительно небольшом протяжении (кантата звучит около 13 минут) дать сверхнасыщенную художественную информацию.

Сильнейшим средством воплощения собственно конфликтного начала становятся соответствующим образом используемые кластеры. Это могут быть резкие удары созвучий малосекундового заполнения в объёме терции, размещённые в верхней шкале инструментальной фактуры (*secco*, *sff*, пронзительные регистры высоких духовых и ударных). Другой вариант – гулкие обвалы кластеров октавного диапазона в самых нижних участках оркестрового звучания.

На кульминациях включаются аккордово-шумовые комплексы с полным охватом хроматического звукоряда (как сконцентрированного в едином пучке, так и рассредоточенного по всем регистрам), звучащие не в характере импульса-вспышки, а по принципу неумолимо разрастающегося сонорного наплыва.

Такие кластерные удары, обвалы, наплывы, нередко выступающие в соединении с алеаторными и пуантилистскими приёмами, с «физиологической» рельефностью передают атмосферу ожесточённой полемики, бескомпромиссной борьбы, подавляющих воздействий, обрушивающихся катастроф.

Нетрудно предположить, что в этой ситуации исключительной конфликтности, когда всё буквально вибрирует в сверхнапряжении,

не могут не возникать соприкосновения с трагическим. И действительно, после начальных разделов, отмеченных бурной событийностью, разворот которой увенчан поистине оргией агрессивных втаптываний (медные и ударные, ц.25), во второй половине кантаты происходит переключение в плоскость скорбных констатаций.

Здесь и вокализ-плач меццо-сопрано *solo*, и реквиемные тона органной каденции, и траурно-пассакальный пафос туттийных оркестрово-хоровых звучаний. Всё это подаётся в различных градациях открытой экспрессии (боль, взывание, протест), основанной на стонуще-ламентозных оборотах, напряжённость которых усилена диссоциирующе-линейным сопряжением фактурных пластов.

При максимальной сконденсированности отмеченных образов повествование завершается в духе «оптимистической трагедии»: сурово-гимнические утверждения (*Con maesta, Cis-dur*) подводят к итоговой мысли: сквозь страдания и гневный протест к памяти в человеческих сердцах. Ведь то была одна из самых болезненных помет в неслышанной по жестокости кровавой эпопее Гражданской войны.

Можно с полным основанием говорить о типичности рассмотренного сочинения для своего времени, поскольку отмеченными выше чертами (от документально-публицистической направленности до конфликтно-трагедийной сути) оно чрезвычайно созвучно таким произведениям, как «Поэтория» Родиона Щедрина (тот же 1968 год), опера Марка Карминского «Десять дней, которые потрясли весь мир» (1970), оратория Карэна Хачатуряна «Миг истории» (1973). И какие бы тематические ракурсы не лежали в основе этих очень разных партитур, объединяющее их свойство состояло в столь свойственной человеку того времени подчёркнуто романтической обострённости жизневосприятия.

Саратовский меридиан

Владимир Вардугин (Саратов)

Разные наши литераторы

Геннадий Михайлович КОЛЕСНИКОВ

В середине 1960-х годов в Саратове выходили всего две областные газеты: застёгнутая на все пуговицы партийная «Коммунист» и комсомольская «Заря молодёжи», которой позволялись некоторые вольности – публикация лирических стихотворений, карикатур, бесед с заезжими знаменитостями. Хрущёвская «оттепель» настолько отогрела «молодёжку», что в ней должность редактора исполнял студент-заочник исторического факультета Виталий Васильевич Колчин. Любитель поэзии, он собрал коллектив, в котором почти каждый писал стихи, а Василий Шабанов уже в то время считался профессиональным поэтом. Едва ли не в каждом номере публиковались стихи. Естественно, к газете потянулись поэты, народ своеобразный, если не сказать странный. Странный в прямом и переносном смыслах: заявлялись в редакцию путешествующие по стране молодые люди, представлялись поэтами, просили напечатать их вирши. Свежие и незатасканные строчки шли в номер, автор же, получив гонорар, отправлялся дальше покорять российские просторы.

Однажды редакционный коридор наполнил собой не очень умытый и слегка помятый гражданин, представился: я путешественник, иду пешком из Сибири в Москву. Предложил обмен: вы мне десять рублей гонорара, я вам – свои путевые заметки. Рассказ его оказался интересным, обмен состоялся.

Каких только чудиков и чудаков не видели журналисты! Поэтому никого не удивило, когда октябрьским днём в кабинет редактора вошёл маленький (не выше полутора метров), тщедушный человек, назвал себя: поэт Геннадий Колесников из Астрахани, оттуда,

Где отливают радугой скворцы,
Где солнце на сазанах запеклось.
Где мельницы кружат, скрипят калитки,
Где рыбницы певучи, словно скрипки.

К небольшому росточку его добавлялись горбы на спине и груди, но, несмотря на эти физические недостатки, посетитель держался раскованно, словно старый добрый знакомый. Сразу же предложил принять его в штат корреспондентом. Виталлий Васильевич для начала предложил ему почитать стихи, и посетитель нараспев продекламировал:

Меняется лицо земли.
И мама пишет мне о том,
Что дом, где жили мы, снесли,
Он только снится – старый дом.
Давно ушёл из жизни дед.
На деда стал похож отец.
Зарос цветами алый след,
Стал вечным пламенем боец.

Строки незнакомца понравились, особенно те, в которых говорилось о Волге.

Горит, горит вишнёвым соком бакен.
На Волге мятный воздух – сердцем пей!
Такая ночь, что чудится собакам,
Как будто нет ни грязи, ни цепей.

Уже через несколько дней, 11 октября 1964 года, на полосе литературного объединения «Молодые голоса» напечатали стихотворение Геннадия Колесникова «Преданность».

Пропахла рыбой, словно невода, косматая у деда борода.
И, как в ракушках, у него в ушах –
Гуденье рек и шорох камыша.

А 16 октября опубликовали его отклик на полёт космического корабля «Восход»: «Сквозь золотистое утро октября // Умчались парни в звёздные края».

Колчину приглянулся немолодой уже (по меркам молодёжки), 27-летний астраханец, он устроил его в заводское общежитие (пока хлопотали о крыше над головой, ночевал в редакции на подшивках газет; располагались тогда «Коммунист» и «Заря молодежи» на улице Ленина, 94). После проверочного задания – написать очерк «Яблоня» об агрономе Викторе Винокурове из села Ново-Захаркина Петровского района (опубликован 23 октября) – Колчин издал приказ о зачислении со 2 ноября нового сотрудника учётчиком отдела писем. Эта должность оплачивалась как полставки, но и за эти 60 рублей месячного пособия Геннадий был благодарен. Не раскачиваясь, включился в работу. Из номера в номер печатались его очерки и статьи, он охотно ездил в командировки в отдалённые районы, привозя оттуда нестандартные рассказы о своих героях. Его заметки не пестрели цифрами, он не перегружал их фактами, умея несколькими лаконичными фразами создавать образ. Его газетная проза была сродни поэзии: «Зажигает Саратов золотые огоньки. С шумом раскрываются двери вечерней школы. Выбегают на улицу после занятий десятиклассники. Колючий, как нарзан, ударяет в ноздри вечерний воздух. В портфеле – пятёрка по литературе. А утром – на работу. Хорошо!» (из репортажа «Первая перчатка» со швейной фабрики, 20 декабря 1964 года).

Он пришёл со своим, свежим видением газетной работы. Поручили ему написать отчёт с демонстрации 7 ноября, и он не стал перечислять, по примеру прошлых лет, достижения комсомольско-молодёжных бригад, а зарифмовал идущие колонный в чеканные строки репортажа с поэтическим заголовком «Под алыми парусами Октября»: «С жарким солнцем сдружитесь, // Не бойтесь холодной воли. // За здоровье боритесь, // Чтобы быть и в сто лет молодым», – призывал он молодёжь, рассказывая о шеренгах физкультурниках».

Сам худящий, в чём душа держится (страдал костным туберкулёзом), он, однако, обладал недюжинной физической силой. Как легенду передавали из поколение в поколение журналисты рассказ об импровизированном турнире на проводах в армию фотокорреспондента Юрия Набатова. Гена Колесников подзадорил компанию заявлением: «Я один подниму утюг больше раз, чем все остальные вместе взятые». Юрий Никитин, Анатолий Горбунов, Иван Корнилов, Василий Шабанов, Юрий Преображенский довели счёт до 654 раз, после

чего Колесников, открыв форточку и встав под струю свежего воздуха, покуривая сигарету, преспокойно выжал утюг 654 раза, после чего сказал: «Я подниму ещё пару раз, мне уже надоело. Хотя, ради прекрасной дамы Эподруги новобранца – В.В.) доведу число до семисот».

Чувством юмора Господь не обделил Колесникова. Однажды, встретившись в коридоре московской гостиницы «Юность» с самым сильным человеком планеты Жаботинским, Гена сказал своим саратовским приятелям (они в столице обитали по случаю поэтического семинара), что он сильнее рекордсмена мира. И, подойдя к атлету, вызвал того на состязание, предупредив: «Если ты откажешься, я засчитаю тебе поражение». Окинув насмешливым взглядом тощую фигурку волжанина, Жаботинский кивнул: «Засчитывай поражение!», и Гена победоносно глянул на земляков: «Что говорил!»



Ему бы не надо было ни курить, ни дружить с алкоголем, но, обездоленный природой (всё-таки в душе он комплексовал из-за своих горбов), Гена старался не отставать от приятелей в этих чисто «мужских» занятиях, придумывая, чем бы ещё удивить друзей. Московский поэт Вадим Кузнецов вспоминал, как однажды играли в бильярд в Центральном доме литераторов (Колесников здорово загонял шары в лузы), а после отправились в кузнецовский гараж, чтобы там «добавить». Крыша гаража – полукруглая, словно распиленная вдоль бочка. Гена вдруг заявил: «Спорим, я сейчас пробегу по потолку!».

Ребята посмеялись шутке, а Колесников, сосредоточившись и долго раскачиваясь взад-вперёд, как пума в клетке, неожиданно совершил головокружительный кульбит. «Я бы не поверил, если бы сам не увидел чёткого отпечатка Гениного ботинка на потолке», – удивлялся Кузнецов.

С людьми Колесников сходилась быстро, в Саратове особенно сдружился с корреспондентом Юрием Зверевым и Василием Шабановым, самобытным поэтом. Да и вообще все в редакции любили астраханца, вели с ним нескончаемые беседы о поэзии, о жизни, о газетных делах (это Колесников предложил публиковать подборки стихов в подвале всех четырёх полос, чтобы, разрезав, можно было сложить напечатанное 16-тистраничной книжечкой). Колесников в любой компании становился её душой. Однако к себе в душу никого не пускал, не откровенничал ни о себе, ни о своих близких. И только в стихах раскрывал затаённые думы.

Станет страшно тебе,
Я давно этой мыслью напуган,
Вдруг случится такое
На склоне отсчитанных дней:
Скажет честное сердце,
Что нет настоящего друга
Среди многих твоих
На пирушке поющих друзей.

Да и можно ли назвать друзьями тех, с кем съел не пуд соли, а пуд селёдки, заедая стопарики? Он имел основания обижаться на всех и вся («А за окном – трава и солнце, богатство нищих на земле», – так поэт сформулировал ощущение своей бродяжьей неприкаянности). Однажды ездил гостить в Астрахань, вернулся оттуда с симпатичной девчонкой, которую на другой же день увёл кто-то из «зарёвцев». «Вот так всегда», – мрачно отшучивался Гена, провожая взглядом подругу, уходящую под ручку со стройным, высоким кавалером.

Как-то писатель Иван Корнилов, возвращаясь из Москвы, встретил в поезде сияющего Колесникова: тот вёз новенький журнал «Октябрь» с напечатанными там своими стихотворениями. Заговорили о поэзии, о природе творчества, «и тут я сморозил глупость, – до сих пор Иван Михайлович не может себе простить нечаянную бестактность, – сказав ему, дескать, тебе, как и Лермонтову, физический

недостаток помогает сосредоточиться на поэзии». – «Хорошо тебе – молодому, стройному, – отозвался на тираду Корнилова поэт, и в глазах его заплескалась вселенская тоска...

«Гостить» долго кручине он не позволял, и уж совсем не пускал её в свои на удивление светлые и бодрые творения.

Хлынь, метель, колокола в Русь!
Чтобы в пляс пустились они.
Замети мою боль и грусть,
Озорство во мне раздразни, –

Поздравлял он сослуживцев с Новым, 1965 годом. Озорство у него было в крови. Колесников любил рассказывать, как он на перекладных добирался в Москву, чтобы там вычитать готовящуюся к печати его книгу. А однажды умудрился из Минеральных Вод долететь до столицы «зайцем» на самолёте, обведя вокруг пальца охрану и многочисленных контролёров. Шалости его были безобидны, его добрая натура не могла кого-либо обидеть или оскорбить. Разве что в сильном подпитии попадал он в передраги, вроде разбитого по неосторожности зеркала в ресторане, где порой оставлял последние свои деньги. Милиция к нему относилась снисходительно, особенно своя, родная, астраханская: его числили местной достопримечательностью, помня наизусть колесниковские строки о пароходиках, именующихся в дельте Волги трамвайчиками: «Трамвайчик тем уж знаменит, // Что сроду знаменитостей не возит».

Но и блюстителям порядка как-то захотелось проучить острого на язык земляка, после одной из гулянок поэта посадили на пятнадцать суток, спрятав в самый охраняемый корпус тюрьмы, поскольку Колесников заявил, что он и тюрьма – вещи несовместимые, пообещав удрать из-под стражи. И сдержал-таки своё слово. Повезли его на пустынный остров очищать пляж от мусора (трудотерапия!), и он, улучив момент, прыгнул в отходящий от причала катер и спрятался под лавкой. Ему удалось незаметно покинуть Астрахань. На попутке доехал до Ростова. Заняв денег у журналистов комсомольской газеты (везде у него были приятели), улетел в Кишинёв на совещание молодых литераторов. Можете представить себе удивление начальника астраханской милиции (на уши были поставлены все милицейские силы в поисках беглеца), когда он, включив телевизор, увидел там Гену Колесникова, который, рассказывая корреспонденту централь-

ного телевидения о своих творческих успехах, передал привет землякам и лично «товарищу полковнику».

В Саратове Геннадий Михайлович надолго не задержался. В начале февраля 1965 года написал заявление «по собственному желанию». Быть может, желание у него было другое, но Тося (так звали тогда секретаря редактора Антонину Яковлевну Токареву) отказывалась заводить ему трудовую книжку, ссылаясь на то, что Колчин не давал команды. Виталий Васильевич, хотя и любил Гену, но... Как мог он выписать трудовой документ человеку, у которого не было паспорта! (предъявил редактору лишь диплом об окончании в 1958 году Грозненского зооветеринарного техникума; по специальности работать довелось ему недолго: не мог сидеть он на одном месте!). И пустился Геннадий Михайлович в странствие дальше, оправдывая своё прозвище – «Колесо» – и свои строки: «Мне тяжело в гостиничной постели . // Люблю я неба голубую холобуду, // Люблю я под ноги расстеленные степи». Кто говорил, что он осел в Куйбышеве, другие утверждали, что видели его в Волгограде. Передавали от него привет гостившие в Грозном и Ростове. Но чаще всего его встречали в Москве, в ЦДЛ. Неоднократно возвращался Колесников и в Саратов, даже месяц-другой сотрудничал с «молодёжкой», публиковал стихи – и снова в путь! Он стал уже признанным поэтом, одна за другой выходили из печати его книги: «Предзимний сад» (1970), «Не перестану удивляться» (1974), «Остров сострадания» (1981), «Фламинго» (1983), «Автопортрет» (1986). Во все книги он включал стихотворения, увидевшие свет на страницах «Зари молодёжи», видимо, ему была памятна его «болдинская» осень 1964 года, проведённая в Саратове.

А где-то, в пышной осени Саратова,
Тихонько открывается окно –
И страсть моя ещё звучит сонатою,
Придуманной Бетховеном давно.
Трёхпалубный гудит и содрогается...
Каким ты нелюдимым ни кажись,
А с первых робких взглядов начинается
Судьба иная, завтрашняя жизнь.

Судьба отпустила ему недолгие годы (с его болезнью долго не живут) в зрелых годах он женился на Евгении Александровне Заслав-

ской, возвратившись в родной Пятигорск (там он родился 12 марта 1937 года), где и скончался 9 сентября 1995 года на 59-м году жизни, лёг в ту землю, где похоронили убитого на дуэли (по официальной версии) его любимого поэта Михаила Юрьевича Лермонтова, о горестной судьбе которого Геннадий Михайлович с горечью замечал: «Умолк ты слишком рано. // Поэзия всегда убийцам мсти. // Как много на твоей земле тумана, // Но сквозь туман кремнистый путь блеснит».

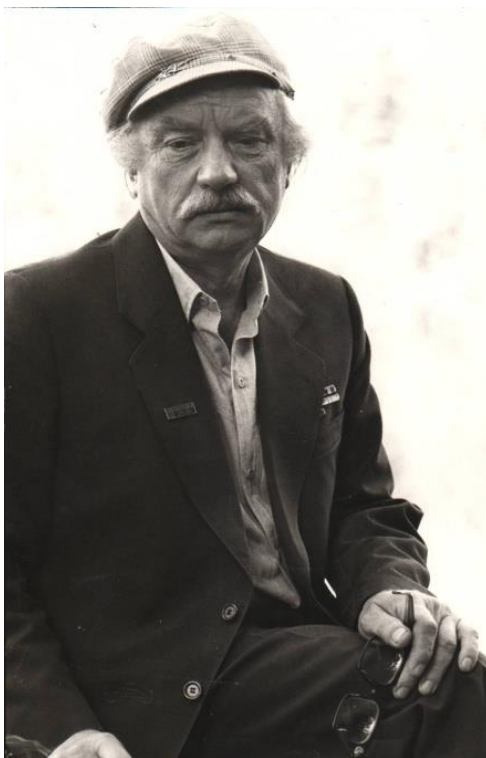
Друзья посадили на могиле Геннадия Михайловича тополь в память о замечательной песне на стихи Колесникова (композитор Григорий Пономаренко), ставшей музыкальным символом благословенных 1960-х годов.

Тополя, тополя, мы растём и старимся,
Но, душою любя, юными останемся,
И, как в юности, вдруг
Вы уроните пух
На ресницы и плечи подруг.

Иван Афанасьевич ВАСИЛЬЕВ

В начале 1970-х годов в редакцию литературного журнала «Волга» пришла увесистая бандероль. Свои заметки о сельской жизни предлагал для публикации журналист газеты «Калининская правда» Иван Афанасьевич Васильев. Владимир Нилович Панов, заведующий отделом публицистики журнала, читая отпечатанные на машинке листки, то восторгался («ах, как хорошо сказал!»), то досадовал («что ж не закончил мысль, непонятно, чем дело окончилось? Как-то это по-газетному сказано, не вышел на писательское обобщение...»). Чувствовалось: автору есть что сказать, у него богатый жизненный опыт, но вот выстроить свой рассказ, облечь его в ясную и стройную композицию ему не удалось. Отказать в публикации? Ни в коем случае! Владимир Нилович увидел, что Васильев неравнодушный человек, ему хочется разобраться в ситуации, понять, как разрешить «проклятые вопросы», подсказать выход из сложившегося положения в сельском хозяйстве (а рукопись как раз и посвящалась жизни на селе), поддержать ростки нового, прогрессивного. «Надо ехать к автору, – предложил Панов главному редактору, – на месте разобраться, познакомиться с нашим потенциальным автором».

И Николай Елисеевич Шундик благословил Владимира Ниловича на поездку в Тверскую область.



Так завязалась многолетняя дружба редактора и публициста. Собственно, стать Васильеву публицистом и писателем и помог саратовский литератор. Каждую новую рукопись Васильева Панов тщательно редактировал, подсказывал, как усилить очерк, и ученик оказался толковым. Его статьи и очерки, напечатанные в провинциальной саратовской «Волге» (впрочем, «Волга» имела статус республиканского журнала), заметили в столице, Ивану Афанасьевичу стали заказывать статьи столичные газеты и журналы (особенно полюбила творчество псковитянина газета «Советская Россия»), Васильев вышел на всесоюзную орбиту. Вышел из журнала «Волга», чем гордился Владимир Нилович Панов, давший путёвку в литературу своему автору.

Ивану Афанасьевичу, дебютанту «Волги» (до того считался местным летописцем районного масштаба), было уже под пятьдесят. Возраст для начала писательской стези самый подходящий: уже есть что вспомнить, о чём рассказать читателю, есть с чем сравнивать день нынешний, и в то же время есть ещё силы для усидчивой работы за письменным столом.

Родился Иван Афанасьевич 21 июля 1924 года в деревне Верховино (ныне Бежаницкого района Псковской области) в крестьянской семье. Далековато от моря, о котором мечтал с детства, увлекаясь романами о морских походах и полярных исследователях, героях-челинскинцах. Окончив семилетку, поехал в ближайшее мореходное училище – в Ленинград. Правда, документы приняли не в морское, а в речное училище – штурманов речного флота. Какая разница? Из реки можно и в океан выйти, потом. Главное, что сейчас допустили до экзаменов, а то он боялся... Чего боялся? Нет, не провала на экзаменах, испытания-то как раз он выдержал успешно (в школе учился хорошо), а медицинскую комиссию. «Кто чего боится, то с тем и случится», – предупреждала боязливых Анна Ахматова, и его страхи сбылись: забраковали по зрению (всю жизнь ходил в очках с толстыми линзами).

Очки не помеха учителю. В шестнадцать лет Иван Афанасьевич встал у классной доски в Шиловской средней школе Ашевского района Калининской области – преподавал ребятишкам математику и... историю, грамотных людей и тогда на селе не хватало. Днём учил, а по вечерам – учился: поступил на заочное отделение Невельского педагогического училища.

Война сама пришла в их края. Васильев добился, чтобы его, несмотря на плохое зрение, взяли на фронт, который в сводках информбюро именовался Калининским. Тяжёлое ранение, госпиталь... В 1944 году выписали не домой, а отправили на юг, ещё два года дослуживал в Закавказском военном округе.

В родные края солдат возвратился летом 1946 года. Директорствовал в Горской семилетней школе, в 1949 году одновременно взвалил на себя детский дом в селе Глембочино соседнего Себежского района. В эти годы «дважды директор» умудрился получить диплом о высшем образовании, отучившись заочно в Великолукском учительском институте. Тогда же произошла его первая проба пера – учитель поделился своими размышлениями о проблемах школьной жизни и о воспитательном процессе с читателями районной газеты.

Всё чаще и чаще стали появляться заметки, подписанные «И. Васильев». В 1955 году к фамилии автора добавилось – наш корреспондент: Ивана Афанасьевича зачислили в штат районной газеты «Призыв». Он поменял письменный стол педагога на письменный стол журналиста. Собственно – журналист, писатель – тот же учитель, только аудитория у него побольше класса и школы.

Работа в газете специфична. В те годы газетчик – верный помощник партии, и заместителя редактора районной газеты направили на учёбу (с отрывом от производства) в Ленинградскую высшую партийную школу. Диплом об её окончании передвинул журналиста из районной в межрайонную газету, а с 1963 года Иван Афанасьевич – собственный корреспондент областной газеты «Калининская правда» по Ржевскому и Зубцовскому району.

Солдат Великой Отечественной войны, Васильев публиковал очерки о своих земляках-фронтовиках, в 1968 году собрав их под одной обложкой своей первой книги «Рядом с солдатом» (издательство «Московский рабочий»).

За первой последовали другие книги – «Открытие человека», «Первая весна», «Память», «В боях за Ржев», «Как жить будете, мальчишки?». В 1972 году его приняли в Союз писателей СССР. Новость эту он узнал на больничной койке: догнала война, скрутило так, что он вынужден был забыть о хлопотливой и непоседливой газетной работе. Врачи предписали покой, и он стал деревенским жителем: приютила ветерана Усть-Дёжа, раскинувшаяся на берегах при слиянии рек Волга и Дёжа. Ограниченный в движении, Васильев вспомнил мудрый совет поэта-фронтовика Александра Трифоновича Твардовского: «Есть два разряда путешествий. // Один из них – пускаться вдаль, («это пока не для меня!») // Другой сидеть себе на месте, // Листать обратно календарь». Тогда-то он и завязал дружбу с журналом «Волга», вышел на всесоюзный простор. За книги «Я люблю эту землю» и «Беру на себя» он в 1980 году удостоился звания лауреата Государственной премии имени им. Горького. Это его первая литературная премия. В 1986 году его книга очерков «Допуск на инициативу» заслужила высшую награду – Ленинскую премию.

Семидесятые годы XX века – благодатные для публицистики. Это сегодня блогеры могут день и ночь будоражить общественное мнение, каждодневно подкидывать подписчикам сенсации – мир от того не меняется. В советские времена порой маленькая статья знаменитого писателя вызывала немалые перемены в общественной жизни, помогала решать конкретные проблемы конкретных людей. Редактор журнала «Наш современник Сергей Васильевич Викулов» в 1999 году в статье «На стыке» вспоминал о такой действенности публикаций автора журнала: «Популярность «деревенщика» Васильева всходила как на дрожжах. Его капитальные работы в «Нашем современнике», статьи в центральных газетах читались по всей стране, его

книги становились спутниками аграриев и партработников, правительство принимало по ним важные постановления».

Постепенно болезнь отступала, Иван Афанасьевич покинул своё затворничество в Усть-Дёже. Одно время приписал себя к городским жителям Великих Лук, но в 1981 году возвратился на родину, поселившись в деревне Борки Великолукского района, построив в сосновом бору на берегу озера свой дом (в нём он проживёт полтора десятилетия, до своей смерти в последний день 1994 года). Мечтал о своём доме в родной деревне Верховино, да её уничтожила людоедская теория о неперспективных деревнях академика Заславской: якобы нужно укрупнять сельские поселения, тогда «жить станет лучше, жить станет веселее». Против таких экспериментаторов, не считавшихся с живыми людьми и их традициями, и воевал всю жизнь солдат-писатель Иван Афанасьевич Васильев.

Мебель для своего нового дома не покупал – изготовил собственными руками, столы и стулья получились не хуже, чем у столяров-краснодеревщиков. В этом доме написал Иван Афанасьевич свои последние книги – более двух десятков! Поражаешься неумоимости ветерана: успевал не только печатать на машинке страницу за страницей, но и вышел на общественное поприще: создал в Борках картинную галерею, литературно-художественный музей истории Великой Отечественной войны, Дом экологического просвещения.

Картинную галерею, принявшую первых посетителей в 1984 году, помогли наполнить полотнами художники-фронтовики, откликнувшись на просьбу фронтовика Васильева. Музей же вырос из праздника фронтовой поэзии – первый из них в Борках провёл Иван Васильевич в 1985 году, в год сорокалетия Победы (это стало традицией: в майские дни в Борках звучали поэтические строки, их читали как поэты-фронтовики, так и молодёжь, школьники). Следующей памятной даты не стали дожидаться, уже 23 февраля 1988 года формирование экспозиции музея завершилось. Инициатор создания музея сам помогал рабочим возводить стены двухэтажного дома (предполагалось открыть несколько экспозиционных залов), сам мастерил стенды и наполнял их экспонатами.

Отдельный зал в музее посвящён писателям-фронтовикам, сражавшимся на Калининском, Западном, Северо-Западном, Волховском и Ленинградском фронтах – Александру Фадееву, Борису Полевому, Михаилу Шолохову, Алексею Суркову, Константину Симонову, Владимиру Ставскому, Марку Лисянскому и другим. Есть экспо-

зиция «Рисовал на войне художник». В другой небольшой комнате – коллекция радиоприёмников и часов, рядом – зал, в котором представлен быт русских крестьян-скобарей (жителей Псковской земли). Хранительницей музея стала Фаина Михайловна Андриевская, вдова основателя музея. Особенно бережно хранила она кабинет мужа, всё здесь воссоздано так, как было при его жизни: письменный стол, берестяные фоторамки, деревянные кресла – всё это сделано руками Ивана Афанасьевича, всё здесь напоминает о владельце кабинета. Сегодня экскурсии ведёт невестка писателя Ольга Викторовна Андриевская, музей держится добротными пожертвованиями людей, помнящих великого подвижника земли русской.



Литературно-художественный музей истории Великой Отечественной войны имени И.А.Васильева в Борках



Кабинет Ивана Афанасьевича в музее

В 1990 году Васильев убедил ВЦСПС (высший орган управления всесоюзными профсоюзами) дать деньги на строительство в Борках Дома экологии. Тема загубленной природы тогда была в моде у рвущихся к власти демократов, с её помощью они раскачивали СССР: посмотрите, коммунистам ничего не жалко, они уничтожают саму основу существования людей – леса, озёра, степи...

Иван Васильевич, как чуткий барометр, откликнулся на приближающуюся грозу, пытался докричаться до верхов. Генеральный секретарь Михаил Сергеевич Горбачёв поначалу благоволил самому популярному публицисту перестроечных времён, до тех пор, пока тот поддерживал негласный лозунг конца восьмидесятых: «Перемен, мы требуем перемен» (редакция журнала «Наш современник» в 1985 году выдвигала Васильева на Государственную премию, но Михаил Сергеевич вычеркнул его имя из списка со словами: «Для него это – мало, ему надо Ленинскую», и в 1986 году писатель её получил).

Отшатнулся лидер коммунистов от народного трибуна (Васильева избрали депутатом Верховного Совета России), когда Иван Афанасьевич вслух сказал, что «русскую птицу-тройку» власть держащие гонят не туда: ««Всё перевернуто вверх дном. Чистое и доброе ушло вниз, отлёживается на дне, копится там, набирается сил, а дурное и поганое плещется наверху, орёт, кривляется, смердит, – писал он о либерализме. – Даже пережив крушение демократических иллюзий, мне трудно понять и принять его максимализм. Нельзя отрицать ради прошлого и то, что свершилось и вершится ныне. Ведь нет худа без добра. Познание российского либерализма, так сказать, изнутри было для меня, тогдашнего народного депутата России, полезным хотя бы потому, что теперь я имею на него противоядие, могу предостеречь молодых, менее искушённых: «На эту щедро унавоженную "баксами" почву не ступайте! Русская берёзка на ней не вырастет. Нам нужно идти своим путём. С учётом наших традиций, нашего прошлого».

За несколько дней до смерти писатель завершил свою книгу с символическим названием «Завещание». Это – летопись последнего десятилетия его жизни на фоне жизни страны. Первые главы – «Очищение», «Обновление» – передают восторг от ожидания перемен к лучшему. Но последующие главы – «Исход колониальный», «Хомо тараканус», «Лишение достоинства», «Накопление гнева» – повествуют об огромном разочаровании обманутых соотечественников. Страшная книга – начинается с восторгом, а завершается гневом.

«Ложь, всеобщая ложь непроницаемой мглой окутала планету, – писал Иван Афанасьевич на последних страницах своего «Завещания». – Лгут короли и президенты, лгут канцлеры и министры, ложь дурманит головы и распаляет сердца. Кто пустил в ход это сладкое оружие массового поражения, оно сегодня действует, как никогда».

Оставил Иван Афанасьевич и завещание публицистам, тем, кто после него станет окормлять живым словом народ: «Истинная публицистика – это сжигание самого себя, своих чувств и нервов, души и разума. Можно, конечно, настроить себя на гнев и любовь, на возмущение и восхищение, найти подходящие слова и можно поднатореть в том, как во всяком ремесле, но кто откроет секрет, почему и как отличает читатель настрой от состояния?».

А суть своего поколения Васильев выразил в 1991 году в письме своему молодому коллеге-писателю Валерию Кириллову, когда тот попытался уверить ветерана в его «заблуждениях» относительно деяний Ельцина и его команды, процитировав строки из своей статьи «Синдром бамбуковой палки» (в статье утверждалось: люди, которые не изменяют своих взглядов, вызывают недоверие). В ответ на послание Кириллова писатель-фронтовик Иван Афанасьевич Васильев и обозначил свой «символ веры»: «Я, к сожалению, принадлежу к тем людям, которые не страдают сгибаемостью позвоночника. В день поминовения павших, но не сдавшихся».

«К сожалению...» Сегодня можно сожалеть только о том, что три десятилетия назад не нашлось достаточного числа не сдавшихся, чтобы предотвратить надвигающуюся катастрофу. Но творческое наследие писателя-публициста Васильева ещё будет востребовано новыми поколениями не сдающихся.

Олег Николаевич МОЛОТКОВ

Он полагал, что его не печатают из-за «неправильного» окончания фамилии: «Был бы Молотковский, да ещё московский, ни один бы «Крокодил» без меня не выходил», – замечал в одном из своих стихотворений. «Крокодил» – это самый главный сатирический журнал страны. В 1982 году отмечали 60-летие «Крокодила», и Молотков послал такое приветствие редакции, «не замечавшей» его таланта: «Ты, Россия, гордость мира и читающая – вся. Почему ж твоя сатира пресмыкающаяся?», – обыграв совпадение наименования класса животных, к коему относится крокодил, и отглагольное прилагательное, характеризующее угодничество сатириков власти.

К советской же власти у Молоткова был другой вопрос, сатирик задавал его также в начале восьмидесятых: «Они через Бастилию пришли там к изобилию. А нам узнать нельзя ли зачем мы Зимний взяли?». И ещё искренне удивлялся, почему редакторы газет и журналов шарахаются от его сатирических произведений!

Поэтом-сатириком инженер Молотков стал в солидном возрасте, перешагнув сорокалетний рубеж. Раньше баловался рифмой лишь при случае, к примеру, поздравить коллегу по работе или развлечь сынишку, подписав под собственноручным рисунком (и карандашом владел превосходно!) четверостишие. Даже детские стихи круто замешивал на сатире. Так, в своей рисованной азбуке, предназначенной для пятилетнего сына Алёши, он под символом звука «Ш» изобразил воздушный шарик, прокомментировав рисунок: «Шар красивый в небе голубом летает. Шариков у многих нынче не хватает».

Вся его жизнь прошла в двух городах – в Ленинграде и в Саратове (не считая года в Ульяновске, перед самой войной отца перевели из Ульяновска в Саратов) – и в трёх ипостасях: добивался заметных успехов как спортсмен, как инженер и как поэт-сатирик. Его биография – блестящее подтверждение афоризма: «Талантливый человек талантлив во всём».

Родился Олег Николаевич 14 мая 1934 года в семье военного. Отец его погиб на фронте, а Олежку с мамой война застала на Волге. Как сына павшего за Родину офицера его зачислили в Саратовское суворовское военное училище. Воспитанник Молотков первые лавры поэта снискал именно в суворовском училище, учась в 4 классе. К 30-летию Советской Армии он буквально через час после объявления конкурса на лучшее сочинение сдал свою работу – стихотворение «Суворов». Председатель жюри, учитель литературы, капитан-фронтник, спросил: «И откуда Вы (в училище курсантов величали на Вы) списали?» И другие члены жюри не хотели верить, что мальчишка сам так складно написал: «Суворов нравился солдатам // За то, что был он прост, умён, // За то, что был солдату братом, // За то, что сам владел ружьём». И поверили только тогда, когда суворовец на их глазах дописал к длинному стихотворению ещё два четверостишия. Его стихотворение признали лучшим сочинением, а сам поэт приобрёл репутацию с характером.

Он терпеть не мог фальши, несправедливости. Его отец, полковник, погиб в Карелии в 1942 году, а пенсию Олегу, как другим сыновьям павших на фронте, не начислили, ссылаясь на то, что Ни-

колай Александрович Молотков погиб не в бою, а в результате несчастного случая. Олег хлопотал в местных инстанциях, но тщетно. И тогда написал письмо-памфлет самому Николаю Александровичу Булганину, министру обороны. Вскоре из приёмной министерства пришёл ответ: «Вам назначена пенсия...»

Суворовское училище он оставил. Доучивался в 19-й школе Саратова. Параллельно занимался в аэроклубе, за год до Гагарина. Возможно, и встречался с будущим космонавтом: жили Молотковы на углу улиц Провиантской и Рабочей, недалеко от общежития на улице Мичурина, где жил Юра Гагарин.

Олег хотел стать военным лётчиком, но по окончании аэроклуба послали в Краснокутское училище гражданской авиации, наказав за самоволку во время летних сборов аэроклубовцев. В Красном Куте ему не приглянулось, и он заявил: «Я здесь учиться не буду». – «Куда ты денешься!», – ответили ему. Он уехал без документов. Прошло полгода, и Олег обратился в Октябрьский райком партии, рассказал о своей беде. Там ему помогли вызволить аттестат зрелости, предложили поступать, на выбор, в любой вуз Саратова. Он предпочёл институт механизации сельского хозяйства. И в январе, когда первокурсники уже сдавали зимнюю сессию, он сдал и вступительные экзамены, и первую в своей жизни сессию, взяв лекции у подруги Гали, своей невесты, и самостоятельно подготовившись к экзаменам.

Через год перевёлся на автомобильный факультет автодорожного института им. В.М. Молотова. В 1958 году распределился механиком в стройтрест. Проработал недолго: несчастный случай уложил его в больницу. Врачи удивлялись, как ещё остался жив: его голова, попавшая между двух грузовиков, едва не лопнула как орех. Хирург, зашивавший раны, говорил, что таких операций не помнит с фронта.

В ноябре 1958 года устроился в конструкторское бюро завода «Корпус», в отдел аппаратуры и нестандартного оборудования. А оно и впрямь не подходило ни под какой стандарт: завод изготавливал гироскопы для комических кораблей, а их КБ – аппаратуру для испытания тех гироскопов. «Мы делали такие вещи, которые никто не делал, – вспоминал Олег Николаевич. – А времени давали на любой заказ – не больше месяца». К примеру, сконструировать мультипликатор, в котором первое колесо делало один оборот. А последнее – пять тысяч! И они – сделали!

Внешне на Сократов не похожие. Обыкновенные люди, даже на вид не совсем серьёзные. Особенно Олег, с детства любивший шутки, розыгрыши. Он тогда уже занимался штангой, весил сто килограммов, качал мышцы (был одним из тех, кто начинал в Саратове бодибилдинг – вид спорта, который станет модным через полвека), мог, несмотря на комплекцию, с места запрыгнуть на помост высотой полтора метра.

– Да не может быть! – воскликнул его начальник, Семён Нафталевич Сапиро, усомнившись в похвальбе. А Молотков, как стоял у стола, так и запрыгнул на него. Стекло (по обыкновению на столы клали стекло) – вдребезги!

Остроумный – говорим мы о человеке весёлом, неунывающим. Однажды выиграл спор, заявив друзьям, что он изобрёл... Советский Союз. Ну это же чушь полная! Как можно изобрести страну? Разбивали руки спорящим, и Олег тут же требовал отдать проигрыш, показывая удостоверение, где чёрным по белому написано: Олег Николаевич Молотков «Изобретатель СССР». Знак сей он получил за сконструированный им станок. Это уже в Научно-исследовательском технологическом институте, куда перешёл с «Корпуса» в 1970 году. Ведущий технолог Молотков как-то обозвал несуразным один из агрегатов, отбраковывавший негодные детальки с помощью вакуумных присосок. «Придумай получше!», – обиделись на новичка инженеры. И Олег Николаевич, разъезжая по заводам авиапрома, приглядывался к станкам, знакомился с подобными агрегатами, и в 1975 году в НИИ уже заработал станок его собственной конструкции. Не такой громоздкий, как «несуразный», размером всего лишь со швейную машинку, а главное – абсолютно надёжный: не задействовал в нём ни вакуумные присоски, ни капризную электронику. Сортировка деталей шла механическая, по принципу «да – нет»: у каждой детальки-пластинки две стороны, и Молотков «научил» автомат различать эти стороны. И поныне трудится на заводах станок Молоткова. Знак «Изобретатель СССР» прикрепил на пиджаке рядом со значком «Мастер спорта СССР», они олицетворяли союз незаурядной силы с недюжинным умом.

Звание мастера спорта получил за рекорды на помосте: десять лет, с 1960 года по год 1970-й, не было ему равного в тяжёлой атлетике, был Молотков самым сильным человеком в Саратовской области. А вот его товарищ по Суворовскому училищу, Юрий Власов, в

шестидесятые годы стал самым сильным человеком планеты, бил мировые рекорды.

Случалось и Молоткову бить мировые рекорды – в виде остроумной шутки. На показательных выступлениях диктор объявлял по стадиону, что сейчас будет улучшен мировой рекорд сразу на десять килограммов. Ассистенты добавляли к штанге железные «блины», на помост выходили Молотков и его друг с «Корпуса» токарь Виталий Соколов, также увлекавшийся штангой, и они вдвоём легко «устанавливали» рекорд.

С «рекорда» началась и поэтическая стезя Молоткова. 3 декабря 1975 года «Литературная газета» (самое популярное издание в стране) опубликовала его «Человеческую комедию (инженерный вариант)». Проба пера стала золотой – за это стихотворение редколлегия «Литературки» присудила дебютанту премию «Золотой телёнок». И здесь не обошлось без остроумия, ибо поэт составил произведение из... одних существительных: «Мама, сказка, каша, кошка» – и так перед читателями проходила вся жизнь инженера – «кульман, шеф, конец квартала» – до заключительных слов: «юбилей, банкет, награда, речи, памятник, ограда».



Галина Георгиевна и Олег Николаевич Молотковы. 1957 год

Инженерный вариант жизни выбрала и супруга Молоткова, Галина Георгиевна. В отличие от мужа, она как пришла на радиоприборный завод в 1958 году, так и осталась там до пенсии и даже дальше, ещё полтора десятилетия работающей пенсионеркой (Олег Николаевич кроме оборонных заводов и НИИ тринадцать лет преподавал в

техникуме нефтяников, следил за техникой безопасности на мебельной фабрике).

У писателей есть правило: хочешь вступить в Союз писателей России – представь в приёмную комиссию две своих книги. Молоткова в 1998 году приняли по... газетным публикациям: в советские годы не печатали из-за остроты, капитализм снял цензурные рогатки, не смог найти денег на издание – публикация книг стала личным делом граждан. Редактор газеты «Истины» Владимир Геннадьевич Андреев не только опубликовал все «неподходящие» для других изданий стихотворения Молоткова, но и в 2004 году заставил Олега Николаевича написать автобиографию (сознавая свою значимость, поэт не выпячивал себя). В ней сатирик не без юмора поведал о своих издательских страданиях: «До 2001 года я писал как в прорву. Подозревая, что все мои творения после нашей смерти пойдут на помойку, мы с женой «съёжились» и тиражом в сто экземпляров издали за свой счёт мою первую книжку иронических стихов «Ужас, смех и слёзы». Два издательства заинтересовались моими строчками и выпустили



второе издание «Ужасов...» тиражом в тысячу экземпляров и книжку «Иронические строчки по истории России» тем же тиражом уже за их счёт и даже с «гонораром» по пятьдесят экземпляров – в 2002 и 2003 годах». Уже после смерти Молоткова вдова опять же за свой счёт издала с десяток книг мизерными тиражами, а рукописи сдала в Государственный архив Саратовской области: авось будущим поколениям читателей пригодятся.

Три десятилетия Олег Николаевич писал стихи. Обладал наш земляк удивительным свойством – у него напрочь отключался внутренний цензор, потому-то его строки били не в бровь, а в глаз: «Когда нам имеющий власть прохиндей // с экрана вещает, что любит людей, // мы все понимаем, что это не бред, // он любит людей, как любой людоед».

А ещё привлекает читателей афористичность его строк. Многие из них можно почитать за поговорки: «Одни приходят в мир, чтоб жить, другие – наживаться», «Тебе нельзя путёвку дать, ты можешь Родину продать. Безосновательно вина, её продали без меня» (это о своей работе в закрытом НИИ), «Поскольку кучер вечно пьян, то пра-

вят собутыльники» (а это – о президенте России Ельцине), «Я не могу быть умным, мне совесть не велит» (ответ на совет «благоразумных» быть поговорчивей с властью), «Поглядеть мне хочется, чем всё это кончится?».



Это уже девяностые годы – золотой век, Болдинская осень Олега Николаевича, поскольку череда событий давала пищу для размышлений сатирику. Смена политико-экономического строя вызвала у многих ощущение катастрофы, люди стали жалеть о былом благополучии: по сравнению с диким капитализмом «застой» и «развитой социализм» казались раем земным. Олег Николаевич не видел принципиальной разницы, объясняя природу любой власти сравнением «прежде и теперь»: «Власть неважного покроя, / / сильно балуясь винцом, // не построила ты строя // с человеческим лицом.// У тебя в крови всё рыло, // зверств твоих не перечесть. // Ох, не дай нам Бог, что было! // И не дай нам Бог, – что есть!»

Кто виноват в бедах страны? Молотков не кивал на границу, на «происки империализма», полагая, что ответственность за происходящее лежит на нас самих, на людском несовершенстве. А падшая природа человека порождает и негодное устройство государства, и не важно, какой «...изм» на календаре: «На Руси был и царизм, // развитой социализм, // а теперь капитализм... // и всё время – попу-лизм. // Кто же может приказать // это место не лизать?»

Пока патриоты всех мастей кляли «демократов», отыскивая врагов в том или ином стане, патриот из патриотов Олег Николаевич Молотков не снимал ответственности с государствообразующего народа, оказавшегося не готовым к переменам, в напряжённый момент не сумевшим сплотиться и дать отпор, или, как тогда выражались политики, ответить на вызовы времени. Приводя в пример другие народы, горой стоящие за своих, Молотков справедливо упрекает соплеменников: «Русаки друг друга косят, // мудрецы у нас в бегах. // Перспективного тут носят // лишь к могиле на руках. // Норовят таким «по дружбе» // дать под зад и стукнуть в лоб, // закопать его поглубже, // не высывался чтоб. // Вопрошаем в Божьих храмах, // ставя Богу свечек пуд: // «Почему они над нами, // а не мы над ними тут?».

Пассивность, идущая из дальних времён из-за веры людей в то, что от каждого ничего не зависит, надежда на героя, который придёт и защитит тебя, сделает за тебя твою работу, как раз и приводит к тому, что «цены стали выше крыши, // а квартплата ещё выше. // Всем гуртом толкают в Лету, // выживают нас со свету. // Помирать мы не желаем // и покуда выживаем. // Губит эта нас рутина, // но мы с вами не скотина. // Если враз лишит корову // и питания, и крову, // и на мясо не продать, – // тварь вас может забодать. // Мы от коровы отличаемся: // И не мычим, и не бодаемся».

Что делать? Ответ по мнению поэта-сатирика можно отыскать за тридевять земель: «Столетия грабят каждый день // нас те, кому ещё не лень, // не потому, что мы рабы, // а потому, что мы добры... // Сюда к нам – негров бы чуть-чуть, // всё для которых трин-трава, // чтоб научили нашу чудь // свои отстаивать права».

И всё же поэт верил в свой народ, в его великое предназначение. В четверостишии «Особая страна» он перекликается со своим любимым Тютчевым: «Страна особая – Россия: // что ни возьми – во всём горит! // К ней рифмы нет, кроме «мессия» – // о многом это говорит».

О многом хотел сказать и Олег Николаевич, но, как он и предрекал, Господь послал ему insult, и последние четыре года поэт лишь пытался сочинять: ночью приходили рифмы в голову, а утром... «Приснилось мне стихотворение, – жаловался он Галине Георгиевне, своему ангелу-хранителю, – а помню лишь, что рифмовал слова «МВФ» и «двуглавый лев».

В стихотворении «Молекулярное» зарифмовал скорбные мысли о смерти, но, верный сатирическому дару, и тут не обошёлся без иронии: «На пороге смерть моя, // улетаю в те края, // в коих после смерти – // ангелы и черти. // Душ земных убудет // и моей не будет. // Превращусь я в атом. // Интересно, как там?» Датировано это стихотворение 6 мая 2004 года – ровно за шесть лет до кончины поэта, когда он узнал, «как там?», но уже не смог нам рассказать.

А нам остались сотни его стихотворений, по коим можно изучать историю государства российского (кстати, есть у него продолжение знаменитой сатирической поэмы Алексея Константиновича Толстого, в ней Молотков достойно продолжил летопись до ельцинских дней). И его стихи не устареют: тонко подметил он не столько быстротекущие события, но прежде всего вечное, что волнует и нас, и будет волновать потомков.

Молодые поэты 60-х

В начале 1960-х Юрий Преображенский возглавлял отдел писем и массовой работы областной комсомольской газеты «Заря молодёжи», а Владимир Бойко был в редакции ответственным секретарём. В их комнате всегда толпился народ: молодые поэты приходили к Володе Бойко за советом, читали свои стихи в надежде увидеть их опубликованными. Юрий Преображенский на общественных началах возглавлял «Клуб занимательных встреч», и однажды, когда Бойко рассказал, что в старину устраивались турниры поэтов, Преображенский ухватился за эту идею: «А давай в рамках моего клуба проведём городской турнир молодых поэтов!» – «Не разрешат...», – усомнился Бойко. – «Это я беру на себя», – успокоил его товарищ, однако за разрешением дальше редактора не пошёл. Николай Иванович Шабанов начинание одобрил, и Преображенский с третьего этажа (располагалась редакция в доме № 94 по улице Ленина, ныне – Московская) спустился на первый этаж, в типографию, заказал афиши (потом собственноручно расклеил не один десяток их на афишных тумбах).

Местом поэтического ристалища выбрали Дом учёных (сейчас это Дом работников искусств на углу Комсомольской и Московской улиц), тот культурный очаг возглавлял отставной полковник Борис Слуцкий, добрый знакомый Преображенского. В назначенный день и час в зале собралось до двухсот любителей поэзии, зал не вместил всех желающих, люди толпились и в коридоре, пытаясь заглянуть че-

рез спины впереди стоящих в раскрытую дверь и вслушиваясь в звучащие со сцены строки:

Завидую хлопцам с Ладоги,
И девушкам с Ангары.
Завидую, кто торопится
Найти, наверстать, нагнать...
Мне тоже до боли хочется
Таким человеком стать!

(Н. Стариков)

Я знаю: людям вспомнится не раз
Пора смертельных схваток на планете...
Отцам бы не пришлось краснеть за нас,
За сыновей двадцатого столетья.

(В. Серов)

Не один десяток юношей и девушек поднимались на сцену и читали по два-три стихотворения. Поэтов представлял ведущий вечера Владимир Бойко, а сидевшие за столиком в глубине сцены известный уже в ту пору писатель Григорий Иванович Коновалов и журналист Юрий Преображенский – члены жюри – что-то записывали на листочках, сверяя свои впечатления с громом аплодисментов, коими провожали со сцены каждого конкурсанта. В зале и на сцене царил поистине праздничная атмосфера, несмотря на то, что многие знали друг друга, знали и стихи: их слышали в редакции, однако со сцены они звучали иначе, обрамлённые вниманием доброжелательной публики, упивавшейся россыпью строк – иллюстрацией завещания Маяковского: нам нужно много поэтов, хороших и разных. Действительно, у каждого уже сложился свой голос, кто-то предпочитал гражданскую лирику («А если кто забудет // Простому хлебу цену, // Мы всем народом будем // Судить, как за измену». Адольф Дихтябрь), иные стремились покорить слушателей музыкою стиха («Когда вечером вы, позабыв про тревоги, // Запоёте задумчиво песню свою // Про счастливую жизнь, про большие дороги, // Вместе с вами и я эту песню пою». Зина Смолякина), третьи уповали на чеканность ритма («А мы не мальчики, // Мы – парни русские. // Росли по сёлам мы // Под песни грустные». Василий Шабанов), четвёртые красоту чтения

подкрепляли изяществом строки («Я ветрогоном рос, // И в каждой пятке // Носил по дюжине заноз». Вячеслав Чурсов).

Устроители не устанавливали никаких рамок, кто что хотел – то и читал. Костя Каледин обнародовал свои воспоминания о белорусском детстве: «В августе рассвет что сок малины, // Мы гурьбой идём по журавины» (журавины – название грибов). Балаковец Николай Горохов прочитал стихи о скульптуре, которая «пляшет и завидует девочке, в коридоре моющей полы». Володя Федотов бросил в зал несколько эпиграмм и сатирических куплетов: «Нумерация вагонов с головы хвоста». Представленный публике паренёк не то фамилией, не то псевдонимом Мухопат с вызовом продекламировал публике своё кредо: «Буду бить сапогом // Твёрдый шар земной, // Буду водку пить // и курить «Прибой!»», вызвав замешательство в жюри: остановить дерзкого стихотворца или дать высказаться до конца? А Любовь Кроваль буквально ошарашила тем, что пошла наперекор устоявшемуся мнению: «Куба, Куба, // А что мне Куба, // А мне бы – губы! А мне бы губы! // В мире – как в коммунальной квартире, // И пусть его катится в тартары».

И жюри, и зрителей покорила свежестью строк победитель городского турнира молодых поэтов – красивый, статный, черноволосый рабочий паренёк, водитель с завода техстекла Иван Малохаткин, зычным голосом (напором и экспрессией с ним мог потягаться только фрезеровщик Костя Зубрилов: «Пахнет август горьким тмином, // тишина, дожди прошли. // В тёплый край крикливым клином // Улетают журавли») прочитавший нежные строки:

Вот весна и речка, а за речкой гул.
Ветерок гармошкой волны растянул.
А за речкой пашня первая свежа,
Бугорок с травой как спина ежа.

Праздник поэзии продлился и в последующие дни: юные стихотворцы вышли в Липки, и даже под дождём, раскрыв зонтики, их слушали люди, воспринимая как отдушину в череде серых будней музыку звучащего слова.

Однако Володя Бойко не зря опасался: его вызвали в обком комсомола и хорошенько пропесочили за то, что не согласовал с начальством свою инициативу. Ещё совсем недавно отменили порядок подписания газеты в печать: свой автограф на полосах перед отправкой в

типографию ставил не редактор, а первый секретарь обкома ВЛКСМ. Тут же город гудит, народ обсуждает хлётские строки, слышанные на турнире поэтов, а руководство ни сном ни духом не знает, чего ещё замышляют своенравные журналисты. Скандал вышел за пределы области: газета «Советская Россия» в начале июня 1961 года опубликовала статью Виктора Хмары ««Шестидесятники» рвутся на Парнас», заклеймив безыдейность стихов студентов филологического факультета СГУ Любви Краваль и Ефима Водноса. Припомнили поэтессе и Кубу, которую она не променяла на губы, и намёки на диктат партии: «Я во всём сведущая. // Кто следующий?»

Устроителям турнира предписали... повторить состязание, но уже под бдительным оком обкома комсомола. Читать поэты должны были по бумажке и только те произведения, которые одобрила начальственная цензура. «Второй турнир был как похоронная процессия, – вспоминает сегодня Юрий Владимирович Преображенский. – От прежнего задора не осталось и следа».

Дабы поэты не выкинули ещё чего, обком комсомола при «Заре молодёжи» создал литературное объединение «Молодые голоса», возглавил его Владимир Фёдорович Бойко. По-прежнему в кабинете у редактора (Николай Иванович Шабанов по вечерам предоставлял своё рабочее место под поэтические дискуссии) звучали смелые строки, правда, на страницы газеты допускались лишь идеологически выверенные, «правильные» стихи. Хотя справедливости ради надо отметить: и тогда можно было говорить не только «о партии, о Ленине». Так, по итогам первых турниров поэтов в самом начале 1962 года в Саратовском книжном издательстве вышла книга «Утро поэзии», и в ней нет ни одного упоминания о Ленине, о коммунизме, о комсомоле. Ребята, конечно же, размышляли о том, что было на слуху в те годы: о стройках в Сибири, о кубинской революции, о полётах в космос, ну и, без чего не обойтись юным – о любви, о выборе пути. Для поэзии бдительные цензоры делали послабления, а вот в газетных статьях «вольнодумство» не позволялось даже на уровне лексики: когда 11 июля 1965 года торжественно открыли автодорожный мост и Анатолий Горбунов свой репортаж назвал «По Волге аки по суху», заведующей отделом пропаганды Ирине Александровне Киселёвой за это «аки» влетело по первое число: «Чего это вы там поповскими словами пишете?»

Держали в узде не только кнутом, но и пряником: кроме ежемесячной полосы в «Заре молодёжи» молодым поэтам предоставляли

прямой эфир (в те годы записи передач ещё не было) в телепередаче «Вертикаль». Власти пообещали журналистам, что если они поднимут тираж «Зари молодёжи» с 20 тысяч до 40 тысяч, то газета будет выходить не маленьким, а большим форматом (в семидесятые годы тираж довели до 73 тысяч, но, увы, формат не изменили). Агитировать за подписку репортёрам помогали и поэты из «Молодых голосов»: выезжали в города и сёла, читали стихи на полевых станах, на фермах. Частыми гостями были мастера слова и на заводах.

«Мастера слова» – сказано не для красного словца. Из «Молодых голосов» вышли такие самобытные поэты, как Иван Малохаткин, Владимир Бойко, Василий Шабанов, Владимир Серов, Людмила Каримова, Николай Горохов, Павел Булгин, Вячеслав Чурсов (Владимир Казаков, Юрий Никитин, Иван Корнилов, Юрий Преображенский стали писателями). Каждый из них – интереснейшая личность со своим, незаёмным взглядом на мир, с неподражаемым поэтическим голосом.

Литературные студии собирали таланты и в других городах. В Энгельсе начинающие поэты группировались вокруг Николая Ульяновича Фёдорова, поэта-фронтовика, школьного учителя русского языка. Десятиклассница Саша Швыдко (Александра Ивановна Баженова ныне известная не только в Саратове, но и в столичных литературных кругах писательница, автор уникального словаря «Славян родные имена») посещала занятия и в Энгельсе, и в Саратове, приносила на суд «мэтров» свои стихи и рассказы, однажды насмешив строкой «В комнату вошла пожилая женщина тридцати лет»: ей, пятнадцатилетней школьнице, тридцатилетние представлялись стариками. Поэты же казались ей необычными людьми, и когда она как-то после поэтического вечера шла вместе с Вячеславом Чурсовым (его стихи особенно приглянулись ей), то пыталась понять, где же он скрывается, талант поэта? Вячеслав зябко кутался в шарф, подняв воротник от пронизывающего ветра, весь такой невзрачный, отвечал на её вопросы о поэзии односложно, и казалось странным: неужели это он сочинил такие звонкие, яркие строки:

Глядят из памяти в упор
Ещё безусые ребята.
Они воюют до сих пор,
В войну убитые солдаты.

Когда над миром сны плывут
И в тишине молчат знамёна,
Я вижу, как они встают
Сквозь ночь колонна за колонной.

Нога к ноге, нога к ноге,
Плечо к плечу, штыки ощерив,
Они идут в кромешной мгле,
Идут и в смерть свою не верят.

Школьнице Швыдко, смотревшей на настоящего поэта сверху вниз, Чурсов «не показался». А вот сокурсницы его обожали. «У нас на филфаке, на крышке стола я заметила надпись: «Слава Чурсов – кумир всех девчонок университета», – вспоминает Людмила Алексеевна Анисимова, учившаяся со Славой в одной группе. И он им отвечал взаимностью, читая со сцены в канун 8 марта:

Я люблю вас, немного застенчивых,
С настроением, под стать ковылю...
Я вас больше, товарищи женщины,
Чем поэт Евтушенко, люблю!

На встречах поэты читали и обсуждали не только свои стихи – делились впечатлениями от прочитанного. В книжных магазинах поэтические сборники не залёживались, враз разлетаясь по рукам завсегдатаев поэтических вечеров, популярных в те годы. Особенным вниманием пользовался журнал «Юность», на слуху были имена гремевших на эстраде Евгения Евтушенко, Андрея Вознесенского, Роберта Рождественского, Беллы Ахмадуллиной, чьё творчество олицетворяло прогресс. Нравились публике стихи Михаила Дудина, Эдуарда Асадова, Игоря Кобзева. Поэты же, отражавшие глубинные интересы России – Николай Рубцов, Алексей Прасолов, Николай Тряпкин, Фёдор Сухов к читателю пробивались с трудом. В их числе были и наши земляки – Анатолий Передреев и Геннадий Касмынин.

Анатолий Константинович Передреев (1932–1987), уроженец села Новый Сокур Татищевского района, свои первые творения опубликовал в саратовской газете «Коммунист» в 1950 годах, когда учился в университете и работал на метизном заводе. Участвуя в делящемся не один год диспуте о роли в обществе физиков и лириков, так опреде-

лял значимость поэзии: «Поэзия, ты спутница // Тревог земных и бед. // Что на земле аукнется, // Откликнется в тебе. // Любая боль услышится // И песней изойдёт... // И душам снова дышится, // Как травам под дождём». Вопреки официозу, выраженному в псевдочастушке «Наша Родина счастлива и цветёт, как маков цвет, окромя явлений счастья, никаких явлений нет», Передреев остро чувствовал боль своей земли, раздираемой противоречиями вхождения в коммунизм. Он жил во времена, когда рушились вековые основы сельской жизни, крестьяне массово устремлялись в город, потеряв своё, деревенское, и не приобретя городского. Эту трагедию замечательно выразил Передреев в своём программном стихотворении «Окраина»:

Околица родная, что случилось?
Окраина, куда нас занесло?
И города из нас не получилось,
И навсегда утрачено село.
Взрастив свои акации и вишни,
Ушла в себя и думаешь сама,
Зачем ты понастроила жилища,
Которые ни избы, ни дома?!

Геннадий Григорьевич Касмынин (1948–1997), уроженец села Казачка Баландинского района Саратовской области, так же, как и Передреев, стал знаменитым московским поэтом, заведовал отделом поэзии журнала «Наш современник». Для его поэзии характерно ощущение трагедийности бытия: «Бешено мчишься, оторван от дома, // Сорванный с поля, а как же иначе?», а в стихотворении «Берёза» Касмынин заявляет, что его поколение «и уйти от обрыва не может, и не может шагнуть в пустоту». И всё-таки, несмотря на трагичность жизни, она прекрасна своей неповторимостью:

О дни весны, о вечера!
Живее взгляд и голос мой!
Но был моложе я вчера,
Ещё моложе был зимой.
Сирень цветёт, цветёт, цветёт,
Душа щемит, щемит, щемит,
И жизнь идёт, идёт, идёт,
И лес шумит, шумит, шумит...

Жизнь идёт, и не пропадает в пучине времени только потому, что её запечатлевают на страницах своих книг летописцы бытия – поэты. И если историки нам рассказывают о внешних событиях, то поэты доносят до грядущих поколений жизнь души народа. К примеру, о безбожном для России XX веке написаны сотни монографий, Анатолий же Передреев в стихотворении «Беспощадна суть познания...» в нескольких строчках так выразил растерянность души, лишённой опоры: «Бесконечностью пустою // Мчат миры, себя круша. // Нету неба над тобою, // Беззащитная душа. // Так зачем порой ночью // Ты глядишь в него, глядишь // И не с чёрною дырою, // со звездой говоришь».

Поэты, если они настоящие поэты, а не рифмователи слов, не только толкуют о том, что есть и что было, но и пророчествуют. Тот же Передреев, ушедший из жизни в середине 1980-х годов, лучше поэтов начала XXI века выразил торжество золотого тельца – основную болезнь России наступившего века:

Всё беззащитнее душа
В тисках расчётливого мира,
Что сотворил себе кумира
Из тёмной власти барыша.
Всё обнажённой его суть.
Его продажная основа,
Где стоит всё чего-нибудь,
Где ничего не стоит слово.

Так через полвека завершился спор физиков и лириков: ни те, ни другие ныне не нужны обществу. Надолго ли тьма накрыла нас? Передреев в стихотворении «К Отчизне» предрекает, что смутные времена пройдут, как преодолела Русь не одну беду: «Из века в век тебя пытались сжечь // И растоптать... Но силою неведомой // Свой лик сберечь сумела ты и речь // И стон свой в песню обратить победную». И впредь, до скончания века, будут омывать наши сердца поэтические ветра, чтобы души наши могли дышать как травы под дождём.

Владимир Вардугин (Саратов)

Из числа художников 60-х

С работы её отпустили, быть может, и завидуя: она увидит грандиозную стройку – возведение Красноярской ГЭС. Наталия Александровна Чечнева, недавняя выпускница Саратовского художественного училища, а тогда, летом 1961 года, инженер-художник Саратовского завода технического стекла, вместе со своим супругом Юрием Ивановичем Вальковым и его другом Борисом Евгеньевичем Медведкиным (они только-только защитили свои дипломы в СХУ), получила в областном управлении культуры завидную творческую командировку на стройки коммунизма в Сибири. Поехали ни с кем не списываясь, ни кого ни о чём не прося, упаковав чемоданы с красками и прихватив с собой этюдники. Тогда, в золотой век советской романтики, можно было вот так вот запросто сорваться с места в уверенности, что везде тебя приютят и накормят.

И верно: поселились у незнакомых, но милых сибиряков на окраине Дивногорска. Две недели старались вместить переполнявшие их чувства от величия сибирских суровых просторов и от дерзких трудовых подвигов покорителей Енисея в пространство белого листа с помощью карандашей и акварели. Природа там, в Сибири, совсем не походила на нашу, волжскую: на фоне противоположного, высокого берега Енисея плыли облака, словно и само небо спустилось на землю, чтобы рассмотреть, что же затеяли люди, вырывшие огромный котлован под фундамент будущей электростанции. Наташа больше налегала на пейзажи, а Борис и Юрий стремились успеть запечатлеть масштабы строительства: где-то вдалеке, словно смотришь с самолёта, копошатся экскаваторы, снуют машины-муравьи, а фигурки людей совсем маленькие. Впрочем, поработали и с крупными планами: героев-гидростроителей художники-волжане увековечили в портретах, их мужественные лица потом украшали не одну выставку.

По возвращении в Саратов молодых живописцев попросили выступить в библиотеке перед студентами университета, Борис Евгень-

евич вспоминает, как неловко чувствовал себя перед взорами таких же молодых парней и девчат, дотошно выпрашивающих, что они видели в Сибири, как живут и работают там их сверстники, коим посчастливилось попасть в число покорителей Енисея. Как могли, командированные рассказывали о своей поездке, хотя им легче было поведать об увиденном живописанием красками. Как раз в то время сбывалась мечта волжан «беседовать» со зрителями на своей, волжской, выставке: ленинградский художник Карташов в министерских коридорах «пробил» разрешение на организацию первой выставки «Большая Волга» (потом она возобновлялась с периодичностью раз в четыре года), и в Куйбышеве готовились принять полотна и рисунки художников со всех волжских городов. Выставком отобрал в экспозицию и рисунки, привезённые Чечневой, Вальковым и Медведкиным с берегов Енисея.

То было время экспериментов и поисков, на слуху были имена Сикейроса и Диего Риверы, молодёжь увлекалась монументальным искусством: грандиозные революционные перемены хотелось запечатлеть такими же величественными формами искусства. Наталия Александровна экспериментировала в своём цеху. Завод техстекла выпускал белую плитку для ванных комнат. Её отец, Александр Никитович Чечнев, известный в Саратове художник, и муж Юрий Иванович Вальков, ездили на завод цветного стекла «Красный май» (между Ленинградом и Москвой), достали там краски, и на саратовском заводе техстекла освоили выпуск цветной плитки. Собирались оформить фасад будущего речного вокзала на Набережной Космонавтов, готовили эскизы. С вокзалом ничего не вышло, зато новаторам улыбнулась удача со зданием облисполкома (ныне дом правительства) на проспекте Ленина, им поручили выполнить мозаику во весь торец (девять этажей!) здания. Юрий Иванович и Наталия Александровна с энтузиазмом принялись за дело, однако их пыл охладили обкомовские чиновники, им не понравилось, что в эскизах не нашлось места ни портрету Маркса, ни рисунку, отображающему облик Владимира Ильича Ленина, а что это за монументальное искусство, если не рассказывает о вождях?

Что же предложили художники? Их творение (Наталия Александровна считает, что это больше работа Валькова, а она лишь помогала ему) сегодня можно видеть с Театральной площади: строители коммунизма бодро и уверенно ступают по своей земле, женщина несёт ребёнка на руках, на втором плане – комбайны, строительные

краны, установки, качающие нефть из недр земли... Утвердить эскиз помог Юрий Иванович Менякин, тогдашний главный архитектор города. Первый секретарь обкома партии Алексей Иванович Шибаетов по утрам совершал заплывы в недавно построенном бассейне на улице Чернышевского, там его и подловили Менякин и чета художников-монументалистов, расстелив картоны прямо на полу и объяснив первому лицу Саратовской области, что без его слова чиновники не утверждают проект мозаичного панно. Окинув взглядом рисунок, Алексей Иванович обронил загадочную фразу: «Вообще-то на алтарь похоже», но Наталия Александровна не растерялась: «Так это и хорошо!» И Шибаетов «благословил» молодых художников, пожелав им удачи. И донныне то панно украшает город, выражая подспудную мысль авторов: вожди приходят и уходят, а народ остаётся.

Юрий Вальков, как и его товарищи по училищу Борис Медведкин и Валерий Осипов, считались монументалистами. Они даже над дипломом корпели втроём, разработав проект росписи кинотеатра «Комсомолец». На холстах размером полтора на два метра изобразили каждый свою тему: Осипов взял спорт, Вальков – труд, а Медведкину досталось искусство. Экзаменаторы оценивали их творения, слушали, как Валерий Осипов бойко пояснял: «Синтез архитектуры и живописи – это наша проблема, и мы её решили...» На рубеже 1950–1960-х годов педагоги давали установку: всё делать с натуры, не фантазировать. Хотя выезды на практику в живописные окрестности татищевской Вязовки – чем не повторение знаменитых плэнеров импрессионистов? Но когда Медведкин слишком увлёкся творческой манерой Ван-Гога и Ренуара, Виктор Кириллович Данилов, созерцая, как ученик дописывает этюд, резко спросил: «Вы что, француз?» – «А что, французы плохие художники?» – парировал Медведкин, и учитель обиделся не столько на не слишком почтительный ответ, сколько на его пристрастие к «чуждому» нам импрессионизму.

Могли отругать и не за «...измы». Руслан Лавриненко в 1958 году работал над картиной «Базар» – буйство красок, парад типажей; начатое полотно одобрили наш земляк фронтовик Алексей Иванович Бородин и москвич Грицай, приехавший в Саратов отбирать картины на Всероссийскую выставку, однако товарищ из обкома обрушился на Руслана за... воспевание частного сектора, и Лавриненко понял: не возьмут его «Базар» на выставку (а участие во Всероссийском смотре давало право вступления в Союз художников России).

Уже когда Медведкин окончил училище, любопытства ради ходил на диспут: преподаватель СХУ Владимир Фёдорович Гуров «опровергал» Матисса, а молодой искусствовед из музея Радищева Ефим Водонос доказывал, что творческая манера Матисса так же прекрасна, как и метод передвижников, как и искусство соцреалистов. Тогда уже можно было обсуждать острые вопросы искусства, постепенно уходил в прошлое страх перед ярлыками. Всего десятилетие перед тем диспутом Руслан Лавриненко едва не испортил себе жизнь неосторожным словом. На уроке студенты СХУ обсуждали поездку в Москву, в Манеж, Руслана спросили, что приглянулось ему на Всероссийской выставке, и он с восторгом отозвался о пейзаже нашего земляка-покровчанина Андрея Мыльникова «На мирных полях» (китайцы отзывались о Мыльникове как о современном Леонардо да Винчи, считая, что молодому волжанину подвластны все жанры изобразительного искусства), а насчёт картины Налбандяна «Сталин и Мао Дзедун» ляпнул: «Не понравилась. Краски тёмные, как вакса, диван какой-то обшарпанный, да и вообще...», чем вызвал гнетущую тишину в классе. К счастью, ни один стукач не оказался свидетелем критики картины Налбандяна. А на следующий день с глазу на глаз Борис Васильевич Миловидов деликатно разъяснил Руслану, что картины с таким названием, будь они совсем никудышными, критике не подлежат.

В начале 1960-х студенты уже не только спокойно обсуждали ранее закрытые темы, но и общались с последователями того же импрессионизма: в Саратове жил Николай Михайлович Гуцин (1888–1965), приехавший в наш город из Парижа. В 1948 году Гуцин преподавал студентам СХУ технику живописи и технологию живописных материалов (Руслану Лавриненко запомнились его рассказы о встречах с Бурлюком и Маяковским), но потом Николай Михайлович имел возможность давать только частные уроки в своей квартире на улице Гоголя, 99. Однажды побывала в гостях у мастера и пятнадцатилетняя Наташа Чечнева, привела её к нему мама, договорившись, что мэтр станет обучать юную землячку живописи. Запомнились его доброе лицо, обаяние и... изумрудный браслет на руке человека из другого мира. Увы, дело до уроков не дошло.

Начало 1960-х – время «оттепели», отнюдь не весны, и чиновники от культуры по-прежнему зорко следили за чистотой партийной линии в искусстве. Да что там 1960-е! И в начале 1980-х учащаяся СХУ Лада Валькова (дочь Валькова и Чечневой) вместе со своими подругами из фольклорного ансамбля участвовала в театрализован-

ном представлении на масленицу возле музея Радищева, кто-то донёс о воспевании «религиозной» старины, и куратора ансамбля завоотделом культуры обкома партии Зоя Тимофеевна Ларионова, отчитывая «на ковре», грозно предостерегала от политической ошибки: «Так вот и в Чехословакии начиналась контрреволюция!» К сожалению, не там искали врагов, не сарафаны и косоворотки самодельных артистов развалили СССР...

Было бы неверным утверждать, что власти только и делали, что «запрещали и не пустили». Каждый художник (а в 1960-х членов Союза художников в Саратове насчитывалось шесть десятков) обеспечивался заказами (оформляли наглядную агитацию на предприятиях), для души мог писать картины, для чего в середине 1960-х художникам выделили чердачное помещение в только что построенном здании института геологии на площади Революции (ныне – Театральная). Первоначально то здание проектировалось без чердака, однако архитектор Суродин настоял на этом архитектурном «излишестве», и когда геологи, увидев, что чердак получился весьма уютным, захотели взять его себе; точку в битве поставил Шибаев: «Художников не трогать!» Окна всех пятнадцати мастерских (одна комната – на двух-трёх живописцев) выходили на север: ровный неяркий свет хорош для мольберта. А в 1950-х годах мастерские в Саратове имели лишь скульптор Кибальников да художник Кулагин, писавший картину «Ленин и план ГОЭЛРО».

Труд художника в те времена был востребован, и не случайно, что тогда в училище поступали в основном парни. «Нас на курсе всего трое девчонок было, – вспоминает дни учёбы в СХУ Валентина Михайловна Медведкина: – Ольга Успенская, Тамара Белозёрова и я. И у Бориса на курсе тоже всего двое девчат, а остальные – парни».

Обдумывать свои творения и переносить их на холст могли наши живописцы и на творческой даче в Пристанном, где на берегу Волги к их услугам стоял дом с верандой дореволюционной постройки с такой же старинной мебелью, рос сад, а на пристани ждал Поликарпыч – моторист лодки-гулянки, вмещавшей до тридцати человек. Гостили в Пристанном и столичные знаменитости. Так, свою картину «Тарас Бульба и сыновья» Александр Павлович Бубнов (1907–1964), прославившийся полотном «Утро на Куликовом поле», писал в Пристанном. Волга стала «главной натурщицей» для такого замечательного саратовского пейзажиста, как Василий Осипович Фомичёв.

Итоги бдений в мастерских и на волжских островах видели земляки в выставочном зале на Набережной Космонавтов, его открыли

тоже в 1960-х годах. Выставлялись там и работы с творческой дачи села Серебренники (близ Вышнего Волочка), где саратовцы могли и себя показать, и людей посмотреть: туда съезжалось пол-России. Именно там набирались опыта Василий Фомичёв, Борис Шагин, Александр Гродсков, учившиеся в Серебренниках у таких признанных мастеров, как братья Ткачёвы, Валентин Михайлович Сидоров, Кугач, Виктор Попков, Грицай.

Запечатлевали художники быстротекущее время не только на холстах и картоне (сколько прекрасных работ осталось от того времени!), но и на книжных страницах: почти каждый попробовал свои силы в книжной графике, сотрудничая с художественным редактором Приволжского книжного издательства Карчевским (чуть позже началась эпоха Бутенко и Иванова, длящаяся уже почти сорок лет).

Ушла романтическая эпоха счастливого ожидания благих перемен, то незабвенное для нас время не повторится, однако соприкоснуться с ним и воочию увидеть его можно запросто, стоит лишь взглянуть на картины и рисунки художников, творивших в те годы: старых мастеров – Ивана Никитовича Щеглова, Александра Васильевича Скворцова, Бориса Васильевича Миловидова, Александра Никитовича Чечнева, Алексея Ивановича Бородина, Николая Дмитриевича Шапошникова, Василия Кузьмича Ткаченко, Алексея Дмитриевича Панова, Ивана Михайловича Новосельцева, Бориса Павловича Боброва, Бориса Антоновича Протоклитова, Петра Алексеевича Гришина, Владимира Емельяновича Моисейкина, Николая Григорьевича Шашлова, Николая Васильевича и Любовь Семёновну Климашиных, их младших современников – Бориса Павловича Шагина, Виктора Фёдоровича Чудина, Юрия Алексеевича Дряхлова, Юрия Михайловича Коркина, Александра Куприяновича Гродскова, Леонида Григорьевича Федотова, Бориса Ивановича Давыдова, Михаила Николаевича Аржанова, Владимира Артемьевича Храпуна и совсем юных в то время, только пробующих себя в живописи – Анатолия Васильевича Учаева, Александра Фёдоровича Саликова, Владимира Ивановича Романова, Анатолия Васильевича Мухина, Евгения Дмитриевича Яли, Татьяны Васильевны Хахановой, Виктора Тихоновича Карякина, Романа Викторовича Мерцлина, Елены Ивановны Мальцевой, Вячеслава Сергеевича Цая.

В этом, наверное, и есть счастье художника: твоим взором станут окидывать ушедшие дни грядущие поколения.

Светлана Дементьева (Саратов)

**Одна жизнь на двоих.
Юрий Ошеров и Светлана Лаврентьева**

Ушедшему всегда легче, он – с Богом.

Оставшемуся всегда труднее, он – с людьми.

Он ушёл, она осталась.

Ему было 76, ей сейчас 81. Они прожили вместе 55 с лишним лет, и им ни одного денёчка не было скучно или равнодушно вместе.

Это любовь, о которой мечтают все девчонки на свете. Он эмоционально вспыхнул, и оказался буквально одержим ею. Влюбился в неё с первого взгляда. Она флиртовала и кокетничала неудержимо. Он влюбил её в себя на спектакле «Эй ты, здравствуй». И – как показала их судьба – на всю жизнь.

Они оказались неразлучны. Всегда рядом. Два маленьких, больших человека. Глядя на них, можно было безоговорочно поверить в сказки. Он был немного Оле Лукойе, она – озорница, прекрасная и вечно юная маленькая Баба Яга, которая почему-то всё же постарела, но он в упор не хотел этого замечать.

Потому что любовь есть презрение к времени.

Любовь предполагает игнорирование бега часов.

Любовь над временем и много выше его.

Они пережили вместе так много всего! Отсутствие детей – тяжкий жребий и для мужчины, и для женщины. Театральные премьеры – блистательные и более скромные, счастливые и не очень. Уход своего главного Учителя и Мастера Юрия Петровича Киселёва. Безвременную смерть друзей и коллег. Пожар в их любимом старом ТюЗе. Никогда не забуду, как они шли по туманному, вечернему проспекту, рука в руке, словно персонажи фильма Чаплина или Феллини. Два усталых и вмиг осиротевших, нещадно ограбленных человека, потому что на их глазах полыхал, горел, разрушался ДОМ СМЫСЛА их жизни.

По счастью, дом любви и искусства восстановят в кратчайшие сроки. А спустя какое-то время, хлопотами Ошерова, он станет исторической сценой ТЮЗа.

Даже обретя новое долгожданное здание ТЮЗа, с его большим и комфортным зрительным залом, с просторным фойе, с большим собственным кабинетом, Юрий Петрович всю оставшуюся ему жизнь стремился в тот, маленький театр на Вольской. ТЮЗ на Вольской это дом, где он начинался, как артист. Куда он школьником ещё бегал, чтобы быть приобщённым к этому чуду – театр.

ТЮЗ на Вольской место, где он обрёл свою Тропу. Своего учителя и Мастера и почти полного тёзку Юрия Петровича Киселёва. ТЮЗ на Вольской это место, где он встретил свою будущую жену. Рыженькая девчонка в красных туфлях на каблуках, в красно-зелёном платье, такая же студийка Киселёва, как и он сам, без стука ворвалась в его воображение.

Она просто пролилась в его сердце. Они захватили души друг друга без всяких битв. Он звал её всю жизнь Светкой, она – Юркой. Правда, фамильярничала только наедине, а при людях именовала его почтительно - Юрием Петровичем, потому как её муж являлся сначала главным режиссёром ТЮЗа, а потом художественным руководителем театра.

Лаврентьева и Ошеров. В «Старосветской любви» умирает её персонаж, в реальной жизни первым ушел он, устроив своей спутнице её личную Хиросиму. Удар радиацией тоски и утраты.

Она ходила по их уютной квартирке, останавливалась то перед книжным шкафом, то перед сотворённым под старину патефоном, брала на руки любимого пса, выходила на балкон... Мир обесмыслился. Не было того, с кем – более пятидесяти лет! – обнималась и секретничала, хулиганила, шутила, болтала. Исчез её главный человек по части Творчества и Театра. Театр являлся сосредоточием их дум и мечтаний. Вся их жизнь превратилась в театр.

Когда-то на их комсомольской свадьбе, на стол рухнула люстра. По счастью, никто не пострадал. Просто эмоций добавилось. Что это, мол, знак фееричности их жизни. У них была скромная свадьба. Настрогали тазики салатов, собрались театральной компашкой. Денег не было практически ни на что. Но новобрачные выглядели счастливыми до небес!

Истинная любовь не требует комфорта, она требует только того, кого желаешь видеть, чувствовать, осязать.

Новобрачный восхищался своей Светкой, как принцессой. Она с её миниатюрностью и крошечным ростом всю жизнь одевалась в «Детском мире». Светлана Лаврентьева выбирала обычно одежду, чтобы шмыгнуть с ней в примерочную, а муж восхищённо цокал языком, провожая её шальным от счастья взглядом.

Они были громкой парой. Разговаривали, как итальянцы – бурно жестикулируя и помогая руками находить нужные и самые красочные интонации.

И их всю жизнь узнавали на улицах саратовцы. К ним часто подходили прямо на улицах незнакомые люди и благодарили. За солнечный свет их ролей. За тот трепет, что рождался в душе от их сценических прочтений большой литературы.

Уже после его смерти одна тюзовская зрительница, незнакомка, подошедшая к Лаврентьевой на улице со словами восхищения и благодарности, можно сказать, примирила её с жизнью.

Светлане Васильевне так не хватало любви в то мгновение! Она чувствовала себя такой забытой, ненужной, она даже собственное существование воспринимала почти как ошибку, и тут эта женщина!

Любовь спасает всех и всегда.

Наверное, ту горожанку направил к ней сам Господь. А может, Юрий Петрович попросил Господа за свою несчастную вдову.

В последний раз я видела их вместе в спектакле «Ах, как бы нам пришить старушку». Светлана Лаврентьева в этой трагикомедии – одинокая пожилая леди, Ошеров – уличный бродяга, грабитель. Оба – бесприютные души. На этом спектакле смех и слёзы органично и непрестанно сменяют друг друга. Это уморительно печально. И устрашающе смешно. Потому что пронзительно похоже на жизнь.

«Старосветская любовь» – песня их любви. Идеальная в своей человечности гоголевская проза. Та мудрая простота, до высоты которой надлежало дорасти. Добродушные пожилые люди, бездетная пара, живущие друг другом. В спектакле первой уходит она, сиротеет он.

В реальной жизни своей духовной наследницей, носительницей памяти о себе оставил свою жену Юрий Петрович Ошеров.

Когда-то он влюбил её в себя на спектакле «Эй ты, здравствуй!»

Когда много лет спустя ставился спектакль «Старосветская любовь», Светлана Васильевна с изумлением осознала, что одна из главнейших лирических мизансцен в «...любви» сделана точно так же, как в спектакле «Эй ты, здравствуй!».

Он без слов признавался ей в любви каждый день. Пледом, которым укутывал её маленькие ножки. Своими стихами – потёртый кошелёчек, в котором она хранила тот листочек со стихами, куда-то испарился, и она скорбела по стихам, как по потере драгоценнейшего из сокровищ...

Они почти не говорили о любви вслух. Не гремели и не звенели священными словами. Просто творили любовь – на сцене и в повседневности. Даже незнакомые люди чувствовали, что между этим мужчиной и этой женщиной горит и сияет особое чудо... И это привлекало к ним внимание везде и всегда.

Любовь делает людей прекраснее. И сильнее.

Любовь сделала их почти всемогущими.

Светлана без Юрия

Когда не стало Ошерова, многие боялись за физическое и душевное здоровье Лаврентьевой... Многие всерьёз решили, что вдова угаснет сразу же... Не сможет прожить без любви своей жизни и дня.

В день его гражданской панихиды скорбная, маленькая, словно пригнутая к земле грузом невыносимой скорби, она казалась, действительно, того и гляди уйдёт за ним вслед.

Юркнет в смерть – как в спасительную норку.

А она – словно легендарная птица Феникс, взяла и воскресла.

Не ради себя – ради него восстановилась

...Чтобы вышел его последний, прощальный спектакль «Тропа», по его наметкам и записям, доведённый до финала актёром и режиссёром Алексеем Чернышевым.

...Чтобы поставить ему достойный памятник на кладбище.

...Чтобы молиться о его душе.

...Чтобы, сконцентрировав все душевные силы, стать участницей его дня рождения – дня памяти 6 ноября 2022 года.

...Чтобы играть на сцене так, чтобы он ею и оттуда, из иного измерения, из вечности гордился...

О её ролях в «Матёре», в «Томе Сойере», в ещё целом ряде спектаклей говорят не просто уважительно – скорее, с уважительным восторгом.

Иногда к ней подходит театральная молодёжь, чтобы выразить восхищение и спросить совета.

Светлана Лаврентьева никогда и никому не отказывала в театральных уроках. Если спрашивают – рассказывает. С советами без спроса старается не лезть.

Если по большому счёту, то театр и муж – это всё, что её волновало и до сих пор волнует и интересует в жизни.

Говорят, что у Лаврентьевой словно открылось второе дыхание.

Ещё бы не открылось! Она дышит теперь за двоих!

Играет за двоих! Живёт за двоих.

Иногда ей кажется, что всё бессмысленно. Что всё миновало и исчезло. Что без него – человека и мужчины, режиссёра и сценического партнёра в её жизни уже ничего больше нет...

А потом она решительно, по-девчоночьи поводит плечами и сбрасывает с себя проклятушую хандру. Соскребает с души нестерпимость тоски. Вспоминает его улыбки и слова, его верность своему Учителю и своим ученикам, его забавные реплики и шуточки. То, как он поддёргивал на носу очки, то, как, порой кряхтя и негодуя на погоду, шёл выгуливать их собаку. То, как он ворчал на то, что спина болит и в боку колет. То, как разминался по утрам. То, как они жили. Как радовались и горевали. Кофейничали, чаёвничали. Хохмили. Рассказывали анекдоты.

То, как они творили. Сочинялись спектакли... Старались идти в сердцевину ролей. Старались соответствовать киселёвским заповедям искусства. Как Юрий Петрович – страстный книгочитатель и даже книгоглотатель зачитывался великой прозой и поэзией. Пушкин, Достоевский, сборники сказок. Как важен был для него «Вечный муж» – один из его любимых спектаклей. Как он, по её просьбе подавал для неё реплики из пьесы Макдонаха, чтобы она прорепетировала ещё и дома одну из самых удачных своих ролей. И как она – не без внутреннего ликования – чувствовала, что он неугомонно ревновал, ревновал её к другому режиссёру. И она радовалась этому, потому что ревнует – значит любит! А от женского счастья (любит, любит!!!) не уйти, не скрыться до самой старости...

Светлана, живущая за двоих

...Светлана Лаврентьева это незабываемая, трогательная, само детство во плоти – Колбаска в старом спектакле по повести Линдгрэн.

...Юрий Ошеров это удивительный полковник, человек долга и чести в спектакле «Гальера», поставленном по роману Маркеса «Полковнику никто не пишет».

...Светлана Лаврентьева для целых поколений саратовцев это непередаваемая в своём озорстве и безбрежности хулиганства маленькая Баба Яга – спектакле, живущем в афише театра много десятилетия.

Лаврентьева давно уже передала свою козырную роль другим актрисам, но шлейф её таланта и сияния всё ещё существует в памяти тех, кому посчастливилось увидеть её в этой волшебной постановке...

Юрий Ошеров был когда-то Вороном Абрахасом из этого спектакля, покровителем, оберегателем и защитником маленькой волшебницы. Он и в жизни был её защитным амулетом.

Она ничего не страшилась до его ухода. Мысли о смерти и даже о старости ей, по её собственному признанию, просто в голову не приходили.

А сейчас очень и очень страшится, пожалуй, только одного – быть похороненной не рядом с ним. Любовь её жизни ведь покоится на Еврейском кладбище, рядом со своей обожаемой мамой. Мамой, которая по великой любви родила своего единственного сына во время войны от человека, которого Юрий никогда в жизни не видел.

Он простил матери тайну своего рождения и трагичный удел безотцовства. Обожал мать и был всегда благодарен ей за Дар жизни. Каждый свой день рождения Юрий Петрович дарил ей цветы – и при жизни и после маминой смерти. Свой день рождения он начинал встречать на кладбище, возлагая цветы матери.

Сейчас у них одни цветы на двоих. Они разделили могильную землю. Юрий Петрович и Серафима Давыдовна, сын и мать – в одной земле. А ей, вдове Ошеровой, когда придёт её час, положено найти приют в земле, где могилы венчают православные кресты.

Согласно национальностям, они принадлежали разным религиям, а значит, разным обрядам и культурам. Согласно их жизни они принадлежат одной и той же религии – религии Любви и Театра.

Светлана Лаврентьева надеется, что Бог поможет им воссоединиться и после окончания её земной жизни.

Пройдя через оглушительное неприятие жизни, через скандалы с Богом, через слёзы, Светлана Лаврентьева в свой 81 год страстно жаждет жить. В память о нём, своём Юрии Петровиче. У неё и сил то вроде уже нет, но для того, чтобы играть, они чудодейственным образом появляются.

6 ноября 2022 года, поднявшись на сцену во время вечера памяти Ошерову, его (переосмыслим название классического спектакля)

вечная жена (слово вдова упоминать совсем не хочется!) обратилась, можно сказать, в вечность. Не знаю, кто как, а лично я заплакала от её проникновенных слов благодарности матери, родившей ей такого замечательного Юрия. От слов благодарности Киселёву, вырастившего ей столь органичного и тонкого сценического партнёра.

Из уст Лаврентьевой прозвучала благодарность всем коллегам и зрителям, потому что театр, при культе индивидуальности каждого участника, есть общее дело. Такой вот красивый парадокс. И хороший театр всегда строится на общей любви и общей памяти.

Вечер памяти, сделанный без пафоса и громких восклицаний, сотворённый из прозы Экзюпери и демонстрации фильма памяти Ошерова, его фотографий и живого голоса, будоражил сердце пониманием того, как хрупка и кратка эта жизнь. Даже если она по меркам – не вечности конечно, а людей – велика.

Одно вне всякого сомнения – такой день рождения надо заслужить. Когда виновника торжества уже нет на свете, а в его честь горят огни рампы, поются песни и читаются стихи и выступающими говорят без всяких бумажек-шпаргалок сильные, настоящие и единственные слова, это создаёт и даже умножает, прокачивает энергию любви. А без любви жизнь выцветает. Утрачивает смысл и духовные ориентиры.

Ушедшему – тяжелее. Он в заоблачных высях, но невесомости и отрешённости духа, отсутствию привычной плоти людям, наверное, ох, как трудно учиться.

Оставшимся – легче. На земле мы только люди. Вне общества ангелов и архангелов, вне общества высших существ и небесных судий, привычнее существовать. На земле мы всего лишь люди. Со всем грузом забот и примирений, со всем ворохом заблуждений и грехов, со всеми сокровищами жалости и надежды, веры и любви.

«Знаете, а я и впрямь, похоже, счастливица! – с огромной силой внутреннего воодушевления сказала мне Светлана Лаврентьева. – Сколько раз я отчаивалась, а вчерашний вечер он с какой-то силой, мне ранее и неведомой, встряхнул меня и убедил: всё на свете не зря, и любовь нет, не заканчивается! Даже со смертью не заканчивается, потому что жизнь и любовь – те сестрицы, что могущественней всех нас, вместе взятых и даже наших самых горчайших потерь и утрат сильнее. Это сложно объяснить и как-то аргументировать что ли. Я вчера это просто сполна ощутила – не сердцем или умом, всею собой»

Владимир Вардугин (Саратов)

На высокой ноте любви

«Новая метла по-новому метёт». В справедливости этой поговорки первое сопрано Уральского народного хора Елена Сапогова убедилась, когда сменивший Бориса Дмитриевича Гибалина на посту руководителя хора Владимир Иванович Горячев предложил трудоустроить её в хор Пятницкого или же Волжский народный хор, поскольку манера её пения совсем не уральская. Что и не удивительно: родилась-то она на Волге, в селе Бряндино Куйбышевской области, о чём знал Гибалин и два года доверял ей. Новость обсуждали в коллективе, кто-то полагал, что отчисляют Сапогову несправедливо, другие утверждали, что и сам Лев Львович Христиансен, основатель Уральского народного хора, уехавший в Саратов, не принял бы певицу, не вписывающуюся в манеру хора.

От перевода в другой хор молодая певица отказалась и с обидой уехала к маме, в город Ревда Свердловской области. «Приютила» её комсомольско-молодёжная стройка. Вместе с другими парнями и девушками два года, с 1963 по 1965, воздвигала Сапогова сернокислотный комбинат, а смонтировали оборудование – пошла в цех аппаратчицей. Производство ещё не отладили, постоянные утечки химических веществ отравляли воздух, противогазы «задыхались», не то что люди; постоянно першило горло, голос стал теряться, и парторг комбината Александр Дмитриевич Попов, слышавший «звёздочку» местной самодеятельности, в доверительной беседе посоветовал: «Лена, ты уходи отсюда...»

Балаковский химкомбинат в отличие от ревдинского к тому времени уже был отлажен, Елену приняли на штапельное производство, с год она отработала в цехе, пока жена Бориса Михайловича Золототрубова, начальника этого цеха, не пригласила её в детский сад, которым заведовала. Ещё год нянчила Елена заводских ребятишек, по вечерам училась в школе рабочей молодёжи, и всё время пела, пела, пела. Весной 1967 года послали Сапогову в Саратов, на заключитель-

ный концерт областного смотра художественной самодеятельности. Спела она песню из репертуара Зыкиной «Растёт в Волгограде берёзка», вызвав слёзы у зрителей, да и сама артистка, дочь воина, хотя и вернувшегося с войны, но умершего вскоре от ран, плакала, исполняя эту горестную и величественную песню, посвящённую памяти солдат, павших под Сталинградом. «Пусть эта девочка придёт ко мне», – сказал Лев Львович Христиансен, председатель жюри, и когда она явилась к нему в консерваторию, он, похвалив её («хорошо пела, слёзно!»), предложил: «Поступайте в нашу консерваторию». – «Да у меня нет музыкального образования», – смутилась Лена, на что профессор заявил, что для неё сделают исключение (действительно, это был рискованный эксперимент, из ряда вон выходящее событие).

Сольфеджио она не сдавала, поскольку не знала ни одной ноты. А с остальными испытаниями – историей, русским языком, собеседованием, где не столько отвечала на вопросы коллоквиума, сколько пела) справилась успешно. Увидев своё имя в списке принятых, ходила сама не своя от восторга: её приняли в консерваторию! Она будет учиться, о чём и не смела мечтать! Это была сказка, сон, навязание, боялась, что сейчас проснётся и...

Приняли Сапогову учиться на хормейстера народного хора. Одновременно со знаменитой Гнесинкой Лев Львович Христиансен организовал первую в стране кафедру хормейстеров. В академической среде до того народная песня считалась «низким» жанром, недостойным серьёзного изучения учёных мужей, и вот – прорыв в Москве и в Саратове: в высших учебных заведениях стали готовить специалистов, призванных вернуть народу то, что он утратил в XX веке – свои песенные истоки.

На первый курс новой дисциплины зачислили всего пятерых, и так получилось, что ко второму курсу Елена Сапогова осталась одна: Тамара Старостина и Виктор Чернов заболели, Надя Ковалёва вышла замуж и уехала в Севастополь... Подоспели к тому времени первокурсницы – Валя Мамай, Рая Шапошникова, Люба Екатеринушкина, – с ними через пару лет Елена Сапогова составила квартет (иногда четвёртой вместо кого-либо пела и Людмила Захарова), в год окончания консерватории записали в Москве пластинку-гигант, русские народные песни (в марте 2008 года в радиопередаче «Встреча с песней» Виктор Татарский знакомил слушателей с песней «Это было давно», записанной саратовскими девчатами в 1972 году). Но это случилось немного позже, а тогда, осенью 1967 года, Лев Львович Христиансен

запретил Сапоговой... петь! Потому что требовалось переучиваться, и нужно было подождать, исправляя недостатки – наследие художественной самодеятельности. Азы нотной грамоты ей преподавал студент старшего курса и одновременно ассистент кафедры Александр Сергеевич Ярешко. Постепенно мудрёная наука открывала свои тайны, первокурсница стала понимать, почему раньше на концертах её музыкально просвещённые подруги возмущённо шептали: «Опять труба фальшивит!», она же тогда не слышала эти огрехи, восхищаясь льющим потоком торжествующих звуков: впервые симфонический оркестр довелось ей увидеть на сцене в Саратове.

Прошли первые восторженные дни, потянулись размеренные будни: с утра – занятия в классах консерватории, а вечером – самые интересные «уроки»: не пропускала ни одного концерта в филармонии, слушала все оперы, шедшие на сцене театра имени Н.Г. Чернышевского, впитывала всё-всё, учась у мастеров. А поучиться было у кого. В Саратове тогда блистали оперные певицы Ольга Васильевна Бардина, Александра Давыдовна Рудес, замечательный баритон Юрий Лазаревич Попов. С подругой, Надей Ковалёвой, не пропускали ни одного гастролёра. А приезжали тогда и Зара Александровна Долуханова (поклонники величали её «королевой камерной музыки»), и Анатолий Соловьяненко, и Галина Вишневская, и Владимир Атлантов, Галина Ковалёва (наша землячка), Юрий Музурок. Из эстрадных – Мария Пахоменко и Валентина Толкунова. Слушала бардов – Сергея и Татьяну Никитиных (Лев Львович считал гитарную песню развитием в современных условиях фольклора). Учились и у чтецов (тогда мастера этого жанра собирали полные залы) Сюзанны Леонардовны Лавринович (саратовская артистка), гастролировавших Журавлёва, Познанского, Каминки. С незапамятных времён в консерватории сложилась традиция: устраивать встречи студентов со знаменитыми гастролёрами, из этих «мастер-классов» тоже извлекали уроки.

Интересовались студентки консерватории и драмой. Сейчас трудно в это поверить, но в 1960-е годы люди ночами стояли у билетных касс в надежде утром купить билеты на приезжавшие в Саратов московские театры – МХАТ, «Современник», театр на Таганке. И то была не бравада, мол, и я не лыком шит, смотрел столичных артистов. Нет, «ночные бдения» в театральных очередях диктовались потребностью приобщения к высокому искусству.

Однажды увидела расклеенные по городу афиши: к нам приезжает Клавдия Ивановна Шульженко. Поспешила в филармонию,

уточнить, когда и по какой цене можно купить билеты, и в фойе столкнулась с Клавдией Ивановной, что-то сердито выговаривавшей администратору. Как потом узнала Сапогова, гнев народной артистки вызвала нерасторопность работников филармонии, не обеспечивших продажу билетов, из-за чего концерт пришлось отменить. Так и не услышали Елена и её подруги-студентки голос легендарной певицы со сцены. Так же, как не довелось ей увидеть и свою любимую Лидию Андреевну Русланову, приезжавшую в Саратов на гастроли в тот год, когда Сапогова сражалась с утечками кислоты на Ревдинском химкомбинате.

Музыка в те годы звучала повсюду: со сцены оперного театра, в концертном зале филармонии, из репродукторов радиоприёмников, с экрана телевизора, студенты ухитрялись даже отыскивать ноты красивейшей духовной музыки – Чеснокова, Бортнянского, – разучивать эти церковные песнопения и даже исполнять их на концертах, хотя это и порицалось: как и всё религиозное, духовную музыку наши идеологи считали пережитком прошлого. Что ж поделать, таковы тогда были «правила игры»: коммунистические субботники (Лев Львович протестовал, когда его студентов посылали красить заборы: «Это могут сделать и не музыканты; надышатся краски и голос потеряют!»), политзанятия (политинформации в большом зале читал сам завкафедрой, и блестяще читал), изучение сочинений классиков марксизма-ленинизма...

Первый год в Саратове для Елены выдался особенно трудным: к сложностям учёбы добавлялись бытовые проблемы. Поселили Сапогову в Доме колхозника, в комнате располагалось двадцать коек, не жильё, а проходной двор. Елена, не избалованная жизнью (к двадцати восьми рублям стипендии добавляла заработанное мытьём полов: убирала помещения Дома учителя, в похоронном бюро – везде, где придётся), когда через полгода стало совсем невмоготу, пришла к Христиансену, он устроил её в общежитие (дом на углу улиц Кутякова и Мясницкой), поначалу и там пришлось помыкаться: её «кровать» располагалась на антресолях, чтобы добраться до постели, надо было, наступив на кровать подруги, взбираться под самый потолок; небольшую комнатку населяло чуть меньше народа, чем в Доме колхозника – тринадцать человек. Только ко второму курсу освободилась нормальная кровать для Елены.

На четвёртом курсе Лев Львович разрешил Сапоговой выйти на сцену. Часто выступали в сёлах от общества «Знание»: Лев Львович

читал лекцию о народной песне, а живыми иллюстрациями служили песни его студенток. Сегодня вспоминаются и концерты под аккомпанемент баяна композитора Владимира Павловича Кривилёва (именно с его песней Елена Андреевна успешно выступила в 1972 году в Москве на конкурсе исполнителей русской народной песни). А вот исполнять песни под аккомпанемент Ивана Яковлевича Паницкого не пришлось, хотя часто выступала с ним на одной сцене: у него были свои номера, у неё – свои песни.

В июне 1972 года Елена Андреевна защитила диплом, в котором рядом с её фамилией записали профессию: «Хормейстер народного хора и концертный исполнитель русских народных песен». Так и прошла по жизни Елена Андреевна Сапогова в этих двух ипостасях: преподавателя и исполнителя, добившись успехов вопреки пословице о двух зайцах. Сегодня народная артистка России Сапогова – желанный гость на всех конкурсах и фестивалях, где звучит народная песня. Она – неперемный член жюри Всероссийских конкурсов исполнителей народных песен имени Руслановой (состоялось уже пять конкурсов). На первые из них приезжала как гость: с 1972 года и по 2001 год работала в Свердловской государственной филармонии, теперь же Сапогова принимает народные дарования, приезжающие посязаться на родину Руслановой, как хозяйка: в 2001 году пригласили Елену Андреевну в Саратовскую консерваторию преподавать народное пение. Среди её учеников немало тех, кто стал лауреатом престижных конкурсов и фестивалей. Среди недавних – Валя Суходоева, победительница руслановского конкурса 2006 года. Возлагает надежды Елена Андреевна и на других сегодняшних её учениц: Катю Кузнецову, Василису Веретюк, Василису Белякову.

Ещё одна Василиса, учившаяся пению у Елены Андреевны, стала профессиональной певицей: Василиса Кабакова, дочь Елены Андреевны и екатеринбургского поэта Сергея Кабакова. Скучает Елена Андреевна по Уралу, часто ездит на Урал к сыну. «На Урале я плачу о Волге, а на Волге – по Уралу», – замечает Елена Андреевна. В сентябре 2007 года земляки пригласили её на фестиваль «Красноречье», село Новиковка, где проходил песенный форум – в сорока верстах от её родного села Бряндино, так Елена Андреевна слушала наслушаться не могла своеобразный окающий волжский говор, вспомнила маму, братьев и сестёр, и сама стала разговаривать, как в детстве, нажимая на «о». Её собеседники было обиделись: «Вы, что, передразниваете нас?» – «Да что вы, как можно! Я наслаждаюсь, слушая вас!»

Сегодня Елена Андреевна одна из немногих, кто поёт былины, недаром её называют «певицей из сказки». Православная церковь присвоила Сапоговой звание «Глас ангельский России». Пройдут годы, и сегодняшние студенты будут гордиться, что учились у Елены Андреевны Сапоговой. Как она гордится тем, что судьба подарила ей встречи с Львом Львовичем Христиансенем, бережно хранит переписку с ним, вспоминает, как испугалась, когда он, поздравляя её с окончанием консерватории, обратился к ней: «Вот теперь мы с вами коллеги». «Какой там! – подумала тогда Елена Андреевна, – мне ещё учиться и учиться!»

Она и сегодня учится. Входя в зрительный зал, всегда испытывает радость, предвкушая встречу с прекрасным. «Я и сегодня «не наелась», – признаётся Елена Андреевна, отвечая на мой вопрос, не устала ли она от постоянного общения с музыкой и музыкантами. А выходя на сцену, испытывает огромную ответственность перед зрителями и трепетность перед великим наследием, который оставил нам русский народ – огромные пласты песенного творчества, те пласты будут разрабатывать многие и многие грядущие поколения музыкантов, и никогда эти залежи не иссякнут, столь неисчерпаемо народное искусство.

Владимир Вардугин (Саратов)

«Любите Россию!»

В один из сентябрьских дней 1990 года (если не изменяет память, в пятницу 21 сентября) мы с сыном, десятилетним Володей, пошли на концерт Бориса Тимофеевича Штоколова. Великий бас собрал зрителей не в театре оперы и балета, а почему-то в зале Дворца культуры «Рубин» (в газете «Коммунист» петитом объявление: 21, 22, 23 сентября. Поёт народный артист СССР Борис Штоколов. В программе – шедевры музыки русской церкви, русские, цыганские старинные романсы и песни)).

Естественно, зал был полон: не часто баловали нас звёзды. Думаю, все получили истинное наслаждение, Борис Тимофеевич пел от души, исполнил и свою «визитную карточку» романс «Гори, гори моя звезда», и другие романсы, и русские народные песни, и арии из опер. Но поразил, думаю, не только меня, но и всех сидящих в зале исполненный им гимн Российской Империи «Боже, царя храни!» Я полагал, что певец впервые познакомил зрителей с царским гимном, потом же узнал, что любимец властей (ему благоволили и Хрущёв, и Брежнев) и раньше позволял себе такие вольности, за какие другим, менее именитым, грозила бы опала.

Как только окончился концерт, мы с Вовой встали с первого ряда и поднялись на сцену. «Туда же нельзя!», – испугался сынишка, я же успокоил: «Нам можно!» Боялся, что Борис Тимофеевич уедет, и я не смогу договориться с ним о встрече. На моё счастье, он стоял в глубине сцены, невидимый из зала, и с кем-то беседовал. Подождав, пока его собеседник удовлетворит своё любопытство и отойдёт, обратился к певцу: «Борис Тимофеевич! Мне нужно взять у вас интервью для газеты. Можно будет с вами встретиться?» Он согласился сразу же, не ссылаясь на занятость или другие причины, сказал, что рад будет видеть меня завтра вечером в своём номере (назвал его) гостиницы «Олимпия».

В назначенный час назавтра я уже ждал артиста у закрытого номера (постучал, никто не отозвался). Не успел я ещё подумать, дескать, задерживается где-то, как из глубины коридора послышались «шаги командора»: впереди шествовал высокорослый, но статный Борис Тимофеевич, за ним семенил на голову ниже мужчина, его аккомпаниатор, неся на вытянутых руках... кастрюльку с дымящимся из-под приоткрытой крышки варевом.

Поздоровались, я напомнил об условленной встрече, Штоколов извинился: «Подождите, мы сейчас пообедаем...»

Когда же я предстал пред его очи в номере, он попросил меня ещё об одном одолжении: «А можно я буду отвечать на вопросы лёжа?», – и прилёг на кровать, опершись локтем на подушку. Все заготовленные заранее вопросы улетучились после такого неожиданного начала беседы, и я решил удовлетворить своё любопытство: «Борис Тимофеевич, а почему вы не в столовой обедаете?» Он усмехнулся моей наивности, и чётко, выговаривая каждое слово отдельно, произнёс: «Запомните, молодой человек: каждый, кто хотя бы раз пообедаёт в советском общепите, – умрёт от рака желудка!» И стал нахваливаться наш Крытый рынок, какой там большой выбор свежих продуктов, и они с (назвал имя-отчество аккомпаниатора) затоварились на рынке, варят себе на кухне гостиницы.

Где-то через месяц после беседы, 26 октября, на страницах газеты «Коммунист» появилось моё интервью. Самое интересное не мог я, по известным причинам, поведать читателям. Так, перечисляя произведения, исполненные Штоколовым на концерте, отметил: «поклонников его таланта ждал и сюрприз: в новую концертную программу вошли и произведения духовной музыки. Проникновенно и торжественно исполнил Борис Тимофеевич молитву Господню «Отче наш» из «Литургии Чайковского», гимн Бортнянского «Коль славен наш Господь» и его же псалом «Великий Бог» и «Многая лета», сочинение А. Струмского «Великое славословие», но заявлять в печати, что певец принародно призывал: «Боже, Царя храни!» я не стал: всё равно цензор вычеркнет – религию партийные власти уже разрешили, а вот Императора Николая Александровича по-прежнему считали Николаем Кровавым.

В беседе же спросил, почему он включил в свой репертуар царский гимн. Ответил, что он монархист и не скрывает своих взглядов (уже в наши дни, просматривая документальный фильм «Звезда Бориса Штоколова», узнал такой факт: ещё при жизни Сталина, в 1952

году, студент Свердловской консерватории не ходил на лекции по марксизму-ленинизму, а на угрозы об отчислении заявлял парторгу вуза: «Не буду я учить эту чушь гороховую!»). Стал монархистом после знакомства с великим русским художником Ильёй Глазуновым. Ещё что-то рассказывал о дружбе с живописцем, «он нас всех монархистами сделал», в памяти подробности не удержались, а на страницах «Коммуниста» этот эпизод интервью запечатлелся так:

– Включая в свой репертуар старые русские, в том числе – духовные песни, не боитесь ли обвинений в национализме?

– Что может быть плохого в любви к своей нации? – ответил артист. – Не верю в любовь ко всему человечеству, если нет любви к своему народу, если нет уважения к традициям и обычаям народа, к которому принадлежишь по духу, который взрастил тебя. В моих жилах течёт и украинская, и татарская кровь, но по духу я русский, и именно культура русского народа мне особенно дорога. К сожалению, от великой музыкальной культуры России мало что осталось. Нам надо возрождать русскую культуру.

Вот об этом – как вернуть былую славу нашей музыке, как вернуть песенную культуру народа – и шёл разговор. Борис Тимофеевич рассказал, что наиболее пострадала духовная музыка. Если раньше каждый православный – а все русские были православными – знал псалмы, церковные песнопения, то до недавнего времени шедевры духовной музыки – такие, как произведения Бортнянского, Архангельского, Чеснокова, Титова, Березовского, – звучали очень и очень редко, а широкой публике неизвестны и доныне. Официально религия не была запрещена, но фактически человек верующий ущемлялся».

Борис Тимофеевич оживился, когда я стал рассказывать о только что прошедшем у нас в Саратове фестивале колокольного звона – первом в нашей стране, к нам съехались немногочисленные звонари из Суздаля, Архангельска, Ростова Великого, устроив концерт на колокольне Свято-Троицкого собора (одного из двух действующих на тот момент храмов Саратова). Вообще, Борис Тимофеевич не только отвечал на мои вопросы, а и спрашивал, что его интересовало, в свою очередь удовлетворяя и моё любопытство даже на темы, которые не могли войти в интервью. Почему-то он стал вспоминать свою поездку в Гонконг, какая там роскошь, живут буржуи на широкую ногу, «всё у них в золоте, золотой унитаз, они даже, – рассмеялся, – если хотите, позолотят вам даже (назвал часть тела, которую печатно называть неприлично)».

Стали говорить о том, что наш русский народ, несмотря на бедность материальную, богат духовно. Я как раз в то время ходил под обаянием открытых для себя поморских писателей – Бориса Шергина и Степана Писахова, стал ему пересказывать сюжеты их сказов, он удивился: «Я даже имён таких не слышал!» Заинтересовался и художником-писателем Ефимом Честняковым. Я же, узнав, что у него внуки-дошколята, пообещал выслать ему по почте сказки Честнякова с роскошными авторскими рисунками. Борис Тимофеевич продиктовал мне свой домашний адрес и номер телефона (197046, Ленинград, Петровская набережная, д. 4, кв. 66, телефон 232-28-17), через пару недель я позвонил, узнал, что посылка дошла, а он восторгался, какой замечательный наш Честняков.

Остальное за давностью лет забылось. Текст интервью напоминает, что мы говорили и о наших певцах-земляках:

– Борис Тимофеевич, вас называют первым пропагандистом русского романса и народной песни. А кого вы считаете вторым?

Выразив сомнение, что он первый, Штоколов отозвался:

– Леонида Сметанникова. Не знаю, поёт ли он романсы, но русские народные песни исполняет великолепно. Конечно же и гениального исполнителя Юрия Гуляева (с ним Штоколов учился в консерватории).

– А как вы относитесь к заграничным исполнителям русской песни, таким, как Рубашкин, Ребров?

– Ну, это опохабливание, издевательское исполнение, рассчитанное на циников, – нахмурился певец.

Возвращаясь к разговору о музыке, Борис Тимофеевич сообщил, что сейчас увлёкся музыкой времён Ломоносова. Взял со стола ноты: «Вот, разучиваю стихиру Третьяковского «Начну на флейте стихи печальны». Очень красивая вещь». И продекламировал её заключительные строки: «Виват, Россия! Виват, драгая! Виват, надежда, виват, благая!»

В творческих планах певца не только новые записи: пришло время осмыслить свой жизненный путь, и артист взялся за перо. «Пишу книгу «Гори, гори, моя звезда»*, – говорит Борис Тимофеевич. – Это будут и мемуары, и размышления о драматической судьбе России, о той народной драме потери национальных святынь, свидетелем которой мне довелось быть.

Прощаясь, Штоколов вместо традиционных слов расставания прочувствованно произнёс: «Любите Россию!»

* Интернет подсказывает: «Знаменитый певец, народный артист СССР Борис Штоколов рассказывает о своей жизни, о том, как он шёл к вершинам бельканто. Книга с подзаголовком «Как надо петь. Самоучитель» содержит много любопытных сведений о приёмах пения выдающихся певцов – Фёдора Шаляпина, Энрико Карузо, Антонины Неждановой и других, но, самое главное, в книге – школа пения самого Бориса Тимофеевича Штоколова. Советы певца окажут неоценимую помощь начинающим вокалистам и всем любителям пения. Издательство: «Санкт-Петербург» (1995).

Сведения об авторах

Астахова Ольга Андреевна (Москва) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени М.М.Ипполитова-Иванова.

Вардугин Владимир Ильич (Саратов) – член Союза писателей и Союза журналистов России, лауреат ряда писательских премий.

Горбулич Галина Валентиновна (Луганск) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и музыкознания Луганского государственного педагогического университета.

Дементьева Светлана Николаевна (Саратов) – член Союза журналистов России.

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.

Егорова Татьяна Константиновна (Москва) – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научного отдела Российского государственного института театрального искусства (ГИТИС).

Захаров Виталий Юрьевич (Москва) – доктор исторических наук, профессор кафедры истории России Института истории и политики Московского государственного педагогического университета, профессор кафедры истории Московского авиационного института, заведующий кафедрой истории Московского государственного технического университета имени Н.Э.Баумана.

Иванова Анна Николаевна (Москва) – кандидат исторических наук, доцент кафедры истории Российского технологического уни-

верситета МИРЭА, доцент кафедры истории Московского авиационного института.

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.

Лабинцева Лариса Павловна (Луганск) – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии и музыковедения Луганского государственного педагогического университета.

Люй Цзялинь (Китай) – аспирантка Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Матвеева Елена Юрьевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А.Герасимова.

Мирошкина Альфия Фаритовна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Петров Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ, главный редактор журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal».

Прядуха Наталия Анатольевна (Барнаул) – доктор искусствоведения, доцент кафедры теоретических основ управления и права Алтайского института экономики.

Сергей Кондратьев (литературный псевдоним) – **Козлов** Сергей Алексеевич (г.Струнино Владимирской области) – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Института российской истории Российской академии наук, поэт.

Титова Мария Игоревна (Луганск) – библиотекарь Луганского архитектурно-строительного колледжа имени А.С.Шеремета, магистрантка Белгородского государственного института искусств и культуры.

Triguero Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo, Cuba) (**Тригеро** Эрнесто, Куба) – доктор искусствоведения, ведущий профессор исследований в области культуры областного Центра культуры (про-

винция Лас Тунас), профессор и научный сотрудник факультета социальных и гуманитарных наук Университета Тунаса, магистр академического танца Университета искусств Гаваны.

Цукер Анатолий Моисеевич (Ростов-на-Дону) – доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки, председатель диссертационного совета Ростовской государственной консерватории имени С.В.Рахманинова, председатель правления Ростовской организации Союза композиторов России, член Совета Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича.

Шак Татьяна Фёдоровна (Краснодар) – доктор искусствоведения, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования Краснодарского государственного института культуры.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) Прембула VI. Вторая половина XX века. Очерк второй	3
Виталий Захаров, Анна Иванова (Москва) Распад СССР в 1991 году: можно ли было его избежать?	31
Мария Титова (Луганск) Разуверенность и стагнация в советской архитектуре второй половины 1970–1980-х годов	38
Наталья Прядуха (Барнаул) Синтез музыки и живописи (на примере цикла портретов музыкантов алтайского художника П.Д.Джуры)	44
Игорь Кондаков (Москва) О глубинах музыкального искусства	51
Галина Горбулич (Луганск) Формируя мировоззрение личности.....	89
Владислав Петров (Астрахань) Теизм инструментального театра	99
Ольга Астахова (Москва) К феномену музыкальной пространственности.....	116
Елена Матвеева (Москва) Через четыре десятилетия после войны.....	133
Татьяна Егорова (Москва) Композиторы-шестидесятники и кинематограф.....	140
Альфия Мирошкина (Оренбург) Большая литература в киномузыке выдающегося композитора.....	164

Татьяна Шак (Краснодар) Музыка в кино: две версии «Маленьких трагедий»	172
Анатолий Цукер (Ростов-на-Дону) Постмодерн русской рок-музыки	185
Лариса Лабинцева (Луганск) Деятельность музыкально-педагогических факультетов в начале 80-х годов XX века: перспективы и решения	203
Люй Цзялинь (Китай) Преемственность и обновление	212
Ernesto Tamayo Cuba)/Эрнесто Тригеро (Куба) La sala holográfica de la Plaza de la Revolución. Mayor General Antonio Maceo y Grajales y la colaboración soviética Голографический зал на площади Революции. Генерал-майор Антонио Масео-и-Грахалес и советское сотрудничество.....	217
Сергей Кондратьев (Струнино) Алексей Бегак: пронзительная ясность Бытия.....	226
Из анналов историко-революционной музыки.....	267
Александр Демченко (Саратов) «Ленин в сердце народном»	267
Александр Демченко (Саратов) «Двенадцать»	273
Александр Демченко (Саратов) «Двадцать шесть»	282
Саратовский меридиан	286
Владимир Вардугин (Саратов) Разные наши литераторы.....	286
Владимир Вардугин (Саратов) Из числа художников 60-х.....	316
Светлана Дементьева (Саратов) Одна жизнь на двоих. Юрий Ошеров и Светлана Лаврентьева	322

Владимир Вардугин (Саратов)	
На высокой ноте любви	329
Владимир Вардугин (Саратов)	
«Любите Россию!»	335
Сведения об авторах	340

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 51

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 28.02.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 21,6. Уч.-изд. л. 16,6. Тираж 50. Заказ 15.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1