

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 53

*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 53: 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. – 372 с.

ISBN 978-5-94841-599-4 (Т. 53)
ISBN 978-5-94841-314-3

В пятьдесят третьем томе предлагаемого альманаха представлен восьмой блок статей российских и зарубежных участников X Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART IX»), который проводился 30 декабря 2022 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Хронологически этот блок в основном обращён к постсоветскому времени рубежа XXI века (с 1990-х годов), 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 978-5-94841-599-4 (Т. 53)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

Преамбула VIII

Семантика революционной образности

В ходе разработки темы Революции отечественные композиторы XX века в ряде случаев добивались создания такой музыкальной образности, которая без поэтического текста и литературной программы способна ассоциироваться в восприятии с воплощением соответствующих событий начала прошлого столетия.

Ядро такой выразительности сложилось в революционных песнях и для профессионального творчества оно всегда служило определяющим семантическим ориентиром. Становление революционной образности оказалось длительным, для её начальных этапов самыми яркими вехами были следующие: 1900-е годы – песня Н.Лысенко «Вечный революционер», 1910-е – финал симфонии-кантаты С.Людкевича «Кавказ».

В 1920-е годы на первых порах делались попытки раскрыть происходящие события посредством аллюзии, Таковы, к примеру, функция мелодии «Марсельезы» в хоре Кастаньского «Русь» или использование тем «Карманьолы» и «*Ça ira*» для обрисовки революционных празднеств в финале Шестой симфонии Н.Мяковского.

В симфонических концепциях нередко встречалась тенденция к запечатлению образов Революции в символической плоскости. Так, в I и особенно во II части той же Шестой симфонии Н.Мяковского Революция воспринимается как стихия неукротимого, всепоглощающего, но очистительного урагана, а в оркестровом разделе Второй симфонии Д.Шостаковича она рождается словно бы из космического хаоса как обновляющее и проясняющее начало.

Однако при всей интенсивности обращения композиторов к данной тематике, революционная образность долгое время не складывалась как стилистика, ясно отличающаяся от других видов музыкальной выразительности. Отдельные опыты оставались скорее пробами пера, интуитивными нащупываниями.

В целом в музыке о Революции главенствовали общедраматические формы, то есть такой тип музыкальной стилистики, посредством которой могут быть воплощены всевозможные конфликтные ситуации и которая не несёт в себе конкретных примет социального противоборства первых десятилетий XX века.

Подлинное становление революционной образности началось для отечественной музыки в 1950-е годы. В числе факторов, способствовавших её успешному формированию, следует назвать проявившийся в этот период чрезвычайно высокий интерес к образам Революции, развёртывание самым широким фронтом смелых, инициативных поисков, стремление к реализации свободных и многообразных художественных замыслов, связанных с художественным воссозданием событий начала XX столетия.

В общей траектории формирования рассматриваемого жанрово-стилевого слоя хорошо различаются три последовательные фазы.

Фундаментальные основы революционной образности были заложены в 1950-е годы усилиями композиторов старшего и среднего поколений. Родоначальником революционно-пролетарской стилистики выступил Д.Шостакович (в эволюции от Десяти хоровых поэм и кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» к Одиннадцатой и Двенадцатой симфониям), другие важнейшие стилевые модели выдвинули в своих ораториях Г.Свиридов и В.Салманов.

1960-е годы стали временем расширения и углубления трактовки рассматриваемого комплекса, раздвижения его состава и выразительности, в частности посредством включения в его разработку новейших систем музыкальной технологии. Художественный поиск на этом этапе продолжили в основном представители следующего композиторского поколения.

На 1970–1980-е годы приходится фаза утверждения и закрепления стилевых норм, выработанных за предшествующие десятилетия, В целом для этих лет характерна стабилизация ясно очерченных, чётко дифференцированных, семантически откристиллизовавшихся форм революционной образности.

Уже на первом этапе развития этого жанрово-стилевого слоя в кругу складывающихся критериев определилась сумма тех предварительных условий, вне которых реализация революционной образности немыслима. Первое из них – действенность и драматизм, что предполагает воссоздание высокого напряжения жизненных преодо-

лений, обрисовку конфликтного противоборства с предельной остротой и динамизмом.

Разумеется, речь идёт не о том, чтобы в повествованиях о Революции всё было «насквозь» действенно-драматическим. Возможны, а в крупных сочинениях почти неизбежны, лирические отступления, личностные медитации, гимнические славления, отстранения в жанрово-бытовую сферу.

Но всеми этими проявлениями не может затеняться и подменяться главное для драматической эпопеи начала XX столетия. Поскольку Революция – это прежде всего сфера активных действий, то и в произведениях, ей посвящённых, должно господствовать действенно-драматическое начало. Редкие исключения допустимы только в случае постановки специфических художественных задач.

Главенство действенности, драматизма, конфликтности – важнейшее, необходимое, однако недостаточное условие для возникновения революционной образности. Действенно-драматическую основу дополняют такие качества, как строгость, мужественность и суровость тона, подчёркнутая гражданственность высказывания, боевой наступательный дух. Картины социальной борьбы должны воссоздаваться во всей жёсткости и бескомпромиссности, при этом необходимо ощущение того, что главный герой происходящего – активно действующие массы.

Категория Революции не согласуется с понятиями обыденности, ординарности, прозаичности – отсюда как само собой разумеющееся вытекают черты романтической приподнятости, повышенной экспрессии, героической настроенности, открытой патетики, то есть всего того, что характеризует высокий подъём человеческих сил.

Наконец, в неразрывном диалектическом сопряжении с современной направленностью музыкального стиля должна неизменно присутствовать особая «дымка времени», ощущение легендарного колорита, исторической дистанции, временной отстранённости – ощущение, которое сообщает обрисовке революционной действительности столь желательную конкретно-историческую осязаемость и достоверность.

* * *

Историческая заслуга первооткрытия революционной образности принадлежит Д.Шостаковичу. В некоторых из Десяти хороших

поэм (1951) он вплотную приближается к этому семантическому слою (более всего в призывно-ораторском пафосе I, III, VIII и IX частей).

В среднем разделе кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» (1952), призванном напомнить о революционном прошлом, композитор добивается уже вполне отчётливого выявления революционной образности: героика и активно-действенное возбуждение массовых преодолений, боевая наступательность стремительных маршевых ритмов и при всей суровой сосредоточенности, при всём патетическом строе – лучезарная устремлённость тона.

Наконец, во II части Десятой симфонии (1953), в материале чисто инструментального и к тому же непрограммного произведения, Шостакович в ярко изобразительной, плакатно-театральной манере с впечатляющей наглядностью рисует картину баррикадных баталлий.

Делается это на основе теперь уже вполне сформировавшейся по стилистике революционной образности, которую композитор затем упрочил и многосторонне разработал в ряде последующих сочинений, особенно в Одиннадцатой симфонии (1957), ставшей кульминацией развёртывания революционной тематики в его творчестве.

Мимо опыта Шостаковича не прошёл, по существу, никто из отечественных авторов, обращавшихся впоследствии к образам давней эпохи, и отсветы его революционной звукописи в той или иной степени коснулись большинства подобных произведений.

Важнейшей заслугой Шостаковича является то, что ему первому удалось отыскать наиболее приемлемые пути во взаимоотношениях современного музыкального творчества с боевым рабочим фольклором. Дело в том, что выдвинутый некоторыми композиторами в первой половине 1950-х годов метод пассивного цитирования не обеспечил хоть сколько-нибудь примечательных результатов. Сказанное касается даже лучших из фольклорных партитур – таких, к примеру, как симфоническая поэма Б.Шехтера «Слушай!» или «Увертюра-фантазия на темы революционных песен» В.Рубина.

Как это ни парадоксально, оказалось, что использование соответствующих мелодий отнюдь не даёт гарантии выхода к революционной стилистике. Так, во Второй симфонии Ю.Александрова приведены напевы песен «Море в ярости стонало» и «Здравствуй, свободы вольное слово», но это не позволило музыке подняться над уровнем общедраматических форм.

Или, скажем, во II части Четвёртой симфонии Б.Кожевникова основной тематизм связан с начальной фразой песни «Смело, товарищи», трансформированной однако в плоскость бодрого и радостного молодёжного марша, по настроенности своей созидательного, но никак не конфликтно-драматического плана, хотя в программном заголовке данной части заявлено: «Призыв к восстанию. Баррикады».

Шостакович выступил основателем метода инициативного цитирования, причём осуществляемого в условиях такого общемузикального контекста, который вполне удовлетворял бы современным представлениям о грандиозных социальных столкновениях.

Этот метод базируется на свободном переинтонировании фольклорных прототипов, подразумевая своего рода авторизацию. Даже при сохранении основных контуров известных напевов происходило их активное преобразование, чаще всего в целях всемерной динамики.

Суть инициативного подхода состоит в том, что используются, как правило, только наиболее выразительные, «ударные» фрагменты фольклорных мелодий, которые заключают в себе интонационно-смысловое ядро образа, и в ходе разработки этих тематических элементов композитор обращается с ними как с собственными.

В качестве хрестоматийного образца подобного метода можно напомнить экспозиционное изложение тематизма, связанного с мелодией «Варшавянки», из финала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (ц.140). Цитируется, по существу, только первая фраза песни, и из неё исключается какая бы то ни было распевность, контуры предельно заострены (произнесение восьмыми и шестнадцатыми при метрической единице в четверть, авторская ремарка *marcatissimo*).

Подобным образом модифицированная фраза повторяется дважды, затем к ней присоединяется сильно трансформированная вторая фраза песни, втянутая в общий склад ритмического движения и усиленная призывностью заключительных реплик-сигналов – то есть демонстрируется полная свобода в развёртывании темы, ничуть не стесняемая исключительным авторитетом одной из лучших песен Революции.

Сурово-экспансивный склад, подчёркнутый чеканно-отрывистой артикуляцией, дополняется общей аскетичностью звучания верхнего (мелодического) фактурного слоя с его опорой на терпкость большесекундовых, квартовых и квинтовых созвучий. Авто-

номной выразительностью наделена нижняя (басовая) линия. В гул-кой экспансивной поступи низких струнных запечатлелась мощная, сосредоточенно-моноклитная, целеустремлённая и «дисциплинированная» энергия преодоления. В этом смысле обращают на себя внимание неуклонно вздымающиеся «захваты» новых и новых высот (*si b – sol, do – sol, re b – sol* и т.д.).

Сопряжение фактурных рельефов отражает не просто движение маршево-напористого революционного потока, но создаёт ощущение конфликтности происходящего. Возникает оно во многом благодаря разноладовости (натуральный минор верхнего слоя и локрийское наклонение нижней линии), которая отчасти предопределяет и линейное переченье: в первой и второй фразе *do+sol–si b, re b +sol*, а в третьей фразе *si b +sol–la, do+sol–re, re b +sol–si b, la+sol–si b, re b +sol–re ♯...*

* * *

Конечной целью метода инициативного цитирования становится, как видим, максимальная динамизация фольклорного материала, что находится в полном соответствии с природой и требованиями воссоздаваемых действительно-конфликтных процессов. Используемые для этого различные приёмы чрезвычайно деятельной напряжённо-драматической разработки складываются в особый тип симфонизма, ток которого непременно пронизывает любое из значительных произведений о Революции. Причём данная особенность не стоит в зависимости от того, к какому жанру принадлежит то или иное произведение.

В качестве конкретного пояснения можно привести оперу Г.Ставоинина «Олеко Дундич», где цитируемый напев «Варшавянки» (он становится здесь лейтмотивом революционных свершений) звучит всегда только в хоровой фактуре. Уже в экспозиционном изложении (сцена 3 из 1-й картины) в мелодии с исключительной рельефностью подчёркнуты динамизм и устремлённость, столь свойственные пролетарской песне.

Осуществляется это посредством целого ряда используемых приёмов:

– предельное ускорение темпа, когда в стремительном потоке коллективное пение начинает походить на призывное скандирование;

– ритмическое заострение путём всемерного внедрения пунктирности);

– непрерывное, оригинально выполненное модуляционное скольжение внутри напева (*f–e–f–e*);

– и наконец, при выходе в параллельный мажор наложением на основную линию запева песни «Смело, товарищи» (такое контрапунктическое сочетание двух ярких революционных символов даёт особый эффект воздействия).

Путь инициативного цитирования не был единственным, а к середине 1960-х годов он перестал быть и преобладающим. На ведущие позиции со временем выдвинулся иной метод – творчество по законам революционного фольклора, то есть создание новых, чисто композиторских образцов в духе и стилистике боевой пролетарской песенности, без утраты семантики жанра.

И вновь следует отметить роль Д.Шостаковича, который в следующем своём произведении о Революции – Двенадцатой симфонии – воспользовался только одной фразой, процитированной из мелодии «Смело, товарищи», в остальном опираясь на собственный авторский материал (особенно ярко образность такого типа представлена в тематизме главной партии I части).

По характеру отношений с фольклорными архетипами во вновь создаваемых мелодиях можно отметить две разновидности.

В первой (своего рода переходной от метода инициативного цитирования) ещё ощутимы хотя бы отдалённые, но всё же непосредственные связи с конкретными образцами пролетарской песенности (допустим, тематизм II части симфонии-оратории А.Спадавеккиа «Ленин – сердце земли», несомненно, отталкивается от интонаций «Варшавянки»).

Во второй разновидности, не обнаруживающей подобных связей, возможны, в свою очередь, два по-своему противоположных варианта:

– с одной стороны, стремление выявить самую суть, костяк, «соль» типичнейшей ритмоинтонационности пролетарской песни, представленной в сублимированной, плакатно выпуклой форме (одна из тем IV части симфонических картин Г.Фрида «Заре навстречу», ц.62);

– с другой стороны, максимальное обогащение образа, привнесение в него существенно новых качеств, насыщение его ярко инди-

видуальными штрихами (обе темы Симфонического антракта из оперы С.Слонимского «Виринея»).

В любом своём преломлении метод свободного творчества по законам революционного фольклора определился для современной музыки как наиболее плодотворный и перспективный.

* * *

Революционно-пролетарская песенность стала основой, питательной почвой рассматриваемого жанрово-стилевого слоя. Однако в его разработке композиторы продвигались не только путём прямых, непосредственных связей с фольклором. Важное, художественно существенное русло революционной образности возникло и в значительно более косвенных, опосредованных отношениях с рабочей песенностью.

Именно такая непосредственность или, напротив, опосредованность связей с фольклором во многом определяет целый ряд последовательных различий внутри данного типа образности, на основе которых можно выделить следующие пары контрастов: песенный – инструментальный, маршевый – вихревой, потенциальный – кинетический.

Если обратиться к первой из отмеченных пар, то легко убедиться, что песенный вид, как правило, связан с пролетарским фольклором прочно, прямо, открыто и характеризуется большей распевностью, известной простотой попевочного материала, строфичностью формы (в числе наиболее отчётливых образцов можно назвать Песню рабочих из 1-й и 3-й картин оперы В.Мурадели «Октябрь»).

Тематизму инструментального типа присущи жёсткость и заострённость ритмоинтонационных очертаний, усложнённость всех компонентов музыкального языка, активное тяготение к чисто разработочным приёмам развёртывания.

Так, в музыке эпизода штурма Зимнего из III части кантаты Б.Кравченко «Октябрьский ветер» (с ц.46), как это постоянно бывает, разработочность уже в рамках экспозиционного изложения становится не только формообразующим, но и собственно темообразующим принципом, поскольку всё здесь основано на многоповторной фиксации (в различных ладогармонических, фактурных и динамических условиях) краткой фразы-ядра, представленной в двух вариантах – в облике энергичного, вращательно-раскручивающегося, стремительно

взмывающего вверх мотива (тт.1-4) и в виде напряжённо-призывной, почти пронзительной в своей сигнальности реплики (с т.5).

Между отмеченными крайними, явно контрастными вариантами (открыто песенный и подчёркнуто инструментальный) располагаются всевозможные промежуточные модели, в различной пропорции синтезирующие черты обеих типов.

При этом, естественно, чаще встречаются случаи, когда в песенную основу широко внедряется инструментальное начало (во всех своих проявлениях – от артикуляции до столь свойственного ему повышенного динамизма), в результате чего песенная структура трансформируется настолько, что становится адаптированной к практически любой форме симфонического развития.

Следующая пара «антитез» революционной образности опирается на противостояние маршевого и вихревого видов.

Маршевый тип движения ведёт своё прямое происхождение от боевого рабочего фольклора и выражается (при достаточном разнообразии внутренних вариаций) в твёрдой, динамичной, отчеканивающей-печатающей поступи основной фактурной массы (прежде всего её басовой линии) и в активно разработанной пунктирной ритмике мелодических голосов, нередко с дробным, стремительно-напористым рисунком.

Любопытно, что в соответствии с общей тенденцией к обогащению и детализации средств выразительности, наряду с открытой маршевостью, в музыке о Революции примерно с середины 1960-х годов стали появляться образцы и более тонко преломлённой маршевости, в которой «шаговый» ритм воспроизводится опосредованно, скорее в отдельных штрихах.

В качестве одного из подтверждений можно привести оркестровую тему III части кантаты И.Цветкова «Дорогой отцов» (ц.2), в которой сильная доля вуалируется в 4 тактах из 8, а ненаполненными «шаговостью» остаются 17 метрических биений из 29.

С постепенным развитием инструментальной стихии в революционно-пролетарской образности на всё более видное место выдвигался вихревой вид. В данном обозначении подчёркивается то, что темпоритмической особенностью вихревого вида является не чеканный маршевый шаг, а различные типы вихреобразного движения.

Ведущая разновидность подобной образности представляет собой стремительный ритмический поток тарантельного типа с триоль-

ным кружением по типу «волчка» (одну из вариаций такого вращательного бурления даёт начальная тема I части кантаты Д.Тихомирова «Главная улица»).

Другая разновидность опирается на пунктирную ритмику, поданную в непрерывном, безостановочном движении и чрезвычайно быстром темпе. Широкою опорю на трактованную таким образом пунктирность встречаем в целом ряде эпизодов вокально-симфонической фрески Е.Гохман «Баррикады» (первый из них – с ц.21).

Меньшее распространение получила третья разновидность вихревой образности, связанная с токкатными формами. Образцом подобного моторно-пассажного бега можно считать тематизм партии двух роялей и ударных в V части «Патетической поэмы» А.Петрова.

Отмеченные варианты (триольная, пунктирная и токкатная) не изолированы одна от другой и нередко выступают в различных сочетаниях. К примеру, смешанный тип вихревой образности в основном тематизме I части Двенадцатой симфонии Д.Шостаковича возникает в результате соединения резко подчёркнутых пунктирных ритмов, стремительных токкатных движений и бурных тират.

Следует признать, что при всей образно-характерной автономности и специфичности вихревого вида в его «подпочве» лежит та же маршевость, незримо пронизывающая музыкальную ткань чаще всего движением баса (пусть и «шагающим» порой в чрезвычайно стремительном темпе).

Следовательно, маршевость во всевозможных преломлениях, в различных темпоритмических вариантах, открытая или завуалированная, всегда остаётся основой, лейтжанром революционной образности. Трудно переоценить значение этого поистине краеугольного камня для рассматриваемой семантики.

Именно революционная маршевость, с её динамичной, отчеканивающей поступью, является главным фактором, передающим черты подчёркнутой собранности, подтянутости и целеустремлённости – фактором, возводящим стихийно-массовое на уровень коллективистски-дисциплинированного, порождающим в конечном счёте то ощущение организованности, которое было столь присуще пролетариату и не покидало его даже в катастрофических ситуациях, способных вызвать панику, разброд, хаос в других социальных группах.

Характерна в этом смысле суровая, «насуспенная» решимость маршевой поступи рабочего класса в Письме пятом из кантаты Л.Балая «Россия пишет Ильичу», сюжет которого связан с ранением Ленина.

Здесь же уместно заметить, что усилению ощущения организованности в определённой степени служит и характернейший для революционной образности фактурный приём мелодического развёртывания цепочками параллельных терций.

Причём данная тенденция направлена чаще всего не к терцовости вообще, а к движению малыми терциями, и в этой наиболее тесной, сжатой, уплотнённой интервалике любопытным образом отражается подчёркнуто коллективистская природа пролетарских действий, тяготение к предельной собранности, монолитности (одно из многочисленных проявлений подобной направленности представлено в вокально-симфонической фреске Е.Гохман «Баррикады», ц.26).

* * *

Именно в силу организованности социально-массового потока революционная образность с наибольшей концентрированностью и целеустремлённостью передаёт энергию конфликтно-драматических преодолений. Но в самой этой энергии отчётливо различаются два контрастных проявления, которые выше уже были условно обозначены как потенциальный и кинетический.

В своём потенциальном роде такая энергия обыкновенно представлена в двух основных разновидностях.

Первая из них носит призывно-агитационный характер, выражает себя в открыто публицистической настроенности с соответствующими патетико-декламационными оборотами, с музыкальным воссозданием стихии энергичных ораторских жестов, возбуждённых кличей и возгласов, и часто опирается на сигнальную интонационность вообще и фанфарную в частности.

Вполне типично подобная атмосфера запечатлена в упоминавшейся уже теме из IV части симфонических картин Г.Фрида «Заре навстречу» (ц.62): мелодический рельеф наполнен активными бросками вверх вначале на октаву, а затем и на дециму, призывность подчёркнута настойчивыми повторами однотипной фразы, в которой почти осязаемо прослушивается клич «*Вставайте! Вставайте!*», во

всём ощутим горячий запал, наступательный тон, мятежная страстность.

Вторая разновидность потенциальной энергии проявляет себя во всякого рода шествиях, через ритмы которых передаётся собиравание революционных сил или радостная поступь победившего народа, но чаще всего – наступательное движение восставших масс, их устремлённость к решительным действиям.

Очень характерно этот могучий напор организованной пролетарской энергии, её готовность, собранность и решимость воссозданы в хоре «Смелей, друзья» из цикла А.Ленского «1905 год», где в суровых маршево-гимнических звучаниях подъёмно-лучезарного склада выражен горячий энтузиазм, активное стремление вперёд, навстречу социальным битвам.

Две отмеченные разновидности потенциальной энергии имеют между собой немало общих стилевых черт, недаром их признаки часто и совершенно свободно соединяются в различных сочетаниях.

Скажем, в лейттеме призыва из оперы В.Успенского «Интервенция» (исходное появление в 1-й картине, ц.27) в полной мере выявлено агитационное начало (в открыто ораторском строе мелодики с интенсивнейшей отработкой интонации кварты) и одновременно в музыке с наименьшей силой воплощён дух наступательного шествия – в чеканных пунктирных ритмах верхних голосов, в напористо-экспансивном движении баса, в общем характере уверенной, смелой и решительной поступи.

В некотором отдалении от основной линии потенциальной энергии стоят особые образы, связанные с обрисовкой состояний затаённости, насторожённых ожиданий, своего рода напряжённых вглядываний-вслушиваний в тишину неведомости. Такое безмолвие почти всегда оборачивается впоследствии драматическими взрывами, вспышками бурной конфликтности.

Если потенциальный вид революционной образности базируется, как правило, на песенной и маршевой разновидностях, то кинетический вид всей своей природой предрасположен прежде всего к инструментальному и вихревому типам движения. Только с их помощью удаётся в полной мере воплотить пафос могучих всенародных преодолений, пламенное бушевание революционной битвы, предельное напряжение бескомпромиссного социального противоборства.

Эта энергия открытой, непосредственной конфликтности раскрывается через соответствующий комплекс выразительных средств:

– обострённый, лихорадочно-возбуждённый ритмоинтонационный строй с попевками декламационно-речевого или сигнального склада;

– мобильность ладогармонической стороны, непрерывно модулирующий тональный план, тяготение ко всякого рода альтерационным трансформациям;

– подчёркнуто динамичная фактура, облик которой определяется, с одной стороны, повышенной импульсивностью, а с другой – обнажённой фиксацией ключевых оборотов и тяготением к форсированным по акцентности остигнутым ритмам;

– широкое использование приёмов батальной звукописи, перво-степенное место при этом отводится ударным инструментам (глухие «залпы» низких ударных, строчащие «очереди» малых барабанов и т.п.);

– драматургия в целом складывается из ряда нарастающих волн с неуклонным регистровыми, фактурными и динамическими нагнетаниями, со всё большим обострением драматизма, что вместе взятое продвигает звуковой поток к решающей кульминации.

Подобные «сцены борьбы» создавались на всём протяжении развития историко-революционной музыки, среди наиболее ярких примеров – финал симфонии-кантаты С.Людкевича «Кавказ» (1913), I часть Шестой симфонии Н.Мясковского (1923), VI часть «Кантаты к XX-летию Октября» С.Прокофьева (1936), финал Одиннадцатой симфонии (1957) и I часть Двенадцатой (1961) Д.Шостаковича, VIII часть оратории А.Лемана «Атланты» (1966), кульминационные разделы оперы М.Карминского «Десять дней» (1970), вокально-симфоническая фреска Е.Гохман «Баррикады» (1977).

* * *

Одним из самых впечатляющих воплощений кинетически раскрывающей себя энергии революционного движения является II часть Десятой симфонии Д.Шостаковича. Для краткости ограничимся рассмотрением экспозиционного проведения основной темы.

Её важнейшим компонентом становится фактурная ткань, с самого начала поражающая необычной возбуждённостью и стремительностью темпоритма (половинная = 116, при том, что счётной

единицей на самом деле является четверть, представленная преимущественно движением восьмых и шестнадцатых).

В ритмической организации подчёркнуты исключительная собранность, сосредоточенность и наступательный динамизм звукового потока. В частности этот динамизм связан с акцентуацией слабой доли, в результате чего дополнительно усиливается интенсивность энергетического пучка.

Предрасположенность к развитию, мобильности, экспансии заложена и в самой тоникальности, с её постоянной опорой на сурово и драматично звучащий тонический секстаккорд *b-moll*. Самый существенный элемент фактуры – краткий трёхзвучный «мотив преодоления».

Каждая из трёх звуковых линий его наступательно-«стреляющей» аккордики (цепочка *b-c-A*) вносит в общую энергию преодоления свою грань: нижний голос (на ступенях мелодического минора *fa-sol[♮]-la[♮]*) – особую напористость, чрезвычайную настойчивость; средний (в объёме тонической терции *si^b-do-re^b*) – сумрачно-драматическую экспрессию верхний (с пониженной квинтой лада *re^b-mi^b-mi[♮] = fa^b*) – предельную, почти болезненную напряжённость.

Характер данного мотива определяет его в роли активнейшего стимула для развёртывания социального конфликта, в функции динамичнейшего импульса, который обостряет накал происходящего и непрерывно подталкивает действие вперёд. Мелодическая линия темы поддерживает и развивает напряжённейший динамизм фактурной ткани.

Её движение выстроено по принципу раскручивающейся пружины: вначале вращательное расшатывание устоев (на протяжении 14 тактов мелодия постепенно завоёвывает новые и новые «плацдармы» – III, IV, IV#, V), и этим как бы накопление взрывчатой энергии, затем (с ц.72) следует резкая вспышка активности, выраженная в стремительном взлёте от *sol^b* второй октавы к *sol^b* четвёртой, а после завершающей «раскачки» последний бросок-достижение «высшей» тоники *si^b* четвёртой октавы.

Это целеустремлённое и напряжённейшее преодолевающее восхождение в масштабах трёхоктавного диапазона находит отражение и в ладоинтонационной сфере (неуклонное «разматывание» звукового пучка с альтерационным варьированием ступеней *mi^b-mi[♮]*, *sol^b-*

sol ♯, *la* ♭–*la* ♯), а его вихревой, «шквальный» дух воплощается в пронзительных тембрах «свистящих» *Fiati*, причём звучащая в конце периода (ц.73) острая и сухая дробь малого барабана вносит открыто батальный оттенок, напоминая в своей яркой изобразительности «треск пулемётов».

В итоге рождается картина революционного штурма, основанного на массово-коллективном порыве высочайшей активности и пронизанного несравненным пафосом ниспровержения.

Возвращаясь к общим наблюдениям, необходимо отметить следующее: потенциальный и кинетический виды революционной образности так или иначе связаны между собой, поэтому естественно, что всё пространство от сугубо потенциальных состояний до радикально кинетических заполнено всякого рода промежуточными разновидностями.

Многие из средств выразительности, характерные для потенциальной энергии, в результате общей активизации и особенно благодаря усилению черт позитивной экспансивности приобретают кинетическое качество. Ещё важнее то, что в рамках развёрнутого повествования эти два вида революционной образности оказываются одинаково необходимыми, в равной степени взаимодополняющими.

Хрестоматийный пример такого переплетения даёт финал Одиннадцатой симфонии Шостаковича, и в частности его начальный раздел. Цитируемая здесь первая фраза мелодии «Беснуйтесь, тираны» интонируется монолитным унисоном открыто звучащей меди с предельной остротой и чеканностью и с мощной акцентуацией синкопированных окончаний. Исключительная концентрация этих средств позволяет с театральной зримостью передать пламенный пафос публицистического обращения, категоричность призывных повелений, словно бы указующих путь революционному энтузиазму.

И каждый раз (впервые с ц.122) они вызывают, как непреложную необходимость, бурное пунктирно-вихревое движение оркестровых масс, полное взрывчатости и атакующего динамизма, пронизанное духом бескомпромиссности и героического самоотречения. Так взаимодействие ключевой лейтфразы с последующими вспышками чрезвычайной активности отражает «потенциально-кинетическую» диалектику: призыв – действие.

* * *

Пожалуй, с наибольшей яркостью диалектичность, присущая революционной образности, раскрывается в сопряжении таких, казалось бы, несовместимых образных характеристик, как гневная настроенность и дух лучезарности, которые в системе рассматриваемой семантики предстают (при внешней парадоксальности) не взаимоисключающими, а взаимодополняющими сущностями, образующими органичное единство.

Достоверное, правдивое воссоздание революционной стихии неотделимо от выражения настроений народного гнева, социальной ненависти, «*святой злобы*». Иначе и не может быть, поскольку революционная действенность – это высшее выражение социального протеста, а восстание – неизбежное насилие над насилием: можно напомнить ленинский тезис «*Революция есть война*» [76, 212].

Поэтому гневная настроенность является важнейшей гранью общего тонуса революционной образности, раскрываясь в таких качествах, как предельная суровость, «насупленность», сумрачность колорита, характер открытого и действенного возмущения, негодования, переходящего в предельных своих проявлениях в яростное ожесточение и даже в неистовство непримиримой борьбы.

В сумме выразительных средств, формирующих дух гневной настроенности, едва ли не самым примечательным является ладообразование. Его характерный облик прежде всего определяется стремлением ко всякого рода минорным ладам с понижением различных ступеней (II, IV, V и один из важнейших индикаторов революционной образности – VIII \flat). В предельном выражении эта тенденция ведёт к уменьшённым ладам типа «тон–полутон» или «полутон–тон».

Уменьшённые лады настолько активны, что нередко вытесняют привычные созвучия и в тонической функции, закрепляя тоникальность, основанную на уменьшённых трезвучиях и септаккордах. Наконец, общее тяготение к уменьшённой ладовости воздействует даже на ход модуляционных процессов, которые чаще всего протекают по линии малотерцового восхождения в кругу минорных тональностей. Одно из законченных выражений такого ладотонального движения встречаем в «Баррикадах» Е. Гохман, где в оркестровом эпизоде ц.30 возникает цепочка *c–es–fis–a–c–es*.

Разумеется, искомый эффект подобные ладообразования дают в условиях интонационного контекста, восходящего к маршевой пролетарской песенности. Тот же контекст определяет «революционные» очертания и всех других параметров, в том числе главного из них, связанного со стихией конфликтной энергии.

При всей активности настроений гнева, протеста, негодования, при исключительной силе напряжения социального противоборства, революционной образности неизменно сопутствует дух лучезарности, определяемый неодолимым устремлением в грядущее, непоколебимой верой в неизбежную победу социальной справедливости. Эта яркая действенно-оптимистическая краска нередко присутствует как бы в глубинах бурлящих остродраматических процессов, подспудно освещающая их.

Так, во II части Десятой симфонии Шостаковича линия светлых утверждений вырастает, как из зерна, от вершинного *A-dur* в «мотиве преодолений» и постоянно высвечивает пафос борьбы многократным включением мажорной субдоминанты, а также колорированием цепочек других мажорных трезвучий (к примеру, в зоне ц.77 последование *Es-F-Ges*, затем *As-B-Cis-Des-D-C-D-Es*, а перед ц.79 хроматическое восхождение мажорных квартсектаккордов в объёме полной октавы).

Чаще всего вспышки лучезарности возникают на гребнях-кульминациях потока конфликтно-драматических преодолений. Очень показательны в этом отношении два аналогичных эпизода из финала Одиннадцатой симфонии Шостаковича (цц. 134-135 и 136-137), где напряжение яростных действований в ходе колоссального нарастания, сопровождаемого предельным, почти кричащим пафосом, прорывается к огненной, восторженно клокочущей, гимнически-апофеозной краске *F-dur*.

Прямой контакт высокого накала суровых битв Революции с ощущениями радостной лучезарности породил и в этой сфере специфическое ладообразование в виде доминантового лада с VIII \flat . Фрагмент из I части кантаты Ю.Корнакова «Песни об Ильиче» (ц.4) даёт отчётливое представление об исключительном натяжении энергии преодоления (с кульминацией в неистовом четырёхкратном достижении аккорда-вершины *la+fa+la b*), выступающей в неразрывном сочленении со светоносной победностью (замыкание исходных и завершающих пунктов трезвучием *A-dur*).

* * *

Наряду с рассмотренным типом образности, восходящим к боевому рабочему фольклору, развивались и такие, которые опирались на иную жанрово-интонационную почву. Один из них был обращён к обрисовке мятежно-бунтарских настроений. Его важнейшие особенности определяются выдвиганием на передний план мотивов вызова и противления, раскрытием образов вольницы, акцентом на стихийности.

Прочнее всего облик данной образной сферы связывается в сознании с традицией крестьянских восстаний. И вполне естественно, что её жанровой основой является размашистая молодецкая песня, предстающая в активной модернизации (II, IV и IX части кантаты А.Репникова «Песни русских рабочих, 4-я картина оперы А.Холминова «Анна Снегина»).

С мятежно-бунтарской образностью перекликаются метафорические модели, апеллирующие к ассоциациям с теми явлениями природы, которые созвучны представлению о революционной стихии (ветер, буря, гроза, шторм).

Большое распространение получил мотив вьюги. Его разработка вызвала к жизни целую систему картинно-изобразительных средств: нижний слой фактуры опирается на колыхание грузных фигураций и бурление всевозможных *tremoli*, её верхний пласт соткан из вихревых пассажей, многозвучных тират-форшлагов и интенсивнейшей вибрации трелей. И при всей массивности звуковой поток отличается «взмывающей» направленностью (за счёт устремленных вверх зигзагообразных линий и призывных кличей-провозглашений).

В целом атмосфера отмечена суровым, даже сумрачно-угрюмым колоритом (вследствие преимущественно хроматического интонирования и опоры на тритоновость). Различные варианты этого комплекса находим в серии интерпретаций блоковской поэмы «Двенадцать» (оратория В.Салманова, балет Б.Тищенко и др.).

Важный семантико-стилевой слой связан с отображением событий Гражданской войны. Фольклорными прототипами служили различные песенные жанры того времени (от походной до частушки), но особое предпочтение отдавалось кавалерийской песне, которая стала в полном смысле лейтжанром данной образности и получила два основных темпоритмических выражения:

– ритм «скачки», порождающий ощущение стремительного полёта, напористого динамизма, удали (V часть хорового цикла Б.Кравченко «Оды Революции»);

– размеренное движение «трусцой», тяготеющее к характеру повествования, раздумья, воспоминания.

В любом случае в качестве основы сохраняется остигатный пульс, часто дополняемый сурово-просветлённой дорийской окраской.

Особенностью данного типа образности является господство песенных принципов на всех уровнях – от ритмоинтонационной лексики до способов драматургического развёртывания. Этим объясняется исключительная приверженность к «песенным» жанрам (оратории «Песнь о гибели казачьего войска» А.Николаева, «Песнь о Первой Конной» Г.Портнова, «На Гражданской на войне» А.Флярковского).

Опора на сложившуюся, широко разветвлённую семантическую систему позволяет в необходимых случаях добиваться чёткой хронологической и ситуационной дифференциации в художественном моделировании событий, относящихся к различным этапам революционной истории.

К примеру, интонационная драматургия оперы С.Слонимского «Виринея» определяется эволюцией от мятежно-бунтарской образности (концентрируется в первом антракте, символизируя Февральскую революцию) к твёрдой маршевой поступи организованных масс (кульминирует в последнем антракте, олицетворяя Октябрьскую революцию).

В вокальном цикле М.Кусс «Огненные годы» семантические ориентиры меняются вместе с движением повествования во времени: I часть (Первая русская революция) – преломление традиций пролетарских похоронных гимнов, II-я (Октябрь) – сурово-победный пафос боевых революционных напевов, III-я – (1919-й) – собранно-тревожная маршевость, идущая от песенности Гражданской войны...

Произведения, связанные с рассмотренными типами образности, составляют ядро историко-революционной музыки, выявляя своеобразное, неповторимо-специфическое в её облике, а революционная образность как таковая – одно из самых серьёзных эстетико-стилевых приобретений музыки о Революции и, безусловно, высшая форма музыкально-художественного отображения драматических событий начала XX века.

Как политическая история нашей страны и мира в целом не имеет права открещиваться от реалий трёх русских революций и Гражданской войны, так и наследники художественной истории не могут игнорировать столь уникальный опыт отечественного искусства прошлого столетия.

Литература

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

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

16. *Бриедэ-Булавинова В.* Оперное творчество латышских композиторов – Л., «Музыка», 1979. 148 с.
17. *Бялик М.* В процессе развития // СМ, 1969, № 4. С.21–26.
18. *Бялик М.* Действительно новое... // СМ, 1968, № 6. С.11–19.
19. *Бялик М.* Форум композиторов Туркмении // МЖ, 1968, № 8. С.1–2.
20. *Васильев-Буглай Д., Поляновский Г.* Г.Г.Лобачёв // СМ, 1950, № 1. С.92–94.
21. *Васина-Гроссман В.* Камерная вокальная музыка // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.407–444.
22. *Воловик И.* О массовых музыкальных действиях 1920-х годов // СМ, 1976, № 1. С.89–95.
23. Всемирная история, т.9 – М., Соцэкгиз, 1962. 751 с.
24. *Ганина М.* Четвёртая симфония М.Штейнберга // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.413–419.
25. *Горбачёв М.* Политический доклад ЦК КПСС XXVII съезду КПСС. // «Правда», 1986, 26 февр. С.2–10.
26. *Гордейчук Н.* Музыкальная Лениниана // Украинское музыковедение, вып.15 – К., «Музычна Украина», 1980. С.3–13.
27. *Грюнфельд Н.* История латышской музыки – М., «Музыка», 1978. 281 с.
28. *Гулеско И.* Поэзия В.Маяковского в «Патетической оратории» Г.Свиридова – Харьков, 1970. 23 с.
29. *Данилевич Л.* Симфонизм Д.Шостаковича и искусство театра // Д.Шостакович – М., СК, 1976. С.165–171.
30. *Данилевич Л.* Советская музыка о В.И.Ленине – М., «Музыка», 1976. 159 с.
31. *Данько Л.* Оперы Прокофьева – Л., «Музгиз», 1963. 64 с.
32. *Демченко А.* «Настоящая музыка всегда революционна...» // СМ, 1981, № 10. С.2–9.
33. *Диев В.* Историко-революционная драматургия на современном этапе – М., «Знание», 1970. 64 с.
34. *Дмитревская К.* О хоровых произведениях, посвящённых В.И.Ленину // Ленин и музыкальная культура – М., СК, 1970. С.76–93.
35. *Дмитренко А., Губарев А.* Советская историко-революционная картина – Л., «Знание», 1969. 40 с.

36. Должанский А. О ладовой основе сочинений Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.24–86.
37. Долинская Е. Карэн Хачатурян – М., СК, 1975. 142 с.
38. Долинская Е. Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность // М., «Музыка», 1985. 270 с.
39. Друскин М. Русская революционная песня // М., Музгиз, 1954. 163 с.
40. Евдокимова Ю. «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.175–197.
41. Егорова Б. Ожившие страницы советской классики // Музыка России, вып.2 – М., СК, 1978. С.182–197.
42. Зоркая Н. Советский историко-революционный фильм – М., «Искусство», 1962. 312 с.
43. Иконников А. Художник наших дней – М., «Музыка», 1966. 426 с.
44. Историко-революционная книга для детей – М., «Детгиз», 1958. 136 с.
45. История музыки народов СССР, т.I – М., СК, 1970. 435 с.
46. История музыки народов СССР, т.II – М., СК, 1970. 523 с.
47. История музыки народов СССР, т.III – М., СК, 1972. 547 с.
48. История музыки народов СССР, т.IV – М., СК, 1973. 784 с.
49. История музыки народов СССР, т.V, ч.I – М., СК, 1974. 615 с.
50. История музыки народов СССР, т.V, ч.II – М., СК, 1974. 384 с.
51. История русской советской музыки, т.1 – М., Музгиз, 1956. 332 с.
52. История русской советской поэзии – Л., «Наука», 1983. 416 с.
53. История советской многонациональной литературы, т.2, кн.1 – М., «Наука», 1971. 511 с.
54. История советской многонациональной литературы, т.2, кн.2 – М., «Наука», 1972. 560 с.
55. История СССР, т.1 – М., «Просвещение», 1982. 511 с.
56. История СССР, т.2 – М., «Просвещение», 1984. 480 с.
57. История СССР, т.3 – М., «Просвещение», 1986. 576 с.

58. *Кандинский А.* Римский-Корсаков (1890–1900-е годы) // Музыка XX века. Кн.2 – М., «Музыка», 1977. С.5–44.
59. *Караганов А.* Советское кино: проблемы и поиски – М., «Искусство», 1977. 182 с.
60. *Касаткина Г., Федотова Л.* «Атланты» // СМ, 1968, № 4. С.23–26.
61. *Катонова С.* Музыка, рождённая Революцией – Л., «Музыка», 1968. 112 с.
62. *Кац Б.* К творческому портрету В.Щербачёва // В.В.Щербачёв, Статьи, материалы, письма – Л., СК, 1985. С.5–48.
63. *Келдыш Ю.* Рахманинов // Музыка XX века. Кн.2 – М., «Музыка», 1977. С.45–72.
64. *Клотынь А.* Эстетические вопросы развития музыкального творчества // Музыкальная культура Латвийской ССР – М., «Музыка», 1976. С.48–89.
65. *Конькова Г.* «Десять дней, которые потрясли мир» // СМ, 1972, № 1. С.21–25.
66. *Косачёва Р., Розанова Ю.* Балет // Музыка XX века, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.239–286.
67. Краткий очерк истории русской советской литературы – Л., «Лениздат», 1984. 415 с.
68. *Куницын О.* Образы Революции в бурятской опере // Музыка России, вып.2 – М., СК, 1978. С.172–181.
69. *Лебединский Л.* Песни и массовые хоры А.Давиденко // А.Давиденко Песни и массовые хоры – М., СК, 1962. С.3–4.
70. *Лебединский Л.* Революционный фольклор в Одиннадцатой симфонии Д.Шостаковича – СМ, 1958, № 1. С.42–49.
71. *Левина И.* Некоторые приёмы динамизации строфической формы в вокальных произведениях Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.149–187.
72. *Леденёв Р.* «Знамя правды красное...» // СМ, 1967, № 4. С.6–8.
73. *Лейе Т.* О жанровой природе Одиннадцатой симфонии Шостаковича // Из истории русской и советской музыки, вып.1 – М., «Музыка», 1971. С.94–109.
74. *Ленин В.* О литературе и искусстве. – М., «Художественная литература», 1979, 827 с.

75. *Ленин В.* Памяти Герцена // ПСС, т.21. – М., Политиздат, 1961. С.255–262.
76. *Ленин В.* План петербургского сражения // ПСС, т.9. – М., Политиздат, 1960. С.212–214.
77. *Ленин В.* Русская революция и Гражданская война // ПСС, т.34. – М., Политиздат, 1962. С.214–218.
78. *Ленин В.* Третий Интернационал и его место в истории // ПСС, т.38. – М., Политиздат, 1963. С.301–309.
79. *Ленин В.* Удержат ли большевики государственную власть? // ПСС, т.34 – М., Политиздат, 1962. С.287–339.
80. *Мазель Л.* О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки – М., Музгиз, 1963. С.60–97.
81. *Маркс К.* К критике гегелевской философии права // Маркс К. и Энгельс Ф., Сочинения, т.1. – М., Политиздат, 1955. С.414–429.
82. *Мартынов И.* А.А.Давиденко – Л.–М., СК, 1977. 120 с.
83. *Масловская Т.* О стиле и национальной сущности произведений Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1979. С.34–70.
84. *Маталаева Т.* Тема Революции в творчестве советских композиторов – М., «Знание», 1974. 40 с.
85. «Маяковский начинается», программа к спектаклю – Л., Театр оперы и балета имени Кирова, 1983.
86. *Мейтус Ю.* Слово к великому юбилею // СМ, 1970, № 4. С.38–40.
87. *Михайлов М.* Пятая симфония Мясковского // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.127–135.
88. *Михайлов М.* Шестая симфония Мясковского // 55 советских симфоний – Л., СК, 1961. С.136–147.
89. Музыка XX века, кн.1–4 – М., «Музыка», 1976–1984.
90. Музыкальная культура Латвийской ССР – М., «Музыка», 1976. 303 с.
91. Мясковский Н. Собрание материалов, т.II – М., «Музыка», 1964. 612 с.
92. *Некрасова Н.* Очерк о творчестве В.Губаренко // Композиторы союзных республик, вып.1 – М., СК, 1976. С.48–102.
93. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева – М., СК, 1973. 663 с.
94. *Нестьев И.* Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века, кн.1 – М., «Музыка», 1976. С.3–45.

95. *Нестьев И.* Советская песня 1930-х гг. // Антология советской песни, вып. II – М., Музгиз, 1957. С.247–249.
96. *Нисневич И.* Страницы белорусской музыкальной Ленинианы // *Нисневич И.* Музыкально-критические статьи – Л., СК, 1984. С.8–23.
97. Оперные либретто, т. I – М., «Музыка», 1971. 592 с.
98. *Орджоникидзе Г.* Проблема личности в музыке Свиридова // *Георгий Свиридов* – М., «Музыка», 1971 С.30–57.
99. *Острецов А.* Искусство малого героического жанра и его представитель Г.Лобачёв // «Музыка и Революция», 1929, № 1. С.17–20.
100. *Плеханова Р.* А.Н.Скрябин // *А.Н.Скрябин* – М.–Л., «Музгиз», 1940. С.65–75.
101. *Полякова Л.* Чешская революционная музыка межвоенного двадцатилетия // *Искусство, революцией призванное* – М., «Наука», 1969. С.185–222.
102. *Полянский В.* Под знамя Пролеткульта // «Пролетарская культура», 1918, № 1. С.3–7.
103. *Пушкин А.* О журнальной критике // ПСС, т.7 – Л., «Наука», 1978. С.69–70.
104. *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка // *Музыка XX века*, кн.3 – М., «Музыка», 1980. С.346–406.
105. *Раппопорт Л.* О некоторых особенностях оркестровки симфоний Д.Шостаковича // *Черты стиля Д.Шостаковича* – М., СК, 1962. С.254–282.
106. Резолюция ЦК РКП (б) от 18 июня 1925 г. «О политике партии в области художественной литературы» // КПСС о культуре, просвещении и науке. – М., Политиздат, 1963. С.151–155.
107. *Рогожина Н.* Симфония Ю.Шапорина // *55 советских симфоний* – Л., СК, 1961. С.286–291.
108. *Роузбери Э.* Шостакович – Челябинск, «Урал ЛТД», 1999. 211 с.
109. *Сабинина М.* «Семён Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева – М., СК, 1963. 292 с.
110. *Савенко С.* Из наблюдений над «Патетической ораторией» // *Георгий Свиридов* – М., «Музыка», 1979. С.198–214.
111. *Сапожникова С.* Путь к совершенствованию // *СМ*, 1978, № 8. С.50–55.

112. *Свиридов Г.* Выступление на объединённом пленуме правлений творческих союзов СССР // Искусство, рождённое Октябрем – М., Политиздат, 1978. С.70–72.
112. *Свиридов Г.* Музыка как судьба. – М., Молодая гвардия, 2002. 800 с.
113. *Скачков И.* Современный историко-революционный роман – М., «Советский писатель», 1984. 256 с.
114. Советская музыка на современном этапе – М., СК, 1981. 406 с.
115. *Сохор А.* Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1972. 320 с.
116. *Сохор А.* Маяковский и музыка – М., «Музыка», 1965. 181 с.
117. *Сохор А.* Свиридов и русская культура // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.5–29.
118. Страницы музыкальной Ленинианы – Л., СК, 1970. 169 с.
119. Страницы отечественной художественной культуры – М., «Наука», 1995. 286 с.
120. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина – М., СК, 1980. 328 с.
121. *Фомин А.* Концертные произведения А.Петрова // Андрей Петров – Л., «Музыка», 1981. С.94–125.
122. *Фрадкина Э.* Героические оперы Бориса Кравченко // Музыка и жизнь, вып.3. – Л.–М., СК, 1975. С.58–71.
123. *Холопова В.* Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича // Черты стиля Д.Шостаковича – М., СК, 1962. С.283–308.
124. *Хренников Т.* Утверждать правду жизни (Отчётный доклад VII съезду Союза композиторов СССР) // «Советская культура», 1986, 8 апр.
125. *Цендровский В.* Принцип концентрации в музыкальном языке Свиридова // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.125–148.
126. *Цукер А.* Тема народа у Шостаковича и традиции Мусоргского // Вопросы теории и эстетики музыки, вып.10 – Л., «Музыка», 1971. С.32–59.
127. *Черкашина М.* Советская историко-революционная опера – движение во времени // Советский музыкальный театр – М., СК, 1982. С.64–95.

128. *Шолохов М.* О работе над романом «Поднятая целина» // «Советский Казахстан», 1955, № 5. С.82–87.
129. *Шостакович Д.* Александр Давиденко // МЖ, 1959, № 6. С.8.
130. *Шостакович Д.* О времени и о себе – М., СК, 1980. 375 с.
131. *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова – М., 2004.
132. *Щедрин Р.* Отстаивать высокие гуманистические идеалы // СМ, 1980, № 2. С.3–5.
133. *Щербачёв В.В.* Статьи, материалы. Письма – Л., СК, 1985. 360 с.
134. *Элик М.* Свиридов и поэзия // Георгий Свиридов – М., «Музыка», 1971. С.58–124.
135. *Якубов М.* Десять хоровых поэм Д.Шостаковича. Аннотация к компакт-диску Камерного хора Московской консерватории (дирижёр Б.Тевлин) – М., 1999.
136. *Якубов М.* От песни к опере и симфонии // Композиторы союзных республик, вып.1. – М., СК, 1976. С.158–213.
137. *Янковский М.* Советский театр оперетты – М.–Л., «Искусство», 1962. 486 с.

Николай Хренов (Москва)

Культура в эпоху социальной турбулентности

*Беседа Владимира Ивановича Ионесова
с Николаем Андреевичем Хреновым*

Полный текст беседы см. в книге: В.И. Ионесов. На перепутье. Беседа с Николаем Андреевичем Хреновым о смыслах и назначении культуры в меняющемся мире. – Самара: Прайм, 2022. – 232 с.

В культуре велика роль личности, которая созидает и преобразует. Особенно, если она известная, заслуженная, неординарная, авторитетная... В этом случае, личность становится самостоятельной силой притяжения, она объединяет людей, генерирует идеи, знания, события, вдохновляет на творчество, открывает новые горизонты для поиска и экспериментов, и, следовательно, раздвигает границы жизни, даёт новый опыт переживания и возможность понять и преодолеть вызовы времени.

Именно такой личностью является **Николай Андреевич Хренов**, доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания Министерства культуры РФ, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, председатель комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете по комплексной проблеме «История мировой культуры» РАН, член научной коллегии Российского культурологического общества, член Союза кинематографистов России, член Союза театральных деятелей России, почётный профессор Самарского государственного института культуры, член Научного совета Самарского культурологического общества «Артефакт – культурное разнообразие».

Автор более 600 научных трудов по проблемам теории и истории культуры, эстетики, социологии и психологии искусства. Среди них монографии: «Мифология досуга» (1998), «Культура в эпоху социального хаоса» (2002), «“Человек играющий” в русской культуре» (2005), «Кино: Реабилитация архетипической реальности» (2006), «Зрелища в эпоху восстания масс» (2006), «Воля к сакральному» (2006), «Русский Протей» (2007), «Публика в истории культуры. Феномен публики в ракурсе психологии масс» (2007), «Образы “Великого разрыва”. Кино в контексте смены культурных циклов» (2008), «Избранные работы по культурологии. Культура и империя» (2014), «Искусство в исторической динамике культуры» (2015), «Социальная психология зрелищного общения: теория и история» (2019), «Социальная психология искусства» (2019), «Новая визуальность как проблема культуры» (2019), «Визуальная коммуникация: культурологические исследования» (2019), «Субкультурные картины мира в российской цивилизации», (2019), «Игровой космос русской культуры» (2021), «Теория аудитории медиа. Публика в истории культуры» (2021), «Социология и социальная психология искусства. Словарь» (2022, в соавторстве с К.Б. Соколовым).

С именем Н.А.Хренова связана целая веха в развитии отечественной науки о культуре. Многие его работы стали настольными книгами для российских культурологов и искусствоведов. Он – автор концепции смены культурных циклов и переходного развития, признанный эксперт по теории и истории социокультурной динамики, психологии искусства, визуальной коммуникации и масс-медийной культуры. Его научная деятельность является настоящим образцом высокого профессионализма и гуманистической культуры.



Николай Андреевич Хренов
в кабинете Михаила Бахтина в Саранском университете

Вклад Н.А. Хренова в развитие российской культурологии сложно переоценить. Его научные труды служат не только ценным ресурсом современного знания о том, что происходит с культурой в период её эпохальных трансформаций, но и мощным генератором новых образовательных практик, креативных проектов и академических программ.

В своей концепции смены жизненных циклов культуры он выделяет и обосновывает четыре парадигмы исследования переходного процесса в истории гуманитарной науки: 1) эволюционистскую; 2) циклическую; 3) бифуркационную; 4) инверсионную. При этом в структуре перехода предлагается различать три последовательные фазы трансформации – предпереходную, переходную и постпереходную.

Акцентируя внимание на особенностях русской культуры, Н. А. Хренов устанавливает её транзитивную по своей сути природу, основанную не на разделении начала и конца, а на их взаимопроникновении, экзистенциальной смычке, дуализме, что позволяет видеть в ней проекцию непрерывной длительности и изменчивости. *«В России история оказывается историей перманентного перехода. В этом русская культура предстает исключительной культурой, не имеющей прецедентов».* Поэтому русская культура *«может быть назва-*

на не культурой начала или культурой конца, а именно культурой перехода».

В представляемой беседе с Н.А. Хреновым мы попытались прояснить что такое культура и какие трансформации она претерпевает на пути служения человеку в его нескончаемых попытках сделать мир лучше и обрести жизнеутверждающую гармонию с самим собой, обществом и природой.



Н.А.Хренов



В.И.Ионесов

ВИ: *Благодарю Вас за возможность побеседовать о насущных вопросах современности и меняющейся культуре. Первый вопрос, который я хотел бы Вам задать, звучит так: что есть возраст человека в культурологическом измерении и как смотрится жизнь с вершины Вашего восьмидесятилетия?*

НХ: Это удивительная тема для размышлений. В 80 лет человек живет в соответствии с концепцией А. Бергсона. Он существует во всех временах одновременно. В большей степени в будущем. Что же касается прошлого, то оно все более агрессивно вторгается в настоящее. Почему? Да потому, что напряжение в жизни человека ослабевает. Раньше он должен был искать себя, перебирать возможные профессии, утверждать себя и решать вопрос о самоактуализации, делать в этом смысле ошибки. И вот, наконец, произошла его социализация, возникла его социальная роль. Решена проблема идентично-

сти. Но исчерпывает ли эта роль весь потенциал человека? Когда впервые человек задает себе этот вопрос, за ним следует и второй вопрос: а правильно ли было выбрано направление в жизни. Не ошибся ли? Ту ли жизнь прожил, которая тебе была предназначена судьбой? Может быть, возникшая социальная роль была ошибочной и нужно было выбирать что-то другое.

Кардинально изменять идентичность уже невозможно. Меня занимают все эти вопросы применительно даже не к человеку, а к обществу, к коллективной идентичности – культуре. Тут ведь тоже проблемы. Особенно для тех обществ, которые находятся в перманентном переходе. А.И. Герцен когда-то сказал о России, что вся ее история – постоянная перестройка. А что происходит в таких обществах с человеком. Он что, каждый раз, при каждом переходе начинает жить с чистого листа? Похоже, что в ментальности русских эта черта есть.

Но установки общества — это еще не установки культуры. Обществу присущи краткие исторические длительности, а культуре нет. Культура существует в больших длительностях. То, что для общества является Событием с большой буквы, для культуры может им и не быть. Культура выправляет логику развертывания жизни, состоящую из тупиков, застоев, неверных творческих ответов на Вызовы. Она все расставляет на свои места. Она представляет не только спонтанность и кажущуюся непредсказуемость в действиях отдельных людей, но и проявляется в дерзком стремлении общества в целом покончить с прошлым и построить что-то такое, чего в культуре еще не существовало.

О. Шпенглер сформулировал: культура – это судьба. А в жизни часто происходит отклонение от судьбы, ибо есть воля, которую так хорошо представил в свое время А. Шопенгауэр. Заканчивая с ответом на Ваш вопрос, можно сказать так: преклонный возраст преодолевает подъемы, тупики и заблуждения и, наконец-то, по-настоящему вводит человека в культуру. И тогда он становится способным прочитать всю свою предыдущую жизнь в соответствии с категорией добра, что, начиная с Сократа, является высшей истиной для оценки всего существующего в мире. Чем ближе к смерти, тем человек становится мудрее. Платон в диалоге «Федон» говорит, что смертью мы исцеляемся. А поскольку далеко не все люди являются носителями святости, то в преклонном возрасте человек вступает в не менее драматический период своей жизни, чем предыдущие периоды. Он не

только больше начинает жить в прошлом, он становится по отношению к себе прошлему Другим. Он становится критиком самого себя. Ему уже становится понятно то, что в его жизни было по-настоящему событием, а что нет. Он открывает мудрость судьбы.

ВИ: *В чём состоит, по Вашему мнению, сущность культуры или как бы Вы определили культуру одним словом или предложением?*

НХ: Одним словом не получится. Мое определение сущности культуры не отличается от определения, данного классиками, в частности, представляющего культурную антропологию Б. Малиновского. Культура – вызванная к жизни человеком вторая, искусственная природа, необходимая для выхода человека, общества, государства, цивилизации из экстремальных ситуаций, короче, для выживания. Она создана человеком и после того, как она была им создана, она уже становится способной создавать и пересоздавать человека. Но это драматический процесс. Человек пытается сохранить статус творца и хозяина положения, о чем свидетельствует его утопические идеи и стремление их реализовать в жизни, а, следовательно, выйти из истории и возвести общество без участия культуры. Напрасные надежды. Все равно, в конечном счете, последнее слово остается за культурой.

ВИ: *Чему Вас научила культура?*

НХ: Чему учит культура? Культура делает нас сложнее и глубже, чем то, что из нас делает общество. И она учит постигать все явления жизни и человека прежде всего более сложными. У общества есть первоочередные задачи, связанные с выживанием и разрешением сиюминутных проблем. Общество должно предохранять себя от распада, от социальной аномии, от атомизированности. Оно жертвует разнообразием ради достижения единства на основе тех идей, которые актуальны лишь сегодня или в какой-то краткий период. Поэтому оно чаще опирается на бюрократию, на административную систему, а не на культуру. Оно заинтересовано в консолидации своих членов ради решения сегодняшних проблем. Поэтому оно вызывает к жизни идеологию и пропаганду. Оно заинтересовано в разрешении сиюминутных проблем, в стандартизации и унификации людей. Общество часто вынуждено ради этого обрывать связь с прошлым. Культура же сохраняет самые разные связи человека с прошлым. Общество более однозначно и не нуждается и в сохранении прошлого, и в сохранении множественных связей с прошлым. Часто общество с его мобилизу-

ющим пафосом жертвует культурой. Творит и общество, но еще и культура. Но разве культура располагает кодексами и правилами, которые зафиксированы в письменной форме.

То, что нам известно о культуре, лишь надводная часть айсберга. Все остальное в бессознательном человека и начинает выходить в сознание лишь в редких и исключительных ситуациях. Культура в ее полноте не осознается. Потому и множатся ее определения. Культура породила потребность жить не только сегодняшним днем и не только иметь самую элементарную информацию, которую нам поставляют разные средства медиа. А потому логику культуры всегда следует разгадывать, исследовать. Она не лежит на поверхности. Она даже ускользает от научных объяснений. Она требует собственных процедур и своей науки. И лишь в культуре следует искать объяснение того, что нам кажется неожиданным, непредвиденным, расходящимся с нашими привычными представлениями. Культурные явления требуют герменевтического истолкования. Культура учит улавливать за слишком понятным более глубокое содержание. Не случайно усиливающееся внимание к культуре способствует возрождению давно существующей герменевтики.

ВИ: *Какие поворотные моменты были в Вашей жизни, когда они произошли и что помогло Вам их преодолеть?*

НХ: Перебираю в сознании возможные и забытые поворотные моменты: поступление в тот институт, в который хотел, встречи с теми людьми, которые определяли направление в моей жизни, прочитанные книги, перевернувшие мои представления о жизни. Все это было, но все это не самое главное. Центральным поворотным моментом в моей жизни было не событие, а прозрение. Это произошло позже, чем я прошел половину жизненного пути. На ранних этапах человек пытается разрешить проблему самоактуализации, найти себя в мире, и ко всему, что способно отклонить его от этой установки, он относится отрицательно. Он избегает неприятностей. Он стремится избежать столкновений, унижения, страдания, конфликтов, предательств, ситуаций, когда можно потерять свое «я» и стать для самого себя чужим. Но этого в этом мире не только невозможно избежать, но и не нужно. Нужно иметь мужество все это проходить. Нужно все это переживать. И именно это, а не что-то другое, делает человека человеком. Другого воспитателя нет. Чтобы заново родиться, нужно пережить смерть своего «я». Естественно, смерть в переносном

смысле. Без этого нет полноценного человека, нет настоящего самосознания, а, самое главное, атрофируется способность к сопереживанию с горем и страданием других людей. Если хотите, в этом улавливается архетип Христа.

ВИ: *Культуры не только сближают, но и разделяют народы. Способна ли культура предотвратить насилие? В чём, по Вашему мнению, состоит миротворческий и гуманистический потенциал культуры?*

НХ: Насилие да еще и в коллективных формах вроде военных столкновений между народами – это и есть экстремальная ситуация в истории, способная принимать глобальный характер. А культура, как уже отмечалось, и предназначена для того, чтобы находить выход из таких ситуаций. Но что значит предназначена? Предназначение – это не только возможность. Но всегда ли эта возможность может реализоваться? Всегда ли можно рассчитывать на потенциал культуры?

И. Хейзинга утверждает, что культура сама больна. Она может и не справиться с тем, что на нее возлагают. Вот пример: она не справилась с взрывом варварства в Германии в период прихода национал-социализма. А ведь Германия – одна из самых культурных западных стран. Однако это не помешало ей вернуться в то варварство, которое возможно, как справедливо утверждает наш философ Н. Мотрошилова, даже в развитых цивилизациях. В этом мы убедились. Раз начали сжигать людей в газовых камерах, да еще в массовых формах, о какой культуре может идти речь. От этого регресса не свободна ни одна культура. Может быть, жизнь человека – самая главная ценность культуры. Да даже не «может быть», а так и должно быть. Почему же происходит упадок в варварство?

Одна из причин: культуру не принимают во внимание. Она вытесняется, она – не авторитет. Она не познана. Кто же виноват? Да, ход истории такой. Когда-то цивилизация была только элементом культуры. Но уже Ж.-Ж. Руссо ощутил расхождение между культурой и цивилизацией. Сегодня, наблюдая технологический и коммуникационный прогресс, мы видим: культура перестает быть решающей инстанцией. Уже не она контролирует цивилизацию. Культура оказывается служанкой цивилизации, зависит от нее. Цивилизация отчуждает человека от культуры и заменяет культуру собой. Но цивилизация к личности нечувствительна. Она оперирует статистикой – значит, массами. Индивидуализм исключается. Она каждого из нас

делает человеком массы. И поскольку она решает вопрос управления, то очевидно, что ей так себя вести удобно и выгодно. О каком гуманистическом потенциале культуры в этой ситуации можно говорить. Когда летчик сбрасывает бомбы на город, он ведь не видит отдельных людей – личностей. Он метит в людские скопления, в массы. В данном случае технология – наиболее очевидный элемент цивилизации. Все делается уже в интересах цивилизации.

ВИ: *Времена меняются. И нам приходится вновь и вновь провозжать взором ускользающий от нас привычный мир. Какими должны быть стратегии перемен в турбулентном мире? На что опереться, когда всё меняется?*

НХ: То, что человечество сегодня оказывается почти в экстремальной ситуации – это доказывать не нужно. Так и есть. Турбулентность захлестывает. Человек лишается твердой основы. Земля под ним колеблется. Это везде, не только в России. Россияне привыкли к усвоенной ими после Второй мировой войны установке на безопасность. Мы ее до последнего времени ощущали. Но, как оказывается, это еще один миф, который тает на глазах нашего поколения, которое все это воспринимает острее, чем предыдущее поколение. Предыдущее привыкло к мысли, что империя защитит его. Но это следствие пропаганды. Сама империя давно находится на стадии разложения, и на наших глазах ощущение безопасности рушится.

Вы, наверное, возразите: причем тут империя? Да при том, что прошлые поколения были уверены, что строили социализм. Да, со временем пришлось признать, что он не был построен и не будет построен. В реальности же происходило возрождение той же самой империи, правда, в классическом византийском стиле. Это ведь тоже традиция. Для чего и зачем? Думаю, что Сталин не был таким уж пламенным революционером, и это сработало. Причем, даже в позитивном смысле.

Вторая мировая война для него была грандиозным историческим Вызовом. Употребим в данном случае понятие А. Тойнби – Вызов. Уязвимое место вождя, т.е. то, что он не был пламенным революционером, стало его сильным местом. Ему удалось освободиться от социализма в его виртуальной форме, выйти из этого гипноза в реальность. Пришлось. Он понял, что ему нужно спасти не революционные идеалы, хотя пропаганда продолжала работать именно в этом направлении и продолжала утверждать виртуальный социализм, а

российскую цивилизацию. Это был момент истины. Ради спасения цивилизации ему пришлось даже реабилитировать столь ненавистную старой гвардии большевиков православную церковь.

Но это было только началом. Реабилитировалось и то, разрушение чего было целью революции, а именно империя. Вот это и было Творческим Ответом (опять же термин А. Тойнби) на внешний Вызов. Казалось, что это временный выход. К сожалению, реабилитированная империя продолжала оставаться еще несколько десятилетий. Хотя это, казалось бы, временная ситуация, но она все же затянулась, поскольку не было ясности, что делать дальше. К этому времени колхозы обнищали и еле владели существованием. Когда Н. Хрущев освободил крестьян, они стали разбегаться по городам. Так продолжала рваться пуповина, связывающая человека с землей. Затем пришлось постепенно Россию либерализовать, пока не стало ясно, что свобода по-русски воспринимается разрушительной и массу пугает. Так начинается откат назад. Заметьте, это идет даже не от власти, а от массы.

Вы спрашиваете, какие стратегии сейчас могут быть конструктивными. Думаю, достаточно революций, идеологии и пропаганды. Хотя очевидно, что сегодня разворачивается идеализация советского прошлого. Сегодня нужно быть ближе к повседневному миру людей. Я уже отмечал, что повышается интерес к традиционным ценностям. Но только вот у нас слишком упрощенное о них представление. Что-то вроде сохраняющихся обломков кодекса строителя социализма, остатков прежней идеологии. Традиционное рискует вернуться в советской обертке. А следовало бы в науке поставить вопрос об исторической эволюции носителя и, в общем, творца этих традиционных ценностей. Где, в каких эпохах его искать? Что с ним в истории произошло? Не слишком ли жестко с ним расправились во время коллективизации и не утерял ли он то сакральное отношение к труду, которое существовало в традиционных культурах. А ведь отношение к труду, к земле – это в традиционных ценностях главное. С помощью возрождения ныне одной церкви этот вопрос не решить, хотя без нее традиционные ценности тоже не существуют.

ВИ: *Нельзя не согласиться с В.М. Межуевым, что современный мир переживает переход к тому, что имеет много названий, но пока не получило однозначного определения. В гуманитарных науках исследователи диагностируют современность по-разному, как «Эпоху*

обесмысливания» (Ж.Деррида), «Жертвенный кризис, или кризис обезличенности» (Р.Жирар), «Время распада универсальных ценностей и морали» (Ю.Хабермас), «Эпоху кризиса усложнённости» (Ж.-Ф.Ришар), «Эпоху опошления и двойной морали» (Ж. Бодрийяр), «Время притязаний культуры» (С.Бенхабиб), «Эпоху дестрадиционализации» (Э. Гидденс) или даже «Эпоху пустоты» (П.Уотсон). Для меня современный мир позиционируется как арена сопротивления культур. Какой Вам представляется современность?

НХ: С мыслью о том, что наше время является переходным, спорить не приходится. Об этом мне приходилось много писать. Писал я и о том, что переходная ситуация затянулась на весь XX век и продолжается в XXI веке. Можно добавить к перечисленным обозначениям эпохи еще одно – это время продолжающейся смуты. Этим понятием отечественные историки часто пользовались. Можно предложить и еще одно название. Мы существуем в эпоху постправды. Постправда представляет даже Вызов, и это в то время, когда развивается информационное общество, нарастает и расширяется медиа. Чем больше возможностей получать информацию, тем труднее пробиться к истине. Это все про нас, сегодняшних. Но и смута, и пост-правда, и «время распада универсальных ценностей и морали», по Ю.Хабермасу, и т.д. – все это признаки одного универсального явления, а именно, того, что еще в XIX веке лидер социологии Э. Дюркгейм назвал «социальной аномией», а это можно расшифровать как пронизанность бытия разными формами тотального отчуждения.

Но это все социологические и политические определения. Мы с Вами культурологи и обязаны осмыслять происходящее с этой точки зрения. Что такое современность с точки зрения развертывающихся в культуре процессов? Как ее представить? Вы говорите, что современный мир – арена сопротивляющихся культур. Конечно, это справедливо. Новые знания о культуре, получению которых способствовало появление науки о культуре, пока не помогает преодолеть несходство между культурами, что в иных случаях может обострить между ними конфликтность. Они ведь, как мы уже успели отметить, состоят в диалоге, а диалог может происходить и в жестких формах.

Но для понимания переживаемой нами и затянувшейся ситуации этого недостаточно. Я придерживаюсь той точки зрения, что и смута, и нарастание хаоса, и социальная аномия, и отчуждение – это следствие надлома и разложения того типа культуры, что владел умами и

определял наше существование несколько столетий, начиная с эпохи Ренессанса. Вся эта культура должна изжить себя и уступить место другой, нарождающейся альтернативной культуре. Это происходит не мгновенно. Процесс болезненный. Исчезая, она постоянно возвращается, вспыхивая снова и снова. Может показаться, что энергия этой культуры еще не исчерпана. Тем не менее, она обречена и должна уйти в прошлое.

Но вот эта другая культура – это проблема. Приходит ли она или уже пришла? Или, может быть, мы ее только предчувствуем, но ее еще нет. Как предчувствовали в начале XX века поэты-символисты появление Софии. Вот у раннего А. Блока: *«Предчувствую тебя. Годы проходят мимо // Все в облике одном предчувствую Тебя»*. Кстати, если верить П. Сорокину, который в своей фундаментальной монографии называет эту новую рождающуюся культуру «культурой идеационального типа», то в этой культуре будет много означать прорыв в сверхчувственную реальность. Значит, Блок и вообще все символисты уже в поэтических формах проигрывали прасимвол этой новой культуры.

Проблема с этой новой культурой заключается в том, что мы ее пока не можем идентифицировать, узнать. Мы еще существуем во власти угасающей культуры и видим мир ее глазами, а ее смысл передаем на ее же языке. Значит, следует углубляться в анализ искусства, ведь все общекультурные новации первоначально проигрываются в формах искусства. Искусство подсказывает, что ждет человечество в будущем. Но только то искусство, которое свободно и не перегружено разными утилитарными и идеологическими функциями. Мы сегодня существуем в предчувствии новой культуры. Мы и стремимся к этому, желаем его и одновременно пугаемся этого, поскольку неизвестность всегда вызывает страх. Вот, пожалуй, так можно ответить на ваш вопрос.

ВИ: *В своих работах Вы обращаете внимание на необходимость культурологической реабилитации феномена переходности и призываете «преодолеть существующий оценочный подход», который «связан, как правило, с отрицательной оценкой переходной эпохи». Какие полезные истины открываются человеку на переходе?*

НХ: Мне приятно, что Вы ставите вопрос, связанный с моей сквозной темой переходности. Это одна из моих основных тем, которую я разрабатываю на протяжении длительного времени, и об этом

свидетельствуют мои книги, многочисленные доклады и публикации. Переходность, конечно, пугает. Не случайно постоянно цитируется суждение одного восточного мудреца *«Не дай вам бог родиться в эпоху перемен»*. Оно и понятно. Это болезненный процесс, касающийся всех и каждого. Разрушаются социальные институты, рвутся общественные и семейные связи. Торжествует то, что я уже назвал «социальной аномией», т.е. разрушением связей между людьми, между обществом и властью, между поколениями, и, наконец, происходит разрушение моральных норм. Такую ситуацию применительно к европейской культуре Ф. Ницше назвал декадансом. Вообще, переходов существует великое множество на всех уровнях. Но я имею в виду исключительно переход, развертывающийся на уровне культуры. А такого рода переход в истории происходит редко.

В общем, за переходностью закрепились исключительно негативные коннотации. А в чем же заключается ее позитивная сторона. Так сказать, культурологический смысл. Недавно вышла книга М. Ямпольского *«Возвращение Адама. Миф, или современность архаики»*. В ней высказывается мысль, которая меня тоже давно волнует. Мы же привыкли, что раз речь идет о современном искусстве, то это обязательно связано с чем-то новым, обращенным в будущее, еще в истории не существующим. Мы все модернисты и авангардисты. Но то, что мы называем новым, на проверку часто оказывается старым, опять же традиционным, но забытым.

Одно из следствий переходности – разрушение поздних уровней культуры и регресс на предшествующие уровни вплоть до самых архаических, о чем и идет речь у М. Ямпольского. А в чем тут смысл? И есть ли он? Переходность, как я ее понимаю – это, по сути, смена типов культуры, а каждый такой тип в своей истории проходит разные циклы. Возвращение в архаику сопровождается рождением альтернативной культуры. А это предполагает реальность нового синтеза разных элементов, в том числе, существовавших некогда в своей культуре, но забытых, и элементов, которые берутся из других культур и в этой ситуации начинают активно ассимилироваться, чего раньше нельзя было наблюдать. Такой синтез оказывается неизбежным и становится основой приходящей культуры.

Получается, что без возвращения на ранние уровни, в том числе, самые архаические, обновления культуры быть не может. Моим «гидом» в научном смысле и особенно в понимании функционирования

культуры в состоянии переходности является П. Сорокин, научная биография которого весьма показательна. Мысль о культуре или, как выражается В. Межуев, идея культуры возникла, на мой взгляд, в XVIII веке. Именно тогда, когда возник модерн и начал играть по отношению к культуре разрушительную роль. Возьмите Гердера, например, оказавшего влияние на многих. Уже тогда в пробуждающемся интересе к культуре улавливается испуг от ее разрушения и исчезновения. Но эта мысль пребывала в пассивном состоянии до тех пор, пока не появится А. Шопенгауэр, а затем и разбуженный им Ф.Ницше.

Но ведь и эти мыслители все же одиноки. XIX век определило социологическое, а не культурологическое воображение. Всех прельстила идея нового, т.е. индустриального общества, который мы называем массовым обществом. Никто еще не догадывался, что дело закончится тоталитарными режимами. И вот в этой ситуации идея культуры как спасителя угасает. Как предмета исследования ее не существует. Мысль о культуре снова возникает и активизируется лишь после краха тоталитарных режимов. Наконец, человечество поняло: вытеснение культуры при создании нового социума приводит к тупику. Наконец-то, дошло: забвение культуры имеет разрушительные последствия. Так идея культуры трансформируется в науку о ней.

Получается так, что значимость культуры осознается в тот момент, когда начинается угроза ее разрушения и исчезновения. Постигание сути культуры происходит в ходе ее разрушения. Заключая сказанное, подчеркнем: переходности на уровне культуры избежать невозможно. В процессе переживаемых сдвигов, как никогда, приоткрывается возможность мыслить не информационными штампами, тиражируемыми медиа, а в пространстве многовековой истории. Возрождение архаики – не негативный, а позитивный процесс.

ВИ: *Представляется, что негативные и часто односторонние оценки переходной культуры во многом обусловлены трудностями методологии и неполнотой категориально-понятийного аппарата в исследовании трансформационного процесса. Ваш вклад в разработку теории переходного процесса неоспорим и высоко оценивается профессиональным сообществом. В Ваших работах даются методологические основания интерпретации феномена переходности, выявляется его структура и исторические манифестации, а также*

уточняются такие понятия как «переходное время», «переходный процесс», «переходный цикл». Как теория переходности может использоваться на практике, например, быть полезной в разработке современной культурной политики?

НХ: Разработка мною проблематики переходности, развертывающейся в истории на уровне культуры, потребовала обращения к философам, этнологам, социологам, социальным психологам. Нужно было выходить за пределы искусствоведческого подхода, ведь я – прежде всего искусствовед. А эта наука была загнана существовавшей десятилетия культурной политикой нашего государства в первой половине XX века в некое гетто. Вы там пишете и рассуждаете о своем искусстве, Бог с вами, мы вам это позволяем, а вот во все другие сферы нос не суйте. Это не ваше дело. Но, будучи замурованным в это гетто, искусствовед не мог осмыслить, почему в искусстве подъемы и ренессансы сменяются упадками и декадансами, почему в последние два столетия – в XIX и в XX веках искусство оказывается, как показал Х. Зедльмайр, в перманентном кризисе. Он не мог осмыслить и то, что разрыв между элитой и массой в XX веке превратился в пропасть, что констатировал в начале 30-х годов еще Х.Ортега-и-Гассет. А почему? Ведь, например, в античной культуре, как показал Шпенглер, этого расхождения просто не было и не могло быть. А ведь это острая проблема культурной политики, и она до сих пор не разрешена.

У нас в период оттепели имел место расцвет авторского кино. Но посмотрите статистику посещаемости. Много ли было в массовой публике поклонников такого кино. Вот и приходилось вызывать к жизни новый язык для общения с аудиторией. И таким режиссерам, как Л. Гайдай, например, это удавалось. Все дело в том, что причины такого расхождения между искусством и обществом лежат не в самом искусстве. Искусствовед, оставаясь на своей изолированной, благодаря подобной культурной политике, территории, причину кризиса не объяснит. Он способен лишь критиковать «шедевры» массовой культуры, но сделать ничего не может. Однако ситуацию следует все же объяснить. Ее можно объяснить лишь на уровне культуры. А культура в последних столетиях оказалась в ситуации переходности. Это началось не сегодня. Мы все еще остаемся во многом марксистами. Наше летоисчисление началось в 1917 году. Революция стала фундаментом ментальности советского человека. Кажется, этого

государства уже нет. Но это имеет психологические последствия. Привитые прежней культурной политикой установки срываются.

Но если переходность началась уже давно, то в какой ситуации мы сегодня пребываем? В мире разворачивается смена типов культуры, как это превосходно доказывает П. Сорокин. И если такой поворот разворачивается уже давно, то приходящая на смену угасающей культуре новая культура, предполагающая, как мы уже отмечали, и регресс, уже, видимо, в XXI веке становится реальностью. Но как ее можно описать, как идентифицировать. Мы часто отбрасываем, с чем сталкиваемся, не воспринимаем, не видим, неверно оцениваем, выкидываем из наших планов и прогнозов, а, между тем, это реальность. Разве это не дело культурной политики своевременно осознавать разворачивающийся процесс. А мы вместо этого руководствуемся в своих оценках традиционными и уже не работающими установками эстетики. Это привычно. Сегодня искусствовед обязан работать вместе с социальным психологом и культурологом. А культурная политика обязана привлекать и то и другое к экспертизе. И осознавать происходящее в соответствии с научными критериями и прогнозами, а не исходить из преходящих политических установок. Так что практическая значимость исследований происходит на уровне культурологии.

ВИ: *Позволяет ли испытание переходом переосмыслить культуру? Какими должны быть стратегии перемен в турбулентном мире?*

НХ: Испытание переходом? Очень точное выражение. Переход – это не только реализация ожиданий на лучшее, на освобождение от накопившихся противоречий, но это и бремя. Переход переживается болезненно. Он и манит, обещает рай, но одновременно он и пугает. Но что значит переход? И на каком уровне он разворачивается? Переходность в социуме – обычное дело. А вот переход на уровне культуры – это другое. Что в переходности является определяющим – общество или культура? Если иметь в виду лишь переход на уровне общества, то он хотя и получает выражение в культуре, но не затрагивает ее глубинных слоев. А они существенны. Но если иметь в виду переход на уровне культуры, то это гораздо более серьезный процесс, и он имеет серьезные последствия для социума, хоть он и случается гораздо реже, чем переход на уровне социума. Это гораздо более серьезное, как Вы выражаетесь, испытание.

Можно ли в случае нарастания турбулентности, что мы ощущаем сегодня, говорить о стратегиях. Ведь под стратегиями мы подразумеваем вмешательство в процесс и даже контроль над ним. Да и вообще, стратегии – это реализация программируемых определенными социальными институтами проектов. А эти проекты могут быть ошибочными, как и стратегии. Возьмите, например, социалистический проект. Казалось бы, хорошо было задумано. Целые поколения работали на это. А что получилось?

Извините, но я придерживаюсь той точки зрения, что культура функционирует подобно природе. Культура и природа – это антагонисты, но не до такой же степени. Культура – это тоже стихия. Вмешательство в эту стихию имеет свои пределы и может иметь разрушительные последствия. Но тут следует иметь в виду базовый для той или иной культуры тип личности. Вот, скажем, тип фаустовский, т.е. тип западной личности. Он утверждает себя, исходя из отношения к миру как к хаосу, который следует преодолеть. И свое предназначение этот тип личности видит в предельной активности, направленной на устранение хаоса. Это героический тип личности. Он получил выражение в универсальном художественном стиле – классицизме. Но, конечно, ни природы, ни стихии классицизм не допускает. Только разум.

Следующий за ним романтизм впускает в культуру природное начало, упраздняя императив классицизма. Но возьмите восточный тип личности. Какое у него отношение к миру? Не деятельное, как у фаустовской личности, а созерцательное. Мир для него – не хаос, а гармония. Зачем же в эту гармонию вмешиваться? Вмешательство способно лишь навредить, разрушить гармонию. Поэтому для этой ментальности ключевым словом является «недеяние». Мы говорим об этих психологических комплексах применительно к личности. Но след этого комплекса лежит и на каждой культуре, определяя ее прасимвол.

По-моему, современная стратегия должна учитывать точку зрения Эпикура, которую в эпоху Ренессанса пытался внедрить в христианство гуманист Лоренцо Валла. В культуре должны иметь место естественные процессы, приближающие человека к природе, к стихии. На этой точке зрения и стоял Эпикур. На возведение вавилонских башен уходит слишком много пассионарной энергии. Это приводит к многомиллионным жертвам и никак не устраняет истреби-

тельные войны. Поменьше стратегий. Необходимо прислушиваться к природе. Первым это понял Эпикур. Но он, несмотря на свою популярность, был проклят и забыт. От его многочисленных сочинений мало что осталось. А ведь это был «идеолог» того, что мы позднее назвали «оттепелью».

ВИ: *Вы как-то заметили, что «чем более разрушительными являются перемены, тем активнее возрождается архаика». Действительно, в меняющемся пространстве современности имеет место возврат к досоциальным и псевдопервобытным ценностям и артикуляциям культуры. Очевидно, что в период глобальных пертурбаций и структурных сдвигов происходит разрушение верхних надстроечных слоев культуры, в результате чего обнажаются рудиментарные основания социальности. Видите ли Вы в синдроме возрождения архаики новый источник для культуротворчества и диалога человека с окружающим его миром?*

НХ: Мои ответы, как и ваши вопросы, вращаются вокруг идеи возрождения в современном искусстве архаики. Думаю, что она накрывает нас не только в искусстве. Ну, а что такое возрождение империи византийского образца в эпоху Сталина. Разве этот творческий ответ вождя на приближение столкновения с тем, что еще по инерции в Германии называли «Священной римской империей», не соответствует идее Н. Бердяева о XX веке как «Новом Средневековье»? Курс на возрождение империи как раз эту идею философа и демонстрирует.

Но как этот ретроспективизм оценивать в политике? Не думаю, что исключительно отрицательно. Русский народ оказался в экстремальной ситуации. И тут уж не до революционных идеалов. Нужно было, еще раз вернуться к уже высказанной идее, спасти не еще не родившийся социализм, а российскую цивилизацию. Вот это и было Творческим ответом Сталина на этот Вызов. Вот почему литература, театр и кино стали воспроизводить моменты российской истории и ее выдающихся деятелей. А ведь большевики первого призыва, многие из которых были репрессированы, к этому времени уже успели перечеркнуть отечественную историю и полагали, что будущее в форме социализма уже наступило.

Но это политический аспект. Что же касается искусства и философии, вообще, гуманитарной сферы, то сошлюсь на взрыв во второй половине XX века в Советском Союзе исихастского мировосприятия.

Это был очередной взрыв византийской традиции, противоположный имперскому. Но все это уже было в XIX веке – А. Тарковский, как, впрочем, и Ф. Достоевский были к таким взрывам причастны. А ведь исихазм – средневековая религиозная и философская традиция. Об этом очень хорошо говорится в монографии С. Хоружего. Следовательно, названные имена возрождали идеи Г. Паламы. А взрыв исихазма на финальном этапе истории Византии был спровоцирован распространением того, что так ненавидел Ф. Ницше – рационализмом, логоцентризмом, индивидуализмом и секуляризацией как признаками западной культуры. И, конечно, процессами вестернизации мира.

Как ни странно, возрождение архаики с начала прошлого века развертывалось в театре. Театральная реформа В. Мейерхольда – это сплошной ретроспективизм, обращение к ранним театральным эпохам. То же происходит в поэзии (Хлебников, Мандельштам). Этот «регресс» захватывает все виды искусства. Возьмите в музыке Стравинского. От развившихся на поздних этапах истории изобразительного искусства оптических систем живопись повернулась в сторону ранних, т.е. гаптических или осязательно-тактильных систем. Об этом я пишу в последних своих книгах «Новая визуальность как проблема культуры» и «Визуальная коммуникация: культурологические исследования».

О чем этот процесс в искусстве свидетельствует? Думаю, он подтверждает исключительность ситуации, в которой человечество оказалось в XX веке. Она связана с переходностью, развертывающейся на уровне культуры. Это универсальный процесс, захватывающий многие народы. Возрождение архаики – зримое свидетельство и один из определяющих признаков переходности. Прогресс, т.е. рождение новой культуры, развертывается не столько как активизация хаоса, сколько как возвращение в архаику, что и воспринимается хаосом. Но получается, что эта рождающаяся альтернативная культура совершенно новой не является. В истории человечества она уже когда-то имела место. Из этой реабилитации архаики вытекает тот подъем в истории, который я пытаюсь осмыслить.

Мой подход связан с пониманием истории как циклического процесса. Но на этот раз циклическая логика развертывается в больших исторических длительностях. Такое ощущение, что человечество возвращается к своим истокам и начинает все заново. Собственно, эта

идея пронизывает философию М. Хайдеггера, возвращающего к истокам античной философии и к Востоку.

В вашем вопросе уже есть и ответ. Задавая его, Вы, как я подозреваю, внимательно читали мои сочинения. Да, в синдроме возрождения архаики я усматриваю огромный потенциал культуротворчества. Рождение новой культуры – это обязательно творческий процесс. И все мы причастны к этому универсальному процессу, независимо от того, осознаем мы его или нет. Но важно, чтобы это прежде всего осознавала элита. Конечно, если отвлечься от искусства и задаться вопросом, как эту переходность воспринимает общество и ощущают ли его члены, что они тоже творцы. Ведь переходность развертывается не только в художественных формах. Это и социальный процесс. Одновременно творится и новый социальный космос. История с построением социализма это как раз и подтверждает. Но это болезненный и драматический процесс.

ВИ: *Ф.М. Достоевский вложил в уста своего героя, князя Ставрогина в «Бесах» многозначительное высказывание: «Мы, очевидно, существа переходные и существование наше на земле есть, очевидно, процесс, непрерывное существование куколки, переходящей в бабочку». Быть может, действительно именно переход для человека есть присущая ему экзистенциальная антропологическая особенность, тогда как стабильные и стационарные состояния скорее следует рассматривать как «исключение из правил»?*

НХ: Роман «Бесы» – роман-загадка, которую следует разгадывать всю жизнь, что со мной и произошло. В юности я перечитал всего Достоевского, а в этом романе воспринимал действие на бытовом уровне. Но это грандиозная антропологическая концепция писателя и философа. В романе проигрывается целый большой цикл европейской истории, который начинается с возникновения идеи модерна (а это вся философия Просвещения), т.е. с XVIII века и должна закончиться в XX веке, приблизительно Второй мировой войной, когда постмодернизм подрывает радикальный, а потому и разрушительный пафос модерна. Конечно, в центре романа – Ставрогин, за которым предшествующая и уже наступающая новая эпоха диктаторов. Так не замышлялось, но так получилось. Модерн-то ведь, как показывает Ю.Хабермас, закончился тоталитарными режимами.

Ставрогин – переходный тип, осознающий то, что он находится в переходе. Он уже ощущает, к чему движется история, пытаюсь из-

бежать той роли, в которую его загоняет время. Судьба Ставрогина – судьба не реализовавшего себя диктатора. Но ведь такие, как Ставрогин, и спровоцировали то, что приведет к диктатурам. Логика классика заключается именно в том, что культ разума в понимании философов XVIII века ведет к диктатурам. Это выражение ницшевской воли к власти. Триумф воли в ситуации «смерти Бога». Эпоха модерна претендовала на радикальное обновление человечества и, соответственно, на перечеркивание предшествующей истории.

В сознании Ставрогина возникло много теорий, носителями которых будут другие персонажи романа. Но удивительно: тот, кто эти идеи породил, сам в них разочаровывается. Если выражаться вашими словами, а это слова и Достоевского, Ставрогин не перешел в бабочку. Да, согласно замыслу писателя, и не мог. Помешала вера. Вера на пути этого перехода, на который Достоевский посмотрел со стороны, т.е. критически. Ставрогин породил и Шатова, и Кириллова, и в еще большей степени Верховенского. Вот Верховенский – это уже тип, созревший для того, чтобы войти в XX век и определить его политические парадигмы. Идеологи это понимали – и роман, как и вообще Достоевского, не пропагандировали.

Ставрогин входит в кружок заговорщиков, но он в романе существует в своем времени. Этого героя Достоевский вообще взял из другого своего замысла, из неосуществленного романа о грешнике. Его личная история опережает большую историю, что развернется в XX веке. Достоевский выступает здесь пророком. Обладая громадным человеческим потенциалом, Ставрогин может быть диктатором, т.е. таким, каким его хочет видеть Верховенский, но он может быть и подвижником, святым. Он не против убийства Голядкиных. Но, с другой стороны, посещение монастыря и беседа со старцем тоже его потребность. На самом деле, в романе получилось то, что он оказался декадентом, т.е. тем типом, который в России проявит себя в Серебряном веке. А Достоевский уже видел, чем закончится его судьба, как и вообще история европейского и, разумеется, русского модерна.

Как же вся эта история соотносится с гениальной мыслью Достоевского как пророка о том, что люди – существа переходные. Вы говорите, что эту мысль следует понимать как экзистенциальную антропологическую особенность. В таком случае человек испытывает потребность быть в перманентном переходе или, как бы выразился А. ван Геннеп и антрополог В. Тернер, в лиминальном, т.е. пороговом

состоянии. То есть для него это естественное состояние, хотя мы обычно склонны считать естественным состоянием стабильное состояние. Но здесь необходимо оценивать ситуацию с точки зрения культуролога. Далекое не во всех культурах такой комплекс можно фиксировать. Разве можно утверждать, что он присущ восточным культурам.

Но если уж и искать такие культуры с присущими им лиминальными признаками, то это, как мы уже с Вами успели отметить, русская культура. Поэтому А. Герцен и говорил, что «перестройка» как популярное слово, которое было еще недавно у всех на слуху, а сегодня почти забыто, присутствует на всем протяжении российской истории. Да, это именно русские предрасположены время от времени все ломать и разрушать, о чем свидетельствуют по всей России руины православных храмов, начинающие жить с чистого листа. Но эти храмы сегодня снова строят заново в большом количестве. Такова уж наша ментальность. Хотя удивительно, что эту мысль Достоевского высказывает и Ф. Ницше. Можно утверждать, что Достоевский и Ницше почти одновременно высказывали похожие мысли. Значит, человек как существо переходное имеет место в разных типах культуры. Да, это именно антропологическая проблема. Но я буду настаивать на своем: нет какого-то другого народа, у которого бы эта особенность проявлялась наиболее ярко, чем народ русский.

ВИ: *Люди связывают с переходом почти всегда что-то пугающее. Широко распространено предостережение: «Не дай вам Бог жить в эпоху перемен». Китайская поговорка даже гласит, что «Лучше быть собакой в эпоху спокойствия, чем человеком в эпоху хаоса». Но известно и другое высказывание: «Не стоит бояться перемен, чаще всего они случаются именно в том момент, когда они необходимы» (Конфуций). Так, стоит ли избегать переходы и сдвиги в нашей жизни?*

НХ: Стоит ли избегать переходов? Так тут выбирать не приходится. Не приходится и их избегать. Русский человек уже рождается таким, а потому пребывает в этом состоянии на всем протяжении своей истории. По мнению Г. Федотова, он – скиталец, а по мнению Г. Флоровского, он вечно существует в походных шатрах. В русской философии уже достаточно сказано о нашей ментальности. Следовательно, Конфуций прав: зачем пугаться перемен, раз они неотврати-

мы. Конфуций, правда, не уточняет, а с какого рода переходами человек в своей жизни сталкивается.

Конечно, в жизни каждого человека, как утверждает Э. Эриксон, бывают сдвиги и переходы. Они касаются идентичности. Это индивидуальная проблема. Но такие переходы случаются в жизни целых народов. История ведь циклична. И тут снова приходится спорить с установками философов XVIII века, утвердившими понятие прогресса. Прогресс-то, конечно, возможен, и его можно наблюдать. Но только ведь возможны и возвратные движения. Возвращение к исходной точке. К началу уже пройденного цикла. И тут я снова хочу вспомнить П. Сорокина. Переживаемый нами переход является исключительным. Все еще благополучный и стабильный Запад все-таки продолжает терять свою пассионарность.

Вот почему Х. Ортега-и-Гассет в начале 30-х годов ставит вопрос, а кто же дальше продемонстрирует пассионарную вспышку и окажется в центре мировой истории. Может быть, Америка, но, может быть, Россия. Но, может быть, сегодня активизируется Восток. Это уже наше добавление к вопросу, поставленному испанским философом. Наверное, могут претендовать все. Но дело в том, что переживаемый нами период требует именно того народа, ментальность которого соответствует ценностным установкам культуры, которая грядет. Однако будет ли это принципиально новая культура. Прогноз П. Сорокина вроде бы не предполагает поворот к Востоку. Он об этом не пишет. Но очевидно, что рационализм и деловитость, присущие Западу, уступят больше созерцательным стихиям Востока. Эта особенность будет востребованной и в будущем. А это означает, что центром мировой истории может оказаться народ, ментальность которого соответствует этой установке.

Таков императив возникающей альтернативной культуры, которая, несмотря на свою новизну, возвращается к тем моментам истории, которые давно ушли в прошлое. Не случайно наш философ С.Хоружий в своей книге об исихазме говорит, что это направление в религии, пришедшее на Русь из Византии, а в самой Византии вспыхнувшее перед ее исчезновением, могло бы повлиять на современные этические системы. Если с этим согласиться, то в искусстве этот процесс уже происходил в XX веке. Ведь что такое, например, фильмы А. Тарковского. Почему у него главным героем оказывается иконописец Андрей Рублев? Да потому, что эпоха Рублева и Сергия Радо-

нежского – это эпоха распространения на Руси исихазма. Он и позднее будет вспыхивать в нашей культуре, о чем свидетельствует популярность Оптиной пустыни, с которой были связаны наши выдающиеся писатели и философы XIX века. Внимание к исихазму – иллюстрация того, что переходность подобна геологическим сдвигам, выносящим на поверхность древние слои сознания и те традиции, которые когда-то в истории существовали, но успели угаснуть.

ВИ: Действительно, в традиционном восприятии всякий переход оценивается как вызов, испытание, отклонение от нормы. Но в своих работах Вы убедительно показываете, что переход – не аномалия, некое отклонение от развития, а условие развития, ибо именно переход высвобождает существующий, но пока еще нереализованный в обществе потенциал. Между тем, существующие стратегии сориентированы больше на удержание и предотвращение перемен, нежели на саму культуру переходности. Если это так, то, не настало ли время разрабатывать и развивать эффективные культурные стратегии жизни в условиях перманентного перехода?

НХ: Переход, конечно, отклонение от нормы, иначе какой это переход. И это совсем не в «традиционном восприятии», как вы выражаетесь. Это одно из точных определений переходности. Да, я повторю (раз уж Вы меня цитируете), что отклонение от нормы – это не аномалия, а условие развития. Да, переход тем и позитивен, что он позволяет реализовать неосуществленное в человеке, обществе и, разумеется, в культуре. Что касается «существующих стратегий», ориентированных на предотвращение перемен, то это тоже естественная реакция на переходность и связанные с ней радикальные изменения. Естественная реакция даже не со стороны власти, а со стороны определенных слоев общества, ориентированных на сохранение существующего порядка.

И не потому, что эти слои – безнадежные, немыслящие и необразованные, не способные осознать ситуацию. Конечно, часто случается и так. Но дело не в этом. Всегда и всюду, у всех народов общество делится на тех, кто рвется вперед, жаждет перемен, готовых ради этих перемен принести себя в жертву. Это, конечно, авангардные, а я бы опять повторил, пассионарные слои общества. Но другая часть общества тоже выступает носителем ценностей. Это консервативная часть общества. Она предрасположена сохранять традиции, завещанные предками. Мы должны и обязаны принимать их всерьез. Это не

только консервативные, но и позитивные силы общества. И, извините, речь здесь должна идти уже не о расслоении общества, а о механизме культуры, требующем специального анализа. Для культуры важно и созидать новое, и в то же время сохранять традиционное. Консерваторы – это хранители традиционных ценностей. Без них общество разрушается. У нас существует такое мнение, раз консерваторы, то их следует вытеснить. Вот этот механизм культуры, обязывающий подходить к расслоению общества более мудро и считаться с консерваторами, должен вообще-то диктовать и соответствующую структуру государственной политики.

Смотрите, что у нас получается. До некоторого времени в России существовала только одна партия – коммунистическая. Противовеса ей не было. Это положение начали исправлять. С начала перестройки партии стали появляться как грибы после дождя. Улучшило ли это положение? Пока нет. Самое уязвимое их место – они вырастали не изнутри каких-то общественных слоев и не выражали чаяния этих слоев. Все это привело к тому, что Россия снова сползла к тому, что было, к одной и, стало быть, определяющей партии. Так было и так снова стало. Разрешения проблемы не получилось.

Почему? Потому, что общество существует по своим законам, по собственной логике, которая постоянно меняется, а логика культуры другая. Ведь не случайно уже в архаических обществах каждое племя разделялось на две половины, которые пребывали в перманентном, как выражались древние греки, агоне. Значит, что из этого проистекает? Новаторы должны иметь свою партию, выражающую их интересы, а консерваторы, соответственно, свою. Но у нас так не получается. Логика культуры во внимание не принимается. Не случайно же возникший в последние десятилетия интерес к проблематике культуры снова угасает. Мы все время игнорируем логику культуры. Гнем общество через колено. Тут я употребляю выражение Ж.-Ж. Руссо, не любившего Петра I за то, что гнул свой народ через колено. Да, я согласен, необходимо разрабатывать стратегии, но при этом опираться на механизмы функционирования культуры.

ВИ: *В структурных трансформациях и порогах переходности обнажаются наиболее скрытые, глубокие, корневые, примордиальные отложения культуры. Как отмечал К. Ясперс: «Чем более глубоких пластов я достигаю в прошлом, тем интенсивнее я участвую в ходе событий настоящего». Что Вы думаете по этому поводу?*

НХ: Что я думаю по поводу этого суждения К. Ясперса? Понимаете, мы все по своему мышлению еще социологи. И потому, что марксизм – тоже ведь социологическая теория, и потому, что эта установка задана еще позитивизмом и мировоззрением, возникшим в эпоху Просвещения и ставшим причиной возникновения разновидности социологии, т.е. марксизма. Почему так получилось? Почему социологизм в мышлении вышел в истории на первый план? Потому, видимо, что возникает принципиально новый вид общества – индустриальное или массовое общество.

Этот процесс начинается в XVIII веке, когда оформляется мысль о революции как способе разрешения накапливающихся в обществе противоречий. Так постепенно развитие индустриального общества способствует активизации социологической рефлексии, а затем и возникновению науки об обществе – социологии. Она и появляется в XIX веке, т.е. уже на этапе индустриального общества, достигающего определенности. А это общество развивается уже в иных ритмах, более быстрых, нежели это имело место в предшествующих обществах. Особенно если учесть, что технологии становятся основой бурного становления коммуникации и циркулирования информации. Вот этот поток информации и расширение медиа принуждают человека мыслить исключительно социальными категориями.

Но эти процессы несмотря на то, что их следует оценивать как позитивные, все же, в конечном счете, оказываются разрушительными. Разрушительными для культуры. Индустриальное общество предрасположено к ломке традиционных институтов коммуникации, форм мышления и т.д. Без этой разрушительной логики оно не может функционировать. Но выясняется (правда, не сразу, а спустя время, а это время как раз и является временем нашего поколения), что нарушается принцип преемственности истории, что ведет к хаосу и смуте, даже к диктатуре. Индустриальное общество, конечно, разрешало многие проблемы, с которыми сталкиваются традиционные общества. Но парадоксально, что оно порождало и не менее серьезные проблемы. Ведь следствием этих убыстряющихся ритмов индустриального общества стало появление тоталитарных режимов, а, следовательно, и варварства. Но это, извините, кризис гуманизма, становление которого в европейской культуре происходило с эпохи Ренессанса.

Русские философы начала XX века делают кризис гуманизма предметом обсуждения. Я бы не вступал в спор с выдающимся мыслителем К. Ясперсом и тоже подхожу к аналогичному выводу. Да, именно в ситуации переходности выходят из культурного бессознательного те слои и уровни, которые до этого находились в сонном состоянии. Но я бы все-таки уточнил мысль К. Ясперса, обращая внимание на аксиологический аспект активизации этих примордиальных отложений. Да они вторгаются в сознание, поведение людей, могут проявляться в массовых акциях. В художественных и нехудожественных формах. Но можем ли мы всегда подразумевать под ними лишь что-то только приемлемое и исключительно позитивное? Феномен вождизма в тоталитарных обществах – это ведь выброс варварства, следствие распада тех культурных ценностей, что успели к XX веку сложиться в европейской культуре под воздействием христианства. До определенного времени, т.е. до активизации хаоса, до появления смуты, что сопровождает переходность, эти комплексы подавлялись, а сейчас они активизируются. Новое не рождается без сопротивления. Это всё болезненные процессы, и их невозможно избежать.

ВИ: *Х. Плеснер отмечал, что у каждого времени есть своё заветное слово (доминанта). При этом слово становится заветным «только тогда, когда эпоха находит себе в нем одновременно и оправдание, и приговор». Так, по мнению немецкого философа, XVIII век привязан к понятию прогресс, в лексиконе XIX века главным словом выступало развитие, век XX возвел на пьедестал понятие жизнь. Быть может, для XXI века, учитывая нарастающую скорость перемен, заветным словом становится переход, или трансформация?*

НХ: Действительно, следовало бы поставить вопрос о доминанте, выражающей смысл той или иной эпохи. Эту доминанту можно выразить каким-то одним словом. Как это получается у М. Фуко. Я имею в виду его понятие эпистемы. Но тут сразу же возникает следующий вопрос: а откуда, из характеристики какой сферы это слово берется. Наверное, чаще всего из философии. Но тогда это будет уже не слово, а концепт. Ведь философия, как доказывает Ж. Делез, производит концепты.

Что касается XVIII века, то в данном случае «прогресс» выражает дух модернистского мировосприятия. Но я бы уточнил. Скорее применительно к духу этой эпохи подходит концепт «разум», а «про-

гресс» будет выглядеть как слагаемое этого большого философского концепта.

Теперь определяющий концепт XIX века. Это «развитие». Явно следствие подъема естественных наук. Это век позитивизма. Это проявляется в активности биологического подхода, в том числе, в понимании общества и даже культуры. Хотя XIX век очень далек от рефлексии о культуре. В этом смысле нам ближе даже предыдущий, т.е. XVIII век. Все-таки там был Гердер, которого мы плохо знаем. Короче, социологическое мышление века вытеснило на периферию все, что связано с культурой. И это обязательно аукнется в XX веке. Возникшая в XIX веке целая наука, ставящая целью познать законы функционирования общества, т.е. социология, стремилась увидеть общество без культуры. Зачем культура, когда возникают мощные технологии. Возможно, в этом сказалась пробуждающаяся эйфория от возникающих технологий. И лишь редкие мыслители ощущали начинающийся в связи с рождением индустриального общества «закат» культуры. Это, конечно, повернувший Запад на Восток А. Шопенгауэр, разбудивший, как известно, Ф. Ницше. Романтизм снова поднял голову и предстал в форме символизма.

А вот следующий концепт, который у Вас репрезентативен по отношению к XX веку – это «жизнь». Это открытие нового видения связано еще с XVIII веком, в частности, с Гете. Но, конечно, концепт «жизнь» утверждает себя в оппозиции просветительскому, а вообще модернистскому концепту «разум». Начинается погружение в ненаучные с точки зрения позитивизма сферы: мистицизм, бессознательное, иррациональное, инстинктивное, интуитивное и т.д. Это открывается еще в XIX веке и переходит в XX век. Это концепции Ницше, Бергсона, Зиммеля, Фрейда и т.д. Но мировые войны, как я думаю, с их апофеозом насилия вывели это направление за свои пределы в танатологические просторы. Пробудили дух Танатоса, демонические инстинкты. К тому же после Хиросимы возникает страх перед возможным тотальным самоуничтожением. Нет, я как-то не ощущаю дыхания жизни. Наоборот, как утверждает П. Сорокин, не было в истории столь кровавого и жестокого века, чем век XX-й. Это уже и не «золотой», и не «серебряный» век, а скорее «железный» век. История возвращается вспять, как это представлено в стихотворении О. Мандельштама «Ламарк», которому я посвятил целую статью.

«Философия жизни» – прекрасная философия, но определяющий для XX века концепт следует искать в другом. Вы мне подсказываете, спрашивая, уж не переход ли это, поскольку в моих работах это и в самом деле центральное понятие. Это близко к истине и свидетельствует о том, что Вы с моими работами знакомы. Но я все же уточнил бы в ответе на ваш вопрос следующее. Я вообще считаю, что в XXI столетии, когда появились в научной сфере энтузиасты, сделавшие своим предметом исследования культуру, определяющим концептом становится все-таки «культура».

Конечно, эта тенденция заявила о себе еще в последних десятилетиях XX века. Но, полагаю, что по-настоящему это получит выражение уже в нашем столетии. Почему? Проблема выживания в нашем веке – это не только проблема России или, скажем, Венесуэлы. Она становится глобальной и планетарной. И удивительно, ведь к этому состоянию мира приблизили успехи науки и техники. Человек вызвал к жизни то, что способно его погубить. Но не просто человек, а человечество. В этой ситуации люди пытаются отыскать средство, способное избавить от страха, обуздать инстинкты. Человек вождедеющий, время которого наступило в последние столетия, приходит в историю как следствие знаменитого изречения Ницше «Бог умер». Он не может не искать выход. И вот в этой ситуации он, наконец-то, вспоминает о том, что такое средство существует, но оно еще не познано. Это – культура.

Сегодня нас культура интересует даже не сама по себе, не как самоцель, как один из объектов, который недостаточно познан. Она интересует нас в ситуации, когда происходит угасание религии, смерть утопии и агония идеологии. А что нам остается в ситуации такого тотального банкротства, как не культура. Не дала социология XIX века, призванная показать, как функционирует общество и как преодолевать многочисленные противоречия, возникающие в массовом обществе, окончательного ответа.. Это должна сделать теория и история культуры. Поэтому, как я полагаю, определяющим концептом XXI века будет именно культура, переживающая сегодня, как мы с Вами договорились, переход.

ВИ: *Многие современные трансформации и вызовы в нескончаемой драме человеческого бытия эффективно диагностируются культурологическим инструментарием. Допускаете ли Вы, что но-*

вые эпистемологические истины всё чаще будут извлекаться именно из наук о культуре?

НХ: Вы ставите вопрос об универсальной функции культуры в том значении, какое М. Фуко придает так называемой «эпистеме». Печать эпистемы, а под ней философ подразумевает мировоззренческие установки европейца Нового времени, т.е. времени модерна, лежит на всем. Она определяет и, в том числе, окончательный вариант произведения искусства. С помощью эпистемы, приходящей со стороны, художник добивается и целостности произведения, и достигает контакта с публикой. А ведь в модернистскую эпоху в центре оказывались наука и философия. Модерн же отрекается от авторитетов, от прошлого, от истории, от традиции и, в конечном счете, от культуры. Такая иерархия задавалась тем, что П. Сорокин обозначает как «культура чувственного типа». Заметьте, выдвижение науки и философии, которая тоже стремится стать наукой, на первый план – это требование культуры именно этого типа. Значит, и в самом деле, культура действует по принципу «эпистемы» М. Фуко.

Не наука задает тон. Она только самообосновывает модерн, ибо самообоснование модерна происходит уже не за счет авторитета и прошлого. Задает тон культура и наука, в том числе. Культура воздействует на эпистемологию. Это приводит к понижению статуса религии, хотя ведь религия тоже входит в культуру. Такова иерархия, органичная для «культуры чувственного типа». Но ведь мы все время говорим о переходах, а значит, о той культуре, которая должна прийти на смену культуре чувственного типа. Ради этого и написано это фундаментальное сочинение П. Сорокина. Как будет зависеть эпистемология и вообще наука от культуры нового типа? Все изменяется. Раз в альтернативной культуре повышается активность сверхчувственного, а именно об этом и пишет П. Сорокин, то это ведет к повышению статуса, например, религии, но не только. Но мы ведь мыслим еще очень традиционно. Мы материалисты, атеисты и позитивисты. Мы еще полностью не освободились от императивов «культуры чувственного типа». Видимо, все это еще впереди.

ВИ: *Если бы Вам предложили совершить путешествие на машине времени: куда бы Вы отправились – в прошлое или будущее? Что бы Вы хотели увидеть?*

НХ: Я не футурист. И мне совсем не хочется переноситься в будущее. Тем более что сегодня оно больше пугает. Стремление к бу-

душему приводит к забвению прошлого. Как свидетельствует прошлое, если хорошо его знать, уже было все, что человечество ожидает впереди. Так что погружение в прошлое – это что-то вроде воспоминания о будущем. В отношении к прошлому я скорее романтик, нежели модернист. Ведь, скажем, для романтиков «золотой век» был в прошлом. Это Средневековье, которому модернисты создали негативный образ. То, что я бы хотел увидеть, я увидел. Мне хотелось побывать в Италии, увидеть «Страшный суд» Микеланджело в музее Ватикана, и я это сделал. В еще большей степени я хотел побывать в Израиле. Увидеть своими глазами Вифлеем, Назарет, Гефсиманский сад, Генисаретское озеро, Капернаум... Все эти места, которые я запомнил, когда в молодые годы читал Новый завет. И вот я, наконец, это увидел. Я даже не перестаю удивляться, как на меня все это сильно подействовало. Как будто история Христа произошла совсем недавно. Я испытал острейшее переживание. Впечатление потрясающее. Ну, и, конечно, важно было побывать во Франции. Когда-то я пытался постичь французскую культуру. Изучал французский язык. Предпочитал читать исключительно французских авторов.

ВИ: *Вам есть о чём вспомнить и о чём мечтать. Это залог успешной жизни. Что чаще всего Вы сегодня вспоминаете и к чему стремитесь, что хотели бы осуществить?*

НХ: Увы, осознание того, что тебе дорого, приходит лишь с большим запозданием. Мне в 2022 году исполняется 80 лет. Я вижу жизнь и себя в ней заново. Старикам, видимо, свойственно жить прошлым. Ведь новых свершений и подвигов или того, что считалось подвигами и победами, свершить уже не суждено. Поэтому начинаешь проживать жизнь заново. Но уже мысленно. И знаете, это болезненный процесс. В сознании все время всплывают такие эпизоды из жизни, которые я часто склонен воспринимать критически. Хотелось бы о чем-то забыть, вытеснить из сознания. Но это невозможно. Это пытки.

Не уделял достаточно внимание окружающим тебя дорогим людям, членам семьи. Но я не только о родственных связях. В основном, мои претензии к себе касаются нравственности. Самое дорогое: чуткость, доброжелательность, ни в коем случае не использовать других в своих интересах. Помогать беспомощным, особенно детям. Да и не только детям. Подростки, склонные к хулиганству, грубости, тоже нуждаются в помощи, поддержке. И подчас их грубость и хулиган-

ство, способные оттолкнуть – чисто внешнее, защита от отчуждения, царящего в мире взрослых. Фильм А. Звягинцева «Нелюбовь» как раз этому посвящен. Это и есть ценности, которые обретались с запозданием, после совершения многих ошибок.

Очень хочется быть безупречным в нравственном отношении. Но всегда ли это так? Почему часто это только идеал? Да потому, видимо, что на ранних этапах своей жизни человек стремится к самореализации во что бы то ни стало, утвердить себя. Этот эгоизм приходится преодолевать позже. Жизнь многому учит. Но когда это начинаешь понимать, а главное, болезненно переживать, отдаешь отчет в том, что уже поздно.

А что касается положительных воспоминаний, то это относится прежде всего к людям науки, общению с ними. Я не могу сказать, что с некоторыми из них у меня были длительные и прочные отношения. Однако они играли очень важную роль в моей научной жизни. Это, во-первых, Вячеслав Всеволодович Иванов – филолог, лингвист, антрополог, семиотик. Можно перечислять и другие науки, которые он тоже представляет. Это настоящий энциклопедист. Мое знакомство с ним произошло, когда он был в опале по причине того, что защищал Б. Пастернака в той известной кампании, организованной против него. Тогда-то Вячеслав Всеволодович и писал отзыв на мою дипломную работу, посвященную структуралистскому анализу кино. Мне также приятно вспомнить общение с Ю.М. Лотманом, к которому я ездил в Тартуский университет вместе с К. Разлоговым и В. Михалковичем на семинар по семиотике кино. Очень ценю общение с Г.С.Кнабе, философом Ю.Н. Давыдовым, культурологом Г.Д. Гачевым, филологом Б.С. Мейлахом, преподавателем зарубежной литературы во ВГИКе В.Я. Бахмутским.

ВИ: *Назовите три вещи, которые Вам наиболее дороги.*

НХ: Почему обязательно три? Может быть, у меня их больше. Самое дорогое, пожалуй, когда твоя работа соответствует твоему призванию, когда твоя деятельность, которая забирает все физические и душевные силы и оплачивается государством, не расходилась с твоим психологическим и нравственным потенциалом, с твоим призванием. Хотя один Бог знает, в чем заключается это наше призвание. Люди очень часто в выборе своего жизненного пути ошибаются, долго его ищут и находят после многих ошибок или не находят.

Я могу считать себя счастливым, поскольку такого расхождения в моей жизни не было. Поэтому у меня, например, нет свободного времени. Я его заполняю той же самой работой. Однако сам этот выбор профессии, когда он бывает удачным или неудачным, кажется чистой случайностью. Я, например, в юные годы (и это уже началось в средней школе) был бесконечно увлечен театром. У нас был преподаватель литературы Г.Г. Ласточкин, который ставил с учениками спектакли. В одном из таких спектаклей я удачно сыграл. Преподаватель почувствовал, что это меня интересует. Начал меня опекать. Он и зародил, и укрепил во мне эту страсть к театру. Давал книги о театре из собственной библиотеки. Помню, в 10 классе я уже в актовом зале делал доклад о Московском Художественном театре. С помощью эпидеоскопа показывал фотографии из разных спектаклей. И, конечно, это имело продолжение. Моя увлеченность спасала меня от математики, которая мне не удавалась. Педагоги, наблюдая мои театральные увлечения, многое прощали.

После школы я поступил в культурно-просветительное училище на отделение режиссуры. У нас был прекрасный преподаватель – главный режиссер Сормовского народного театра Н.В. Никольский. В конце 50-х была мода на народные театры. Некоторые даже доказывали, что они должны заменить профессиональные театры. В фильме Э. Рязанова «Берегись автомобиля» герои Ефремова и Смоктуновского играют в таком народном театре. Мы в училище тоже ставили спектакли, а я в одном из них играл главную роль. Не скрою, удачно. Педагоги советовали мне поступать в театральный институт. А я поступил в другой. Когда уже после окончания института я был приглашен занять должность проректора Щукинского училища, вроде бы мои мечты могли обрести реальность. Но я отказался. Помню, как, услышав от меня отказ, ректор училища Владимир Абрамович Этуш был удивлен. На его лице появилось знакомое по фильму «Бриллиантовая рука», в котором он играл, выражение лица.

Я иногда думаю, а правильно ли я сделал, что наступил на горло собственной песне и свернул в сторону. Кто знает. Но что-то меня вело. Театральные увлечения были необходимы, но ведь человек в своей жизни рождается несколько раз. Сейчас я точно знаю: следовало бы с самого начала поступать на философское отделение. Но ведь такое прозрение пришло поздно. С некоторых пор меня интересует только философия. Она мне помогает открывать культуру. Да, чело-

век на протяжении своей жизни рождается несколько раз. Я имею в виду изменение идентичности. Э. Эриксон это подтверждает. Но мне дорого и увлечение театром, и сегодняшнее увлечение философией. В конечном счете, чем бы человек не занимался в разные периоды своей жизни, все равно во всем этом можно отыскать какое-то единство. А его можно отыскать, углубляясь в индивидуальность. Что касается моего последующего отношения к театру, то ведь тоже не случайно, что очень рано я задумал исследовательский проект по теории и истории зрелищ. Полностью я его не реализовал, но книгу на эту тему я все-таки написал.

ВИ: *Благодарю Вас, Николай Андреевич за интересные и обстоятельные ответы!*

НХ: Должен сказать, что в интервью самое важное правильно поставить вопросы. А Вы их поставили отлично. Будем верить в культуру и успехов нам всем!





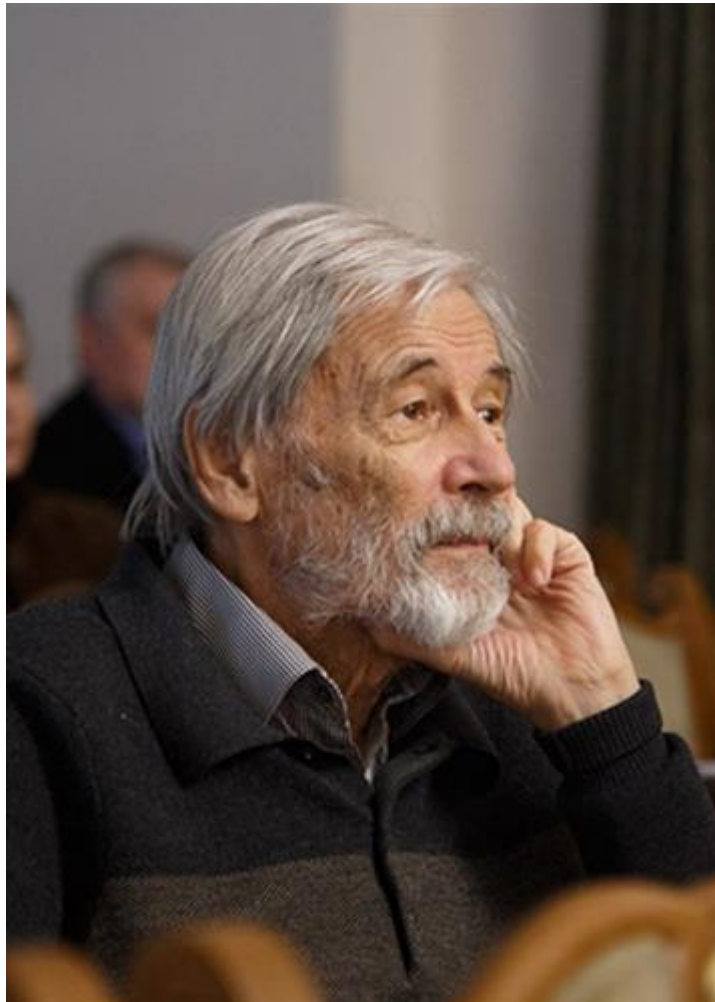
Научные труды Н.А.Хренова



Двухтомник научных трудов,
изданный к 75-летию Н.А. Хренова
(По материалам международной конференции
«Художественные парадигмы»
в эпоху социальной турбулентности».
Под редакцией В.И.Ионесова. – М.: Согласие, 2019)

Вячеслав Медушевский (Москва)

Триада раздумий



Умные числа

«Количество переходит в качество», — трамбовала мысль студентов советская философия. Но мысль не хочет утрамбовываться. У нее свободная и огненная природа. Она воспламеняется от нежных просветов истины, красоты, любви. Чуткая к ним, — удивляется. Всматриваясь, вживаясь, впитывая в себя непостижимое, — изумляется все больше. В изумлении, по смыслу самого этого слова, — выходит за пределы человеческого ума в нечто превосходнейшее. Недоумевающая и стремясь к ясности, вопрошая, — получает ответы, обретая

себя, наконец, в просторе, радости и покое обновленного откровением понимания сущего.

Неужто количество заведует качеством? Мертвечиной отдавал перевертыш, душа не хотела его принять. Что есть качество и что количество? Эти (и иные) категории Аристотель, как полагают, вывел из грамматики. Качество отвечает на вопрос: «какой?» Количество — это «сколько». Для естественных наук числа и исчисление — стержень. Гуманитарные — живут в радости качеств.

В качестве над сплетением свойств и оттенков всегда высится смысл — способ встраивания предмета в цельность сущего. Потому оно, словно некий умный управляющий, подбирает для себя требуемое количество. Когда подберет, — числа становятся «умными», осмысленными, ибо отражают в себе способ бытия вещи, животного, человека.

Не соберется сам собой стул из дощечек и палочек. Сколько их взять? Ключ к стулу — невидимо сидящий на нем человек (не муравей, не слон). Отсюда размеры, геометрия, пропорции. Почему ножек не две? Работает закон гравитации: две — неустойчиво, четыре — оптимально, пять — излишне. А еще есть красота, изящность; эпоха каким-то образом отражается...

В природе сходно. Паучку не просуществовать без умения импровизационно, в уникальных условиях строить паутину. Это трудно. Ведь не на чертежном же столе он работает, а в трехмерном пространстве. Если не левитировать, то как тянуть нити? Как человеку перекинуть канат через улицу с одной крыши на другую? А я видел, как со сходной задачей справился паучок. Быстро съехал он по паутинке с веточки кустика. Завис минут на пять, пока неожиданный порыв ветра не закинул его с паутинкой на соседний кустик. Человеку такое не сотворить — слишком тяжел. Разве если дожждаться урагана, но тот и крышу может снести.

У мигрирующих бабочек свои тайны. Как им, причудливо порхающим, перенестись на чудовищное расстояние из Южной Америки на родовое дерево в Канаде? Как найти нужный пункт прибытия? Учили ли они географию, имеют ли при себе навигационные карты? А! — все проще: ветер их перенес, как и нашего паучка! Не могут бабочки командовать ветрами (хотя, кто знает?), — зато есть у них более тонкое умение: узнать нужный момент. Тогда, разом поднявшись, переносятся они ветром в точности на вожделенное место нового

обитания. А их детки, пройдя путь жизни от яичка и гусеницы до взрослой особи, верхом на ветре переносятся обратно в южное полушарие Земли. Так — тысячелетиями! Не подведет их умный ветер, не погубит их в Тихом или Атлантическом океане. Не пропадет род огромных небесно-голубых красавиц. Кто подсказывает им момент — ангел-хранитель рода? Но, в любом случае, какой же силы здесь связь физики их бытия с метафизикой, где, по Аристотелю, все причины!

Вот подошли мы к человеку.

Бабочка в отличие от стула — живая: особое, чудное качество! А человек — еще и разумный. Для чего разумный? — чтобы победить всех других животных в соответствии с теорией борьбы видов? Это пошлость. Для чего тогда Моцарт, Чайковский? Красота, энергия восхищения и преображения души, — для чего? Восхищение — куда? Преображение — в какой чудный, превосходящий тебя образ? Зачем жажда, не будь воды в мироздании? Зачем и жажда Неба, если б не прибывала через нее достоверность смысла и бытия? Жизнь без вдохновения для человека — суета, уныние, смерть. Для чего открытая квантовой механикой и пронизывающая все сущее суперпозиция «да» и «нет», — как не для выбора? Выбор переводит бытие из возможности в действительность.

Человеку дана свобода не только в решении задач размножения, питания и подобных. Ему дана свобода определять самого себя, свое бытие! И предложен онтологический выбор: быть ли ему сейчас и навсегда с Богом в Его царствии? Или — определить себя к вечной отлученности от Бога (что есть ад)? В помощь дано ему самосознание, неотрывное от богосознания, без которого он не больше, чем бессмысленная игрушка в руках дьявола.

Возможность выбора — для свободы. Без выбора человек был бы автоматом, а автоматам не место в Царстве любви. Насильно в него не загоняют. Требуется жажда небывалого.

Все живые существа свыше приспособлены для отведенной им ниши обитания. Ниша — больше «разума» живых существ, вплоть до насекомых, бактерий, даже плесеней. Плесень помогла японским ученым вывести математическую формулу построения совершенной железнодорожной инфраструктуры в стране — по критерию эффективности, надежности и другим показателям. За сутки сделала то, что строилось людьми больше века. Плесень не стала проектировщиком.

Искала она не решения проблем Японии. Искала пищи в привычной для нее нише бытия. Кусочки пищи, большие и малые, располагались по образу больших и малых городов Японии. В добывании пищи — она мастер высшей квалификации! У мастера можно учиться совершенству.

А где ниша обитания человека, к которой он призван? Не на земле она! Она выше времени и пространства. Она — в просторе богообщения. Именно для него дарована человеку базовая способность свободы в определении себя пред лицом Неба, самосознание, разум, совесть, дар молитвы, тоска по чему-то неизмеримо большему материи и практических задач жизни в ней. Чудеса мостов, туннелей он, может быть, и сотворит, но если сгниет изнутри — к чему остальное? Человеком становятся лишь в нише богообщения. Чем чище человек мыслит Бога, тем и сам чище. А без Бога, говорит Библия, человек — животное.

Призвание человека выявляется во всех сферах деятельности, в музыке особенно. Неспроста она всегда была сердцевинной культуры. Ее материал — не звук, а тон (от тейно тяну). Тон — как струна меж небом и землей. От него и тонус духовной жизни человечества, который растет от Неба и падает при удалении от него. По слову Платона, от малейших изменений тона приходят в изменение все важнейшие государственные и политические установления. — Вот и ключ к Фундаментальной педагогике человечества!

В музыкальном исполнении особенно отчетливо видна связь между качеством и количеством. В малой книге о Фундаментальной педагогике человечества я предположил существование умных логосных сверхчисел в музыкальном исполнении, которые возникают из требуемого восхитительного качества и регулируются им. Вот это рассуждение:

«Исполнитель свободно оперирует числами, в знаменателе которых цифры с десятками и сотнями нулей. Гений выбирает нужное соотношение из такого же числа возможностей в числителе (комбинаторика по различиям тембра, артикуляции, агогики в соответствии с гармонией, метром, синтаксисом и прочее и прочее). Как он это делает? Эти числа я называю логосными: в них количество неотделимо от качества, например, энергии нежности. Притом не числа выбирают необходимый оттенок нежности, а наоборот, нежность, неотмирная,

отбирает для себя нужную ей комбинацию чисел, одну из бесконечности. Почему так? Вопрос ведет нас к последней тайне бытия.

Потому это так, что нежность важнее цифр. Потому что и Бог — не число. И душа не число. Она свободна, и свобода ее в Боге. Число — для материи, управляемой, а не управляющей стороны сущего. А Бог, любовь и истина, — ищет живого разговора со своим разумным творением, дабы и оно восприняло в себя радость божественной свободы в безмерности Его любви. Потому говорящие о сложности чего-либо — не с той стороны смотрят. Сложное управляется простым. Кванты преобразующих энергий красоты управляют всеми сторонами формы и всеми грамматиками».

Вот мы, люди и человечество, и выбираем себя пред лицом бесконечного смысла. Положительно — если исполнены нездешней радостью бытия. Отрицательно, — если унылы. Два пути пред нами: к ликованию Царствия Божия или к томлению ада. Никому не избежать этого выбора, потому что свобода произволения заложена в последнюю нашу глубину не шуточным образом.

Ради нашего правильного выбора Христос распялся за нас, — дабы дьявол и смерть не прессовали нас, но чтобы благодатью Святого Духа могли мы стать, по выражению апостола Павла, сорботниками (синергами) Богу в осуществлении последней цели Творения мира — Царствия Божия. Ради него-то и уделил нам Бог из Своего Всемогущества нашу богоподобную свободу. Благодать Святого Духа не действует автоматически, ибо не нарушает высшую свободу произволения. Бог ждет доброхотного решения. «Приблизьтесь к Богу, и приблизится к вам». Ищите — и обрящете. Просите — и получите. Стучите — и отворят. «Если же у кого из вас недостает мудрости, да просит у Бога, дающего всем просто и без упреков, — и дастся ему». Недоумение! Если оно с доверием и жаждой ясности — то и получим желанное прояснение ума. Это чудо происходит с нами на каждом шагу, а мы не благодарим. Кто не благодарит за малое, учили святые отцы, — никогда не получит большего. «За все благодарите» (1 Фес. 5:18).

Какие слова самые продуктивные? Вопросительные. Дети гениальны, потому что они почемучки — в отличие от скучных взрослых «потомучек». А есть вопрос и выше: «ради чего?» Ради чего Творение мира? И Бог нас вопрошает: ради чего живешь? Будь мы утонченнее, — слышали бы Его ненавязчивый зов: «Се, стою у двери и

стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему и буду вечерять с ним, и он со Мною. Дверь души открывается только изнутри. Устремимся в милосердие Божие, — и Бог Своей любовью устремится в нас. Синергия наших устремлений и благодатных подхватов живет в каждой клеточке музыки, в секундах и тысячелетиях, во всех сферах человеческого бытия.

Христос предлагает. Но выбирать — нам. Что выберем? Что выберет наша страна в третий период апокалиптического Новейшего времени? Третий он — после начального свирепого буйства христоненавистничества, после липкого лукавого либерализма (с 1968 года). Нынешнее время можно назвать этапом глобального геополитического кризиса. Восток экономически стал превосходить Запад, а рычаги управления миром по-прежнему в руках англо-американского Запада. Так продолжаться не может. Начался глобальный передел сфер влияния. Россию прижали к Востоку. Но у нее особое призвание. Даже в богоборческое время — сколько святых старцев и стариц было в ней! Разве это просто так? Богоборческий СССР взорвался злобой, а Россия сохранилась, ибо ее свойство — воскресать.

От нашего выбора себя зависят судьбы мира. Времена даются именно для выбора, длятся столько, сколько длится выбор. О, если б Россия вмиг переменилась! Но не скоро меняется сознание. Потребовались катастрофические сдвиги на Земле, чтобы в России пока робко прозвучала мысль о реформе орфографии — о написании имени Бога с прописной буквы, ибо строчная буква принуждала страну хулить имя Божие... Это плохо, неразумно. Чем выше и чище наша мысль о Боге, тем выше и чище мы сами.

Уверен: читатели «Благовеста», мужественные по обетованию Христа: «Врата ада не одолеют Церковь Божию», — сделали правильный выбор относительно бытия нашей страны на новом этапе апокалиптического времени... Образ Жены, облеченной в солнце, бежавшей в пустыню уединения с Богом; устрашающая река клеветы, пущенная в пустыню для погубления Жены, но поглощенная землей, — да послужат нам ободрением. Станем творчески-синергично недоумевать — и получим вразумление о путях жизни, и так победно пройдем сквозь ответственный и ликующий период мировой истории.

Фундаментальная педагогика человечества — ныне

Что видим ныне? Мир в движении. Натиск либерализма слабеет. Народы потянулись к самобытности. Что впереди? Страны, как тараканы, разбегутся кто куда? Нет, — самобытности обнимаются в вышине. Пред всеми — **выбор бытия**. Какой критерий?

Критерий — не ценности. Критерий — бесценность: восторг бытия, в котором только и могут сближаться самобытности мира, и где противен нацизм.

О законах благобытия и пойдет речь. Науку о них я называю Фундаментальной педагогикой человечества¹. Она охватывает тысячелетия, все цивилизации, выявляется в духе жизни в целом: в духе власти, хозяйственной жизни, науки, искусства, СМИ, образования... По мысли Платона, от малейших изменений в тоне музыки мгновенно меняются все важнейшие политические и государственные установления. Он прав: эпохи либерализма не случилось бы в мире без развязной шоу-попсы.

Ну, а лучший выбор бытия — где он для нас, музыкантов? Есть ли скрипач, который целью жизни поставил стать самым негодным музыкантом на земле? Нет, все ждут гениальности. Что это? Я написал «Теорию музыкального исполнительства». В таком ключе веду занятия со студентами. И вот вывод: шедевры исполнительства — часть фундаментальной педагогики бытия. Ее законы — в каждом кванте звучания. Даже в крохотной по времени, но великой по значимости цезуре: цезура разделяет, чтобы соединить разделенное в чуде. Миг восторга — и вспыхнула красота как грань бытия и педагогики человечества. Нет жажды — цезуры нет. Музыки нет. Есть мертвечина.

Выслушаем поучение квантовой механики. Для чего суперпозиция, слитность «да» и «нет»? Она для выбора. Выбор прекращает квантовое состояние неопределенности. Через выбор возможность переходит в действительность. Какую?! Какую хотим. Проход через выбор — ключ к бытию: для того возможность выбора, чтоб Вселенная не была часовым механизмом, и мы — шестеренками в нем.

¹ О ней я написал небольшую книгу «Никогда не ищите задачу в одном, а совершенствование в другом». Максима Эпиктета и фундаментальная педагогика человечества. — М.: Издательство «Известия», 2021. — 116 с.

Вот перед каким выбором поставил Бог (устаи Моисея) народ Израиля: «Жизнь и смерть предложил я тебе, благословение и проклятие. Избери жизнь...»

А само бытие, сам акт творения мира — для чего? Вопрос к Творцу.

До Его ответа тень уныния была по всей Земле. «Все суета сует», «нет ничего нового под солнцем». Как жить без будущего? В ветхие времена Екклезиаста, Конфуция, Пифагора никогда б не взлетели самолеты, не появилась мобильная связь, не было б Ньютона, ни Рахманинова. Взрыв свежести и нескончаемой новизны — от откровения: **мир создан для царства Божественной любви**. Оно создается согласиен человеческой воли с замыслом Творца. От этой синергии полились на землю потоки благодати. Океан откровений, изумлений, озарений, беспредельной восхищенности духа! «Музыка есть откровение, более высокое, чем мудрость и философия». — Это слова Бетховена. Он не был пустословом. Говорил, что знал. Мы со студентами, идя по следам откровений, изумляемся их красоте. Красота — от небесной любви.

Любовь, вечно творящая сила, — творит свежесть, крепость и достоверность бытия. Бытие есть общение в любви.

Почему Бог не создал клонов? Для чего различия призваний и дарований? Для любви — отвечал Иоанн Златоуст. Ради нее множится разнообразие. Бытие есть восторг, а клоны ничем не могут одарить друг друга. Ради океана восторга Моцарт не заменит Бетховена, и Бах — Чайковского. И как замечательно, что Скрипичный концерт Хачатуряна, такой яркий и национально-самобытный, запечатлел и дух русской цивилизации!

Любовь и **красота** — сестры, всегда вместе. Красота — язык любви. Как в библейской Песне песней:

«О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные.

О, ты прекрасен, возлюбленный мой, и любезен! «

«Красота спасет мир», — говорил Достоевский. Как иначе? Красота — дух восхищенья. До третьего неба был восхищен апостол Павел, и слышал там глаголы неизреченные. С Неба в музыку и в фундаментальную педагогику бытия льется несказанная красота.

Сомерсет Моэм писал: «Самое главное в любви — это вера в то, что она будет длиться вечно».

Вечность — еще один обертон в сиянье красоты. Вечность вознесла человека над миром животных.

Самый надежный для археологов признак появления человека на земле — захоронения! Только человеку явлено вопиющее противоречие бытия: между вложенным в сердце призывом к вечности и краткостью жизни. Вечность — атрибут бытия Бога, она зовет нас. На все следует смотреть, по латинскому изречению, *sub specie aeternitatis* — с точки зрения вечности.

Вечность, грань истины, — для ума, для настройки ума. Божественная любовь и небесная красота — для сердца. А для воли что?

А для воли то, что апостол Павел назвал **синергией** — сорботничеством Бога и человека. Сорботничеством в чем? В движении к последней цели бытия, ради которой сотворен мир.

Почему бы всемогущему Богу не создать Царство всеохватной любви и красоты Самому, изначально? Это противоречило бы смыслу. От Своей абсолютной свободы и всемогущества Бог некую часть уделил и нам — чтоб не быть нам автоматами. Автоматическая любовь — абсурд. В рай палкой загнать нельзя.

Ради стяжания Царствия и дана нам возможность синергии. Свобода — не для пошлого либерализма. Выбор ее ответствен: либо Царствие Божие, либо ад как ужас безбожия навсегда.

Для воспитания к Царствию создано **время**. Подобно стреле, летит оно к Цели, а несогласные вслед за дьяволом соскакивают в бездну.

Итак, не прошлое — ключ ко времени. Не тосковать по золотому веку надо! Глаза у нас впереди, а не на затылке. Время организовано будущим. Новизна, неумирающая свежесть — из будущего, свобода — из будущего. Она никак не повреждается детерминизмом причинно-следственных связей, который для материи — управляемой, а не управляющей стороны бытия.

Не всегда так было. В индуизме Брахма то миллионы лет спит, то миллионы лет пробуждается, чтоб затем вновь впасть в спячку. Какой скучный механизм! Для Гераклита бытие — огонь, временами разгорающийся, временами затухающий. По Екклесиасту — ветер всегда возвращается на круги своя, и что было, то и будет, и нет ничего нового под солнцем, и все суета сует. В ветхом времени развитие — абсурд. Нелепостью была б сонатная форма, симфонизм, горящая будущим цезура...

Но в сердце **надежда будущего века** вложена изначально. Пророки пророчествовали о Мессии, который что-то радикально изменит на земле. И вот, открывшаяся близость Царствия зажгла сердца, **перевернула время на 180°**. Не было будущего у человечества, — и вот оно дано! Вдохновением любви и восторга оно напоило настоящее. Будущее открылось как причина настоящего. В масштабе вселенской истории период, в котором мы живем последние тысячелетия, напоминает предыкт в музыке. Предыкт — нелепость для ветхого времени. Какой предыкт в бесконечном кручении ветра? Предыкт горит близостью последней цели бытия.

От синергии наших усилий и подхватов благодати родилось **развитие**. Дикостью была б эта категория до радикальной перемены в бытии.

Что может развиваться? Часовой механизм не может. Труп не может. Их закон — ржаветь, растекаться гноем. Необходимость распада вытекает из третьего закона термодинамики, который говорит о росте энтропии (противоположности информации).

Странное противоречие: закона развития нет, а мир развивается. Значит, развитие не от мира. Наука синергетика определила условие: развиваться может только открытая система — открытая внешней (вышней) энергии и информации. Следовательно, и материальный мир в целом может быть только открытой системой, Итак, материя, как уже сказано, — управляемая, а не управляющая сторона бытия.

Человеку дана власть творить действительность. Благоую — если он сам откроется Богу и Его путям. Кошмарную — если закроется. Негативная возможность предусмотрена — дабы свобода не была иллюзорной. Вот у камня свободы нет. Он падает не потому, что хочет того, а потому что альтернативы нет, свободы нет. Он весь — сплошной детерминизм. А человек — это его выбор.

Дьявол первым «озлился и не захотел», первым совершил негативный выбор. Стал первым аутистом в бытии. За ним в пропасть самости ринулась треть ангелов, ставших бесами, затем принялись разлагаться люди, противящиеся Богу. В Новейшее (апокалиптическое) время, пропитанное ненавистью ко всему небесному, врата ада широко раскрыты. Но выбор остается и в эту величайшую из эпох,

С появлением развития появилось в нем и то, что я называю **вероятием** — приятием чаемого будущего. Оно ярко проявляется в игре гениев. Как строится цезура? Она рождается

в настоящем времени, но живет будущим. В цезуре два чуда: первое — яркий пророческий образ будущего, второе — его сбывание.

Чего-то недостает для начала доброго творчества. Недостает конкретности — примеров из опыта человечества. Какая сила поднимала цивилизации?

Древний Египет. Тысячелетие следует за тысячелетием. А цивилизация стоит нерушимо. Ключевую ее книгу обозвали «Книгой мертвых». А это, наоборот, «Изречения выхода в день».

Рим. Вергилий определил поднявшую его идею: справедливость! Восхищенные ею варвары в трепете лобызали священные камни града на семи холмах.

Греция, восторг красоты. Поднявшей ее силой явилась идея пайдейи, всепроникающего воспитания. Олимпийские игры — экзамен на аттестат зрелости. Вот клятва каждого эфеба, 23-летнего выпускника эфебии: клянусь не оставить отечество в прежнем положении, но сделать его лучшим. Готов ли современный школьник, студент, спортсмен с восторгом повторить эту клятву?!

Россия. Политик Баррозу назвал ее «цивилизацией, которая притворяется нацией». Он прав. Россия — не кровь. Россия дух, витающий над народами. Вл. Соловьев писал «Идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности». Эта ключевая идея онтологизма заквасила парадоксальное бытие страны-цивилизации. Потому натиски извне оборачивались чудом. Без Наполеона не было бы золотого века русской культуры. Вторжение объединенной армии Европы исцелило страну от французомании и франкмасонства. В 60-х годах — новое увлечение: немецким социализмом. За то святой Феофан Затворник предрек тяжкие вразумления от немцев. Кто чем увлекается, тот тем и вразумляется! Вторжение Гитлера с войсками Европы обернулось преобразованием русской культуры советского времени. А сейчас? Даже и попса в России звучит — на каком языке? Этой напастью и вразумится. Уже вразумляется. После позора 90-х разрушенная вконец страна потаенно стала набирать силу. Арабская печать изумилась способности России восставать из пепла Фениксом. И ныне натиск мирового гегемона предлагает России особое место в истории фундаментальной педагогики человечества.

Не буду множить примеры.

Моя ключевая мысль: все может разрушиться. Но законы бытия нерушимы. Если кто упал с высоты и разбился — гравитация не виновата.

Смотреть с Неба на землю — полезно для ума: дает зрячесть. Небесная тишина в сердце — оградит от страстей недовольства, ожесточения, страха. Воля, которая для творческой радости, — как созидать ей во времена крушений? Безоблачности не обещано. Обещано лучшее: невозможное человеку возможно Богу.

Коллеги! Узбекистан — чудная страна! Я бывал в ней. Но идея ее самобытности видна лишь изнутри. Желаю всем зрячести ума и сердца в творении судеб народов и доброго согласия на земле. Задумаемся о путях, которые выбираем! Каждая нация в глазах Бога — драгоценность!..

И небольшое философское резюме.

Цель и смысл Творения — Царство божественной любви

Потому бытие — целестремительно; время — стрела. Будущее Царствие — ключ к настоящему (разворот вдохновенного времени на 180 градусов относительно ветхого времени, истекающего из прошлого).

Детерминизм причин-следствий — из прошлого, настоящий момент времени — результат прошлых цепочек причин и следствий. Этот скучный механизм времени — для материи: служебной, управляемой, а не управляющей стороны бытия.

Свобода, свежесть, красота с вынужденностью (в существе своем) — не пересекаются, ибо приходят не из прошлого, а из будущего, из последней цели Творения. Потому Гегель неправ, марксисты неправы: свобода не есть осознанная необходимость. Царство небесное — не необходимость, а благой выбор. Ад — не необходимость, а дурной выбор.

Царство любви в настоящее приходит из будущего и зреет в нем. Не будет зреть в душе — никогда ей и не откроется в славе и силе.

Благое будущее принимается вероятием — приятием чаемого верую, что и является солью развития (человека, человечества, его культуры), находит прямое отражение в музыкальном произведении и в исполнительском искусстве.

Развитие, творение новизны, свежести, вдохновенности бытия приходит через синергию — соработничество усилий человека

и благодатных подхватов свыше. Оно проявляется во всех временных масштабах бытия — от тысячелетий истории до мгновения музыкальной цезуры. Бытие — сияющая голографически-всеохватная симфония целестремительности, которая присутствует во всех без исключения его фрагментах. Например?

Пример 1. Первые месяцы младенчества: к чему готовит мать дитя — к царству небесной любви или к аду? Вряд ли будет петь она колыбельную злобным, а не ангельским голосом.

Пример 2. Социализм как частный выбор (формы собственности) отражает в себе генеральный выбор бытия. Великая держава обязана была взорваться и выбросить из себя враждующие осколки при исходной ненависти ко всему небесному. Другого социализма пока не знаем. Но он возможен. Президент России справедливо заметил, что в самой идее социализма ничего плохого нет. В современном мире, когда капитализм, основанный на наживе, оскотинился уже до предела, Россия имеет возможность образовать противовес грядущему царству антихриста. «Врата адовы не одолеют Церковь», — говорит Тот, Кто повернул мировое время лицом к вечному Царствию любви и красоты славы Божией.

Истинно настоящее время, или о творящей силе бытия

Действительно ли неразлучно сопряжены время и сила? ¹Время материи, служебной стороны мироздания, Эйнштейн связал с силой гравитации. А время духа — с какой единой силой соединено? Ведь что-то приводит в движение разом мириады частных! — ибо одни времена истории мы называем славными, о других молчим, потому что они позорны. Одно исполнение музыки приподнято восторгом, другое провально. И на всех масштабах времени так — вплоть до мгновения, до гениальной или мертвой цезуры. И в каждом времени, даже и трагичном, мы видим контрастную полифонию времен, ибо грех исправляется покаянием и привлекает благодать.

Важна ли эта качественная сторона времени? Не просто важна. Здесь сама суть жизни. К ней должны рваться все гуманитарные науки.

Время ведь — не только некая измерительная линейка, но и то, что ею измеряется и задает тон всему. Например, от Рождества Христова Земля совершила 2022 витка вокруг Солнца, что мы зовем годами. Это количественная сторона. Но после Рождества Христова

время бытия изменилось качественно, история поменяла ход. Сознают или не сознают это цивилизации Земли, но все они — в поле действия христианского целестремительного времени.

Вне христианства никогда б не взлетели самолеты, не заработала мобильная связь, не было б самой науки, потому что не появился бы богослов Ньютон, и не открыл бы понятия силы, соизмерившей все законы материи. Еще в большей степени изменилась духовная сторона бытия. Из будущего, озаренного Солнцем откровений, полились неисчислимы чудеса. Во времена Сократа немислима полифония Палестрины, невозможны кантаты Баха, небесные скрипки Страдивари, симфонические оркестры, фортепианные концерты Моцарта, Чайковского, Рахманинова, Прокофьева...

Христианское, ослепительно новое время, чреватое будущими неиссякаемыми откровениями, — не просто целестремительно и энергично. Есть в нем некая неслыханная чудотворящая сердцевина: **оно СИНЕРГИЙНО!**

Никогда эта мысль не пришла бы в голову не-христианина. Синергия — слово апостола Павла, означает соработничество Божьей силы и человеческого усилия в устремлении к последней цели бытия. Неслыханно! И именно мерой синергии определяется характер времен. «Мы и есть времена». И так сказать — тоже мог только христианин. Мысль Августина подтверждена всем ходом истории: «Каковы мы, таковы и времена».

Зачем время вообще? Ради чего мир создан вместе со временем? И сам мир зачем? — Это вопросы к Творцу. Христос принес ответ: ради Царствия Божия. А нельзя ли как-то без времени обойтись? — чтобы акт Творения вместе был и открытием Царствия? Нет, так нельзя. Обоженного человека, бога по благодати и собеседника Творца, — сделать нельзя. Какой же бог без свободы? Просто изделие. Творец же, замыслив человека как возлюбленного собеседника, дал ему, как богу (в возможности и по благодати, царю природы) не простую, но абсолютную, свободу — свободу избирать себя и образ своего бытия. И Бог ее не попирает. Ничего подобного нет нигде. Такой свободы не имеет больше ни одно из созданий видимого мира. Животные ищут пропитание, ищут размножения, но себя в Боге не ищут. Подарив нам неприкосновенную свободу в искании высшего, Бог тем самым поделился с нами Своим всемогуществом. Благодаря сему Бог и человек — как бы на равных — могут вступить

в синергичную связь любви. Она-то и обоживает человека и во времени незаметно созидает сверх-временное Царствие Божие. Вот для какой немислимой цели задумано время — как школа возрастания (хоть в ней бывают и упертые двоечники).

Богочеловек Христос открыл эру благодати, ставшую временем неслыханной новизны. Откуда новизна? Не из прошлого она! Не из детерминистской скуки, не от сплетения причин и следствий, не из кармической обусловленности. Все осталось позади! Впереди же — ликующая перспектива Царства благодати, царства славы Божией. В греческом языке слово благодать (харис) означало триединство любви, милости и красоты. Любовь и красота не насилуют противящуюся душу. Потому существуют двоечники бытия, даже и злодеи, даже христоненавистники. Зато в душу, жаждущую света Царствия, — проливаются потоки вдохновений обильно, что и составляет синергию. Царствие, которое впереди, как общая цель Бога и человека, входя в душу, зачинает в ней дивный росток, незримо всходящий в красоте и любви. «Царствие Божие внутрь вас есть», — говорит Христос о чуде преображения Вселенной.

«Свобода есть познанная необходимость» — эта антихристианская мысль Гегеля, да и марксизма, была тщетной попыткой вернуть мир в языческие времена, несла в себе насилие, была орудием зомбирования. На самом деле никакой исторической необходимости нет и быть не может. Царствие Божие — выбор, а не необходимость. И ад не необходимость, а плохой выбор. Противящиеся Царствию наследуют ад. Эта ответственность — тоже закон синергичной эры благодати.

«Трудно тебе переть против рожна», — сказал воскресший Христос Савлу, ревностному гонителю христиан. — «Кто Ты, Господи?» — «Встань и стань на ноги твои; ибо Я для того и явился тебе, чтобы поставить тебя служителем и свидетелем того, что ты видел и что Я открою тебе». Не пропал в мироздании пламень души Савла! Получив правильное направление, разгорелся для всей Вселенной. Савл, приняв новое, смиренное имя Павла, стал первоверховным апостолом и много потрудился ради дела Христова на земле. Мир ополчается против Христа. И что получит? — Время Апокалипсиса, подробно описанное заранее, несущее ободрение христианам.

Но вернемся к анализу времени. Светлая, лучащаяся вдохновением новизна приходит из будущего — из Царствия Божия, которое

непостижимо оказывается и внутри, преображая душу и мир. Однако дьявол, озлившийся гордыней первоангел, принялся выворачивать идеи Творца наизнанку. Мог ли пройти мимо потрясшей мир притягательной новизны бытия? Влил яд гордыни и в это понятие. Разлился тогда по Земле грязный поток формальных и злых новшеств бюрократического, соблазняющего и губительного свойства. Прогресс, «движение вперед» к истине, любви, красоте Царствия, незаметно подменялся регрессом — движением вспять, прочь от истины. Разгул извращений, описанный в 18 главе Апокалипсиса,² — прогресс или регресс? Для имеющих очи сомнений быть не может.

Обе новизны, идущие через отличников и двоечников бытия, — в каком времени приходят? — Приходят в хронологически настоящем времени, ибо только оно подвластно нашей свободе воли. От выбора источника — Царствия Божия или ада — зависит качественная его сторона. Либо оно подлинно настоящее: ликующее, духоподъемное. Либо — томительное от миазмов из Преисподней. Выбор из двух настоящих определяет будущее. Выбор добра или зла — стержень истории. Потому надо быть внимательными, особенно во времена их последнего решительного размежевания.

Все, что я сказал о времени и силе бытия, — видится пока как бы в тумане, а надо — на ладони очевидности. Очевидность от конкретности. Откуда ее взять?

Такая сфера есть. Она всегда была главным средством воспитания человечества и преподавалась детям. — Это музыка, изумительный прибор для изучения сущего, потому что она — его квинтэссенция...

Исходное начало музыки — тон. От τεῖνω «тяну». Тон — струна, натянутая меж сердцем и Небом. Отсюда и тонус. Вот это да! Вот и готовый измерительный прибор для оценки качества времени как духовного тонуса бытия. Прибор универсальный! Измеряет все! Все на свете!

Качество новизны? — пожалуйста, я только что об этом говорил.

² «Пал, пал Вавилон, великая блудница, сделался жилищем бесов и пристанищем всякому нечистому духу, пристанищем всякой нечистой и отвратительной птице; ибо яростным вином блудодеяния своего она напоила все народы» (Откр 18:2)

Патриотизм? Он может быть божественной любовью к Отчизне, желанием видеть ее в радости Царствия, вдохновенно служить священному будущему, вплоть до подвига жертвы, как у Ивана Сусанина³. Но есть и казенный патриотизм. На излете советского времени была диссертация «Воспитание патриотизма в классе баяна». Чем закончился казенный патриотизм, — известно: всемирным позором, крахом великой державы, предательством элит, бандитизмом — сколько на кладбищах могил молодых людей, жертв кровавых разборок!

Как же звучит струна бытия? Однажды дирижер школьного оркестра попросил одних только контрабасистов сыграть вступление к Неоконченной симфонии Шуберта. Мы так и грохнули от смеха: звук был — словно играли не на струнах, а на веревках. Явно на веревках наша страна играла в предательски гнусные времена перестройки.

Что же нужно для высокого праздничного тонуса жизни? Бах определил это условие: «служение славе Божией и освежение духа». Определение синергично: от нас — служение красоте славы, от Бога — чудеснейшая свежесть бытия. А если синергии нет? Тогда, продолжает Бах, перед нами не музыка, а «шум и дьявольская болтовня». Это и есть игра на веревках, спускающая человечество в ад⁴.

³ Патриотизм — проявление божественной любви, ибо человек соборен, люди спасаются не врассыпную, но предстоят пред Богом во взаимной любви, которая возрастает по ступеням от семейной до вселенской. Не прыгают сразу на последний этаж. Любовь к Отчизне миновать нельзя. Апостол Павел готов навеки быть отлученным от Христа и Его Царствия — лишь бы спаслись сродники по плоти. Моисей просит о прощении иудеев: «А если нет, то изгладь и меня из книги Твоей, в которую Ты вписал меня». Семилетний Петя Чайковский молится о России: «Господи, и всем русским людям давай столько же, как мне». Преизбыток любви пролился и в его музыку. После бурных оваций в Праге пишет: «И все это не мне, но голубушке России!» Торжество вселенской любви в открывшемся Царствии Божиим в финале Первого фортепианного концерта — не на теме ли русского характера? Святая Русь — не кровь, а дух, источник любви вселенской. Соборность русской любви простирается на весь мир, ибо и Христос умер и воскрес ради жизни мира, дабы все люди получили возможность возрождения благодатью Царствия Божия.

⁴ Платон прав: от изменений тона музыки разом меняются все важнейшие государственные и политические установления. Сходно думал Конфуций, а правительственные чиновники приступали к исполнению своих обязанностей лишь после экзамена в Палате Музыки. Пушкин писал об охватившей Францию всеобщей потребности веселиться: «государство распадалось под игристые припевы сатирических водевилей». По русской пословице — «Каждому времени — свои песни».

Но время неоднородно, ибо есть выбор. Не слышали мы песенки Нерона — не существовало звукозаписи. Скорее всего, тиран имел высокий рейтинг в среде плебса. Когда ж, окружен-

Еще более прецизионная сфера конкретности, уже в самой музыке, — исполнительское искусство. Оно дало мне возможность проникнуть как бы на квантовый уровень бытия. Такие явления, как цезура или эмфатический акцент, развертываются в миллисекундном и секундном диапазоне времени. При этом синергические законы секунд тождественны тем, что и на макроуровне веков и тысячелетий. Духовное время-кайрос самождественно себе на всех уровнях бытия.

Микромасштаб исполнительского времени удобен тем, что соотносится с конкретно-чувственным восприятием времени, тем, что мы называем «сейчас и здесь». Именно на этом уровне бытия мы с первого же мгновения отличаем гениальное исполнение от посредственного, покоряемся обаянию игры, расширяющей время до вечности, — либо же удручены отсутствием волнующей тайны бытия. В силу самождественности времени его масштабные уровни резонируют друг с другом. Это так! Эмфатический акцент в исполнении даже одного звука может быть проповедью и пророчеством. Вспышка мгновенная, — а освещает разом все произведение и жизнь...

Я это показал пару дней назад, выступив на конференции с темой «Эмфатический акцент. («здесь и сейчас» в музыкальном исполнении)». Однозвучные микро-проповеди и микро-пророчества — разве не чудо?!

В иных моих статьях я анализировал потрясающую красоту цезур, как притяжения вероятием чаемого будущего, описывал «глиссандо» (континуальную линию) вероятия. То, что видим в миге цезуры, — видим и в масштабе всего. Мир в эту секунду времени — это возможность, это цезура между возможностью и действительностью.

ный разъяренным народом, выпил яд, то театрально воскликнул: «Какой великий актер погибает!».

Однако вот пример полифоничности всякого времени: из римских многокилометровых и многоэтажных, как в Азовстали, катакомб, из-под скрытых под землей храмов летели в Небо тихие песни будущего, — песни зарождавшегося христианства.

И ныне, как и всегда, время полифонично. Ад поглощает жертв под развлекашки телевидения, но зреет в России мужественная песнь силы, которую, по обетованию Христа, не одолеют врата ада, ныне широко разверзшиеся в масштабе всей планеты. Душа России со скорбью смотрит на беснующихся в забавах, и с радостью надежды — на воспевающих песнь вечности. Не причастная песням ада, «Россия уходит на Небо», Попробуй ее удержи» (Н. Зиновьев).

Что в ней: созидательное «Во имя Отца и Сына и Святого Духа»? Или разрушительное «ради корысти»? Воспроизвести в этом выступлении те музыкально-бытийственные анализы невозможно. Я просто отсылаю к моим последним статьям, которые можно найти и в интернете — на сайте «Музыка в заметках».

Затрону вопрос о вневременных искусствах. Как там отличать шедевры от шелухи бытия? Критерий Баха — критерий синергии — работает и здесь. Прекрасная картина — запечатленная эмфаза, явление невидимого в видимом, несказанного в сказуемом. Это то, о чем друг и наставник Глинки, святитель Игнатий Брянчанинов, писал художнику Брюллову: «Всякая красота, и видимая и невидимая, должна быть помазана Духом, без этого помазания на ней печать тления».

В живописи тоже есть синергия, но это не круги и не спирали синергии, которые музыка старательно разворачивает, так что наша жажда небесного восходит «от силы в силу», а отвечающие им подхваты небесной красоты — возрастают в прогрессии «благодать возблагодать». Скрытую динамику картины я называю синергией состояния. Это первое, что определяется в картине и бытии. Станет ли кто с нежностью вглядываться в лицо изверга? А от лица святого — глаз не оторвать. Так и в чудной картине. Ее дух угадывается сразу. Если он высок, мы всматриваемся в нее и далее. Таким образом, восприятие картины — тоже процесс, только не регламентированный ритмом и метром, как в музыке.

С другой стороны, вневременной аспект есть и в музыке. Соответственно и синергия состояния. Изначальный и как бы зависший в небесах высокий регистр сердца особенно заметен в церковной, старинной музыке, в музыке барокко.

Диалогичностью и синергией состояния в разной мере пронизана интонация, интонационная атмосфера и элементарные выразительные средства всех искусств и жизни. Вертикальная шкала синергии простирается от дьявольской зажатости в себе, от металла самости в голосе до чистейших небесных красок. Проведем вертикальный одномоментный срез в любом из искусств, в любом измерении жизни — и увидим разную меру человечности, то есть небесной божественной синергии в них. Трудно читать Кафку, у меня лично холодеет что-то внутри от геометризма Леже, а Н. А. Римский-Корсаков

стремился даже и сам звук превратить в свет. Прозрачная легкость его оркестровой ткани восхищала Чайковского.

Потрясающую духовную глубину можно увидеть даже в самых беглых указаниях великих мастеров. Такое мимолетное замечание Мравинский сделал скрипкам в самом начале главной партии Пятой симфонии Чайковского. Перед тем было вступление: inferнальная, пугающая мысль о смерти. Как выковырять дьявольскую занозу подавленности из ума? Скрипки начали играть главную партию натужливо жирным, вибрирующим звуком. О нет, самостью не справиться с дьяволом. Наша самость смешна для само-самости богоненавистника. Мравинский подсказал совершенно иную интонацию: легкую, как крыло бабочки, или как нежное дыхание ветерка. Три звука псалмодии вслушивания с замиранием, словно на двоеточии, и после того — легчайшее дуновение свободы. Разом изменился тон всей симфонии! Еле заметное веяние божественной свободы сильнее потуг дьявола. Лишь такой зародыш небесной надежды в силах противостоять дьяволу и в конце симфонии вывести душу в ликующее: «Смерть! Где твоё жало? Ад! Где твоё победа?»

Ключ к анализу всего на свете дают наставления Серафима Саровского: «Бог есть огонь, согревающий и воспламеняющий сердца и утробы. Итак, если мы ощутим в сердцах своих хлад, который от диавола, ибо диавол хладен, то призовем Господа, и Он придет согреть наше сердце совершенною любовью не только к Нему, но и к ближнему. И от лица теплоты изгонится хлад доброненавистника».

Зачем наша страна выкинула небесный ключ разума из сердца? Не к ясному ли пониманию чудесного смысла бытия призвана Русская цивилизация? Ради чего была всепобедительная доброта Иванушки-Дурачка, Христа ради юродивых, чудиков Шукшина, героя «Баллады о солдате»? Для дьявола нет ничего ненавистней интонации русской цивилизации, ибо она зовет к божественному всеединству Царствия, которое зреет в истинно настоящем времени. А фальшивое настоящее усиливает притяжение ада.

Космологическое внешнее время — возможность выбора и сам выбор. «Да!» — Царствию Божию? Или «да» аду, вечному томлению без Бога? Выбора двух настоящих, соответственно и двух будущих, не избежать никому.

Время истории Христос сравнил с полем, на котором одновременно до времени жатвы произрастают пшеница Божия и плевелы. Фундаментальная неоднородность истории напоминает суперпозицию в квантовой механике, ждущую выбора. Выбор одной из двух возможностей, по слову физиков, прекращает квантовое состояние. Для истории это то, что Христос называет жатвой. В Царствии Божием не может быть уже примесей зла. Невозможное, но желаемое, доводит до совершенства Бог. Это последняя цель синергии, сотрудничества Бога и человека. Она утверждена как заповедь Христом: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный».

Все, все, о чем я говорил, есть единая сверх-наука, сверх-искусство и сверх-жизнь. Я называю эту всеохватную область фундаментальной педагогикой человечества. Она обнимает собой тысячелетия. Но начало ее — премирно. Бог ли не знал, для чего творил мир? Последняя цель мироздания измеряет, соизмеряет и сопрягает собой все: мгновения и тысячелетия, все науки, все искусства, всю практическую жизнь. — А то ведь захотели построить царство справедливости на христоненавистнической богоборческой основе. Это абсурд! СССР обязан был взорваться злобой. Но многонациональную Россию Господь хранил и хранит, возрождает из пепла, ибо на нее особые надежды в Новейшее апокалиптическое время, в котором мы живем уже больше века. Это время уныния? Или вдохновения и подвига? Что избираем сейчас? Зависит от нас.

Иоанн Богомил (Испания)

Земле вернется образ райского сада вертограда

10.09.22. Бельмонте. о. Иоанн. Встреча с А.И.Демченко.
Подготовка текста: с.Эмма, с.Екатерина Пуре. Ред. с.Изабелла
ВВ073361_muz_bs_100922_nabor.doc.
Аудиофайл: ВВ073361.WMA

о Иоанн: Добрый день, Александр Иванович! Добрый день, мой дорогой!

А.И.: Добрый день! Очень рад, что вижу Ваше благороднейшее лицо и слышу Ваш голос! Дай вам Бог посылать в мир благодать. Понимаю, что у Вас сегодня была ночь без сна, затем литургия... Попытаюсь очень кратко расспросить Вас, и от вашего разума услышать ответ на несколько вопросов.

Многие говорят, что примерно к середине 2020-х годов Россия обретёт свою великую миссию. Вы полагаете, что действительно нашей с Вами стране предстоит такая благодать?

о Иоанн: Абсолютно в этом уверен. Верю: сбудется каждое светлое пророчество, каждая слезная жемчужина обернется великой радостью.

Состояние мира: агония дракона. Он особенно опасен, когда машет огненным хвостом и пастью заглатывает... Предстоят бедствия. Благословляю, чтобы сохранились Вы и Ваше дело, чтобы Вы жили многие годы.

У темных властей ещё будут темные перетасовки, но всё кончится светом.

Пусть расцветает наша страна!

Поймите, Россия — архетип. Архетип – живая гора! На её вершине великий зиккурат, город благодати. Туда уходят души добрых людей и добрых правителей. Однажды он заговорит. Гора архетипа проснётся и будет хороводить. За Россией стоит великий архетип под

названием «Свет с востока». А то, что творится у подножия горы... Да так ли это важно? Думаю, что нет.

А.И.: Отче, Вы в нашем представлении совершенно святой без всяких сомнений. Вы уже почти ответили на мой второй вопрос. Сейчас много говорят о возможности Третьей мировой войне. Как Вы по-отечески видите? Я не верю, что она состоится! Не верю! Два слова шепните мне, отче.

о Иоанн: Всегда был и остаюсь плакальщиком земли Русской. В моём сердце непрестанный реквием.

Насчёт войны полностью с Вами согласен. Да, Третья мировая война в планах дип стейт и дип черч. Они хотят уничтожить мир. Но этому не бывать! Земля находится во власти Державной. Она — Правительница мира и будет, как повелит.

В Междугорье Божия Мать сказала: «Бог хочет мира, а сатана войны». Поэтому Третьей мировой войны не будет! Пытаются её развязать, но не могут.

Мой большой друг, нижегородский профессор Кутырёв, подарил мне одну из своих книг и написал: «Я удивляюсь, что в такое тёмное время Вы верите в Свет и светлое будущее». А как же иначе? Злом отвечать на зло и обличать его? Смехотворно! Когда повторяем: «Мир погибает, киборги, мортидо, обнуляют человека...» — так и происходит. Болото зла нужно осушать неотмирским светом! Он не вытекает эмпирически из общественной мировой ситуации — сходит свыше и рассеивает дьявольскую тьму.

Иногда вижу: золотая пыльца собирается вокруг нашей паралитургии, облаком куда-то уходит и сыплется на землю. Золотая пыльца вырабатывается соборным богослужением, открытым небом и спасает человечество.

Небо сейчас открыто. Меня слышат миллионы созвездий. Открыт эфир. Обычно паралитургия начинается со слов: «Эфир в добрых мирах, в добрых сердцах!»

А.И.: Та слеза, которую вы только что пролили за Россию, за нашу очень-очень несчастную и вместе с тем счастливую страну, потому что она породила столько необыкновенных людей... Она породила еще и Вас! И я имею сейчас счастье лицезреть Вас.

Ещё один вопрос. Когда пытаюсь увидеть перспективу нашего земного общечеловеческого существования, у меня ощущение: сейчас пройдет эта черная гряда, и увидим то, о чём пророчите вы —

Светлый Мир. После XX и начала XXI века человечество все-таки выйдет в эпоху Света.

Но любимый ученик Христа Иоанн два тысячелетия назад предвидел апокалипсис. У меня такое ощущение, что все-таки в середине XXII столетия он состоится. Я рассчитал это, исходя из художественной истории мира и человечества. Хотел бы, отче, услышать Ваше мнение об этой отдаленной перспективе.

о Иоанн: Полностью с вами согласен. Но апокалипсис – не конец света, а конец временного периода.

Десять лет я писал книгу о явлениях Божией Матери с I по XX век и проникал в каждое откровение изнутри как его участник и свидетель. Божия Мать в десятках откровений говорит о так называемых трёх днях мрака – когда будут истреблены все носители мирового зла (злые люди исчезнут каким-то милосердным образом).

Три дня мрака — условное время. На небесах другое время. Да, зло будет истреблено с лица земли, и ей вновь вернется образ райского сада Вертограда. Но к временным параметрам нужно всегда относиться очень настороженно, когда о них говорится свыше.

Мы живем не столько во времени, сколько в вечности. Еще Кант утверждал: время и пространство суть условные понятия, наше субъективное восприятие, не больше. Единственная реальность — вечности. (Моя последняя книга называется «Поезд времени», а конечная остановка – вечность.)

Дорогой Александр Иванович, с великим удовольствием прочитал Ваши статьи в сборниках, которые Вы прислали. Как великолепно Вы пишете! Какой у Вас живой язык! Это чудо, потому что музыковедение для меня всегда отождествлялось с цензурой фарисейской закваски. Вы создали новую школу. А как Вы понимаете живопись! Более того, у Вас интегральный взгляд на искусство и его обновление. Как он необходим! Ёмкость Вашего сознания и сам стиль Вашего письма меня привели в восторг. Спасибо Вам!

А.И.: Благодарю Вас за доброе слово! Но я испытываю неизмеримо больший пиетет по отношению к Вам, к тому, как Вы пишете о музыке. Слушал реквием Моцарта в исполнении львовского коллектива с Вашими словами. Для меня это было очень большой радостью!

о Иоанн: Я написал уже, наверное, более 800 томов (мне свыше диктуется также легко, как Моцарту). Но бестселлерами стали книги,

которые не писал, а диктовал. Серия «Фортепиано как Орфей» — концептуальный словесный лейтмотив, который сопровождал игру.

У меня преобладает музыкологическая мысль. Отец посылает световую мысль в мир. Затем она оплетается в слова, образы... Музыка — таинственный язык божества, который превосходит все возможности слова, ограниченные внешними инстанциями и запретами. А музыку запретить очень трудно!

Для меня первична концепция композитора как мыслителя, как пророка, как говорящего божества. Мысль запрещена римским цензурным комитетом. Если за кулисами текста проступает мысль — безжалостно карается цензурным инквизиторским слухом. Они покарали Чайковского за его Литургию, служимую в светском порядке. Они покарали и Рахманинова, и только постмортем его служат. Они покарали Бетховена медленно действующим слуховым ядом.

Коллоредо хотел запретить Моцарта — и не смог ничего сделать. Запрещал Моцарта до последней минуты. Он писал регулярно доносы в Рим: «Моцарт — первый враг церкви. С ним нужно расправиться — отравить, уничтожить...»

Моцарт всю жизнь прожил под табу от Коллоредо. Когда играю 41-ю симфонию (я назвал её Свет), слышу Моцарта: «Я знаю, что вы меня отравите и не дадите рта раскрыть. Бетховен был хоть глухой, не слышал своей музыки. У меня же есть слух, а я не могу слышать своей музыки — некому её исполнять. Стоит полный запрет». Наказывали всех меценатов, готовых поддержать Моцарта. Почему у графа Разумовского спалили в России огромный замок? За то, что был покровителем Бетховена. Сами собой напрашиваются параллельные провиденциальные нити.

Я придерживаюсь принципа духовной нищеты. Первую заповедь «Блаженны нищие духом» так и понимаю: нужно стяжать Духа и жить только им, а материальная сторона должна быть в нищете. Не дай Бог писать с мыслью заработать деньги! Старец Амфилохий на вопрос матушки Евфросинии «Батюшка, могу ли я брать деньги за вычитываемую псалтырь?» ответил: «Служи людям бескорыстно, и люди тебя озолотят».

Мне так близки биографии Моцарта и Бетховена, потому что, дорогой Александр Иванович, прохожу такие же Соловки. Меня отравили за книгу «Соловки — Вторая Голгофа». За то, что посмел в ней описать полторы тысячи явлений Божией Матери на Соловках,

как Она забирала на небеса скелетики зэков. Как добрый пастырь, я воспел светлый реквием соловецким покойничкам. И они ко мне приходят.

А.И.: Слава Богу, я близок к тому, как Вы мыслите! Самое главное, что может руководить искусством – мысль.

Не приходится говорить о своей бесконечной благодарности за то, что имею сейчас возможность видеть и слышать Вас. Я видел и слышал не просто человека, которого мог бы окрестить очень скромным словом *гениальный*, а то, что ему даётся свыше. И это величайшая редкость и радость! Не знаю, есть ли еще подобная Вам личность?

о Иоанн: Знаете, Александр Иванович, чем выше — тем ниже. Чем выше меня поднимают, тем я скромнее о себе думаю. Себя считаю просто сосудом, инструментом, не больше.

Александр Иванович, я Вас бесконечно люблю. Не могу передать, как Вы мне дороги! Мне приятно слышать такого умного и чуткого собеседника, который нечасто встречается в жизни.

У меня тоска по провиденциальному собеседнику, как это назвал Мандельштам. Я окружен огромным количеством людей, но живу отчасти в затворе. Когда получается диалог — рыдаю умиленными слезами от радости. А у нас с Вами получился диалог. И мы совпали почти во всём нашем видении. Это вдвойне дорого.

А.И.: На прощание, отец Иоанн, желаю Вам многих лет, многих сил. Чтобы могли просветить и окрылить наш очень-очень горький и обидный мир. Чтобы то огромное дело во имя жизни, добра и любви, которое Вы совершаете, Вы могли длить, длить и длить.

о Иоанн: Спасибо, дорогой Александр Иванович, наша беседа меня очень укрепила и обрадовала.

Вам, мой золотенький, благословение долгой жизни. Мы должны победить тёмное время тем, что сумеем пережить период зла. Тогда мы войдем в Свет.

Обнимаю. Целую Ваше сердце, бесконечно благодарю и благословляю все Ваши добрые дела

Несколько позднее, ко дню рождения отправил ему такие слова: Дорогой, всеблагий отец Иоанн! До сих пор нахожусь под огромным впечатлением от услышанного от Вас в той беседе. Для меня это особенно драгоценно, поскольку сказанное тогда Вами открыло для меня

в Вашей личности ту грань, о которой мог только догадываться: всепроникающая, всечеловеческая мудрость видения и слышания бытия. Порой хочется употребить понятие «философская озарённость», но Ваша исповедническая мысль много выше и значительнее всего подобного. Благодарность небесам, что Вы существуете в нашем столь бренном мире, возноситесь над ним и ведёте за собой нас, поднимая из суетности. А потому всеми силами души желаю Вам многия лета, многия лета, многия лета!!! Ваш Александр.

И в ответ:

Дорогой Александр Иванович!

Я испытал невыразимую словами радость и восторг от знакомства с Вами.

Какой Вы феноменально глубокий маэстро Архетипа, оркестр Архетипа!

Море ума, великодушия и дара.

С обожанием, всегда Ваш и к Вашим услугам.

С благодарностью
о Иоанн

Молодейте на радость Вашим ближним!

*Наталья Литвинова,
Ольга Лукьянченко (Луганск)*

**Русская литература о Великой Отечественной войне
как межпредметная модель внедрения
концепции патриотического воспитания
в творческом вузе**

Начало XXI века ознаменовалось глобальными переменами в мировоззрении человека, подготовленными предыдущими десятилетиями. Восприятие искусства в контексте новейшей социокультурной парадигмы основано на полифункциональной интерпретации художественных произведений, необходимости преодоления традиционных форм их анализа. Между тем неизменными остаются сущность и значение художественного образа в искусстве, его возможности транслировать духовно-ценностную информацию. Сегодня обращение к наследию советского периода в истории русского искусства, его новое прочтение в обстоятельствах открытых вызовов, брошенных русскому народу агрессивной западной цивилизацией, возвращают нас к мысли о непреходящей классичности и созидательном характере художественных образов, созданных в советских литературе, музыке, кинематографе, их погружённости в бытие человека.

Назревшая в искусстве потребность в новом подходе к пониманию художественного произведения [4] совпала с обозначившимися коренными духовными изменениями в мировосприятии русского общества. Очевидно, что успешное противостояние России разрушающим тенденциям подмены и искажения традиционных ценностей, варварского «переписывания» истории Великой Отечественной войны, уничтожению в Европе связанных с ней культурных объектов – памятников и мемориальных комплексов, возможно при условии решительного возвращения к исконно русским истокам: пристального изучения и восприятия русской истории, культуры и искусства в рамках новых реалий.

История, в частности, русской классической литературы последовательно проводит мысль о воспитывающем определённые идеалы характере художественного слова. Ещё Л. Толстой в своём трактате «Что такое искусство?», подробно анализируя сущность искусства в плоскости соотношения в нём категорий красоты, добра, указывал на недопустимость господства только развлекательной функции искусства [11, с. 93–94]. Спустя более чем столетие этот тезис снова весьма актуален. По нашему мнению, в сложившихся социокультурных условиях особую духовно-нравственную значимость приобретает чтение русской советской литературы о Великой Отечественной войне в творческом вузе студентами – будущими работниками сферы культуры. Именно русская литература о Великой Отечественной войне представляет фундаментальный пласт истории русской культуры советского периода, на котором были достойно воспитаны несколько поколений россиян. Ценности и идеалы, сформированные средствами художественных образов советской литературы, ещё предстоит надлежащим образом изучить, минуя устоявшиеся в русском литературоведении 90-х гг. XX века малообоснованные, как показывает время, тезисы о тенденциозности и идеологичности всей советской словесности.

Темы и художественные образы советской литературы о Великой Отечественной войне формируют в восприятии современного читателя прежде всего целостное представление о сущности патриотизма, воспитывают в нём такие патриотические качества, как мужество, самоотверженность, готовность к самопожертвованию. Изучение русской литературы о Великой Отечественной войне в образовательном пространстве, в частности, творческого вуза, благодаря концепции литературы как искусства слова в диалоге искусств, уводит от осмысления самого понятия патриотизма как абстрактного, лишённого прагматической ясности, существующего вне обыденного сознания человека.

В художественной плоскости текстов лучших произведений русской литературы о Великой Отечественной войне советского периода в дискурсивных суждениях авторов и их литературных героев, а также конкретных поступках последних, запечатлены лингвоментальные представления русского человека о патриотизме. Ведь с понятийно-содержательной точки зрения патриотизм в русской культурно-философской традиции дихотомичен: с одной стороны, это

устоявшийся термин [8], а с другой, это сложное понятие, которое сопряжено с историческими вопросами становления русского национального самосознания и мировоззрения, где патриотизм – одна из основополагающих ценностей Русского мира [5, с. 24–25; 6; 10, с. 204–206]. Кроме того, в современном русском медийном пространстве наблюдаются формализм и шаблонность в восприятии патриотизма, некая полемика относительно его сущности и даже истинного существования [2; 9; 14].

Однако чтение русской литературы о Великой Отечественной войне сквозь призму художественных образов, конкретных поступков персонажей помогает читателю усвоить всю многомерность патриотизма и его морально-нравственное значение в жизни человека, а главное – не допустить в восприятии патриотизма какой-либо спекулятивности или популизма.

Практический опыт показывает, что при изучении и популяризации художественной классики, русской литературы о Великой Отечественной войне нельзя не учитывать, что современный мир – это мир электронных коммуникаций и глобальных информационных сетей, которые проникли во все сферы человеческой деятельности, бесспорно, расширяя перспективы дальнейшего поступательного развития общества. Однако с массовой информатизацией пришли и некоторые проблемы, связанные с духовно-этическим аспектом, что прежде всего проявилось в падении интереса молодёжи к чтению художественной литературы. Общение в социальных сетях, «добыча» информации из Интернета почти вытеснили потребность в живом общении с книгой, которая во все времена была могучим средством передачи опыта поколений, способствовала освоению жизненно значимых знаний, формированию гражданской позиции юношества, формированию культурных ценностей в обществе. О необходимости научить увидеть в книге отражение жизни, стремление человека к познанию мира и своего места в этом мире писал Дмитрий Иванович Писарев: «Много есть на свете хороших книг, но эти книги хороши только для тех людей, которые умеют их читать» [15, с. 601].

Огромный духовный потенциал, которым обладает русская художественная литература, заложен в основе деятельности по руководству чтением современных библиотек как публичных, так и библиотек образовательных учреждений, базовых и специальных курсов в учебных заведениях.

В современном образовательном процессе литература является учебной дисциплиной, составляющей значимую часть классической модели гуманитарного образования. Изучение литературного произведения в школе и вузе связано с восприятием его как источника культурно-исторической информации и представлений о духовно-нравственных ценностях человечества. Вместе с тем один из основополагающих педагогических принципов обучения в высшей школе сегодня – это интегративно-комплексный подход, который актуализирует прагматизм получаемых студентом знаний. Неотъемлемым компонентом данного подхода выступает воспитательная составляющая образовательного процесса – формирование и развитие духовно-нравственной культуры студенческой молодёжи. В понятие духовно-нравственной культуры включены такие элементы, как мировоззрение личности, её убеждения, система ценностных установок [7, с. 72].

В данном контексте возникает проблема разработки эффективных методов и средств воспитания в студенческой среде духовно-нравственной культуры, учитывая её сложную структуру. По нашему мнению, одним из путей формирования духовно-нравственной культуры студенчества являются именно чтение русской классической литературы в системе непрерывного литературного образования, продолжающегося в вузе через базовые либо элективные курсы, а также формы внеаудиторной работы, которые бы популяризировали чтение русской классики.

Проведённый нами опрос читательских интересов среди студентов первого и второго курсов Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского свидетельствует о преобладании в студенческом досуговом чтении современной литературы, популяризируемой в Интернет-пространстве. При этом знания студентов об истории нашего государства, в частности, произведений о Великой Отечественной войне нередко сводятся только к художественным текстам школьных программ по литературе. Всё это указывает на необходимость формировать круг студенческого чтения через рекомендательные списки произведений о Великой Отечественной войне, тем самым акцентируя внимание в первую очередь на классике, в которой военные события изображены с позиций авторской художественной правды, патриотического идеала.

В творческом вузе изучение мировой и русской литературы входит в блок общеобразовательных дисциплин и направлено на взаимосвязь с другими дисциплинами, в частности – историей, что даёт методическую возможность максимально эффективно использовать воспитательно-образовательный потенциал смежных тем по истории и литературе для формирования духовно-нравственной культуры студенчества.

Классическая художественная литература о Великой Отечественной войне является благодатной почвой не только для изучения истории Великой Отечественной войны в её знаковых этапах, датах, персоналиях, но и развития самостоятельного аналитико-интерпретативного мышления студентов, воспитания на этой основе чувства патриотизма через личностно-значимое видение и понимание ими исторических событий, описанных в произведениях о великом подвиге советского народа. Содержание художественной классики о Великой Отечественной войне направлено на нравственное воспитание в трёх его составляющих – нравственных чувств, нравственной позиции и нравственного поведения [13, с. 256].

Юбилей Великой Победы стал значительным фактором активизации всех форм воспитательной работы с молодёжью по формированию интереса к героическому прошлому нашей истории. Учебно-методическая работа с художественной литературой о Великой Отечественной войне содержит значительный потенциал воспитания у студенчества чувства патриотизма, важным ценностным компонентом которого в современном понимании является личностное созидательное начало, проявляемое человеком в процессе развития в себе нравственных, духовно-творческих, интеллектуальных качеств и свойств гражданина [12, с. 8].

Опыт работы в творческом вузе позволил создать методическую модель изучения художественной литературы о Великой Отечественной войне. Разработанная нами модель предполагает комплексную работу как аудиторного, так и внеаудиторного характера. Уникальность образовательного пространства Академии Матусовского как творческого вуза создаёт условия для активной реализации принципа междисциплинарности на основе диалога искусств в учебно-воспитательном процессе, использования творческих форм работы, среди которых проведение читательских марафонов, викторин, кон-

курсов чтецов, конкурсов эссе по произведениям русской классической литературы и советского периода в том числе.

Структурная основа предлагаемой нами методической модели – двухблочная подача материала. Первый блок – аудиторная работа, второй блок – внеаудиторная работа. В каждом блоке выделяем два этапа.

На первом этапе в первом блоке предполагается обращение к рекомендательным спискам произведений на военную тематику, составленным преподавателями. Актуальность такого подхода обусловлена ограниченными рамками изучения произведений о Великой Отечественной войне в школьных программах и вузовских программах нефилологического профиля, а также снижением интереса молодёжи к чтению классики в целом. Последняя тенденция обусловлена сложившимися неблагоприятными социокультурными факторами: засилья массовой культуры, её визуализации, восприятия Интернет-пространства как основного источника информации, который во многом формирует читательские предпочтения студенчества [1].

Составленный нами список произведений о Великой Отечественной войне включает 22 позиции: произведения, написанные в разные годы, охватывающие знаковые этапы истории Великой Отечественной войны. Среди них – «Горячий снег» Ю. Бондарева, «Брестская крепость» С. Смирнова; произведения, изображающие подвиг человека на войне – «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого, «А зори здесь тихие...» Б. Васильева, поэзия о Великой Отечественной войне М. Матусовского, К. Симонова, Р. Рождественского и другие авторы и произведения. Кроме того, в рекомендательный список произведений о Великой Отечественной войне включены произведения, связанные с событиями, происходившими на Луганщине в военные годы, – «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Непокорённые» Б. Горбатова, «Нельзя не вернуться» А. Медведенко. Данные произведения, за исключением романа «Молодая гвардия», не являясь хрестоматийными, активизируют интерес студенчества к краеведческой исторической тематике. И это также является значительным компонентом в работе по формированию мировоззренческих позиций будущих работников культурологической сферы, главной среди которых является патриотизм. Достаточно эффективной формой стало выстраивание историко-художественных параллелей при идейно-тематическом анализе классических произве-

дений и произведений луганских авторов. Понимание своей сопричастности, своего рода самоидентификации с великим подвигом советского народа посредством художественной литературы заставило студентов по-иному прочитывать произведения военной тематики авторов-земляков.

Следующим – вторым – этапом первого блока учебно-воспитательной работы с художественной литературой о Великой Отечественной войне является самостоятельное чтение и написание студентами по выбранным произведениям эссе о литературном герое. На данном этапе в написании эссе важно избежать формализма, шаблонности в постановке целей и задач перед студентами. На занятиях объясняем студентам, что содержание эссе должно отражать личностное понимание образа литературного героя: анализ и оценку его судьбы, характера, поведения, поступков в морально-этическом аспекте, раскрывать значимость данного художественного образа для современного человека. Подобный подход позволяет уйти от возможности традиционного при написании сочинений идейно-художественного анализа текста произведения и способствует вовлечению студента в процесс активного самостоятельного мышления, когда в центре его внимания оказывается не событийная канва произведения, её пересказ, а литературный герой и его поступки с нравственно-патриотической точки зрения. В рамках написания эссе студенты имеют возможность проявить творческий подход к работе, самостоятельно сформулировав тему эссе, выбрав его жанр, стиль изложения.

Считаем, что написание эссе в контексте обозначенной выше учебно-методической задачи способствует формированию у студентов нравственно-патриотического мировоззрения средствами художественной литературы о Великой Отечественной войне, популяризации чтения в целом. Работа над эссе также способствует формированию ряда профессиональных умений и навыков студентов: развитию речевых способностей, мотивации к совершенствованию навыков интерпретации не только художественного текста, но и произведений в других видах искусства; воспитывает эстетический вкус. Эта работа направлена на раскрытие творческого и интеллектуального потенциала, становление гражданско-патриотической позиции будущего работника культуры через обращение к произведениям русской литературы о Великой Отечественной войне; повышает интерес к ис-

торической литературе, отражающей реальные события исторического пути нашего государства.

На первом этапе во втором блоке организуем последующую учебно-воспитательную работу с рекомендательным списком литературы о Великой Отечественной войне: чтение и обсуждение эссе о литературных героях; просмотр с дальнейшим обсуждением фильмов, ставших классикой советского кинематографа, по отдельным художественным произведениям о военных годах из данного списка в рамках кураторских литературных часов. Поскольку изучение литературы в творческом вузе направлено прежде всего на диалог искусств, профессионализацию изучения общеобразовательных дисциплин, то рекомендательные списки литературы о Великой Отечественной войне, эссе о литературных героях, написанные по ним, анализ фильмов по мотивам этих произведений могут стать основой для дальнейшей учебно-творческой деятельности студентов различных направлений подготовки – воплощения на сцене, в рисунке, графическом изображении и т. п. На этом этапе раскрываются междисциплинарные связи специальных и социально-гуманитарных дисциплин: в процессе обсуждения прочитанного студенты используют полученные знания по профильному обучению, закрепляют навыки анализа режиссёрско-сценической, кинематографической, музыкальной, художественной интерпретации литературных произведений.

Следующий – второй – этап второго блока предполагает в рамках реализации методической модели популяризацию творческих литературных наработок студентов. Лучшие эссе рекомендуются к публикации на литературной страничке в студенческой газете «Камертон». Анализ отзывов на эти публикации создал предпосылки для составления сборника лучших студенческих работ, и к двадцатилетнему юбилею Академии Матусовского, в 2022 году, был издан первый сборник таких работ [3]. В него вошли, например, эссе по темам: «Боль и сила духа в произведении Б. Полевого «Повесть о настоящем человеке», «Джазисты», «Настоящий человек» и др. Во вступительном слове член Союза писателей России В. К. Дунин отметил «серьёзность» творений студентов, их искреннюю заинтересованность и желание поделиться своими рассуждениями. Далее на кафедре социально-гуманитарных дисциплин для студентов была проведена презентация сборника. Эти методические шаги оказались очень эффективными: у студентов появилось желание продолжить свои литера-

турные пробы, через творческую работу интерес к чтению стал более устойчивым, что, в конечном счёте, и стало итоговым целевым результативным показателем.

Таким образом, описанная выше методическая модель работы с художественной литературой о Великой Отечественной войне способствует развитию духовно-нравственной культуры студенчества, воспитывает чувство патриотизма, творческо-сознательное, созидательное отношение к жизни. Основанная на диалоге искусств междисциплинарная литературоцентристская образовательная модель, разрабатываемая и систематически внедряемая в ЛГАКИ имени М.Матусовского на протяжении длительного времени, делает возможным широкое методическое использование художественных текстов о Великой Отечественной войне советского периода в процессе преподавания спецдисциплин сценической и экранной речи, истории русской культуры и искусства, изучения технологий художественной анимации и иллюстрирования произведений, освоения методов интерпретации произведения искусства в контексте культурно-просветительской деятельности.

Важно, что в этом многоуровневом процессе исходной точкой отсчёта всегда является чтение текста художественного текста о Великой Отечественной войне, его индивидуально-личностная интерпретация студентом в новых социокультурных условиях и постепенное формирование духовно значимого представления о данной литературе как источнике возрождения исконно русских ценностей, среди которых – патриотизм, временно и несправедливо заступившихся мнимыми ценностями потребительского общества. При этом патриотизм как нравственная доминанта советской литературы о Великой Отечественной войне находится в центре внимания студента-читателя и получает конкретно-образные очертания в его ментальном восприятии.

Литература

1. Акбашева, А. С. Литературное образование и проблема читателя в современной школе [Электронный ресурс] / А. С. Акбашева. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnoe-obrazovanie-i-problema-chitatelja-v-sovremennoj-shkole>

2. Казакова, М. Патриотизм в наше время: что это и есть ли он? [Электронный ресурс] / М. Казакова. – Режим доступа: <https://les.media/articles/566628-patriotizm-v-nashe-vremya-chto-eto-i-estb-li-on>

3. Литературное творчество студентов Академии (по материалам проекта «Эстет»). Посвящено 20-летию создания Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского / сост. Т. А. Дьякова, Н. Б. Литвинова, О. Г. Лукьянченко, О. С. Соловьёва. – Луганск : изд-во ГОУК ЛНР «ЛГАКИ им. М. Матусовского», 2022. – 96 с.

4. Логинова, М. В. Современная философия искусства: концептосфера: учеб. пособие / М. В. Логинова. – Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 2020. – 220 с.

5. Муравьёв, А. Н. Философские определения идеи патриотизма и основные трудности патриотического воспитания подрастающего поколения / А. Н. Муравьёв // Идея патриотизма в системе воспитания подрастающего поколения : сб. материалов Всерос. науч.-практ. конф. (Краснодарский край, с. Сукко; Всероссийский детский центр «Смена», 16–18 апреля 2019 г.). – Пенза : Изд-во ПГУ, 2019. – С. 22–31.

6. Нечаева, А. Наследники победителей: хроники Русского мира [Электронный ресурс] / А. Нечаева. – Режим доступа: <https://rusmir.media/2017/03/01/polk>

7. Николаева, И. И. Содержание формирования духовно-нравственной культуры студента / И. И. Николаева // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 3: Педагогика и психология. – 2015. – № 1. – С. 70–76.

8. Патриотизм [Электронный ресурс] // Большая Российская энциклопедия: в 35 т. Т. 25. М. : Большая Российская энциклопедия, 2014. – Режим доступа: <https://bigenc.ru/philosophy/text/2324213>

9. Патриотизм: эмоции или действие? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.hse.ru/news/science/446471871.html>

10. Теплых, Н. В. Соборность и патриотизм как ценности русского мира / Н. В. Теплых // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. – 2021. Том 10. № 3А. – С. 202–208.

11. Толстой, Л. Н. Что такое искусство? // Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22 тт. – М. : Художественная литература, 1983. Т. 15. – С. 41–221.

12. Томилина, С. Н. Современный патриотизм: сущность и проблемы / С. Н. Томилина, С. В. Манецкая // Научный журнал КубГАУ. – 2015. – № 110 (06). – С. 1–11.

13. Хачикян, Е. И. Нравственные аспекты литературного образования бакалавров / Е. И. Хачикян, М. А. Заборина, В. В. Юданова // Проблемы современного педагогического образования. – 2019. – № 64 (4). – С. 256–258.

14. Что такое патриотизм и патриотическое воспитание? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://mo-balkanskiy.ru/?p=10663>

15. Энциклопедия афоризмов XIX в. – Мн. : Современный литератор, 1999. – 976 с. – (Классическая философская мысль).

Галина Грушко (Воронеж)

Ресурсы воспитательного воздействия в музыкальной педагогике

Сегодня эволюционно-синергетический подход с успехом применяется в самых различных областях научного знания – в науках о природе, культуре и искусстве. С его помощью можно осмыслить проблемы системы современного образования: в свете идей и методов синергетики моделировать образовательные процессы, проектировать содержание учебных дисциплин, разрабатывать учебные программы.

С точки зрения синергетики система образования эпохи постмодернизма является открытой и отличается способностью к самоорганизации. Она реагирует на внешние воздействия и постоянно изменяет «траекторию» своего развития. В настоящее время прерогативной становится направленность системы образования на формирование единого научно-образовательного пространства, поскольку наука для нее, по мнению ряда специалистов, является «инновационным резервом». В таком случае, проблемы современной системы образования, в том числе системы музыкально-педагогического образования, можно осмыслить с позиций именно эволюционно-синергетической парадигмы.

По мысли А. Денисова (2013), сохранение традиций и педагогического опыта, конечно, является одной из важнейших задач системы музыкально-педагогического образования, хотя путь ее развития – двойственный. С одной стороны, очевидны «значительные перспективы и потенциальные возможности», а с другой, – «противоречивость и конфликтность» образовательных тактик и стратегий. Ясно одно: эта система находится в стадии изменения и обновления, поскольку развивается в контексте динамики культуры эпохи постмодернизма. Поэтому эволюционно-синергетический подход, хотя и с запозданием, оказывается «востребованным» и в системе музыкально-педагогического образования.

Однако сегодня не следует забывать и о необходимости воспитания обучающейся молодежи в духе «истинного» патриотизма. Главная задача, обозначенная в «Стратегии развития воспитания в Российской Федерации на период до 2025 года» (<https://rg.ru/documents/2015/06/08/vospitanie-dok.html>), – становление гармоничной личности и воспитание достойного гражданина России, для чего потребуются обновить содержание воспитания, внедрить эффективные формы и методы, способствующие реализации воспитательного компонента государственных образовательных стандартов.

В программе «Патриотическое воспитание граждан Российской Федерации на 2016-2020 годы» (<https://docs.cntd.ru/document/420327349>) указывается, что главной целью патриотического воспитания является создание условий для формирования высокого патриотизма, верности Отечеству, готовности к выполнению конституционных обязанностей. В Законе «О патриотическом воспитании в Воронежской области» (<http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/3600202003030011?ysclid=1chmsa47th293067799>) рассматриваются основные меры для обеспечения патриотического воспитания и реализации соответствующей программы.

В ряде исследований подчеркивается, что значительный потенциал для решения задач патриотического воспитания содержится в самой системе образования (Адаева, 2014; Байбародова, Харисова, Белкина, 2015; Васильева, 2016; Райченко, 2016; Шилова, 2015). В первую очередь, утверждает А. Райченко (2016), необходимо обратить внимание на формирование «человека национальной культуры» – социально активного члена общества, ответственного за сохранение и приумножение его духовных ценностей. Необходимо развивать национальное самосознание обучающейся молодежи, «укоренив» ее в национальной истории и культуре. Патриотическое воспитание – целостный, процесс, охватывающий все аспекты социально-культурной жизни.

Авторы коллективной монографии «Образовательная деятельность и историко-культурное наследие Отчего края» (2017), созданной кафедрой общей и социальной педагогики Воронежского государственного педагогического университета, приходят к выводу о целесообразности изменения содержания обучения и содержания учебных дисциплин путем придания им патриотической направленности.

Все учебные дисциплины вуза, не сомневаются авторы, должны содержать патриотическую тематику, основанную на принципе историзма. Именно в вузе может сложиться целостная система патриотического воспитания и обучения. Изменения в ее содержании приведут к изменению, а, в конечном итоге, к обновлению самой системы образования. Главная цель издания: «вернуться из блужданий» к «вековым ценностям» отечественной истории, культуры и образования, поскольку «погружение» в историю Отчего края, гордость за военные подвиги предков есть «работа на результат», совершенствующая саму систему образования.

Значительную роль в деле патриотического воспитания будущих музыкантов-профессионалов – молодежи, обучающейся в Воронежском музыкальном колледже имени Ростроповичей, – играет литература, содержащая сведения о жизни и творчестве «гениев места»: воронежцы свято чтут память о своих великих земляках! Духом патриотизма – любовью к Воронежу и его жителям, имена которых овеяны славой, – пронизаны публикации «Центра духовного возрождения Черноземного края» (Губанова, 2003; Константин Массалитинов, 2005; Воронежская историко-культурная энциклопедия, 2009; Город через столетие, 2014). Данью благодарности «служителям муз», без которых немислимы отечественная история и духовная жизнь нации, отмечены издания «Кварты» (Воронежцы, 2007; Трёмбовельский, Шалагина, 2010). Помимо этого, участие в проведении встреч-концертов, конкурсов и фестивалей, в том числе фестиваля «От Ростроповичей к современности» и «Платоновских фестивалей искусств», становится нормой для молодежи, обучающейся в Воронежском музыкальном колледже имени Ростроповичей.

Немаловажное значение в процессе формирования «истинного» патриотизма имеет «знакомство» с сочинениями воронежских композиторов, «территория творчества» которых, так или иначе, оказывается связанной с жизнью и литературными шедеврами земляков – А. Кольцова, Д. Веневитинова, И. Никитина, И. Бунина, А. Платонова, О. Мандельштама, Г. Молодцова, Г. Луткова, Е. Новичихина. Назовем некоторые из них: поэма «Земля Кольцова» К. Массалитинова, вокально-хоровой концерт «Песни Кольцова», опера и оратория «Иван Никитин» Л. Чернышова, триптих «Поговорим, отец» Г. Ставоина, камерные сочинения «Кольцо» и «Воронеж» М. Цайгера, сюита «Песни Кольцова» и балет «Алексей Кольцов» В. Беляева, во-

кальный цикл «И снилось мне» Ю. Романова, «Народные песни» Т.Шипулиной и др.

Заметим, что творчество многих воронежских композиторов – К. Массалитинова, В. Горянина, В. Руденко, В. Беляева, А. Украинского, Ю. Романова, Г. Молодцова, М. Цайгера – отличается патриотической направленностью и пронизано любовью к Родине. Названия их сочинений, созданных в самых различных жанрах, говорят сами за себя: «Виват, Россия» (опера), «Земля моя» (оратория), «Русь» (кантата), «Родина» (симфоническая поэма), «О, Родина» (вокально-симфонический цикл), «Край родной» (песни), «Тебе пою, Воронежский край» (песни), «Живу тобой, моя Россия» (песни), «Песни о России» и т.д.

В репертуаре молодежи, обучающейся в Воронежском музыкальном колледже имени Ростроповичей на отделении «сольное хоровое пение» (руководитель отделения – народная артистка России Е.Молодцова) и отделении «хоровое народное пение» (руководитель отделения – заслуженный работник культуры России, лауреат премии Правительства РФ «Душа России» Н. Массалитинова), находятся некоторые из них. Сочинения «вводятся» в курсы специальных, музыкально-теоретических и музыкально-исторических дисциплин, поскольку, исполняя и изучая их, можно совершенствовать свое профессиональное мастерство, размышляя о величии России. В таком случае, приобретенные знания, умения и навыки станут источником формирования патриотических чувств, взглядов и убеждений, «истинного» патриотизма (Грушко, 2018).

Добавим, что молодежь, обучающаяся в Воронежском музыкальном колледже имени Ростроповичей, активно участвует в международных, всероссийских, региональных и областных конкурсах, концертах и фестивалях: «Осенний звездопад», «Земля талантов», «Солнечный круг», «Звездный дождь», «Славянская душа», «Соловушка», «За президента, за Россию, за народ», «Играй, гармонь! Звени, частушка!». Многие из них становятся победителями, получают почетные грамоты и дипломы лауреатов (И. Сацик, А. Куценко, Е.Пахомова), а некоторые становятся обладателями гран-при (И. Сацик). Однако исполняемые сочинения можно осмыслить с новых позиций и в ином ракурсе, используя традиционные и нетрадиционные подходы. К примеру, в курсе «Анализ музыкальных произведений»

рассмотреть «Песнь девушки» О. Пожарского на стихи А. Кольцова «Грусть девушки», применив эволюционно-синергетический подход.

«Воронежский соловей», поэт А. Кольцов, пытается разгадать «таинственную душу народа», который так редко счастлив. В его стихах и «беспредельная даль истории», и судьба «реального» человека, неразрывно связанного с судьбой России. Неслучайно вся Вселенная вращается у него вокруг человека: «человек – воздух... нет ему границ».

Пронизанная щемящим чувством одиночества и печали, «Песнь девушки» О. Пожарского поражает глубоким слиянием с текстом стихотворения А. Кольцова. Композитор тонко передает различные психологические состояния героини. Стадии метаморфоз в развитии ее образа таковы: первая – состояние тоски, вторая – напряжение ожидания, третья – состояние обреченности и оцепенения, чему соответствует особого рода куплетно-вариантная с чертами рондо смешанная форма (схема: вступление ААА1ВА2В1А coda). Она основана на чередовании неизменных (в главной тональности) и «прорастающих» (в новых тональностях) проведений темы (Грушко, 2016).

С позиций эволюционно-синергетической парадигмы музыкальная форма представляется структурой/процессом в их взаимодействии и развитии, основанном на закономерном чередовании стадий порядка и хаоса, что можно запечатлеть графически. Благодаря такому подходу, выявляется общее – то, что свойственно самоорганизующимся системам самого различного происхождения (нелинейность, обратные связи, диспропорциональность действия и причины, наличие бифуркаций, сходных фракталов-процессов начальной, средней и конечной стадий развития).

Как мы видим, в музыкально-педагогической деятельности, ориентированной на формирование патриотических чувств, взглядов и убеждений, можно с успехом соединить специальное и синергетическое знания, что способствует приобщению обучающейся молодежи к постижению единства мира и единства знания о нем.

Литература

1. Адаева Н. В. Патриотическое воспитание студентов техникума средствами народной педагогики: дисс. ... к. пед. н. Тверь, 2014.

2. Байбародова Л. В., Харисова И. Г., Белкина В. В. Патриотическое воспитание студентов педагогического вуза. Ярославль: Канцлер, 2015.
3. Васильева Н. Б. Патриотическое воспитание студентов в вузах России // Проблемы современной науки и образования. 2016. №5.
4. Воронежская историко-культурная энциклопедия. Персоналии / под ред. О. Ласунского. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2009.
5. Воронежцы. Знаменитые биографии в истории края / под ред. Ю. Л. Полевого. Воронеж: Кварта, 2007.
6. Город через столетие. Век нынешний и век минувший. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2014.
7. Грушко Г. И. Некоторые аспекты патриотического воспитания и обучения в системе музыкально-педагогического образования // Мир науки, культуры, образования. 2018. № 2.
8. Грушко Г. И. «Песнь девушки» (слова А. Кольцова, музыка О. Пожарского) как гармония совершенства: традиционные и нетрадиционные подходы в курсе «Анализ музыкальных произведений». Смоленск: НОВАЛЕНСО, 2016.
9. Губанова Е. Н. Декоративно-прикладное искусство Воронежского края. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2003.
10. Денисов А. В. Тенденции развития и проблемы профессионального музыкального образования в России // Музыкальное искусство и образование: вестник ЮНЕСКО. 2013. № 4.
11. Константин Массалитинов. С любовью к русской песне / сост. Н. К. Массалитинова, Н. П. Красикова. Воронеж: Центр духовного возрождения Черноземного края, 2005.
12. Образовательная деятельность и историко-культурное наследие Отчего края / под ред. Е. П. Белозерцева. М: АИРО-XXI, 2017.
13. Райченок А. А. Социально-культурный аспект патриотического воспитания студентов. Беларусь: БГТУ, 2016.
14. Трембовельский Е., Шалагина А. Территория творчества. Сообщество композиторов Воронежского края. Воронеж: Кварта, 2010.
15. Шилова В. С. Патриотическое воспитание студентов: сущность, цели и задачи // Научный результат. 2015. № 1.

*Ольга Комарницкая (Москва),
Миньжэ Янг (Республика Корея)*

**«Лабиринты» – роман-симфония
для фортепиано соло Н.Н.Сидельникова:
принципы драматургии, композиции,
содержательно-смысловой аспект**

Николай Николаевич Сидельников – выдающийся русский композитор, педагог, мыслитель, творец, обладавший особой художественной индивидуальностью. Его наследие обширно и отличается удивительной гармоничностью и искренностью чувств, глубиной содержания и оригинальностью идей. Те, кто по-настоящему знают его музыку, преклоняются перед его гением. Например Г.С. Хаймовский, пианист, пропагандирующий творчество Н.Н. Сидельникова в России и за рубежом, так вспоминает своего друга в очерке *«Сидельников - каким я его слышу и читаю»*: «Быть может вам друзья, следующие мои слова о Сидельникове покажутся фантастически преувеличенными, но я их произнесу: Сидельников был гениально одаренным музыкантом, редчайшей напряженности мысли, великой глубины ощущений и острейшего восприятия явлений своего времени»⁵.

В настоящее время Н.Н. Сидельникова по праву причисляют к классикам, его наследие охватывает практически все музыкальные жанры - он обращался и к крупным симфоническим, театральным, ораториальным и вокально-хоровым сочинениям, охотно писал музыку камерно-инструментальную, работал в сфере киномузыки и музыки для радиопостановок.

В пору молодости Н.Н. Сидельников не отказывался работать и в авангардной стилистике, используя разнообразные техники, например, такие, как серийная или сонорная. Своим же музыкальным вкусом он никогда не изменял - не порывал с русскими корнями, прежде

⁵ Цитируется по опубликованному тексту «Сидельников - каким я его слышу и читаю» на личном сайте пианиста: [http:// www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257](http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257)

всего, с опорой на выразительную мелодику. Сочинения композитора отличает подлинная духовность, обращение к нравственным проблемам, современным темам и вечным философским размышлениям, вместе с тем, в его музыке присутствует юмор, живой, колкий даже остро-социальный, есть и утонченная лирика, яркая эмоциональность, приметы романтической эстетики XIX века. И конечно, всегда - высочайшее мастерство техники, отточенность каждой детали, композиционная ясность вместе с отсутствием привычных штампов, изобретательность, нетривиальность решений.

Камерно-инструментальные жанры составляют важнейшую область художественного творчества композитора. Среди работ на этом жанровом поле выделяется Фортепианная соната E-dur, две фуги для фортепиано h-moll и G-dur, Соната «Славянский триптих» для скрипки и фортепиано в трех настроениях, Соната-элегия для альты соло g-moll, Соната-фантазия «Памяти великого артиста» для фортепиано, посвященная П.И. Чайковскому, Фантазия в старинном духе для альты соло «Canto a capella». Сюда же примыкают два цикла детских пьес «Саввушкина флейта» и «О чем пел зяблик».

Безусловно кульминационными являются поздние сочинения – Американские зарисовки в 12 этюдах-впечатлениях для фортепиано под названием «Америка - любовь моя» и роман-симфония для фортепиано соло «Лабиринты».

Цель настоящей статьи - раскрыть принципы драматургии и композиции итогового грандиозного сочинения для фортепиано «Лабиринты», представляющего собой сложнейшую этико-философскую концепцию. В данном произведении нашли отражение обобщающие стилевые приметы всей музыки Н.Н. Сидельникова, представлены многочисленные аллюзии и интонационные намеки из художественного творчества самых разнообразных эпох и композиторских стилей. Такой лексический тезаурус создает многослойность смысловой «партитуры», постижение тайн которой является важнейшей задачей и исполнителя, и исследователя.

«Лабиринты» - последнее сочинение композитора, написанное незадолго до его кончины. Полное название цикла – *роман-симфония для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее в пяти фресках*. Произведение-«прощание», в котором совокупно отразились художественно-эстетические, религиозные, философские взгляды Н.Н.Сидельникова во всей их полноте и пронзительной

кульминационной значимости. На последней странице рукописи написано: «Задумано в *Yorktown Heights* (март 90-го, начато в *Троицком* (май 91-го), завершено 31 мая 1992 г. (Онкологический центр, Москва, за день до операции)». Примечателен тот факт, что непосредственно перед операцией Н.Н.Сидельников приехал домой и сыграл полностью свое сочинение. Затем снова возвратился в больницу.

Через 20 дней 20 июня 1992 года Н.Н.Сидельников ушел из жизни.

По замыслу композитора премьера «Лабиринтов» предназначалась, как и «Американские этюды», для его друга пианиста Г.С.Хаймовского, ему и посвящено произведение, но, ввиду сложившихся обстоятельств, он не стал первым исполнителем. Премьера «Лабиринтов» состоялась в Москве, после смерти композитора, в 1996 году в Доме композиторов силами известного пианиста и композитора, ученика Н.Н.Сидельникова И.Г.Соколова, который стал непревзойденным интерпретатором данного сложнейшего сочинения.

Содержательный смысл произведения, его программность, сюжетно-образные ассоциации связаны с древнегреческим мифом о Тесее. Некоторые события этой истории легли в основу фортепианного цикла. Обратимся к самому мифу.

Тесей, или *Тезей*, в греческой мифологии являлся сыном афинского царя Эгея и Эфры. Имя Тесей указывает на силу (по утверждению исследователей, возможно, от догреческого пеласгиченского – «быть сильным»). Тесей принадлежит к поколению героев до Троянской войны.

Тесей воспринимается исследователями скорее как антический, а не общегреческий герой (как Геракл). Ему приписывается преобразовательская деятельность, Она, как считали древние, стала образцом для всей Греции. Мифологический герой приобрел черты легендарно-исторической личности.

Тесей прославил себя как достойный наследник царской власти, во время столкновения Афин с царем Миносом, который требовал раз в девять лет дани семерыми юношами и семерыми девушками. И все это происходило от того, что царь Минос считал эту дань своего рода искуплением за смерть его сына Андрогоя, подстроенную якобы царем Эгеем.

Когда Минос в третий раз приехал за данью, храбрый Тесей решил сам отправиться на Крит, чтобы помериться силой и сразиться со

страшным чудом вищем Минотавром (человекобык по имени Астерий, т.е. «звездный»), на съедение которому обрекали невинные жертвы. Корабль героя отправился под черным парусом, но Тесей захватил с собой и белый парус, под которым он должен был вернуться домой в случае победы над чудовищем. Тесей и его спутники были помещены в лабиринт, где Тесей убил зловещего Минотавра. Из загадочного лабиринта Тесей и его сподвижники вышли благодаря помощи Ариадны, дочери царя Миноса и Пасифаи, внучки солнца Гелиоса. Влюбившись в Тесея, она спасла его. Ариадна бросила ему клубок нити («нить Ариадны»), разматывая который, он нашел выход из лабиринта. Ночью Тесей с афинской молодежью и Ариадной тайно бежал на остров Наксос. Однако там она была похищена влюбленным в нее Дионисом (Бахусом или Вакхом, в греческой мифологии являющимся богом плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия). По другой версии мифа Тесей сам покинул спящую Ариадну.

Тесей отправился дальше, забыв переменить паруса. Данное обстоятельство и стало причиной гибели царя Эгея, который, увидев черный парус, тем самым уверился в смерти возлюбленного сына и в отчаянии бросился в море.

В последней части фортепианного сочинения Н.Н.Сидельникова отражены еще некоторые события мифа, но они получают уже весьма свободную обобщенную трактовку. Нашел отражение один из эпизодов жизни Тесея, когда он по просьбе своего ближайшего друга Пирифоя, царя лапифов, спустился в царство мертвых, чтобы вызволить оттуда богиню Персефону, которую пожелал себе взять в жены Пирифой. Персефона же, будучи богиней, являлась супругой Аида – в греческой мифологии, бога-владыки царства мертвых. Персефона – с позволения ее отца бога Зевса – была в свое время похищена Аидом. И это произошло в тот момент, когда она вместе с подругами играла на лугу и собирала цветы. Из расселины земли появился Аид и умчал ее на золотой колеснице в царство мертвых.

Тесею, несмотря на свой дерзостный поступок, все же удалось покинуть Аид (по греческой мифологии, Аидом также именуется пространство в недрах земли, где обитает владыка над тенями умерших).

Пребывание Тесея в Аиде получило косвенное отражение в завершающей части «Лабиринтов»⁶.

Роман-симфонию можно считать автобиографическим циклом. Об этом свидетельствуют и исследователи, и исполнители. Вместе с тем, даже при первом слушательском восприятии этого грандиозного сочинения неизбежно возникает мысль о глубоко личном, сокровенном - события, изложенные в мифе, как бы невольно ассоциируются с жизнью самого автора – и может быть и не только его, а с жизнью каждого человека, приобретая глубокий символический смысл. Героизм и надежды молодости, любовь, грандиозные свершения и, вместе с тем, борение со страстями (человек почти всегда путается в «лабиринтах» бытия - своего краткого пребывания на этой земле), затем, ощущение неизбежности ухода, прощание с дорогой ему земной жизнью и предощущение-видение другого мира – таков драматургически-сюжетный рельеф этого романа-симфонии. Н.Н.Сидельников оставляет и «росчерк пера» – неоднократно возникает его монограмма HDE, а также ее другие варианты, напоминающие об «авторском присутствии» композитора.

Произведение насыщено многочисленными аллюзиями-«напоминаниями» из музыки русской и западно-европейской, что создает своеобразную объемность, плотность, это широкое ассоциативное поле олицетворяет собой глубинный смысловой символический подтекст, образует изысканную стилистическую «игру» - возникает раздвижение музыкального пространства произведения композитора, предопределяющее, в свою очередь, и очень важное для данного сочинения интеллектуальное постижение авторского текста.

Авторское обозначение «Лабиринтов» – роман-симфония. Вдумаемся в это название. *Роман*, как известно, является крупномасштабной формой в литературе Нового времени. К его общим чертам относится изображение человека в сложных перипетиях жизненного процесса, многолинейность сюжета, охватывающего судьбы ряда действующих лиц, многоголосие. Для романа показательно отраже-

⁶ *Аид* - близкое понятие слову *ад*. В «Божественной комедии» Данте (часть первая – «Ад») *ад* изображается «как подземная воронкообразная пропасть, которая, сужаясь, достигает центра земного шара; центры пропасти опоясаны концентрическими уступами, «кругами» ада (их девять), в каждом круге мучаются определенные категории грешников. В дантовом аде протекают реки античного аида, образующие как бы единый поток, превращающийся в центре земли в ледяное озеро Коцит». Сюда перевозят души умерших античного аида. Степень наказания грешников назначает Минос - один из судей античного аида (Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М.Мелетинский. – М.: Советская энциклопедия, 1991. – С. 17).

ние разнообразия и богатства интересов, состояний, характеров, жизненных отношений, создание широкого фона целостного мира. Масштабность, серьезные философские концепции, связанные подчас с мощными вселенскими идеями, отраженные в романе, не противоречат тому факту, что в центре романа обычно стоит образ человека с его сугубо личной судьбой и переживаниями. Личное и коллективно-вселенское часто находятся в неразрывной связи в данном жанре литературного искусства. Эти качества во многом отражены и в фортепианном цикле Н.Н.Сидельникова.

Почему *симфония*? Об этом свидетельствуют многие факторы: та же масштабность, крупность, грандиозная оркестральность фортепианной фактуры, фресковое письмо, процесс качественной трансформации тематического материала, неуклонно-поступательное сквозное развитие, бетховенское выращивание темы-«идеи» из зерна, сложные внутренние перекрестные связи из части в часть, осознание драматургии целого как этапов человеческой жизни – от рождения до смерти, что создает философскую всеобъемлемость.

Важнейшее значение в симфонической «лепке» тематизма отводится двум сквозным идеям – монограмме композитора HDE и интонации восходящей малой секунды (а – в), символически отражающей название произведения – «Лабиринты», первые буквы этого слова (ла, б).

Н.Н.Сидельников сам еще при жизни неоднократно называл свое произведение уникальным в фортепианной литературе. Действительно, аналогов этого сочинения практически невозможно найти. Произведение свеждлительно – почти 80 минут, равное двум симфониям (как, впрочем, и большинство произведений композитора, отличающихся огромной протяженностью). Вместе с тем, этого времени слушатель, как правило, не замечает, находясь под магическим воздействием мощнейшей концепции. Произведение ярко самобытно с точки зрения фортепианного звучания и исполнительских возможностей. Тип фортепианной фактуры подчеркнуто оригинален – доминирует изложение на трех, четырех, даже шести строчках, что вызывает невероятное удивление: способен ли пианист сыграть этот самый сложный текст «двумя руками»? Рояль-«оркестр» у Н.Н.Сидельникова воспроизводит все тембральное разнообразие симфонического звучания. Аккорды-«гроздь», аккорды-«пирамиды», разбросанные по всем октавам, феерические пассажи, перемежающиеся с кластерами-

«пятнами», требуют от пианиста головокружительных «чудес» исполненной фортепианной техники. Вместе с тем, вертикальные сооружения в фактуре сосуществуют наряду с рельефной мелодической полифонизацией линий. Пожалуй, со времен сонат и концертов С.С.Прокофьева, которые и по сей день считаются ярко современными и трудно исполнимыми, не было создано принципиально *новаторского* типа фортепианной фактуры. Индивидуальная манера письма, почерк Н.Н.Сидельникова здесь чрезвычайно самобытен.

Н.Н.Сидельников ставит перед собой в этом произведении «сверхзадачи». В одном из писем к Г.С.Хаймовскому он отмечает: здесь «ВСЕ КАК БУДТО ЗАНОВО – ЭТО МОЙ ПРИНЦИП. И новизна музыки не в ее средствах, а в ЯРКОСТИ, а уже отсюда КОНЦЕПЦИОННОСТЬ и ГЛУБИНА». Продолжая дальше он обращает внимание на то, что «произведение получается совершенно уникальное <...> ибо по драматургии своей не имеет аналога <...> хотя это для фортепиано, но тут есть синтез всех форм – и драма, и балет, и симфония, своего рода роман – аллегория в звуках, ну и, конечно, фактура...», «... здесь рояль звучит в полном объеме, как и достойно этого Божественного инструмента». В другом письме к тому же корреспонденту он затрагивает вопросы гармонической системы: «Вещь написана в ладово-тональной системе *намеренно*, ибо я хочу, чтобы она была доступна всем, у которого нет *партийной тенденциозности*, как в жизни, так и в искусстве; и пока человек испытывает *радость* и *печаль*, он будет воспринимать музыку через *мажор* и *минор* – это объективные категории, которые Господь Бог во времена Творения заложил в *Чудесном Феномене Обертонового* звукоряда и все ухищрения человека отрицать или изменить это положение – от лукавого». Композитор подчеркивает, что «произведение написано на *пределе возможностей* пианиста, как в *фактурно-техническом*, так и в *духовном* планах»⁷.

Роман-симфония состоит из пяти частей-фресок, каждая из которых имеет название: I. «Юность героя»; II. «Танец Ариадны»; III. «Лабиринты». Тема с вариациями; IV. «Нить Ариадны ведет в неизбежность»; V «Последний путь в царство теней».

Цикличность произведения, его программная сюжетность исходит во многом из предшествующих сочинений, созданных в разных

⁷ В схватке с Минотавром: Из писем Н.Н.Сидельникова к Г.С.Хаймовскому // Музыкальная академия, 2010. №1. – С. 97, 98.

жанрах. Это – «Русские сказки», концерт для 12 солистов-инструменталистов, «Дуэли», концертная симфония для виолончели, контрабаса, двух фортепиано и ударных, «Сокровенны разговоры», кантата для смешанного хора без сопровождения (с эпизодическим участием ударных инструментов), «Романсеро о любви и смерти», цикл лирических поэм на стихи Ф.Гарсиа Лорки для смешанного хора с эпизодическим участием фортепиано, гитары, бас-гитары и ударных, также хоровое сочинение «Сычуанские элегии» в двух тетрадах на стихи китайского поэта Ду Фу, вокальный цикл «В стране осок и незабудок» на стихи В.Хлебникова и многие другие. И так же, как и в «Лабиринтах», название каждой из частей отражает программное содержание реалистично-звукописно.

В подчеркнутой театральности, зрительности образов, картинной изобразительности безусловно сказался опыт Н.Н.Сидельникова-оперного композитора. Его блестящие сочинения оперная диалогия «Чертогон» и опера «Бег» так или иначе отразились в данном фортепианном цикле – вплоть до конкретных тематических аллюзий-«совпадений». Полистилистическая «игра» многочисленными цитатами и аллюзиями русской и западно-европейской классики, народного и городского фольклора, массовых песен, джаза, столь любимого автором – соносфера, окружающая композитора – предопределила создание богатого лексического тезауруса в его оперных сочинениях. Фактически та же авторская манера проявилась и в последнем итоговом произведении Н.Н.Сидельникова.

Композиция как целое отражает идею *зеркальной симметрии*: осью симметрии, ее драматургическим и концепционным центром является третья часть «Лабиринты», арочно связаны между собой вторая часть «Танец Ариадны» и четвертая часть «Нить Ариадны ведет в неизбежность». Более драматургически опосредованно взаимодействуют между собой первая часть «Юность героя» и завершающая пятая часть «Последний путь в царство теней» – в содержательно-смысловом значении они знаменуют начало жизни человека, энергию и героизм молодости и венец его пути. Симметричность распространяется также на строение отдельных разделов, тематических и динамических волн, зеркальном инверсионном, иногда ракоходном отражении характеристических пластов фактуры, кратких мотивов. Вместе с тем, с концентричностью связан и общий динамический профиль всего цикла романа-симфонии – с мощнейшими оглушитель-

ными *sff* все в той же третьей части. Эта идея проявляется в тематических арках и тонально-вариантных повторах, образующих корреспонденцию отдельных частей цикла на расстоянии.

Первая часть «Юность героя» – воплощение волевого порыва, стремление к свету, победе, вера в грандиозные свершения, осознание творческой силы, способной активно воздействовать на преобразование мира. Здесь представлен образ Тесея-демиурга, воителя, которому открыты тайны божественного замысла мироздания.

В композиции части сосуществуют на паритетных началах два принципа – сонатность и рондообразность. Схема такова: Вступление-интродукция, затем основная часть – А, В, А1, В1, А2 и кода (1 т., 35 т., 117 т., 198 т., 268 т., 373 т., 410 т.).

Интродукция зрительно звукописна. В ее первой теме (1 т.) с выразительными грозными восходящими и нисходящими тиратами скрыты интонационные идеи двух основных тем части – главной и побочной (А, В). Первая тема интродукции с ее тяжеловесностью и грандиозностью олицетворяет может быть известную в греческой мифологии гору Олимп, на которой обитают боги и являющейся символом верховной власти. Неизменны аллюзии с «Симфоническими этюдами» Р.Шумана – а именно, с суровой аскетичностью этюда №8, которые исполнители часто сравнивают с изображением готического собора. Вторая тема (27 т., *alla breve*) – картина сказочно-прекрасного моря, залитого солнцем, с колыханием волн, бьющихся о скалы. Манящая красота и звукописность этой темы вызывают несомненные ассоциации с известным произведением Н.А.Римского-Корсакова «Шехерезада».

Главная партия (А, 35 т.) – *тема Тесея* – волевой мотив, «взбегающий» к вводному тону, как кульминационному, но затем снижающийся в хроматическом нисхождении. Трехтактная фраза затем повторяется консеквентно на кварту выше. Развитие данной темы строится на вариантно-волновом принципе.

Пример 1. «Юность героя», тема Тесея

Allegro molto

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system consists of two staves with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is in 7/8 time, as indicated by the '7 7 8' below the first staff. Dynamics markings 'p' and 'mp' are present. A fermata is placed over the first measure of the second staff, with the number '8' below it. The second system also consists of two staves with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The dynamics marking 'mf' is present. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines.

Ярко изобразительна тема связующей партии (71 т., *fis-moll*) – тема копья Тесея, являющаяся вариантом первоначальной темы (темы Тесея). В глубоком низком регистре оstinатно повторяющийся терцовый мотив (*fis -a*) воспроизводит ситуацию бега (два скандируемых звука – изображение бегущего человека на двух ногах). Взлетающий императивный мотив в верхнем регистре дополняет суровый бетховенский ритм «судьбы». Тема связующей партии является точной автоцитатой из оперы Н.Н. Сидельникова «Бег».

Побочная партия (В, 117 т., *Listesso tempo, ma sempre esaltazione*) лирико-экстатична, порывиста, выдержана в духе А.Н.Скрябина. Два начальных предложения имеют достаточно строгую структуру – строятся по принципу дробления с замыканием (2, 2, 1, 1, 2). Вариантно-симфонический принцип развития тематизма здесь также становится определяющим.

Пример 2. «Юность Тесея», Побочная партия



Разработочный раздел (198 т.) начинается с темы копья Тесея (A1, *g-moll*). Мощное нагнетание, возникающее благодаря упорному «прокофьевскому» *ostinato* в нижнем регистре и зловещему ритму «судьбы», приводит, наконец, к кульминации-«шпилью» (244 т., *tempo primo, maestoso, ma rubato*). Основная тема (главная партия) звучит экстаично, пламенно, космически-полетно (охват всех регистров рояля, динамика *ff*). Неизбежны ассоциации с выдающимися образцами музыки А.Н.Скрябина, его лихорадочными *crescendo* к таинственной и завораживающей цели, его знаменитыми грандиозно-экстаическими кульминациями, олицетворяющими прорывы в высшие непостижимые сферы.

Возникновение репризного проведения побочной и главной партий (B1, A2, 268 т. и 373 т.) симметрично уравнивает композицию целого. Развитие приводит к кодовому разделу (410 т.), основанному на теме копья. Неожиданно-непредсказуемо завершение первой части цикла: развитие наталкивается на «непреодолимую преграду» – возникают выразительные аккорды-«пирамиды», «останавливающие бег Тесея», он «замирает, как вкопанный», созерцая перед собой невиданную до того времени картину - видит красавицу Ариадну (440 – 443 тт.). Театральный эффект здесь имеет важное значение.

Вторая часть «Танец Ариадны» завораживает изысканной звукописью. Эта музыка обращена, с одной стороны, к французскому импрессионизму с его «полимодалной хроматикой» (термин Л.С.Дьячковой). И здесь несомненно возникают связи с музыкой Равеля, его «Паваной», балетом «Дафнис и Хлоя». С другой, неизбежны

и ассоциации с неоклассическими опусами И.Ф.Стравинского, в частности, с его балетом «Орфей». По меткому замечанию И.Г.Соколова, первые такты «Орфея» и «Танца Ариадны» имеют явное сходство в мелодическом и ладовом отношении благодаря размеренному поступательному гаммообразному движению во фригийском ладу (от звука *e* – и у И.Ф.Стравинского, и у Н.Н.Сидельникова). Тонкая пластика, хореографичность музыки Н.Н.Сидельникова, зрительно-иллюзорное изображение танца с его изяществом, кружением, легкостью и плавностью движений воссоздают чарующий мир балетной сцены, представленной женскими персонажами - здесь танцуют афинские девушки во главе с прекрасной Ариадной. И в этот картинно-изобразительный танец «вмешивается» яркое театральное начало - сцена-диалог между Тесеем и Ариадной.

В композиции части явно прочерчиваются контуры трехчастности. Вместе с тем, драматургическая логика развертывания формы, связанная с сюжетной канвой, имеет также весьма важное значение. Схему можно проиллюстрировать следующим образом: А (а, в, с, а1, в1, а2, в2), В, А1 (на материале в); А, разделы - 1 т., 5 т., 9 т., 25 т., 33 т., 40 т., 47 т., В – 55 т., А1 – 92 т.

Первый раздел – танец Ариадны с девушками – имеет рондообразную структуру, где каждый последующий из подразделов связан с обновлением тематического материала, но, вместе с тем, существенную роль играет и вариантно-симфонический метод развертывания, создающий ощущение целостности и невероятной органичности.

Пример 3. «Танец Ариадны»





Тема (раздел А) предстает постоянно в разных красочных фактурных и гармонических «нарядах», что также отвечает картинно-иллюзорной пластике сцены – девушки, танцующая, появляются перед зрителем-слушателем с новыми прекрасными разноцветными шальями, веерами, в новом красочном убранстве. К концу раздела тема истончается, дробится на небольшие краткие мотивы – возникает эффект удаления-эха (девушки исчезают, оставляя Ариадну одну). Зрительно-пространственное ощущение данного фрагмента (47 т.) напоминает произведение Н.Н.Сидельникова «Русские сказки», IX часть «Девочки красные по ягоды ходят далеко...далеко», где воссоздан сходный прием.

Во втором разделе (В, 55 т., *Doppio movimento, semplice e sempre legato*) слышна легко узнаваемая цитата из оперы из Глинки «Руслан и Людмила» – персидский хор из третьего действия «Ложится в поле мрак ночной». Тема излагается параллельными квинтами, звучит архаично, образуется эффект полиладовости (*a* натуральный – *d* дорийский). Но театрально-иллюзорный эффект здесь также явно возникает. Идея развития тематического материала также сходна – здесь используется принцип глинкавских вариаций.

Пример 4. «Танец Ариадны», *Doppio movimento*

Doppio movimento, semplice e sempre legato





Атмосфера ночи, все замерло, чарующая тишина, Ариадна ожидает на свидание Тесея и при его появлении вручает возлюбленному клубок нити. Выразительная «арфовая» каденция (73 т.) – изысканные переборы этого «балетного» инструмента зрительно-ассоциативны, создают впечатление разматывающегося клубка.

Затем следует сцена-прощание Ариадны и Тесея, ее диалогичность очевидна (завершение срединного раздела и реприза). В выразительных секундовых интонациях слышна тема *dies irae* (голос Тесея, говорящий о предстоящем страшном испытании).

Репризный раздел (А1, 92 т.) – яркий образец контрастной полифонии, где тема Ариадны в высоком верхнем регистре и тема Тесея в глухом низком регистре вступают в диалог-спор. Прощание перед разлукой подходит к концу – темы Ариадны и Тесея истаявают, возносясь в предельно высокий регистр, флажолетное звучание инструмента вносит ощущение чистоты, света и надежды.

Третья часть – «*Лабиринты*» является центром грандиозной композиции, воплощающим образно-философский и патетический смысл мифа. Н.Н.Сидельников отмечал: «Сейчас приступаю к собственно “лабиринтам”, музыке страшной и современной; эта будет тема с вариациями, очень образная, полная сюрреализма, основанного на чувстве страха перед неизвестностью, где герой ищет свою судьбу в образе Минотавра. Здесь сюжет древнего мифа должен проецироваться в современность, где лабиринт следует понимать как нашу жизнь, где у каждого, кто борется, предстоит встреча со своим Минотавром»⁸.

Третья часть представляет собой вариационный цикл – *тему и семь вариаций*. Вместе с тем, композитор указывает и на элемент развития сонатного *allegro* ввиду того, что здесь осуществляется борьба двух тематических начал. И именно в этом он видит *ключ к драма-*

⁸ В схватке с Минотавром: Из писем Н.Н.Сидельникова к Г.С. Хаймовскому // Музыкальная академия, 2010. №1. - С. 96.

тургии этой части. Третья часть, как и две предыдущих, поражает яркой театральной образностью. Здесь происходит схватка Тесея с Минотавром, в которой Тесей одерживает сокрушительную победу над чудовищем-человекобыком.

Тема олицетворяет подземелье Минотавра с его зловещей таинственностью, фантасмагорией. Все средства музыкальной выразительности способствуют созданию этой атмосферы: гул низких струн рояля в басовом регистре (звуки *a*, *a_{is}*, *h*, *c*), кластеры-«пятна», глиссандо, сгущение хроматики. Основной мотив, который станет в дальнейшем темой Минотавра в пятой вариации, нарочито примитивен, по-минималистски краток – из трех звуков (*cis*, *e*, *f*), которые затем повторяются в инверсии.

По замечанию Г.В.Григорьевой, интервальная структура мотива представляет собой одну из гемитонных веберн-групп. Интонационный профиль мотива напоминает монограмму композитора HDE, изложенную от других звуков. Возникает ряд вариаций на основную тему (тему Минотавра). И каждая вариация способствует созданию новых эффектов звукоизобразительности: пространственное гулкое эхо катакомб – благодаря корреспондированию разных регистров, таинственно висящие сталактиты – «застывшие» жесткие квартотритоновые гармонии и «вытянутые» аккорды из нескольких октав, охватывающие большое звуковое пространство. Выразительные нисходящие пассажи на основе симметричных ладов также подчеркнута изобразительны (один из них, увеличенный лад 3.1., 12 т.).

Пример 5. «Лабиринты», тема Минотавра

Allegro misterioso

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is titled 'Allegro misterioso'. It consists of two staves: a bass staff and a treble staff. The bass staff begins with a cluster of notes (C, E, F) marked with *sf* (sforzando), followed by a *pp* (pianissimo) section. The treble staff has a similar cluster. A dashed line labeled '15' is below the first system. The second system continues the piece, with the bass staff featuring a melodic line and the treble staff providing accompaniment. Dynamics include *sf* and *p* (piano). A dashed line labeled '15' is also present below the second system.

Вариация I – «*Idee fixe*» также основа на повторах трехзвучного мотива Минотавра (звуки *as, h, c*). Примечательно, что они связаны с самим словом *лабиринт* (буквы ла и б), символический аспект здесь важен. В этой вариации происходит активное продвижение сюжета – Тесея лихорадочно ищет вход в лабиринт, начиная неистово раскачивать двери. Упорное остигатное повторение одного и того же мотива с ярким динамическим нарастанием и постепенным захватом все больших регистров создают эту удивительную картину. Наконец, двери со скрежетом открываются (нисходящие хроматические пассажи, 137 т.) и перед взором героя предстают своды лабиринта (зловеще-таинственно звучащие в медленном темпе пассажи в басовом регистре, в тритоновом ладу 5.1., 155 т.).

Форма этой вариации основана на более, чем на десятикратном проведении одной и той же фразы (фраза состоит из четырех тактов, в каждом из которых представлен один и тот же мотив, обладающий яркой звукоизобразительной образностью). Данная особенность формы также соответствует названию вариации – «*Idee fixe*», здесь раскрываются особенности сюжетной фабулы – неопределимое твердое героическое желание Тесея попасть в демоническое жилище.

Пример 6. Вариация I

The image shows a musical score for Variation I, titled "Idee fixe". The score is written for piano and consists of three systems of staves. The first system is labeled "Var. I „Idee fixe“" and "Tempo primo". The music is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The first two systems are marked with "pp" (pianissimo) and feature a series of descending eighth-note patterns in the right hand, with corresponding bass notes in the left hand. The third system continues the pattern with some variations in the right hand, including a triplet of eighth notes. The score is annotated with arrows pointing to specific notes and a circled '8' at the beginning of each system, likely indicating a specific rhythmic or melodic motif.

Вариация II – «Обманчивое эхо катакомб» сонорна по своей звукописи. Фактурное изложение необычно, напоминает оркестровую партитуру - фактура фортепиано расслоена на шесть строк (!). В глухом предельно низком регистре постоянно возникает мотив Минотавра, отзываясь гулким inferнальным эхо. На его фоне подчеркнуто изобразительно звучат мгновенно взлетающие пассажи в предельно быстром темпе – «летучие мыши», по меткому замечанию И.Г.Соколова, данному в одном из его устных комментариев. Обращает на себя внимание тематическое «насыщение» этих пассажей – здесь угадывается героически-апофеозная тема Тесея их I части цикла. И это по-видимому, не случайно: драматургически-сюжетный конфликт, противостояние Тесея и Минотавра воплощается и в интонационном конфликте двух основных тем, что свидетельствует о внесении принципов симфонического развития. «Лепка» материала во всех частях цикла связана с динамическим процессом бесконечной трансформации, модификации тем, обнаружении непредсказуемых арочных связей-«нитей», что свидетельствует о преемственности традиций симфонического письма великих композиторов прошлого.

Пример 7. Вариация II

Замечательны «арфовые» эффекты, так называемые «брызги подземных вод» (29 т., 32 т.) – стремительно «рассыпающиеся» нисходящие пассажи мелких длительностей.

Такая иллюзорно-изобразительная картина, представленная в этой части, вызывает реминисценции со звукописной сонорикой «Русских сказок».

В вариациях с III по VII действие драмы получает активную, можно сказать «театрально-сценическую» реализацию. Картичность, статика предшествующих вариаций, имеющих экспозиционное значение, уступает место разработочному развитию. Новый этап разви-

тия переводит в иную плоскость, что знаменует усиление сонатных принципов, которые имел в виду композитор.

Вариация III – «Лихорадочный поиск...» – своеобразная вступительная часть разработки. Тесей мечется, наталкиваясь на различные предметы. Инфернальное звучание этого скерцо-тоокаты вызывает ассоциации сражения с невидимой бесовской силой, чертенятами, которые скачут и вовлекают в свою страшную вакханалию.

Пример 8. Вариация III



Остро стаккатные мотивы с их зеркально-симметричным отражением, диссонантные секундовые аккорды-кластеры, сидельниковские синкопированные ритмические фигуры создают ток безостановочного развития, в который вклинивается узнаваемая героическая тема Тесея. (224 т., 226 т.). Зрительно ассоциативен так называемый эпизод «битвы» – с нагнетающей силой ритмического *ostinato* в глухом басовом регистре (235 т.). В нем также слышна тема Тесея и бетховенская тема «судьбы». Безусловна реминисценция с балетом П.И.Чайковского «Щелкунчик» – эпизодом битвы мышей и деревянных солдатиков (из первой картины первого действия). Эта фантазмагорическая сцена на *crescendo* переходит *attacca* в следующую вариацию.

Вариация IV – «Вызов Тесея» продолжает идею разгула инфернальных сил, дьявольского шабаша. С точки зрения стилистики здесь происходит переход в иную сферу – звучит, как ни парадоксально, джазовая fuga.

Пример 9. Вариация IV



Приведем высказывание И.Г.Соколова: «Композитор пародирует самое святое в музыке, а именно – фугу». Нагнетающе-токатное движение не прекращается, происходит непрерывное накопление энергии, со все большим обострением ритмики, зловещим сгущением хроматики. «Шлейф» классического барочного письма в самом начале все же возникает: первое проведение ответа звучит строго на квинту выше (точный, реальный ответ). Затем композиция фуги постепенно «ломается», шквал остро диссонантных аккордов доминирует, возникают секундовые «гроздьи»-кластеры, где пианисту даже приходится играть кулаком (313 т.). Отзвуки веберновских партитур угадываются подчас в зеркально-симметричном расположении мотивов (355 – 359 т.), но эти краткие мгновенья смываются потоком хроматической «стихии» - вихревыми пассажами, каскадами многозвучных аккордов. Тема фуги основана на мотиве Минотавра, в процессе симфонического развертывания периодически возникает и тема Тесея – обе темы снова сталкиваются в противоборстве.

Г.В.Григорьева отмечает: «Джазовая сфера при этом воспринимается и как далекий отзвук прежних сочинений Сидельникова (вспоминается «Леший» из «Русских сказок», где джазовая стилистика оказалось столь подходящей для изображения «нечисти»)⁹.

⁹ Григорьева Г.В. Николай Сидельников: монография. – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – С. 160.

Вариация V – «Появление Минотавра» начинается с яркой алеаторической каденции рояля. Примечательна авторская ремарка: «Весь этот раздел до *sfff* должен быть ровным, нарастающим и неотвратимо-грозным гулом, переходящим в рев».

Пример 10. Вариация V

The image shows a musical score for Variation V. It is written for piano and includes a tremolo effect. The tempo is marked 'Tempo primo'. The score is in 4/4 time. The lyrics 'sempre tremolando poco a poco' are written above the piano part, and 'c m e s c e n d o' are written below. The score includes dynamic markings like 'ppp' and '8', and a measure rest of 16 measures.

Выход Минотавра, исполинскую поступь человекобыка знаменует его тяжеловесная устрашающая тема, изложенная чистыми квинтами (389 т., *Maestoso pesante*). Обращает на себя внимание звук *e* (в левой и правой руках), символически отображающий появление чудовища: *ми – нота*, т.е. в этой ноте *ми* воспроизведены первые буквы слова Минотавр. Вместе с тем, зашифрованность этой темы связана еще с одним важным моментом: звуки *h, d, dis* отражают монограмму композитора (си – де). И здесь облик композитора каким-то образом начинает как бы невольно, по касательной совпадать с образом Минотавра.

Содержательно-философский аспект становится очень важным. Грехи, соблазны мира, берущие нередко в «плен» человека и властвующие над ним, это и есть тот Минотавр, с которым ему приходится бороться в жизни. Справедлива в данном отношении мысль И.Г.Соколова, высказанная им по поводу данного сочинения: «В лабиринте себя не теряют, в лабиринте себя находят». В этом отношении вспоминаются некоторые идеи исследователей-литературоведов по поводу знаменитого произведения Гоголя «Мертвые души», в котором он обнажил низменные стороны человеческой природы, ее пороки в ярких колоритных персонажах, которые стали нарицательными по своему художественному смыслу. Великий писатель переносил

эти грехи общества как бы на самого себя, изживая их из собственной природы.

Звучание темы Минотавра приобретает еще более устрашающий инфернальный характер, что образуется благодаря усилению динамики, взвизгивающим нисходящим *glissando* многозвучными аккордами-кластерами.

Вариация VI – «Поединок» является центральной, кульминационной.

Это зримая коррида, театральная сцена, связанная с яркой визуализацией действия.

Пример 11. Вариация VI

The image displays two systems of musical notation for Variation VI. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with complex, dense chords and melodic lines. It includes dynamic markings such as *ff* and *ffp*, and features a downward *glissando* in the upper register. The second system continues the piece with similar dense textures and dynamic intensity. The notation is highly detailed, with many notes and accidentals, characteristic of a complex, dramatic musical passage.

Длительные неустанные динамические нагнетания, мощные подъемы к кульминации почти зримо воплощают «попытки наступления Тесея». В противоборство вступают снова две главные темы – Тесея и Минотавра. Волновый принцип развития становится определяющим. Вместе с тем, в «силу» вступают и принципы контрастной полифонии, основанной на столкновении разнохарактерных тематических пластов (440 т.). На гребне кульминации, в точке золотого сечения возникает вдруг ослепительно звучащая в октавном изложении на *ff* тема копья Тесея (519 т.). Это победный жест героя – *он пронзает копьем тело Минотавра*. Возникающие затем каскады аккордов-«гроздьев» вызывают ассоциации с фактурой фортепианных сочинений Рахманинова, в частности, его концертов.

Вторая важнейшая кульминация – «стук падающего тела исполнина» – удар по нижним струнам рояля (динамика *sfpp*, 552 т.), пере-

ходящий затем в каденцию глиссандирующих октав, отображающую рев Минотавра. Нарастающий гул октавных тремоло захватывает все более высокий регистр. Но эта волна нарастания спадает, достигая вновь глубокого басового регистра.

С точки зрения сонатных закономерностей VI вариацию можно считать центром разработочного раздела.

Вариация VII – «Апофеоз Героя» имеет репризное значение не только по отношению к третьей части, но и ко всему циклу. Тематической основой вариации является тема Тесея в ее победоликующем гимническом звучании. Первое проведение этой темы отсылает к первой части романа-симфонии – к пламенно-экстатическому эпизоду в разработке, к кульминации-«шпилю», где изложена та же тема в аналогичном эмоционально-образном ключе (244 т. первой части). Сходство здесь по-видимому не случайно. В первой части победа героя уже была предрешена. В коде вариации появляется побочная партия первой части, звучащая также апофеозно (598 т.). В заключительных тактах – плотная фактура, охват всех регистров инструмента с доминированием звенящего верхнего, торжество светлой тональности *A-dur*.

Пример 12. Вариация VII

The image displays two systems of musical notation for Variation VII. Each system consists of two staves, likely representing the right and left hands of a piano. The tempo is indicated as 'Allegro e toleante' and the time signature is 12/8. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes, tremolos, and glissandi, especially in the lower register. The upper register contains more melodic and harmonic lines. The overall texture is very full and dramatic, consistent with the description of 'dense texture' and 'triumph of light tonality'.

Четвертая часть – «Нить Ариадны ведет в неизбежность» по своей стилистике и драматургическому значению отсылает безуслов-

но ко второй части романа-симфонии, «Танцу Ариадны». Композитор называет ее «второй “Морской” интерлюдией».

Музыка завораживает тончайшей звукописью, колоритом, кружевная тонкость фактуры, ее безостановочное узорчатое плетение имеет некоторую общность с импрессионистическими произведениями - мы зрительно ощущаем водную стихию во всей ее первозданной красоте и манящем очаровании, игру волн, брызги воды на ослепительно-лучезарном солнце, испытывая упоительное восторженное чувство при созерцании непостижимой для нас прекрасной природы, созданной Творцом. Вместе с тем, музыка также может вероятно отражать и идею названия этой части, где ключевым словом является «нить» - Тесей-победитель выходит из лабиринта, держась за нить Ариадны.

По своей стилистике данная часть во многом родственна и музыке С.В.Рахманинова, его некоторым прелюдиям и этюдам-картинам. «Этюдность» фактуры проявляется в непрерывном повторении и вариантно-симфоническом развертывании одного краткого мотива, состоящего из четырех звуков (*a c h c*) - вариант темы *dies irae*, данный в ракоходе. Основной мотив четвертой части интонационно близок мотиву, прозвучавшему в завершении «Танца Ариадны» - в сцене прощания влюбленных (90 т. второй части). Эти тонкие арочные связи не случайны, они обнаруживают целостность сюжетно-драматургического замысла.

Композиция части близка пятичастному рондо: А (а, в, а1). В, А1, С, А2 (1 т. (1т., 25 т., 83 т.), 105 т., 127 т., 151 т., 173 т.). Обращает на себя внимание игра тональностями основной темы-рефрена, что также весьма символично: первое проведение рефрена звучит в тональности *a-moll* (начальный звук *a* – совпадает с первой буквой имени «Ариадна»), третье проведение рефрена звучит уже в тональности *h-moll* (начальный звук *h* – здесь уже совпадает с первыми двумя буквами фамилии «Сидельников»).

Первый эпизод (В, *leggierissimo*, 105 т.) обладает яркой живописностью, образной конкретностью – каскады хроматических нисходящих пассажей малых терций и тритонов воспроизводят облик смеющейся счастливой Ариадны. Ее образ узнаваем и во втором эпизоде (С, *andantino dolce ma marcato*, 151 т.). Вновь возникают очаровательные балетно-пластичные темы из второй части («Танец Ариадны») – материал *a* и *c* из основного раздела А (151 т., 159 т.).

Между тем, наряду со строгими композиционными архитектурными закономерностями существуют в данной части, как, впрочем, и во всех предыдущих, драматургические принципы, исходящие из сюжетно-фабульной логики. В завершении четвертой части происходит трагический слом – отец Тесея Эгей, увидев корабль сына под черным парусом (что означало смерть), в отчаянии бросается со скалы в море (Тесей забыл сменить черный парус на белый – а белый парус, соответственно, символизировал идею победы, жизнь). Этот момент театрально-изобразителен и обладает мощной трагической экспрессией: слышен резкий удар в предельно низком регистре (*ff*, 251 т.), утверждается мрачная тональность *b-moll*, зловещее *ostinato* в басу олицетворяет траурную неизбежность, безысходность, создается зрительно-иллюзорный эффект погружения в морские глубины – звучит нисходящий хроматический полутоновый ход (риторическая фигура *passus duriusculus*) в крупных длительностях (целые), влетающие пассажи в правой руке отображают последние всплески волн. Фактура теряет свою плотность, истаивает, остается лишь краткий мелодический спуск из нескольких звуков в глухом предельно низком регистре, последний звук *b* в субконтроктаве символизирует достижение дна.

Снова возникают неизменные ассоциации с симфонической партитурой «Шехерезада» Н.А.Римского-Корсакова – с фрагментом из последней части, где корабль Синдбада-морехода разбивается о скалы.

Пятая часть - «*Последний путь в царство теней*» – финал грандиозного сочинения, наполненный невероятной болью, исповедальностью, финал-прощание, в котором трагическое мироощущение достигает высочайшего уровня экспрессии. По поводу пятой части Н.Н.Сидельников писал: «И последняя, завершающая все сочинение сцена – это погребальное шествие, также обобщенного характера, ибо смерть для всех времен неразгаданная тайна, а просветленный конец – это те страстные надежды, которые позволяют человеку надеяться на воскрешение после смерти»¹⁰.

Стилистически эта часть многослойна, здесь возникают тени-«лики» русских и западно-европейских композиторов предшествующих эпох – М.И. Глинки, П.И.Чайковского, С.В.Рахманинова,

¹⁰ В схватке с Минотавром: Из писем Н.Н. Сидельникова к Г.С.Хаймовскому // Музыкальная академия, 2010. №1. – С. 96.

И.Ф.Стравинского, И.С.Баха, Ф.Шопена, Л.Бетховена, Р.Вагнера, Г.Малера. Тончайшие стиливые аллюзии создают многозначность, глубинные подтексты – своеобразный «стилевой колодец», данная ассоциативная сфера представлена, по-видимому, не случайно – это прощание большого художника с жизнью, близкими, с миром музыки, миром великого искусства, столь дорогого для автора.

В архитектонике пятой части отражены сонатные закономерности. Композицию можно представить следующим образом: экспозиция – г.п., п.п. (1 т., 31 т.), разработочный раздел (67 т.), реприза – г.п., п.п. (171 т., 203 т.), кода (237 т.).

Основная тема-«шествие» в траурной тональности *b-moll*, размере 5/4 (1 т.) заставляет вспомнить знаменитый похоронный марш из второй *b-moll'* ной сонаты Шопена, в ней также отчетливо слышен бетховенский ритм «судьбы», звучащий приглушенно и настороженно. Возможны также аллюзии с такими сочинениями, как «Остров мертвых» С.В.Рахманинова (с доминирующим размером 5/8), «Симфония псалмов» И.Ф.Стравинского (финал). Сама амбивалентность ритма (5/4) в русской культуре отражает нередко двойственность лирико-трагического чувства - а иногда и с уклоном в траурную семантику.

Пример 13. «Последний путь в царство теней»

The musical score is titled "Larghetto funerale" and is in the key of B-flat major (two flats) and 5/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and a "ten." marking. The second system includes a "poco a poco cresc." marking. The score features complex textures with chords and moving lines in both hands.

Показательным примером в данном отношении является знаменитый вальс, вторая часть шестой симфонии Чайковского. Мерная поступь четвертных длительностей напоминает и некоторые фрагменты «Парсифаля» Вагнера.

По утверждению Г.В.Григорьевой, здесь возникают прямые параллели с другими, более ранними сочинениями самого Н.Н.Сидельникова. Похоронный марш на 5/4 воспроизводит оstinатную ритмику «шагов» баса из заключительной части оратории «Поднявший меч». Ритмическая фигура аккордового пласта в точности воспроизводит аналогичный мотив из последней части другого произведения – вокально-инструментальной симфонии на стихи М.Ю.Лермонтова «Мятежный мир поэта». Совершенно отчетливо, на наш взгляд, возникает аналогия с грандиозной оперной дилогией «Чертогон» - эта характерная, ярко выразительная, запоминающаяся тема-ритм имеет сквозное значение во второй картине третьего действия оперы («В монастыре. У Всепетой Божьей матери»), где связана с идеей исповедальности, покаяния.

Побочная партия (31 т., *tranquille, elevato e con dolore*) – молитва, она поражает тонкой экспрессией, звучит приглушенно-сокровенно, это как бы видение иного мира. Тема основана на той же ритмической идее – ритме «судьбы». В верхнем пласте фактуры слышится вариант авторской монограммы Н.Сидельникова – BCDes. В процессе симфонического развертывания тематического материала «наплывает» вдруг «тень» П.И.Чайковского – угадываются интонации и ритмика финала шестой симфонии (40 т., *espressivo molto*).

Разработочный раздел (67 т., *tempo primo*) начинается проведением основной темы на терцию ниже (*fis-moll*), идея постепенного восхождения, отраженная в фактуре, захватывание все более высоких регистров с мерной поступью-шествием в басах вызывает в памяти первый номер («Шествие на Голгофу») из «Страстей по Матфею» И.С.Баха. Важное семантическое значение имеет и возникающая в верхнем пласте фактуры тема креста (*passus duriusculus*, 69 т.). Н.Н.Сидельников проявляет себя здесь и как удивительный мощнейший мелодист, вобравший в себя великую культуру своих гениальных предшественников: 4-х звучные, 9-ти звучные кварто-квинтовые и октавно-секундовые ходы-мотивы в правой руке обладают неверо-

ятной силой экспрессии – мольбы, стоны человека, обращенные ко Всевышнему.

Относительно самостоятельное значение отведено следующему эпизоду, являющемуся, по утверждению И.Г.Соколова, как бы «вторым траурным маршем» (105 т., *In modo di Gustav Mahler*). Он проводится здесь уже в тональности *d-moll* (еще на терцию ниже по отношению к *fis-moll*). Возникает аллюзия на траурный марш из первой симфонии Малера – но уже без гротескного начала. Здесь нет издевки, напротив, мрачная торжественность и суровость воплощают внутренний мир глубоко страдающего человека.

«Спуск» тональностей по большим терциям вниз (*b-moll*, *fis-moll*, *d-moll*) выразительно-символически – Тесея спускается в аид, в преисподнюю, в царство теней; не случайно и акцентирование во «втором траурном марше» в нижнем пласте фактуры мерно остигательно повторяющихся звуков *a* и *d* (что означает слово *ад*). Похоронный марш в *d-moll* символически олицетворяет пребывание Тесея во владычестве Аида.

И опять, как и в предыдущем разделе, большое значение отведено «лирическим высказываниям» в самом верхнем этаже «партитуры» – скорбным нисходящим терцовым и многосоставным аккордовым мотивам. «Партитура» сочинения расчленяется на несколько характеристических пластов.

Затем начинается неуклонно-поступательный подъем вверх – Тесея возвращается из царства мертвых. Охват все большего количества регистров, постепенное уплотнение фактуры, усиление динамики – зрительный эффект раздвижения пространства – приводит в экстатичной кульминации на *fff* (143 т., *ben marcato*) – основная темаритм траурного шествия звучит в предельно высоком регистре, это ослепительное звучание олицетворяет идею торжества *победы* – через тернии непреодолимых препятствий.

Вновь возникает тема побочной партии в характере русских православных церковных песнопений (145 т., выразительная ремарка – «В молитвенном экстазе»). Ее «говорящую» интонационность можно выразить словами: «Я прошу, помоги мне, Господи!». Это музыка тишины, покоя, внутреннего сосредоточения, она звучит сокровенно-возвышенно, в ней чувствуется нечто неземное – отблеск иного мира.

Как тень воспоминаний о прошлой жизни, ностальгических чувств о неотразимо-прекрасном появляется тема Ариадны из второй

части цикла (квазицитата из оперы М.И.Глинки «Руслан и Людмила», «Ложится в поле мрак ночной», 163 т.). Фактура уже другая - вместо квинтового изложения, создававшего во второй части пространственно-иллюзорный эффект, здесь звучит одноголосная мелодия с легким «арфовым» сопровождением из одного аккорда. Прекрасная Ариадна исчезает в сознании героя, ее облик становится почти бесплотным.

Симметрично уравнивает композицию финальной части репризный раздел (171 т.). В основной тональности *b-moll* возникает главная партия (динамика *pp*) с выразительными одиночно повисающими молитвенными звуками-«каплями слез» в верхнем регистре. Побочная партия, проводимая в той же тональности (203 т., *tranquillo, elevato e con dolore*), звучит тихо, в прозрачной фактуре, поражает тончайшей выразительной экспрессией. Вспоминаются в этой связи «тихие» репризы некоторых произведений Ф.Шуберта – например, последней, написанной уже незадолго до смерти, фортепианной сонаты *B-dur*, ее первой части. Тема становится еле слышимой, еле осязаемой - открывается видение горнего мира, необозримого и непостижимого. Об этом напоминают и авторские ремарки композитора – *dolcissimo, enfaticamente* (207 т., *fis-moll*).

И, наконец, минор, сменяется *мажором!* Тональность *B-dur* знаменует начало последнего кодового раздела (237 т., *tempo primo*). Неуклонное восхождение приводит к созерцанию света – благодатного и умиротворяющего. Постепенное усиление динамики (доходящее до *ff*) и уплотнение фактуры, где охватывается все пространство инструмента, приходит, наконец, к своему ликующему, торжественно-гимническому завершению, апофеозу – основная тема-ритм достигает предельно высокого регистра, звучит ослепительно и жизнеутверждающе.

Такой итог заставляет вспомнить великие произведения гениальных композиторов-классиков – например, поздние фортепианные сонаты Л.Бетховена №31 и №32, представляющие грандиозные религиозно-философские концепции. Произведение Н.Н.Сидельникова во многом наследует этим традициям. В последних тактах указанных сонат Л.Бетховена и романа-симфонии Н.Н.Сидельникова слышится провозглашение евангельских строк от лица Спасителя (Мф., глава 28): «Дана мне всякая власть на небе и на земле. Итак, идите, научите все народы, крестя во имя Отца и Сына и Святого Духа, уча

их соблюдать все, что Я повелевал вам; и се, Я с вами во все дни до скончания века. Аминь».

Произведение Н.Н. Сидельникова – при всем ярчайшем новаторстве и самобытности – аккумулирует приметы различных эпох. Прослеживается влияние романтических тенденций, музыки более позднего времени – С. Рахманинова, А. Скрябина. Блестящая виртуозность, концертность, разнообразие и сложность технических приемов, свойственная великим композиторам прошлого, воплотились и в романе-симфонии «Лабиринты». Также нашел отражение и фортепианный стиль М. Равеля – в образной колористичности и тончайшей рафинированной импрессионистической звукописи. Данное сочинение предназначено безусловно для музыкантов с выдающимися пианистическими возможностями, здесь имеется ввиду не только технический уровень, но и тембровый слух, и повышенная эмоциональная экспрессия в воплощении музыкального текста. Помимо этого, сочинение Н.Н. Сидельникова адресовано зрелым, мыслящим исполнителям, которые обладают широким кругозором не только в музыкальном искусстве, но и в других областях знания. Исполнитель должен осознавать и «расшифровать» музыкальный контекст сочинения, – богатейший мир русской музыки, разнообразные течения, техники и стили западно-европейского искусства, неакадемической культуры – джаза, а также мировую литературу, историю религию. Роман-симфония «Лабиринты», в силу своей интеллектуальной «нагруженности», способствует развитию у исполнителя *музыкально-смыслового слуха*, который представляется одним из самых необходимых его профессиональных качеств. Эти высокие требования ставит перед пианистами выдающийся художник современного отечественного искусства Н.Н. Сидельников. В своей музыке он запечатлен не только, как композитор-матер, профессионал, новатор, творец, открывающий неожиданные горизонты, но и как истинный философ, самобытный, глубокий, подлинно русский мыслитель.

Литература

1. Венок Н.Н. Сидельникову (1930-1992) // Музыкальная академия 2001. №1 - С 106 - 119.
2. В схватке с Минотавром. Из писем Н.Н. Сидельникова к Г.С. Хаймовскому // Музыкальная академия 2010. №1 - С 91 - 100.

3. *Григорьева Г.* Великий труженик // Музыкальная академия 2001 №1 - С 106 - 107.
4. *Григорьева Г.* Истинно русский композитор: о музыке Н.Сидельникова // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. - М.: Композитор, 1996. - С. 75 - 92.
5. *Григорьева Г.* Николай Сидельников: монография. - 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 176 с.
6. *Григорьева Г.* Последнее сочинение Н. Сидельникова // Научный вестник Московской консерватории, 2014. №1. - С. 168 - 175.
7. *Комарницкая О.* Русская опера второй половины XX - начала XXI веков: жанр, драматургия, композиция. Аналитические очерки. – М.: ПКЦ «Альтекс», 2011. – 306 с.
8. *Комаров В.* Учитель. Памяти Николая Сидельникова // Музыкальная академия, 2012. №2. - С. 19-20.
9. *Мартынов В.* Учитель жизни // Музыкальная академия, 2001. №1. - С. 111 - 112.
10. Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский - М.: Сов. энциклопедия, 1991. – 736 с.
11. Последнее интервью Николая Сидельникова // Музыкальная академия, 2001. №1 - С. 119.
12. *Сидельников Н.* О музыке, о себе // Музыкальная академия, 2001. №1. - С. 107 - 108.
13. *Соколов И.* За маской иронии и бравады он скрывал свое трагическое лицо // Музыкальная академия 2001. №1 - С.113 - 115.
14. *Соколов И.* Соколов И. Праздник духа, мысли и чувства // Музыкальная академия 2010. №3. - С. 1-3.
15. *Тарнопольский В.* Русский футурист // Музыкальная академия, 2001. №1. - С. 112 - 113.
16. *Уманский К.* Искусство создают личности // Музыкальная академия 2001. №1. - С. 116 - 119.
17. *Хаймовский Г.* Впечатлительные образы // Советская музыка 1969. №6. - С. 15 - 20.
18. *Эсаулова Т.* Лабиринт в «Лабиринтах» // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы X международной научной конференции 1 - 3 но-

ября 2010 года / РАМ имени Гнесиных / сост. и отв. ред. Л. Дьячкова - М 2012. – С 303 - 312.

19. *Эсаулова Т.* Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова. - М.: Композитор, 2007. - 475 с.

На электронных носителях:

20. *Хаймовский Г.* Сидельников - каким я его слышу и читаю. http://www.gregoryhaimovsky.com/?page_id=1257, режим доступа свободный.

Лилия Воротынцева (Луганск)

Об одном из духовных посланий композитора Геннадия Толстенко

*Вот вечный зов, который каждый слышит,
Вот ключ ко всем загадкам бытия...
В.Сидоров*

«В Ростове живёт композитор европейского уровня – Геннадий Толстенко», – так сказал о Маэстро Г. Канчели [2]. Являясь членом Ростовской организации Союза композиторов России, профессором РГК им. С. В. Рахманинова, заслуженным работником культуры РФ, Геннадий Юрьевич родился в Луганске, окончив музыкальное училище, занимался композицией с С. А. Баласаняном, по рекомендации которого поступил в Ростовскую консерваторию в класс А. И. Кусякова.

Всё его творчество репрезентирует синтез восточной и западной модели мышления, возвышенный до уровня ментального универсализма. Художника интересует проблема истоков национального мироощущения, прототипов музыкальной интонации в древнейших пластах фольклора, аутентичность их звучания, что порождает особенности его музыкального языка. Самобытность индивидуального почерка раскрывается в симфонии «9 Meditationes», в камерно-инструментальной музыке, среди которой диалогия «Звуки Акаши», в сюите «Infinito», симфонии-балете «Русские веды», в первой части «Сарматы – степная империя» и пр.

Композиторскую манеру отличают авангардная рафинированность, тщательность в процессе детализации партитуры, в то же время органичность и естественность развёртывания материи, порой испещрённой взрывными тематическими комплексами.

Как и большинство сочинений Г. Толстенко, диалогия «Звуки Акаши» представляет собой некое духовное послание, окутанное мистическим ореолом загадок и тайн. Этих смысловых печатей в музы-

кальном пространстве сочинения очень много и тем сильнее возникает потребность к его расшифровке, осознанию, а в последствии, постижению.

Музыкальную концепцию композиции «Звуки Акаши» необходимо рассматривать сквозь призму философско-авторской концепции. Исходную точку к этому нам дает обобщенная программность.

Известно, что индийская философия не выработала единого понятия пространства, в отличие от европейской. В целом, концепция пространства философии создавалась через трансформацию событийного пространства мифа и ритуала. При этом, в Индии возникло не одно, а два определения пространства – «Акаша» и «Диш», которые рассматриваются как «пространство – место – направление».

Универсализация пространственных характеристик имеет разное сакральное значение в ритуале, который был сведен к единому первоисточнику – солнцу, Брахману. Представление о бескачественной абсолютной реальности требовало соответствующего образа пространства, более абстрактного и однородного, чему и соответствует понятие «Акаши». Она близка Абсолюту, то есть неизменна, однородна, бесконечна, неделима, бесплодна. И только через постижение безграничности Акаши, Адепт приобретает опыт освоения бесконечности, необходимой для постижения Абсолюта. Кроме того, Акаши содержится внутри человека, устанавливая в его сущности микромакрокосмическое соответствие. Она воплощает не только всепроникающий характер внутреннего и внешнего пространства, но и способность вмещать в себя, давать место для развертывания реальности, то есть настолько, насколько велико это пространство внутри человеческого сердца.

Интересно, что Акаши имеет черты натурфилософского первоэлемента, который находится в тесной связи со слухом (некий аналог европейского эфира), а также, выступает как межкосмическое пространство. Следует подчеркнуть, что она никогда не ассоциируется с пустотой, отсутствием вещей или событий – она всегда чем-то заполнена. Но в отличие от мифологического пространства, единого с предметным миром, отчуждена от своего содержания. Так, все вещи пронизаны Акаши, а медитирующий Адепт созерцает бесконечность пространства сквозь них.

Как носитель космологического первоэлемента – звука, акаша воспринимается как пространство, разделенное «стенками сосудов»,

где каждый сосуд есть человеческое тело, содержащее в себе индивидуальную душу. Если разбить стенки этих сосудов, то есть покинуть свое физическое тело, то все индивидуальные души сольются в единую Акаши и восстановят свое существование в единство с Брахманом. Именно такое понимание позволяет проникнуть во внутренний мир произведения Г. Толстенко.

Как для композитора-метамодерниста, для Г. Толстенко характерна цитатность особого рода: вместо бесконечного цитирования конкретных текстов, как это было в постмодернизме, метамодернист использует безымянные архетипические формулы. В постмодернистский период встречалось цитирование не конкретного автора, а целого стиля, но в этой цитатной мозаике, зачастую стилевая аллюзийность была соединена с иностилевыми фрагментами, как по горизонтали, так и по вертикали. Метамодернист занимается стилевой цитацией непрерывно в рамках избранного метанарратива.

Диалогия – программное сочинение, истоки которого нужно искать в поэзии и живописи Н. Рериха, более того, именно Рериховское общество помогло композитору с записью «Звуков Акаши», а также предложило дать конкретные названия частям произведения. У художника было несколько картин, посвященных зову, который имеет, как и все у Н. Рериха, символическое значение.

На картине «Зов», датированной 1944 г., в пустыне, окруженной сине-голубыми скалами, изображен отшельник, играющий на музыкальном роге: «Великая пустыня звучит. Несется звук раковины. Слышите? Долгий звенящий зов несется и тонет в ущельях. Откуда в этих горах может быть лама с его зовущим заклинаем? О это не лама. С незапамятных времен это значит: «Зов раковины». Далеко в горах звучит этот зов. Может быть, эхо скал? Звучит ли ветер в узких ущельях? Или звенит где-то горный поток? Но ведь родился где-то этот протяжный зов. И тот, кто назвал эти горы нежным словом «Зов раковины», тот слышал тайны священной пустыни...», – эти строки, написанные П. Беликовым и В. Князевой [1, с. 92], посвящены картине Н. Рериха.

Кроме того, у Н. Рериха есть одноименное стихотворение, в котором автор призывает нас услышать звуки высшей энергии пространства, Космический Огонь. Это Зов служению общему благу, Зов к непрестанному предстоянию перед Владыкой Света, Зов к победе Света, победе грядущего Нового мира:

*Подойди, подойди, не останься, милый мой,
Я хочу тебя видеть.
Еще ко мне ни разу близко не подошел ты.
Я хочу на тебя посмотреть, хочу почуять тебя.
Знаю, что ты подойдешь. Знаю, что скажешь ты.
Знаю, Учитель, Тебя. Слушай и ты этот Зов.*

Музыка ветра и сонорная точка, возникающая через разнонаправленный терцовый форшлаг в партии флейт, на фоне сонорных линий струнных инструментов, открывают первую часть дилогии, как «случайный ветер распахнул окно» в стихотворении Н. Спириной.

Все это выстроено в стройную фактурную вертикаль, причем каждый темброво-фактурный блок выделен разной динамикой. Для Г. Толстенко динамика, как и графические обозначения в партитуре, является виртуальным слоем музыкальной композиции – к данным аспектам автор всегда предельно внимателен. Говорить об оформленности мелодии, даже о каких-либо ее сегментарных проявлениях ещё рано, поскольку «Зов» репрезентирует собой типичную для стилистики автора микротембрику – практически незаметно для слуха, композитор расцвечивает *ges* первой октавы с помощью приема темброво-динамического «раздувания» в диапазоне большой терции.

Зрительно, глядя в партитуру можно обнаружить её четкое деление на объективное, как воплощение мирового звукового пространства – порученное струнным сонорное поле сочинения, и верхний ряд, где флейта вызывает прямые ассоциации с медитирующим Адептом, для которого тембровое вслушивание является непосредственно актом медитации.

Струнный ансамбль, начиная с первой цифры, закрепляет за собой сонористику с использованием ограниченной алеаторики, в частности, артикуляционной, микротоновой и фактурной – в данном случае, шумозвуковой (по типологии Ю. Холопова). Каждая сильная доля контрабасов отмечена естественным флажолетом, а также глисандированием к последующему звуку. Все это отмечено тихой звучностью. В партии альтов размещён бесконечно вибрирующий звук *g*. Так, вертикаль и горизонталь партитуры сосредоточены на микротоновом расцвечивании единого звука (тт. 1-5):

The image shows a musical score for strings and vibraphone. The score is divided into two systems. The first system includes a woodwind part (mf, PPP), a vibraphone part (f, pp, muta in vibrafono), and a string part (p presso la tavola, mp, p, mp Lasciar vibrare). The second system is marked with a first ending sign and tempo 1♩=46. It features a woodwind part (f pizz.), a string part with various techniques (Sul G, Sul C, vibr., non vibr., gliss. flag. naturale), and a vibraphone part (pp, p, vibr., simile).

Начиная с ц. 5 на фоне вибрирующего воздуха струнных слышны флейтовые возгласы, отмеченные динамическим усилением в процессе глиссандирования к безвысотному конечному звуку. Эти отдельные точки выстраиваются в пуантилистический ряд: *b-a-des-g*, а в ц. 8 к ним присоединена зыбкая хроматическая линия, сосредоточенная вокруг *g*.

Уже знакомая ритмоинтонационная формула, звучавшая в тембровом инварианте флейты, проявляет себя у струнных инструментов в ц. 9.

Первый энергетический прорыв заявляет о себе в десятой цифре, где струнным инструментам отведена главная роль. У первых скрипок звучит уже знакомая формула, разросшаяся в своем диапазоне и

очерчивающая уменьшенное трезвучие, альтовые соноры утрированы динамически, а начиная с т. 59 композитор вводит ремарку *sul ponticello* с целью извлечения более сильного, темброво насыщенного звука. В это время флейты с помощью форшлаговых придыханий поддерживают основной мелодический сегмент (тт. 55-60).

Ц. 11 экспонирует звукоокрасочность маримбы, арфы и фортепиано с ритмо-интонационным сонором на *pppp* в виде восьмизвучных встречных тридцатьвторых, выделяя их графически (тт. 63), что означает их последующее многократное повторение. А в т. 65 звучат сонорные флейтовые россыпи, поданные имитационно и разграниченные динамически.

Обозначенное продолжает свое развитие вплоть до ц. 14, а после наступает следующий этап формы: рассредоточенное нисходящее флейтовое глиссандирование, в сопровождении интервальных пустот струнных, приводит, начиная с тт. 110 к звучащему на *p* флейтовому микрорварьированию звука «*f*», после чего звучит жужжащее флейтового *frullato* на фоне зигзагообразных сонорных разливов арфы в предельно тихой динамике. И, наконец, агогически акцентированное звукоокрасочное пятно фортепиано на *f* в ц. 18. Кажется, что это в некотором смысле структурное завершение, но, на самом деле, это новая ступень Светоносной Лестницы познания, устремленной в Беспредельность.

Итак, фактура отмечена значительным уплотнением и практически полным отсутствием паузирования. Весь этот отрезок формы воспринимается как хаотичная сумятица, но это только на первый взгляд, поскольку у Г. Толстенко нет ни единой случайной, ничего не значащей ноты, ремарки или штриха. То, что только было намечено, здесь становится осязаемым. Фактура представляет собой сонорную полифонию, сотканную из линейризма флейт, полиритмии арфы и инфернальной зыбкости струнных (начиная с ц. 23).

Ц. 25 знаменует собой возвращение первоначального темпа и драматургическую остановку. Говорить о традиционном контрасте в музыке метамодерна не представляется возможным, поскольку эта музыка аффекта, но аффектация в ней особого рода. Аффект в ней тождественен определенному состоянию, это длительный аффект, способный растворить в самом себе привычный контраст. Поэтому следующий блок – это скорее следующий этап погружения в уже устоявшееся состояние.

Этот отрезок формы раскрывает перед нами остигатное повторение аккордового сонора, олицетворенного в сознании автора с «колыханием воздуха, как нечто живое», заявляющее о себе через метафизические вибрации. Композитор сопоставляет эти «дышащие вибрации» и мелодически оформленную тему фортепиано. Его предвестником выступает авторская ремарка *preparare*, означающее, что между струнами и демпфером должен быть вложен лист бумаги в диапазоны исполняемых нот, то есть в диапазоне ум. 7. Линия фортепиано буквально сосредоточена вокруг звука *f* в октавном удвоении. Конечно, о ладовом наклонении в данном сочинении не имеет смысла говорить, но известно, что для Г. Толстенко тон *f* ассоциирован с прозрачностью цветовой палитры неба (начиная с тт. 244) (интересно, что на картине Н. Рериха также превалируют все оттенки синего цвета, в том числе и голубой).

Основным способом развития в диалогии выступает микрорвариование. Обращение к архаике обусловило то, что Маэстро так или иначе стремится отойти от классической квадратности, что также является чертой метастилизма. Так, первоначальный семитакт темы фортепиано при втором проведении разрастается до четырнадцати тактов (тт. 254-267), причём изменения касаются её второй структурной единицы. Интересно отметить, что композитор словно не позволяет ей покинуть свои мелодические границы, то есть при повторных проведениях диапазон сохранен.

Последний этап формы выполняет роль рефлексивной постлюдии, которую можно понимать, как момент слияния одномоментных акаши в единый и беспредельный космический звуковой эфир. Функцию кульминации первой части «Звуков Акаши» выполняет тридцатая цифра. В ней на предельной динамике (*fff*) в звуковое пространство уверенно вторгается «фиолетовый аккорд Кришны», порученный тембрам вибратона, арфы и фортепиано, при чём с целью достижения предельной экспрессивной наполненности, арфист должен играть медиатором у подставки. Всё это воспринимается как осязаемое просветление. А далее *solo rubato* альтовой флейты звучит в тонкой авторской динамической нюансировке – при начальном указании *p* исполнитель должен в процессе интонирования увеличивать динамику внутри одного тона (тт. 295-305):

The image shows a page of musical notation for a string ensemble. It consists of ten staves. The top staff is a treble clef with a dynamic marking of *pp*. The second staff is a bass clef with a dynamic marking of *mp* and a key signature change to one sharp (F#). The third and fourth staves are treble and bass clefs respectively, both with a dynamic marking of *mp*. The fifth staff is a treble clef with a dynamic marking of *mf* and contains a melodic line with slurs and accents. The sixth, seventh, and eighth staves are treble clefs with various chordal textures, including triplets and quintuplets, and are marked with *V* (vibrato) and *div.* (divisi). The ninth staff is a bass clef with a dynamic marking of *mf* and contains a melodic line with slurs and accents. The tenth staff is a bass clef with a dynamic marking of *mf* and contains a melodic line with slurs and accents.

На протяжении всего *Molto adagio* у струнных инструментов звучит «просветленный» *D-dur* – единственное место в партитуре, оформленное тонально, спускающееся в последствии на пол тона ниже в *Des-dur*, а в ц. 34 достигающее лазурного *F-dur*.

Последующие страницы первой части дилогии посвящены упоению достигнутого божественного эфира, переливающегося в разреженном воздухе всеми оттенками прекрасного: арфа ни на мгновение не прекращает свои льющиеся пассажи, в партии фортепиано звучат бесконечные квинтолы и новемоли, у струнных – привычные звуковые соноры. Арпеджированный арфовое пятно, поддержанное музыкой ветра возвещает о наступлении итога формы, последняя точка представляет собой выдержанную квинтовую педаль струнных и гулкое глissандо там-тама.

Согласно космической философии Н. Рериха – за Зовом всегда следует Отклик, а в данном случае, – это «Священный танец», вторая часть «Звуков Акаши», в которой уже оформившиеся звуковые вибрации порождают выразительную мелодику, воплощенную в ритмизованном ритуальном танце. В Древней Индии происхождение танца носит божественный характер, ведь именно в танце Шива из хаоса создал Вселенную.

Золотые переливы маримбы, арфы и фортепиано на фоне засурдиненного кластерного пятна скрипок и выдержанных *divisi* низких струнных, в громкой динамике возвещают о начале второй части дилогии. Ремарка *Vacillamento* выступает не в качестве темпового определения, а, скорее, как образно-смысловое русло – это особого рода световое колебание, которое можно сравнить с дыханием огня, а в контексте «Звуков Акаши», это можно сравнить со вспышкой пламенного озарения.

Танцевальность заявляет о себе на всех уровнях формы, и в первую очередь, в ритмической составляющей. Размер этого ритуального действия – $7/4$, характерный для индийской пляски, ритмическая нерегулярность, переменная акцентность.

Основная тема поручена скрипке *solo*, томно поющей мелодию, лад которой можно определить, как миксодиатонический (образующийся из нескольких равных или неравных полихордов). Начинаясь со второй доли, её восходящая группа шестнадцатых воспринимается как афтакт к акцентированному звуку *des* второй октавы. Несмотря на свой относительно небольшой диапазон (от *c* до *des*) эта тема природно импровизационна, в первую очередь, за счёт своего ритмического и агогического полета, а также устремленной к самому высокому звуку усиливающейся динамике (тт. 3). Звуковой каскад в конце четвертого такта приводит ко второй фразе темы.

Вместе с сонорной вертикалью струнных на сильной доле звучат гулкие восьмые маримбы, арфы и фортепиано (тт. 5). Ритмическое варьирование второй фразы придает теме структурную закругленность:

Ц. 1 вводит в музыкальное пространство ещё один тематический элемент, на этот раз в тембрах фортепиано, арфы, маримбы, с последующим присоединением флейт. Этот раздел, обозначенный темповой ремаркой *Comodo*, что переводится как «удобный», представляет собой тематическое слияние первой темы, элементы которой непрерывно звучат у струнных, и второй, сотканной из индийской раги (начиная с тт. 7). Если обратиться к традиционному искусству индийских давадаси, то обнаруживается, что их форма их храмовых танцев была построена по принципу контраста состояний динамики и статики, и в данном контексте, «Священный танец» воплощает этот формообразующий аспект.

Ц. 2 – новый этап развития ритуальной пляски, энергетическое накопление, воплощённое в фактурном уплотнении и ритмическом укрупнении. В пользу этого тезиса также свидетельствует значительное увеличение звучности и активное насыщение глиссандированием. Кроме того, в этом разделе значительно увеличена роль ударной группы: кроме 5 Temple-blocks, представляющих собой корейские колокола, композитор вводит в партитуру Raganella (в переводе

означает «древесная лягушка», трещетка), с целью расцвечивания колорита.

На *fff* в ц. 3 непреложно заявляет о себе «аккорд Кришны», причём, его звучание выделено общим молчанием других участников ансамбля, после чего ослепительный взлёт тридцатьвторых длительностей приводит действие к следующему разделу, представляющему собой динамизированную репризу (цц. 4-8).

Функцию тематического обобщения и одновременно интонационного истаивания выполняет *Largo* (ц. 9). Это постлюдия не только непосредственно «Священного танца», но и всей дилогии, поскольку на фоне бесконечного мерного мелодизированного движения арфы, вызывающего в сознании ассоциации с бесконечностью абсолютного времени. Особенностью понимания этой категории в индийской культуре является то, что в центре внимания стоит идея освобождения. Отмечается негативное отношение к физическому времени, в котором заключена душа человека. Высшей целью адепта является состояние некоего вакуума, лишённого пространства и времени, совпадающего с небытием. Именно так можно трактовать последний раздел формы сочинения.

В музыкально-техническом плане он необычайно насыщен. Несмотря на общую замедленность движения, мерные переборы арфы в тихой динамической нюансировке, единая линия развития, здесь сконцентрировано всё то, что звучало ранее. Начиная с т. 126 фактура выстраивается в протяжённую, окрашенную мажором, гармоническую серию: *D-F-A-G-Des-E-As-C-B-Ges-Es-H*. Ритмо-интонационные формулы флейты из первой части в тихой динамике, обозначенные ремаркой *dolce*, плотные нисходящие аккордовые вертикали виброфона поддерживают общее состояние неги. Эмоция-аффект музыкального послесловия – радостное упоение достигнутым осознанием бесконечности бытия. Два последних такта дилогии – это внимательное вслушивание в материализованное пространство акаши: на фоне выдержанного звука *e* слышна нисходящая флейтовая интонема зерно из первой части произведения, поддержанная сонорным пятном других инструментов, кратким дуновением музыки ветра и постепенно стихающим вибрато струнных.

Согласно музыкальной теории Индии – сначала из хаоса возникает звук (надо), постепенно развивающийся и оформляющийся в полноценную мелодическую линию, в последствии обретающую

свою ритмическую основу. Согласно описанному формообразующему принципу строится вся музыкальная культура Индии. Так написаны и «Звуки Акаши».

«Звуки Акаши» устремлены как к жанровой, так и интонационной архаичности. «Зов» – это материализация музыкальных тонов из эманлирующих вибраций. Так, выстраивается концепт-сопоставление природно-мистического и физически-осязаемого ритуала. Сам композитор говорит о том, что сочинений такого рода может быть сколько угодно, поскольку акаша способна проникать и существовать одновременно в трёх временных измерениях.

Типичная черта стиля Г. Толстенко – сопоставление двух основополагающих форм бытийствования звукового материала – остиности и импровизационности, воплощающейся в принципах микроварьирования, а монтажная драматургия превращает их в отдельные блоки, как самостоятельные, так и контрапунктирующие. Таким образом, архаичное и современное взаимопроникают друг в друга.

Звукосозерцание в условиях медленных темпов и тихой звучности позволяют буквально проникнуть в тембровую и тоновую архитектуру, а использование ультрахроматизмов направлено на слияние со звуковым эфиром.

Литература

1. Беликов, П., Князева, В. Рерих / П. Беликов, В. Князева. – М.: Молодая гвардия, 1972. – 252 с.
2. Канчели, Г. Аннотация // II международный фестиваль современной музыки: Буклет. Ростов-на-Дону, 2003]

Лариса Крупина (Воронеж)

**«Покрывается сердце инеем»:
тема смерти глазами и сердцем современника
(о Сонате для виолончели и фортепиано М.Зайчикова)**



Общаясь с музыкой прошлых веков, мы редко задумываемся, какие жизненные обстоятельства или личные переживания привели композитора к созданию именно данного произведения. Проходя через столетия, оно постепенно отдаляется от своего творца, обретая самостоятельную жизнь, обогащаясь всё новыми смысловыми оттенками. И музыкальному историку подчас приходится тратить колоссальные усилия, чтобы пробраться сквозь эти позднейшие наслоения к первичному замыслу и хотя бы частично восстановить во многом утерянную изначальную связь.

Тем бóльшую ценность для нас имеет возможность проникновения в творческий процесс современного автора, духовный и жизненный путь которого проходил рядом с нами.

Музыка воронежского композитора Михаила Антоновича Зайчикова (1927–2014) отчётливо отражает духовный путь целого поколения композиторов, чья юность пришлась на военные и послевоенные годы, а период творческой зрелости совпал с началом 60-х годов XX века. Возможно, именно эти годы обусловили последующее разочарование в действительности и поворот к глубоко трагическому мироощущению в завершающие десятилетия XX века.

В жизни каждого художника наступает момент, когда в его творчество входит тема Смерти. Но одних она лишь мимолетно задевает своим крылом, другие же снова и снова возвращаются к ней, пытаясь осмыслить и понять. Вторая половина XX столетия с её жестокими войнами, катастрофами и разного рода катаклизмами (природными, политическими, нравственными) с особой остротой поставила эту тему перед поэтическим сознанием. Вспомним, хотя бы, какое место заняла она в творчестве таких крупнейших композиторов, как Д. Шостакович или А. Шнитке. Уход из жизни большой Личности – поэта, художника, артиста, потеря близкого человека, трагическая гибель массы людей, наконец, смерть как философская категория – все эти разные аспекты одной вечной темы нашли отражение и в музыке М. Зайчикова. Скорбная песнь памяти матери, Эпитафия памяти друга, Симфонический мемориал памяти жертв фашизма, Поэма-реквием, Элегия памяти М. Цветаевой, некоторые романсы. В том же ряду стоит одно из поздних сочинений автора – Соната для виолончели и фортепиано.

Произведения М. Зайчикова 80-90-х годов – это, фактически, различные решения единой образно-драматургической концепции. Со времени создания Сонаты для альты (1977) начался период его творчества, характеризующийся многократным обращением композитора к сонатному циклу и ознаменованный появлением Второй, Третьей, Четвёртой и Пятой фортепианных сонат (Первая, ранняя, написана в консерваторские годы), Сонатины, двух сольных сонат для альты и для виолончели, Сонаты для скрипки с фортепиано и для виолончели с фортепиано. Возможно, именно в этом жанре М. Зайчикову удалось нащупать и постепенно сформировать тот тип композиции, который оказался наиболее близок его творческому да-

рованию и мироощущению. Это моноциклическая форма, скреплённая сонатностью высшего порядка и сквозными темами, это конфликтная драматургия, основанная на противопоставлении деструктивного начала (традиционно выраженного сложной хроматикой, серийной техникой, жёсткой диссонантностью) и лирической темы-идеала (диатоника, пасторальность, связь с фольклорными истоками). Наконец, это и функциональная трактовка частей – наделение медленных, как правило, метрически свободных (Adagio, Andante, Moderato, Tempo ad libitum) функциями экспонирования и репризности, а быстрых (Allegro, Presto) – функцией разработки.

Некоторые из названных сочинений содержат дополнительную уточняющую программу в виде поэтического эпиграфа, который в одном случае – обобщённо направляет восприятие на содержание произведения (Вторая соната), в другом – более конкретно расшифровывается вокальной партией финала (Пятая соната), в третьем – становится самостоятельной инструментальной темой-символом (Соната для виолончели и фортепиано). Показательно, как со временем менялся и сам характер используемых автором литературных текстов, как конфликтные противопоставления наполнялись всё более определённым и конкретным смыслом. Приведём для сравнения три поэтических эпиграфа:

Вторая соната (1982 г.)

*На столе открытый лист бумаги,
Чистый, как нетронутая совесть.
Что-то запишу я в памяти моей?...
Почему-то первыми на ум идут печали.
Но проходят и уходят беды,
А, в конечном счёте, остаётся
Солнце, утверждающее жизнь.
(Ксения Некрасова)*

Пятая соната (1995 г.)

*Я ухожу по утренним полям
За именем твоим, дитя мое.
Дитя мое! – кричу, а эхом мне поток:*

*дитя, дитя мое,
За жизнь мы платим смертью.
(Хелви Хямяляйнен)*

Соната для виолончели и фортепиано (1996 г.)

*Покрывается сердце инеем –
Очень холодно в судный час.
А у вас глаза, как у инока, –
Я таких не встречала глаз.*

*Ухожу, нету сил. Лишь издали
(Всё ж крещёная!) помолюсь
За таких вот, как вы – за избранных
Удержат над обрывом Русь.*

*Но боюсь, что и вы бессильны,
Потому выбираю смерть.
Как летит под откос Россия,
Не могу, не хочу смотреть!
(Юлия Друнина)*

Чистая совесть – печали, беды у К. Некрасовой, утренние поля (Природа), дитя – смерть у Х. Хямяляйнен, молитва – хаос, смерть у Ю. Друниной. И если в 1982 году композитор, вслед за К. Некрасовой, сделал итогом цикла «солнце, утверждающее жизнь», то в 1995 и 1996 – это Смерть на разных иерархических уровнях её осмысления: обобщённо-философском, где Смерть – неизбежное следствие и в то же время источник Жизни, и более конкретном, представляющем смерть как сознательный выбор отчаявшегося человека¹¹. Так к середине 90-х годов в музыке М. Зайчикова окончательно оформилась трагедийная художественная концепция, соответствующая обострённо-трагическому мироощущению автора в эти годы.

На стихи Ю. Друниной композитор, по собственному признанию, набрёл совершенно случайно. Однако они оказались настолько созвучными его собственному умонастроению, настолько глубоко

¹¹ Автору этих строк принадлежит аналитическая статья о Пятой сонате для фортепиано М. Зайчикова, опубликованная в 1999 году [1].

тронуло их содержание, что сразу же возникло желание музыкального «общения» с ними. Это и послужило начальным импульсом к созданию Сонаты для виолончели и фортепиано, которая, как и законченная годом ранее Пятая соната для фортепиано и голоса, стала своеобразным подведением итогов в трактовке и темы смерти (сквозной для большинства сочинений этого периода), и сонатного жанра.

В произведении семь частей, расположенных по принципу концентрической симметрии¹²:

- I. Tempo ad libitum (Vc. solo)
- II. Tempo ad libitum (Pf. solo)
- III. Andante, con moto (Vc., Pf)
- IV. Presto (Vc., Pf.)
- V. Andante, con moto (Vc., Pf.)
- VI. Tempo ad libitum (Pf. solo)
- VII. Tempo ad libitum (Vc. solo).

Первые три небольшие части выполняют функцию контрастной макросонатной экспозиции, V, VI, VII – функцию зеркальной репризы, центральное Presto (самая большая часть) – функцию грандиозной разработки. Все части цикла объединены развитием одних и тех же тем, однако каждая из трёх экспозиционных, а также четвёртая разработочная, вводят и свой собственный материал. Рассмотрим его конкретный характер и смысл.

Основным элементом, своеобразным «звукообразом», пронизывающим все разделы сонаты, является серия «*d-h-c-b-es-d-gis-a-g-f-e-fis-cis*», разделённая повтором основного тона «*d*» на два неравных сегмента (5 и 7 звуков). Как и во многих других сочинениях М. Зайчикова, серия здесь трактована довольно свободно. Сохраняя свою целостность в основном лишь в экспозиционной I-й части, в дальнейшем она свободно расчленяется, подвергается различным ротациям и пермутациям, а в некоторых случаях – ещё и разработочным интонационным трансформациям. Вместе с тем, даже в пределах наиболее строгих серийных фрагментов серия является в этом произведении не столько *ладово-звукорядным* (как, например, в Пятой со-

¹² Идея симметрии с разным количеством частей присуща и другим сонатам М. Зайчикова – не только Пятой фортепианной из пяти частей, но и трёхчастным Альтовой и Второй для фортепиано, причём, во всех случаях крайние части – в противовес классической традиции – медленны.

нате), сколько именно *тематическим* элементом, т.к. почти везде (даже при разнообразных переритмизациях, переакцентировках и перегруппировках) сохраняет свою *интонационность*. Об этом говорит, прежде всего, отсутствие вертикализации серии или её сегментов. Например, основной аккорд всего произведения («центральный элемент системы» по Ю. Холопову – [3]) «*h-d-f-a*», полученный в I-й части путём наслаивания первого и второго звуков серии в основном виде и инверсии (*d-h*, *d-f*) с подключением к ним большой терции седьмого и девятого тонов, не является целостным сегментом, а составляет *полифонический* результат.

Показательно, что в одновременном сочетании звучит, как правило, не более двух тонов из одного вида серии, да и те получаются именно с помощью постепенного наслаивания следующего звука на предыдущий или на первый как на pedalный тон. Вообще, все серийные сочетания по вертикали трактуются автором только как полифонические. Если это контрапункт разных сегментов серии в разной ритмизации, то сегменты обязательно разделены тембровым контрастом виолончели и фортепиано, если же это одновременное звучание разных видов серии в одном тембре, то только в виде зеркальной дублировки (т.е. P и I от одного звука). Наконец, если это серийный канон или простая имитация, то данные полифонические приёмы реализованы не только на конструктивном, дотематическом, но и на реальном *интонационном* уровне (см. пример 9).

Таким образом, серия является одним из главных (а точнее – самым главным) интонационным элементом всей сонаты. Его составляющие – малая терция, чистая и увеличенная кварта, большая и малая секунда. Отсутствие интонации большой терции в условиях явной тональной определённости акцентирует минорность серии (миноро-мажор «ре» с альтерациями неустойчивых II, IV ступеней, усиливающими тяготения *es-d*, *gis-a* в основные устои) и позволяет персонафицировать этот тематический элемент, рассматривать его в роли главного персонажа произведения, характер которого может колебаться в зависимости от того, какие именно интонационные сегменты выйдут на первый план. Если начало и завершение серии относительно нейтральны, то её середина – «*es-d-gis-a*» – средоточие напряжения, которое в одних условиях акцентирует вводнотоновость, в других – воспринимается как сцепление двух тритонов «*es-a*» и «*d-gis*».

Вторым тематическим материалом является речитация-псалмодия на одном звуке в ритме первых строк приведённого в эпиграфе стихотворения Ю. Друниной («Покрывается сердце инеем / Очень холодно в судный час»). Введение в музыку скрытого текста (не звучащей реально подтекстовки) – не редкий приём в отечественной музыке конца прошлого столетия (например, в сочинениях А. Кнайфеля, М. Ермолаева). Его давний генетический источник – бетховенские 26-я соната (подтекстовка «*Lebe wohl*» в I-й части) и квартет оп. 35 со знаменитыми «*Muss es sein?*» и «*Es muss sein*». Однако в Сонате М. Зайчикова реальной словесной подтекстовки нет в нотном тексте. На её скрытое присутствие указывает лишь псалмодирование как особый способ звукоподачи (см. пример 2).

Конкретная же словесная расшифровка «спрятана» не только от слушателя, но и от исполнителя. Семантический смысл данной псалмодии – своеобразная «молитва», возносящаяся навстречу духовному идеалу («А у вас глаза, как у инок»). Её основные высотные уровни – «*fis*» и «*d*» – реализуют скрытую мажорность серии. Лишь в разработочной IV-й части она меняет свои транспозиции (звучит от «*e*», «*c*», «*f*», «*a*» и даже в виде нонаккорда от «*es*»), но и здесь к концу происходит возврат к уровню «*d*».

Третий элемент сонаты – печальная диатоническая мелодия в ре миноре, заимствованная из более раннего произведения автора¹³. Именно она, по-видимому, и воплощает тот возвышенный образ-идеал, к которому направлена молитва. Он спокоен и строг, и в то же время невыразимо печален. Мелодическая линия, истекающая из вершины-источника, содержит интонационный рисунок начальной фразы «*Dies irae*», усиливая этим скрытую в теме скорбь. К тому же каждую фразу мелодии сопровождает печальный отголосок-вздых.

¹³ Скорбная песнь памяти матери – вокализ для меццо-сопрано, струнных, флейты и фортепиано.

Пример 1. Третий тематический элемент сонаты:

Andante, con moto

Обращение к этой мелодии, как и общий симметричный структурный план произведения, планировались, по словам автора, с самого начала работы над замыслом. Вот как в личной беседе он описывал смысл своей цитаты: «Россия – Родина; Родина – Мать. Так называемые “простые люди” – это и есть народ (моя мама одна из них). Уничижительное отношение властей к этим “простым” людям – трагедия всех времён и народов. Этому произволу нет и не может быть оправдания».

Можно по-разному относиться к этим словам, придать им политический, патриотический или даже «экономический» акцент. Но не будем забывать, что композитор говорит музыкальными звуками, как правило, гораздо более глубоко и поэтично, чем словами. И подчас, то, что задумывалось первоначально как конкретное выражение вполне конкретной мысли, в процессе последующей работы приобретает более обобщённое и широкое звучание.

Кроме трёх основных тематических элементов в произведении присутствуют ещё два дополнительных, возникающих в составе основных, но в то же время приобретающих и самостоятельный смысл. Это ритмический рисунок, заимствованный из мелодии «Скорбной песни», превращающийся в лейтритм с неточной ритмической про-

грессией в 3, 4, 5, 2 звука¹⁴, а также целотоновый «аккорд смерти» *cis-a-es-g*, возникающий при речитации в ритме строчки «потому выбираю смерть» на слове «смерть» (в VI-й части). Показательно, что с обоими дополнительными элементами М. Зайчиков обращается так же, как и с «персонажами» своей Пятой фортепианной сонаты – сначала использует самостоятельно в самых разных контекстах и лишь позднее, «задним числом» расшифровывает их семантику¹⁵.

Такое постепенное обретение смысла, своеобразная *ретро-семантическая* логика тематических процессов становится, по видимому, характерной стилистической чертой позднего периода творчества Зайчикова.

На этом закончим характеристику первоначального, исходного материала сонаты, оставив пока вне поля зрения разнообразные его производные формы, возникающие по ходу развития, и перейдём к собственно процессуальной стороне произведения.

I ч. (Tempo ad libitum, Vc. solo) в цикле выполняет функцию экспонирования серии (основного интонационного персонажа, своеобразного «первого лица») одновременно с экспозицией лейтритма из третьей части (на этой стадии «повествования» он пока что составляет неотъемлемый ритмический элемент серии) и основного аккорда *h-d-f-a*. Внутренняя же структура части подчиняется логике двойного экспонирования, развития и замыкания. Медленно и мучительно рождается серия из многократных сопоставлений основного тона «*d*», взятого *pizzicato* и смычком. Сначала на него постепенно наслаиваются 2-й, 3-й, 4-й звуки. Добравшись до тритонового участка, виолончель несколько раз страдальчески повторяет его в формуле лейтритма. Таким образом, первое появление лейтритма связано именно с этим наиболее напряжённым сегментом серии. Её срединный 7-й тон «*a*» становится вторым устоем (подчёркивая тем самым

¹⁴ Количественные ритмические прогрессии разных видов (точные и неточные, зеркально-симметричные – «необратимые ритмы» по О. Мессиау – и несимметричные) вообще играют в этой сонате особо значимую роль

¹⁵ Некоторую аналогию этому принципу составляет постепенная кристаллизация серии-темы в написанной им ранее Альтовой сонате, а в более общем плане – характерный для современной музыки принцип выведения темы из развития (как это происходит, например, в Третьем фортепианном концерте Р. Щедрина с подзаголовком «Вариации и тема», о котором сам композитор в авторской аннотации пишет: «Тема использована не как первоисточник, а как итог всей линии развития, как обобщение, вывод, основная мысль, заключающая произведение» – цит. по [2, с. 214]). Подчеркнём, однако, что в данном случае происходит выведение *post factum* не самой темы, а лишь её символики, образного смысла.

прочную тональную основу всей серии), подобно первому, он превращается в педаль, на которую наслаиваются предшествующие, а потом и последующие звуки. Так в результате первой экспозиции, наряду с серией и лейтритмом, оказались акцентированными (хотя пока ещё порознь) и звуки основного аккорда: *d*, *h*, *a*.

Вторая экспозиция несколько перегруппирует материал. Она отталкивается от уже достигнутых двух устоев «*d*» и «*a*» (*pizz.*, *arco*), обрисовывает полный основной аккорд (*a-f-H-d*), а затем многократно «прокручивает» серию, переакцентируя её сегменты, в том числе и в формуле лейтритма. Собственно же развитием серии в I-й части служит пока лишь небольшое построение в виде трёхкратного сопоставления провозглашаемой на *ff* начальной интонации *d-h* с пермутацией последующих сегментов, где акцентированы полутоновые соотношения, окружающие большую терцию (10-й, 6-й тоны), а две большие секунды заменены на малые септимы. Этот новый интонационный вариант как бы переводит первоначальное напряжение серии в гротесковый план, превращая прежние её драматические интонации в причудливо-изломанные и колкие.

Замыкается развитие ещё одним вариантом серии – более полным, но с исключением срединного тритонового участка, т.е. приведённым в интонационно-нейтральный вид с почти сплошным поступенным движением. В других условиях это могло бы восприниматься как заключительное снятие напряжения. Однако М. Зайчиков помещает его в совершенно иной контекст – зловещей поступью на мощном крещендо от *ff* до *fff* опускается он в низкий регистр, подхваченный грохочущим ещё ниже основным аккордом фортепиано. В этом слышится грозный предвестник будущих катастроф.

II ч. (Tempo ad libitum, Pf. solo) непосредственно сцеплена с первой интонационным сопряжением. Переведя мощные удары основного аккорда с переднего плана на уровень пространственно отдалённого, еле слышимого фона (*pp*), композитор мягко «выталкивает» на поверхность звучания речитацию-псалмодию в ритме первой строфы стихотворения Ю. Друниной («Покрывается сердце ине-ем...»). Так начинается экспозиция второго тематического элемента сонаты.

«молитвы» (две строчки первой строфы от d^1), сопоставление начального сегмента серии (1-4 тоны) от « d » и « a » и завершение второй части тихим звучанием обращения основного аккорда в новой транспозиции ($B_1-D-G-e$).

Таким образом, функция II части на уровне сонаты в целом состоит в экспонировании второго тематического элемента («побочной партии»), а также в развитии первого (серии, лейтритма, основного аккорда) со сменой транспозиций, которое образует своеобразную «заключительную партию» (на материале «главной», но в новой «тональности»).

III ч. (Andante con moto, Vc., Pf.) в рамках макросонатности составляет контрастный эпизод экспозиции, своего рода вторую «побочную партию» сонаты. Это мелодия из «Скорбной песни», внешне максимально противоположная по стилю ко всему предшествующему материалу. Её ладоинтонационные истоки уводят в фольклор (диатоника натурального минора, трихордовые попевки $e-g-d$, $b-c-g$, $f-g-d$, гармоническая плагальность, метрическая переменность – см. пример 1). Вместе с тем, структура темы предельно классическая – простая двухчастная форма с квадратным экспозиционным периодом из двух предложений и столь же квадратным продолженным экспонированием во второй части. Соотношение партий фортепиано и виолончели происходит по принципу «эхо».

Тот же принцип «эхо» сохраняется и в следующем разделе III части, выполняющем роль большого дополнения к мелодии, ритмизованного формулой лейтритма. Это подспудное напоминание о серии протягивает тонкие ниточки смысловой связи между серией и мелодией (мелодия – возвышенный идеал, незапятнанная чистота душевной сердцевины, связывающей главный персонаж с ушедшим в прошлое образом Матери, а через неё – с Божественным началом). И словно отклик на эту скрытую связь в партии виолончели тут же всплывает главная транспозиция второй половины серии (в инверсии и основном виде), а у фортепиано впервые звучит будущий «аккорд смерти» $es^1-g^1-a^1-cis^2$. Тем самым протягивается ещё одна скрытая связь: смерть матери – будущая смерть главного персонажа.

Заканчивается же вся III часть речитацией-псалмодией основного тона « D », но уже не в ритме стихотворения, а в формуле лейтритма, подключающей к сложной цепочке опосредованных взаимосвязей ещё и образ «молитвы». Так формула лейтритма становится смысло-

вым центром притяжения, стягивающим в единый узел все главные тематические элементы сонаты: серию, мелодию и «молитву».

IV ч. (Presto, Vc., Pf.) – самая большая часть в цикле. Её функция – центральная разработка и преобразование тематических элементов. Композитор задумал её как алеаторическое сочетание вполне самостоятельных и стабильных партий виолончели и фортепиано, объединённых лишь общим темпом, своего рода алеаторическую полифонию¹⁶. Подобно Квартету В. Лютославского, она принципиально представлена автором в виде отдельных партий, не сведённых в общую партитуру. Значение такого замысла – независимое параллельное сосуществование двух путей тематического развития. Однако достигается эта независимость не сразу.

На первой стадии оба инструмента ещё тесно связаны и взаимодействуют друг с другом, объединённые сначала переключкой общего материала (терцовая раскачка первого и второго звуков серии в основном виде и инверсии как часть основного аккорда), затем только совпадающей метрической сеткой, далее периодически начинает возникать полиметрия с одновременным сочетанием двухдольных и трёхдольных тактов при сохранении авторского контроля над общей темпо-ритмической пульсацией и, наконец, около 200-го такта (это примерно седьмая доля от всей грандиозной IV части) инструменты расходятся. Контроль над их соотношением возобновляется после этого лишь дважды – в середине части и перед её заключительным разделом, но весьма кратковременно, выделив оба раза соло виолончели, построенное в виде ритмической прогрессии: в одном случае она зеркально-симметрична с нарастанием и убыванием количества звуков в такте в порядке 1, 2, 3, 2, 1 (вторая половина серии), в другом – только убывающая – 5, 4, 3 звука (первая половина того же основного вида серии).

В целом IV часть очень плотно насыщена разнообразными интонационными «событиями». Её общая логика рондальна. В роли рефрена выступает восьмикратное проведение «молитвы» в разных транспозициях, которое расчленяет всю часть на неравномерные стадии тематического развития. Однако, кроме уже звучавших ранее элементов, здесь есть и относительно новый материал. Уже после начального акцентированного провозглашения основной серии

¹⁶ По Ю. Холопову – стабильная ткань при мобильной форме [2, с. 250].

(с зеркальной ритмической прогрессией в 1, 2, 3, 2, 1 звука) в партии виолончели появляется этот новый элемент. Он представляет собой «раскачивающееся» скрытое трёхголосие с косвенным поступенным движением одного из «голосов»: среднего, затем верхнего и, наконец, нижнего.

Пример 3. Новый элемент IV части:

Presto



Движущийся компонент обрисовывает гамму фригийского лада от «*d*», но поскольку II низкая появляется только в конце и приводит к квинте *d-g*, то его можно рассматривать и как модулирующий из натурального ре- в натуральный соль минор. Такой тональный план, общая диатоника, а также начальные интонационные опоры (*d¹-b-d-a-d*) позволяют услышать производную связь этого элемента с мелодией III-й части, а способ фактурного изложения – с терцовой раскачкой основного аккорда. По законам разработки он лишается устойчивого окончания: его диатоника внезапно нарушается чуждым интонационным образованием – сцеплением интонаций большой терции и уменьшённой квинты. Оно затормаживает плавный поток движения, повторяясь то в нисходящем, то в восходящем порядке, словно автор прислушивается к нему, разворачивая то в одну, то в другую сторону. Это интонационное образование тоже не совсем ново, оно является неполным «аккордом смерти» в транспозиции (именно «аккорд смерти» представлял собой сцепление двух больших терций с тритоном). Так на новом уровне – уровне отдалённых семантических связей – происходит новое взаимодействие мелодии с темой смерти.

После нескольких пермутаций и ротаций серии (5-12, 1-4 в транспозиции «*g*») виолончель снова приходит к этому диатоническому скрыто-гаммообразному элементу, перенесённому вниз на уровень V ступени с сохранением звукоряда. На этот раз он прерывается интонацией другой большой терции, затормозив на звуке «Des». Ещё несколько серийных сегментов приводят к его третьему сокращённому проведению ещё на квинту ниже в основной тональности на

фоне постукивания основного тона «*d*» в формуле лейтритма» (напоминание о конце III части). Заканчивается первый этап развития «молитвой» от «*e*¹» – речитацией этого звука в ритме первой строфы стихотворения Ю. Друниной.

Основным материалом всех последующих этапов разработки являются разные транспозиции трёх-четырёх-шестизвучных сегментов серии в основном и обращённом виде. Опуская многочисленные подробности этой работы, обратим внимание на главные особенности каждого этапа. Так, интонационным «новшеством» второй волны тематического развития является сцепление начального серийного сегмента с интервалом большой терции (для основного вида это терция *a-cis*, а для обращённого *g-es*, дающие в сумме «аккорд смерти»).

Пример 4. IV часть. Вторая волна тематического развития:
Presto

Тема «молитвы», завершающая эту разработочную стадию, звучит у виолончели в транспозиции «*c*¹» (ритм теперь уже второй строфы текста).

Третья волна разработки, помимо работы с сегментами и целостной серией, вновь вводит трёхголосную диатоническую раскочку со скрыто поступенным движением у фортепиано (в первоначальном виде от «*d*» с тем же торможением на звуках *c*¹-*as-d*), затем у виолончели (*b-moll*, *d-moll*). Третье же проведение «молитвы» составляет кульминацию всей разработочной части. Ритм второй строфы снова озвучен виолончелью, но на этот раз поднят в высокий регистр (*f*²) и усилен динамически (*ff*). Вслед за виолончелью фортепиано подхватывает третью строфу, акцентируя её октавными скачками в конце каждой строки, которые словно превращают строгую речитацию в крик отчаяния.

Пример 5. IV часть. Третья волна разработки:
Presto

Новая серийная разработка с различной ритмизацией сегментов приводит и к новому изменению темы «молитвы» (фортепиано, первая строфа). Сохраняя достигнутый ранее восходящий скачок в конце каждой строки, композитор впервые (и единственный раз) сдвигает речитацию с одного тона, озвучивая её одним из сегментов серии (6-9 тоны на фоне 1 тона «А») и превращая опосредованную связь серии и «молитвы» в прямую.

Пример 6. IV часть. Новый вид «молитвы»:
Presto

Пятая разработочная стадия включает «стучащий» на одном звуке V_1 лейтритм в партии фортепиано, а у виолончели новый приём – вспыхивающие в разных октавах полутоновые трели. Рефрен-молитва на этот раз звучит в виде малого мажорного нонаккорда на фоне тихо гудящего диссонирующего аккорда в крайних регистрах.

Пример 7. Пятая стадия разработки IV-й части:
Presto

Обратим внимание, что в нонаккорде «молитвы» присутствуют две большие терции ($es-g^1$, des^2-f^2). Это, конечно, не случайно. Интонация большой терции уже внедрялась в диатонический элемент, производный от мелодии, она же проникала в серийные сегменты и вот теперь её наслоения озвучили ритм «молитвы». Приглушив все аккорды, композитор достиг здесь особого, трудно передаваемого словами образного эффекта. Это и отрешённость от жизни, и какое-то мрачное оцепенение, и быть может, мистический ужас перед открывающимся потусторонним миром. Значимость события подчёркнута следующим соло виолончели, которое неожиданно «выплывает» на первый план из ещё гудящего последнего аккорда фортепиано. В зеркально-симметричной ритмической прогрессии отчётливо звучит вторая половина серии, сцепляющаяся с большой терцией и уменьшённой квинтой, т.е. с тем самым последованием, которым прерывалась диатоническая раскочка скрыто поступенного движения. А затем фортепиано с октавными перебросками вниз простукивает лейтрим – ритм биения ещё живого сердца и одновременно – предвестник смерти.

На следующей стадии разработки и виолончель, и фортепиано уже прочно соединяют серийные сегменты либо с большой терцией, либо с терцией и уменьшённой квинтой в разных комбинациях по горизонтали и вертикали.

Пример 8. IV часть. Шестая стадия разработки:

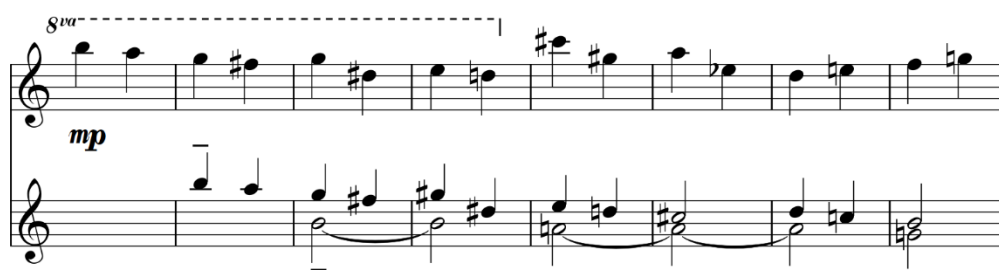
Presto

Фортепианная фактура всё более насыщается многозвучными аккордами. «Молитва» же в шестой раз звучит у виолончели очень тихо, на одном одиноком звуке « a^1 », как далекий тревожный сигнал азбуки Морзе.

Дальнейшее развитие, наряду с сегментами, восстанавливает и полную серию (с ротацией) в виде басса-остинато с 11 вариациями, а также включает интересный трёхголосный канон у фортепиано на её

вторую половину с неравномерным четырёхкратным ритмическим увеличением в нижнем голосе.

Пример 9. Трёхголосный канон 2-й половины серии:



Диатонический элемент здесь транспонируется в соль минор, а «молитва» (снова первая строфа, но без последнего слога-слова) скандируется большой септимой на *f* в низком регистре (*C-H* у виолончели).

Серийные каноны участвуют и на завершающей стадии разработки, чередуясь с грозными, остро диссонирующими комплексами больших и малых септаккордов, трансформациями срединного сегмента серии с тритоном и, наконец, приводя ко второй кульминации всей IV части – октавному скандированию «молитвы» на основном звуке «*d*» и виолончелью, и фортепиано (третья строфа текста). Заключительные такты «прокручивают» почти полный, но интонационно спрямлённый (без тритонового сегмента) вариант серии в основном и обращённом виде на фоне грохочущей в предельно низком регистре малотерцовой раскочки основного аккорда D_1-F_1, D_1-H_2 .

В небольшом вступлении к нотному тексту автор определил образную суть IV части цикла как «хаос, разрушение». Её интонационный анализ позволяет выявить главного «инициатора» разрушения – интонации большой терции и тритона, составные части «аккорда смерти». Именно они вторгаются как некое чужеродное начало и в развёртывание нового диатонического элемента (производного от мелодии III части), и в развитие сегментов серии, из них же составляется аккордовое пятое проведение «молитвы». Вместе с тем, этот чужеродный элемент не случайно излагается несколько раз в виде неполного малого уменьшённого септаккорда, который структурно совпадает с основным аккордом всего произведения. В самом деле, если сравнить «аккорд смерти» *es-g-a-cis* со структурой основного аккорда *h-d-f-a*, то обнаружится, что они отличаются лишь одним звуком.

Стоит заменить в основном аккорде «*d*» на «*dis*», как образуется структура «аккорда смерти». Поэтому неполный вид основного аккорда *h-f-a* (в котором он появляется очень часто) практически совпадает и с неполным «аккордом смерти», т.е. является их общим знаменателем. А если учесть, что первое появление основного аккорда производно от серии (олицетворяющей главный персонаж) и рождается из сопоставления её первых звуков в основном и обращённом виде с добавлением к ним большой терции 7 и 9 тонов, то становится понятной главная мысль IV части. Зло, хаос, разрушение – это не только *внешняя* сила, вторгающаяся в человеческий мир, но и порождение самого человека, той его двойственной *внутренней* сути, которая с незапамятных времён ассоциировалась с борьбой ангельского и дьявольского начала, низменного и возвышенно-духовного.

Последние три части сонаты составляют зеркальную репризу-итог всего цикла. Каждая из них повторяет материал одной из экспозиционных частей и, вместе с тем, преобразует его.

V ч. (Andante, con moto, Vc., Pf.) симметрично соответствует третьей, но по сравнению с ней несколько варьирована и расширена. Так, в дуэте виолончели и фортепиано у инструментов поменялись роли: мелодия «Скорбной песни» звучит уже не у фортепиано, а у виолончели, а отголоски-вздохи – у фортепиано. То же касается и дополнения к двухчастной мелодии в лейтритме, где основную роль теперь играет фортепиано, а приёмом «эхо» отвечает виолончель. Далее изменения постепенно становятся всё более существенными. В серийном разделе, как отклик на серийные каноны IV части, появился бесконечный канон (фортепиано), имитирующий ротацию основного вида серии без 5-го звука «*es*», который заменён повтором 7-го «*a*» и тем самым исключил интонацию чистой кварты. Исчез «аккорд смерти» из сопровождения серии, вместо него виолончель играет «спрямлённый» серийный вариант без тритонового серединного сегмента. Сюда же включён и приём октавных *glissando* из I части, который играл довольно важную роль в разработочной четвёртой. Лейтритм с основного тона «*D*» передвинулся на «*G*» и расширился изменённым октавным повтором. И если III часть этим лейтритмом-речитацией заканчивалась, то в V-й добавлена ещё одна ротация серии, после которой неожиданным ударом раздаётся основной аккорд в низком регистре у фортепиано, ещё раз напоминая об окончании I-й части. Это сделано для того, чтобы ввести VI часть тем же приёмом сцепления и

стереофонического раздвижения пространства, которым осуществлялся переход от I-й ко II-й части, поскольку **VI ч. (Tempo ad libitum, Pf. solo)** симметрично соответствует именно второй.

Однако здесь сделаны ещё более существенные смысловые переакцентировки. Так, например, трёхплановое пространство, в которое помещена «молитва», превратилось в четырехслойное. Помимо прежних трёх слоев – отдалённого основного аккорда в низком регистре, перенесённой в первую октаву «молитвы» на ближнем плане звучания и «капающих» звуков среднего плана, добавлен ещё один – ротация серии в лейтритме, звенящая чуть слышимыми колокольчиками в крайне высоком регистре. Это сочетание фактически образует «контрапункт» главной и побочной партий макросонатной формы, в котором главная партия уносится в бестелесные заоблачные звуковые дали¹⁷. Это словно и не главный «персонаж», а лишь тихое воспоминание о нём на фоне «молитвы». Кстати, изменилась и сама «молитва». Она псалмодирует не первую, а последнюю строфу текста.

Кроме того, её вторая строчка («потому выбирая смерть») повторена ещё раз без последнего звука-слова, как это было в IV части. Но если на разработочной стадии в таком сокращённом варианте последний звук просто отсутствовал, то здесь он заменён зловещим звучанием «аккорда смерти» *cis-es-g-a* в предельно низком регистре. Правда, по сравнению с его первым появлением в III части (в виде *es-g-a-cis*) здесь осуществлено обращение, которое как бы «сдавило» две крайние большие терции в две большие секунды. Красиво расходящиеся зеркальными отражениями серийные сегменты приводят к терцовой раскачке первых двух звуков серии d^2-f^2 , d^2-h^1 на фоне сопоставлений ре-мажорного сектаккорда и соль-минорного трезвучия, что в сумме образует мажоро-минорные блики «соль» и «ре» (минор как принадлежность «главной партии», мажор – «побочной»). Но последнее слово в этой части всё же остаётся за «аккордом смерти». Именно его тихий сдавленный «шёпот» ещё раз звучит в заключительном такте.

¹⁷ Строго говоря, реального контрапункта здесь нет, т.к. все элементы комплементарно разделены во времени. Но нет и пауз, каждый следующий элемент вступает на фоне остаточного звучания предыдущего, отсюда и эффект своеобразного пространственно-комплементарного контрапункта.

Последняя VII ч. (*Tempo ad libitum, Vc. solo*) образует коду всего цикла и, одновременно, преобразованную репризу I части. В самом деле, здесь присутствуют некоторые атрибуты начала сонаты: октавные *glissando* основного тона, поочерёдное наслаивание тонов серии на основной тон «*d*», а затем 7-й «*a*» (главные устои серии). Но даже эти повторы изменены. В I ч. *pizzicato* и *glissando* сопоставлялись с тем же звуком, взятым смычком, теперь – наоборот: *glissando* смычковое, а основной звук *pizzicato*.

В I части тритоновый сегмент серии неоднократно повторялся в виде лейтритма, теперь он звучит один раз, а лейтритма (возможно, символизировавшего жизнь, биение живого пульса) нет вообще. Зато добавлены элементы из других частей: начальные такты напоминают нам о терцовой раскачке первых звуков основной и обращённой серии, которые в таком виде впервые появились в конце III-й части (виолончель), а также неоднократно возникали в разработочной IV-й (в партии фортепиано). Далее в рассредоточенном (как бы «распылённом») виде показаны звуки «аккорда смерти» (*pizz. es-A-g-Cis*). Добавлен скрыто-трёхголосный диатонический элемент, двух- и трёхголосное изложение основного и обращённого серийного сегмента с педальными тонами (из IV-й), наконец, «молитва» на звуке «*d*» из II-й, IV-й и VI-й частей (заключительная строфа). Показательно, что речитация на этот раз впервые исполнена приёмом *col legno* в низком регистре, превратив живой и страстный голос виолончели в потустороннее «деревянное» постукивание.

Так в заключительной части композитор собирает наиболее значимые элементы сонаты, которые мелькают перед нами, как перед внутренним зрением уходящего проносятся узловые моменты его жизни. Произведение заканчивается исчезающей в бесплотном высоком регистре терцовой раскачкой начала серии (d^3-f^3 , d^3-h^2) и тихим, постепенно истаивающим четырёх-октавным фоном основного тона «*d*». Смерть растворила все человеческие метания, страдания, страстные порывы. Дальше – тишина...

Вот как сам автор характеризует смысл зеркальной репризности последних частей: «После “хаоса и разрушения” IV-й части в жизни мало что изменилось. Не является ли это закономерностью в развитии человеческого общества?». И ещё об инструментальном составе частей: «Соло – дуэт, дуэт – соло (уход в мир иной) – не это ли символ человеческой жизни?»

Литература

1. *Крупина Л.* Приоткрывая завесу над тайной своего пути. Михаил Зайчиков и его Пятая соната // Музыкальная академия. – 1999. – № 1. С. 63-67.

2. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. – М.: Советский композитор, 1980. 328 с.

3. *Холопов Ю.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: Сб. ст. / Сост. А. М. Гольцман. – М.: Советский композитор, 1982. С. 52-104.

Елена Копий (Нижний Новгород)

Современники

В своё время в музыковедческих и композиторских кругах весьма бурные дискуссии вызвала книга Владимира Мартынова «Конец времени композиторов». В ней композитор-философ обозначает проблему завершения огромной культурной эпохи: эпохи авторства как такового. Однако, по словам В. Мартынова, «... это вовсе не пессимистичное утверждение, а закономерный процесс развития культуры. Композитор — это человек, который пишет текст, если он этого не сделает, музыки не будет. Но появилась звукозапись и микрофон, к которому может подойти человек, вообще не владеющий нотами. То есть у композитора появилось много конкурентов» (из интервью В. Мартынова РИА Новости, 2011).

Большая часть композиторов не согласилась с автором, и проблему конкуренции каждый решает по-своему с той или иной степенью успешности. Судьба композитора никогда не была простой, лёгкой, беззаботной. Высокий профессионализм, освоение новых технических средств, созданных в помощь музыкантам, отображение актуальных тем и образов, умение вписаться в современные реалии жизни — всё это слагаемые успеха.

Два очерка — о композиторах Нане Эмминиди и Антоне Танонове, на наш взгляд, дают некоторое представление о состоянии композиторского цеха сегодня. Оба композитора талантливы, профессиональны, интересны, но как по-разному сложилась их творческая судьба!

* * *

Тихий российский провинциальный городок Сапожок Рязанской области. С характерным для любой российской провинции неспешным темпом жизни, со своей историей и местными знаменитостями. О них повествует документальный фильм канала «Культура» «Сапожковское чудо» из цикла «Письма из провинции». Среди значимых

для городка личностей — член Союза композиторов РФ Нана Николаевна Эмминиди, волею судьбы поселившаяся здесь, где спокойствие, тишина, размеренное течение жизни располагают к творчеству.

Её жизнь могла бы послужить основой романа или фильма, поскольку эта трудная печальная история — один из многих наглядных примеров того, каким бесстрастным безжалостным катком прокатился по судьбам сотен тысяч людей распад некогда большой страны, в которой поначалу так удачно начала складываться её профессиональная жизнь.

Нана Николаевна Эмминиди окончила композиторский факультет Тбилисской консерватории в 1982 году. Её педагогом по композиции стал профессор Алексей Давидович Мачавариани — известный в Грузии и Советском Союзе композитор, умело и бережно развивший талант своей ученицы, прививший трудолюбие, усердие, настойчивость в достижении цели. Он весьма лестно оценивал перспективы молодого композитора, называя её «вождём» своего класса. По собственному признанию Наны, творчество А. Мачавариани, равно как и творчество Д. Шостаковича, в определённой степени повлияло и на формирование её собственного стиля. Спустя много лет, в 2006 году Нана с благодарностью посвятила своему учителю пьесу «Воспоминание» для арфы, ударных и струнного оркестра.

Полифонии Нану обучал композитор Арчил Иванович Чимакадзе, секреты оркестровки постигались ею в классе профессора Сулхана Федоровича Цинцадзе. Нана очень серьёзно занималась также в классе фортепиано и достигла в фортепианном исполнительстве значительных успехов. Тем не менее, приоритетом стала композиция, поэтому к получению второго, исполнительского диплома она не стремилась.

Нана серьёзно заинтересовалась творчеством французского композитора, музыковеда и архитектора Яниса Ксенакиса, одного из крупнейших авангардистов послевоенного поколения. Это легко объяснимо: люди такого синтетического таланта всегда притягательны, их изыскания, достижения стимулируют и к собственным поискам. Нана написала большую научную работу под руководством музыковеда Евгения Мачавариани, что стало весьма полезным для формирования творческой личности музыканта.

Список произведений молодого композитора демонстрирует интерес к разным жанрам. Это Соната для фортепиано и Вариации

для фортепиано, которые Нана сама же исполнила. Это «Гимн Афродите» на текст Сафо для смешанного хора и четыре хора «О диком цветке» на стихи греческого поэта К. Хиотаки, где находит современное преломление национальные особенности греческой музыки. Это и симфоническая музыка — «Речитатив», «Прелюдия», «Концерт для симфонического оркестра».

Профессиональная жизнь Наны складывалась очень успешно, она преподавала в школе-десятилетке при консерватории, выступала с концертами, как пианистка, исполняя концерты И. С. Баха, Р. Шумана, Э. Грига, вступила в Союз композиторов Грузии. Однако нередко талантливому человеку судьба посылает испытания, проверяя его на прочность характера, силу таланта, преданность профессии. Нана испытание выдержала, но какой ценой: её сразила тяжёлая болезнь, она перенесла несколько хирургических операций, последствия врачебной ошибки, в результате которых на время теряла слух, зрение, оставалась обездвиженной. Последствия болезни оказались во многом необратимыми: сегодня Нана, в прошлом крепкая пианистка, может играть только левой рукой.

Сложная политическая ситуация, нестабильность в Грузии заставили музыканта покинуть страну. Сразу этого сделать не удалось, поскольку Нану подстерегало ещё одно несчастье: автомобильная авария, в которой погибли родственники, супруг, самой же ей снова пришлось долго приходить в себя, учиться жить заново. В 2002 Нана переехала в Ставрополь, где некоторое время прожила у родственников. Музыка, тем не менее, несмотря на все трагические события, по собственному признанию Наны, никогда её не покидала, даже в самые тяжёлые периоды болезни. Так, например цикл пьес «Московские зарисовки» (1986) — сочинение, которое родилось в состоянии полной глухоты.

Нана много писала для симфонического оркестра в надежде, что произведения будут звучать. Таковы симфонические произведения «Пастораль» (2001), «Три греческие миниатюры» (2003), «Пробуждение нимфы» (2004), «Серенада» (2006), исполненные оркестром Ставропольской филармонии под руководством дирижёра А. Абрамова. Тогда же были написаны хоровые произведения на стихи С. Есенина «Гой ты, Русь, моя родная...», «Там, где вечно...», которые исполнил камерный хор Ставропольской филармонии под управлением Т. Середы.

В 2010 году желание перебраться в Москву снова позвало её в дорогу. Но и тут вмешались обстоятельства, и волею судьбы Нана задержалась в Сапожке, небольшом провинциальном городке, со своей историей и особым настроением. Да так и осталась по сей день: здесь ей хорошо работается, природа, уединение способствует рождению новых идей. К сожалению, состояние здоровья не позволяет ей часто бывать в Москве и других крупных культурных центрах, а между тем, общение с коллегами, музыкальные премьеры, интересные концерты ей жизненно необходимы.

Все эти годы Нана много и плодотворно работает. Появляются новые произведения разных жанров: два Сонета для фортепиано «Минута» и «Мысли», сказ «У озера» для скрипки и фортепиано, «Свобода миру» на стихи поэтов Африки, для голоса и симфонического оркестра, хоровые сочинения «Из рязанской прибаутки», слова народные, «Берёза» на стихи И. Будко, «О, Грузия, восстань» на собственные стихи, «Ave Maria» с текстом католической молитвы, «Мольба» на стихи М. Лермонтова, «Мать война» на стихи К. Шеворакова, вокальные сочинения «Она не гордой красотой...» на стихи М. Ю. Лермонтова, «Не пой красавица при мне...» и «Цветок» на стихи А. Пушкина и др.

Композитор подчёркивает, что образное содержание её сочинений, особенности языка связаны с двумя периодами жизни и творчества: до трагедии и после неё. В ранний период в её творчестве преобладала музыка энергичная по характеру, с яркими кульминациями, зачастую с пафосом в выражении музыкальной мысли. В дальнейшем, после жизненных испытаний, борьбы за выживание и бытие в нашем очень непросто устроенном земном мире, пришла зрелость, появилось другое понимание, глубина авторского высказывания. Нана вслушивается в сам процесс зарождения музыкальной мысли, музыкального ощущения, отсюда течение музыки стало более уравновешенным, работа над произведением более вдумчивой, с вниманием к деталям. Такова, например, «Серенада» с её тонким лиризмом, любованием чудесными мелодическими изгибами, неспешным рождением красочных оркестровых пластов.

Жизнь Наны сложилась так, что будучи русской по рождению, она была принята в греческую семью, выросла и получила образование в Тбилиси, а теперь уже много лет живёт в России. Поэтому в разных сочинениях мы найдём у неё и черты грузинского мелоса,

и стилизацию греческой музыки, и опору на русскую песенность. Очаровательна оркестровая сюита из трёх контрастных пьес «Греческие миниатюры».

Своеобразны два хора на стихи С. Есенина «Там, где вечно...» и «Гой ты, Русь, моя родная...». Вживание в поэтический текст, созвучный мироощущению композитора, стремление автора, чей музыкальный язык синтезировал интонационный строй разных культур, воплотить есенинский характер поэтического переживания, дало очень интересный по звучанию, не лишённый некоторых аллюзий результат.

Оркестровая палитра партитур Наны Эмминиди достаточно богата, красочна, однако невозможность предложить свои сочинения большим симфоническим оркестрам естественным образом корректирует замыслы композитора. Мечта любого творца — быть услышанным. В случае с Наной этому существует достаточно много препятствий: состояние здоровья, жизнь в маленьком городке, удалённом от крупных музыкальных центров, отсутствие материальных возможностей и пр. Поэтому в последние годы автором создаётся больше камерных, хоровых и вокальных произведений, которые несколько лет назад были исполнены на авторском концерте в Рязанском музыкальном колледже силами его студентов и педагогов, а также самой Наной.

Вспоминается австрийский пианист Пауль Витгенштейн, потерявший во время первой мировой войны правую руку, для которого композиторами-современниками был создан целый репертуар, чтобы он смог продолжить карьеру пианиста, играя левой рукой. Нана Николаевна, удивляясь сама себе, приняла участие в концерте, играя левой рукой свои сочинения, с полноценной двуручной фактурой, написанные ею для обычных пианистов. Мужество, желание жить, созидать, быть полезной и востребованной творит чудеса.

Если бы молодая и здоровая часть профессионального сообщества помогла композитору Нане Эмминиди в самых элементарных вещах — компьютерном наборе нотных текстов, в приобретении ноутбука, в издании партитур, хоровых и вокальных произведений, сборников инструментальных пьес, думается, это дало бы возможность композитору предлагать свои произведения концертирующим исполнителям, профессиональным хорам и хорошим оркестрам.

Во всяком случае, таковы мечты Наны Николаевны Эмминиди.

Двадцатый век ушёл в историю, но многие по инерции называют композиторов минувшего столетия современными. Это, безусловно, справедливо с точки зрения тем, образов, разнообразия стилей и направлений, особенностей языка – всего, что было открыто и отработано до совершенства композиторами 20-го века и плавно перешагнуло в 21-й век. В арсенале ныне живущих музыкантов, занимающихся композицией, появились новые средства, связанные с невиданными до этого техническими возможностями, что в сочетании с опорой на традиции и смелым творческим преломлением этих традиций даёт очень интересные результаты.

И не менее естественной в этой связи является идея творческого диалога. Диалог как таковой – это универсальный способ существования, выживания, развития и обновления культуры. В форме диалога закрепляется и передаётся культурный опыт, традиции и, вместе с тем, обновляется ценностное содержание культуры. Не затрагивая специальных культурологических терминов, следует подчеркнуть, что применительно к художественному творчеству актуален не столько внешний, сколько внутренний диалог человека творящего с деятелями прошлого. Такой диалог – один из способов путём взаимодействия культур находить новые детали в, казалось бы, давно известном, открывать новый смысл, расставляя другие акценты и т.д. Это возможность самореализации в новых культурных условиях, возможность своего прочтения, это импульс для создания своего оригинального сочинения и встраивания его в современный культурный контекст.

Оставляя за рамками данной статьи экскурс в прошлое с его богатыми примерами творческих диалогов в композиторском творчестве, остановимся подробнее на новом сочинении Антона Танонова «Легенда о Двойнике. История одного вампира». Песни Ф. Шуберта звучат здесь в современной стилистике и вместе с собственными вокальными миниатюрами на стихи московского поэта Григория Аросева, образуют единый цикл.

Выпускник прославленной петербургской композиторской школы, наделённый яркой творческой индивидуальностью, А. Танонов успешно работает и в академических жанрах, и в киномузыке, и в эстрадной музыке, считая это абсолютно органичным. Подобный

творческий универсализм объясняется как сегодняшними реалиями жизни, так и высочайшей профессиональной школой учителя А. Танонова, современного классика Сергея Михайловича Слонимского.

Неисчерпаемая творческая фантазия, смелое сочетание принципов академического искусства с новыми технологиями, обеспечили автору всё возрастающий интерес к его произведениям. «Легенда о Двойнике» - цикл для вокального ансамбля, тенора, струнных, духовых и ударных - одно из недавних сочинений композитора, премьера которого успешно прошла в Новосибирске и Санкт-Петербурге.

Музыка Ф. Шуберта в наши дни, несмотря на внешнюю простоту и доступность, по-прежнему интересна как слушателям, так и профессионалам. Так, свой диалог с романтиком предложила Софья Губайдулина, написав для Ирены Графенауэр и Гидона Кремера Экспромт с использованием материала шубертовского Экспромта *As dur*, op. 90 №4.

Оригинальное завершение «Неоконченной» сделал Борис Тищенко своей Восьмой симфонией, представив, как бы это мог сделать Шуберт, живущий в наши дни.

Не менее интересно и своеобразно шубертовская тема преломляется и в произведении А. Танонова. Двенадцать композиций цикла рассказывают о путешествии вампира-романтика, отправившегося искать свою душу, затерявшуюся в современном мире. Сама по себе «вампирская» тема, многообразно трактуемая в искусстве, не нова и уже не одно столетие успешно занимает определённую нишу. В этом плане обращение А. Танонова к шубертовским песням для создания современного авторского диалога представляется достаточно логичным: вокальные миниатюры Ф. Шуберта всеми узнаваемы, для многих поколений любителей классики они являются олицетворением темы романтического одиночества, непонимания, недооценённости. Вампир же, свободно блуждающий во временных пластах в тщетных попытках обретения себя - олицетворение сверходиночества, сверхнеприкаянности, полной отверженности. Образ хорошо знаком, доступен и даже привычен сегодняшнему молодому поколению, поскольку в разных вариантах отражён в европейском и американском кинематографе. Если трактовать шире, то основной темой цикла стала тема отношения человека к окружающему миру и проблема поиска своего места в этом мире. Сюда следует добавить и тот факт, что об-

раз Двойника суть отражение двойственности, противоречивости человеческой натуры, что всегда волновало художников разных эпох.

В музыке цикла нет подчёркнуто «чёрных», inferнальных эпизодов, напротив, композитор подходит к воплощению темы не только оптимистично, но и с изрядной долей иронии и некоторого сарказма, что делает произведение особенно привлекательным. Здесь и остроумнейшие находки в инструментовке, снижающие предполагаемый и, казалось бы, уместный драматизм (Серенада, Шарманщик) и заставляющие неоднократно вернуться к прослушиванию, чтобы отметить новые детали. Здесь и порция рэпа, приправляющая шубертовскую мелодию в песне *Gute Nacht*, и достаточно типичный классический кроссовер (Её портрет), и черты старинной ирландской баллады (Дождь слёз). В целом произведение воспринимается как интересный, без малейших сантиментов и вздохов сожаления об ушедшем, взгляд сегодняшнего художника на вечные темы "старой доброй эпохи". И, в то же время, именно так, несколько отстранённо раскрывая двойственную сущность персонажа, автор утверждает ценность жизни как таковой, жизни, которая продолжается, которая при всей её сложности всегда прекраснее, чем нежизнь.

Предлагая нам подобный творческий диалог, композитор отражает общую тенденцию современной культуры, которая всё больше предполагает весьма активную роль слушателя. Произведения прошлого в таком контексте воспринимаются не как «забронзовевшие памятники» или «вечные образцы», а как живой импульс, как возможность нового начинания, как приглашение к диалогу, к тому, чтобы быть современниками и соучастниками процесса.

Жанровая палитра фортепианных миниатюр белорусских композиторов

Фортепианная миниатюра современных белорусских композиторов характеризуется жанровым разнообразием. Вопросы жанра и жанровых взаимодействий особенно актуальны для нее по причине того, что в формировании специального музыкального содержания жанр играет достаточно важную роль. Реализовываясь с помощью двух механизмов – концептуального и фреймового – жанр миниатюры способен «вобрать» в себя богатое музыкальное содержание. Рассмотрим проблему жанровых взаимодействий в фортепианных миниатюрах белорусских композиторов сквозь призму воплощения фреймового механизма на примере сочинения А. Безенсон «Полижанровая сюита “Гроза”».

Выбор данного произведения обусловлен не только использованием композитора восьми различных жанров в соответствующих восьми пьесах цикла, но и предназначением произведения для детской исполнительской и слушательской среды. Именно детская музыка благодаря концентрированности высказывания и афористичности языка, является, на наш взгляд, наиболее показательным примером в избранном нами аспекте исследования. Этому также способствуют специфичные для области детской музыки тенденции, которые музыковед А. Сорокина определила как: а) оригинальность детской музыки, связанная с особой простотой и прямолинейностью выражения; б) воплощение мира детства через яркую образность и характерность; в) программность, способствующая конкретизации [1].

Цикл «Гроза» А. Безенсон состоит из восьми пьес, в каждой из которых композитор максимально концентрировано воплощает конкретный жанровый модус, «разукрашивая» его при этом с помощью «красок» индивидуального авторского стиля.

Первая пьеса «Хорал надвигающихся туч» является примером реализации модуса хоральности, который базируется на таких жанро-

вых топосах, как аккордовый склад, неторопливое размеренное движение, плавное голосоведение. Мрачный характер миниатюры создается благодаря звучанию в нижнем регистре двухголосного хора, фоном для которого служит восходящее движение секундовых попевок. Они, в свою очередь, постепенно «собираются» в кластерные звучания.

Воплощением модуса токкатности является вторая пьеса цикла. Воплощенная А.Безенсон токкатность вызывает ассоциации с баховскими сочинениями. После небольшого вступления (артикулированность подчеркнута штрихом стаккато), появляется основной раздел (стаккато также является базовым штрихом), в котором фактура «раслаивается» на три пласта: верхний – звуки, попадающие на первую и третью долю, средний – построенный на опевании, и нижний – остигатного характера.

Этот тип фактуры сменяется в пьесе лишь единожды – перед завершающим построением. Композитор использует фигурацию шестнадцатых, построенную на интонации тритона – c-fis и d- gis, которая хоть и звучит на пиано, не позволяет снизить напряженность. Благодаря резким аккордам на форте создается ощущение «всполоха» молнии и слышатся раскаты грома.

Необходимо подчеркнуть, что в токкате А. Безенсон, несмотря на ее простоту, прослеживаются приёмы сонорики, которая, по мнению исследователя Н. Кашкадамовой, «является важным фактором формообразования в токкатной музыке, выполняя такие функции, как объединение музыкальных построений, нагнетание напряженности и создание контраста» [2, с. 23].

Для знакомства детской аудитории с жанром в пьесе «Танго молнии и грома», композитор отбирает несколько топосов – характерную остигатную ритмоформулу и мелодику «изломанной линии» с акцентом на последней слабой доле. Фактура в этой пьесе персонифицирована: ритмоформула сопровождения (с использованием кластеров в заключительном разделе) олицетворяет гром, а изломанная мелодия – молнию.

«Этюд бегущих ручейков» призван представить детям жанровый модус этюда. Даже первоначальный взгляд на пьесу вызывает ассоциации с творчеством наиболее авторитетного автора в этом жанре – этюдами К. Черни. Именно на примере его произведений музыковед А. Генкин раскрыл особенности жанрового модуса: «Если

выделить все ключевые слова, характеризующие эстетический смысл этюдов К. Черни, то получится последовательность, каждое звено которой отвечает природе эстетического: совершенство – артистизм-игровая деятельность («игра с инструментом») – любование формой-гедонизм. Названные слагаемые присущи этюду любого типа – художественному, концертному (бравурному), инструктивному, образуя жанровое семейство единой природы и с общим генетическим кодом... Вследствие этого граница между ними оказывается прозрачной, не позволяя относиться к инструктивному этюду свысока, как явлению второго сорта. Понимание данного факта позволяет по-новому взглянуть на традиционно ученические опусы прославленного педагога, вернув их материнскому началу музыки» [3, с. 137].

В «Этюде бегущих ручейков» А. Безенсон использует топосы этюдности, связанные с «проработкой» нескольких технических приемов, направленных на развитие беглости пальцев. При этом в этой пьесе впервые появляется сквозная идея цикла – игра с белыми и черными клавишами. Так, партия левой руки на протяжении всей миниатюры строится на фигурациях исключительно черных клавиш.

Концентрированное воплощение вальсовости представляет собой пьеса «Вальс птиц». Несмотря на обилие звукоизобразительных приемов (форшлагги, трели в высоком регистре), ощущение вальсовости не исчезает ни на мгновение благодаря соответствующему топосу – трехдольному аккомпанементу с устойчивой формулой.

В «Скерцо солнечных лучей» А. Безенсон использует такие типичные средства музыкальной выразительности жанра скерцо, как стремительное вихреобразное движение (в заявленном темпе *Moderato* композитор прибегает к 32-м длительностям), акценты, неожиданные фактурные смещения, резкие изменения метроритма.

В условиях игровой логики (здесь продолжает развиваться идея игры с черными и белыми клавишами: в партии правой руки используются только черные клавиши, в партии левой – чередуются фрагменты, построенные только на белых или только на черных клавишах) модус скерцозности «высвечивается» ярко и объемно. Идея игры черного и белого концентрировано изложена в небольших построениях (четыре такта) на границе разделов формы (трехчастная репризная). Эти фрагменты, характеризуются резким изменением метроритма (после движения 32-ми длительностями появляются восьмые и целые), и построены на сочетании пентатонической мелодии по

черным клавишам в правой руке и аккордового сопровождения из звуков по белым клавишам в левой.

Одна из самых примечательных пьес с точки зрения жанра – миниатюра «Адажио радуги». Следуя общему принципу цикла – воплотить наиболее типичные черты жанра (топосы) в каждой из пьес, в «Адажио» А. Безенсон «знакомит» детей с балетной эстетикой (в классическом балете «адажио» – это медленный сольный или дуэтный танец, соответствующий по значению и месту арии или дуэту в опере). В качестве главного жанрового топоса композитор избирает арпеджио, вызывающие ассоциации со звучанием арфы в балетной музыке П. Чайковского. Этот приём отсылает к первоначальному значению слова арпеджио: буквально в переводе – «как на арфе». Арпеджированные аккорды во вступлении и заключении пьесы обрамляют основной раздел; фактура последнего содержит два пласта – плавную мелодическую линию и сопровождение в виде разложенных арпеджио.

Завершает цикл пьеса, которая призвана ознакомить детскую аудиторию с жанровым модусом гимна – «Гимн пробуждающейся природы». Среди музыкально-семантических приёмов, характеризующих этот жанр, А. Безенсон останавливает свой выбор на следующих: песенно-декламационный характер мелодики с чёткой метроритмической организацией, характерные интонационные «славильные» модели и квартово-квинтовые созвучия, особый принцип изложения с повторением последнего мотива одноголосной фразы в четырехголосном изложении.

В заключительном разделе композитор использует ещё один топос гимна – символично-тематический комплекс колокольности, включающий гармонии-звоны и характерные «мотивы-раскачивания».

Таким образом, богатое музыкальное содержание Сюиты А. Безенсон раскрывается при помощи различных жанровых модусов. Показательно, что они взаимодействуют друг с другом в системе координат индивидуального авторского стиля, неотъемлемой чертой которого является современный музыкальный язык (политональность, элементы сонорики). Композиторское определение «полижанровая сюита» отражает принцип жанрового взаимодействия: в цикле представлены не только танцевальные, но и песенные жанры, а также инструкторно-технические. Кроме того, их происхождение и бытование разнятся во времени: от древнейших хорала и гимна до современного

танго. Использование корня «поли» говорит о равноправии жанров и отсутствии иерархии в их системе. Перенесенные в другую эпоху и языковую среду они теряют свой разногенезисный статус, отражая таким образом процесс абстрагирования жанра.

Литература

1. Сорокина, Е.А. Мир детства в русской музыке XIX века : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.02 – Муз. искусство / Е. А. Сорокина. – Саратов, 2006. – 26 с.
2. Кашкадамова, Н. Токкатность в советской фортепианной музыке послевоенного времени и вопросы ее исполнительской интерпретации : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения : 17.00.02 – Муз. искусство / Н. Кашкадамова. – Тбилиси : [б. и.], 1979. – 28 с.
3. Генкин, А. А. Эстетический смысл этюдов Карла Черни как фактор овладения профессией пианиста-исполнителя / А. А. Генкин // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 236. – С.136–138.

Марина Дрожжина (Новосибирск)

Постсоветский этап таджикской музыки

Исследование феномена «восточной композиторской школы» всегда было сопряжено с рядом трудностей, обусловленных фактическим отсутствием теоретического осмысления самого понятия «национальной композиторской школы». Возможно, именно поэтому (вплоть до начала XXI столетия) в формулировках проблематики и темы исследований оно вполне оправданно избегалось, хотя в содержательном плане играло существенную роль (назовем фундаментальные исследования Н. Головневой, В. Гуревича, Б. Кабиловой, А. Маклыгина и др). Рамки и задачи статьи не позволяют углубиться в теоретические обоснования, тем не менее, ряд характеристик феномена необходим, поскольку настоящая статья нацелена на осмысление причинно-следственных связей и формулировку выводов о перспективах развития его конкретного проявления – таджикской национальной композиторской школы¹⁸.

Такую школу мы рассматриваем как систему передачи знаний, умений и навыков, функционирующих в результате осознанной преемственности и определяемых синтезом академических многоголосных традиций, сложившихся в европейской культуре с суммой традиций конкретной культуры национальной. Однако исторические реалии становления таджикской школы имеют свою специфику. Ее относительная молодость, а также прерванная гражданской войной естественная динамика развития, не обеспечили возможности корифеям, получившим на этапе интенсивного развития рассматриваемого феномена прекрасную подготовку в центральных вузах в русле русской школы, создать школы собственные и далее передавать опыт

¹⁸ К настоящему времени автором статьи разработана детальная концепция универсального феномена «молодой национальной композиторской школы» (далее — МНКШ) как одного из ярких и неординарных явлений музыкальной культуры и искусства XX столетия, функционирующего в контексте неевропейской традиционной музыкальной культуры (см.: [1]). На данной основе автором рассматривалась и таджикская композиторская школа на разных этапах ее развития [3].

в рамках национальной таджикской. Однако к тому времени уже можно было говорить о сложившемся феномене, на этапе становления которого роль трансляторов национальной традиции выполнили знатоки традиции устной профессиональной – Ш. Сохибов, Ф. Шахобов, З. Шахиди и др., чьи знания и навыки, вкупе с законами композиторского письма, принесенными в республику представителями русской школы, послужили базой для его формирования. Это обеспечило необходимую преемственность в условиях решения проблем «Восток–Запад», «монодия–многоголосие», «композитор–фольклор».

Нельзя забывать, что практически все неевропейские (или «восточные») композиторские школы на пути своего становления периодически подвергались тем или иным формам противодействия в контексте социокультурного развития. Подобные эксцессы вызваны периодически поднимающимися волнами охранительной традиционализации, приходящими на смену этапу модернизации¹⁹ и обусловлены представлениями о якобы разрушающем воздействии многоголосного письменного профессионализма на восточную устную монодийную традиционную систему (и в целом на национальные традиции)²⁰. Не вдаваясь в детали, обозначим лишь основной аргумент в опровержение данного тезиса. Характер проблемы взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада требует дифференциации уровней такого взаимодействия. На первом уровне необходимо рассматривать взаимодействие монодийной и многоголосной систем

¹⁹ В качестве примера приведем мощную модернизационную (вестернизационную) волну эпохи Мэйдзи в Японии (вторая половина XIX века), однако через 15 лет преобразований здесь возникло противодействие наступлению европеизации во всех сферах искусства. В СССР заметная волна традиционализации пришлась на середину 50-х годов прошлого века. Она прошла в виде серьезных дискуссий в среднеазиатских республиках бывшего СССР (интересно, что в это же время аналогичные дискуссии охватили и Китай). Более мощный импульс эта тенденция получила в период распада СССР. Особой интенсивностью выделяется ситуация с композиторским творчеством европейского типа в Иране, сложившаяся в ходе осуществления Февральской революции 1979 года (Об этом более подробно см: [2., с. 415]).

²⁰ В этом плане нагляден фрагмент интервью композитора К. Яхьяева (ученика А. Хачатуряна), несколько лет (1974-1977; 1989-1992) работавшего главным редактором музыкальной редакции Таджикского радио: «они хотели чтобы мы не пропагандировали жанры профессиональной (композиторской – М.Д.) музыки, а ограничивались в основном музыкальными номерами из народного музыкального творчества» (цит. по: [10, с. 76). Однако то, что во главе музыкальной редакции нередко стояли композиторы: С. Баласанян (а он был даже заместителем председателя Комитета 1949-1953), З. Шахиди (1969-1970) и др., свидетельствует о понимании руководством республики важности пропаганды этого искусства. В данном контексте представляется весьма красноречивым и позитивным фактом назначение Х. Низомова (до 2020 года возглавлявшего Союз композиторов) директором Объединения творческих групп Гостелерадио.

непосредственно в композиторском творчестве (что никоим образом не разрушительно для национальных традиций, напротив, обеспечивает им новый уровень функционирования), в то время как на втором – учитывать системность самих современных национальных неевропейских культур, включающих в себя две ветви профессионализма – устного и письменного. В этом случае взаимодействие не должно допускать как замещения первой ветви – второй (для этого необходима соответствующая регулирующая культурная политика), так и ущемления возможностей второй, что может привести к сокращению трансляции достижений национальной культуры за ее пределы. Именно баланс ветвей создает благоприятные условия для развития национальной музыкальной культуры [2].

Реальное присутствие системы (школы) в художественной практике современного Таджикистана обнаруживает себя триадой композитор-исполнитель-слушатель. Для этого в советский период были созданы: профессиональный кадровый состав (авторский, исполнительский и педагогический); инфраструктура, создающая условия, необходимые для полноценного существования и развития национальной композиторской школы. А именно – учреждения, обеспечивающие многоступенчатое обучение (школа, училище, вуз) в русле европейской традиции (но в содержательном плане наполненное представлениями о традиционной музыкальной культуре) и учреждения, создающие возможность демонстрации творческих достижений (музыкальные театры, филармонии, клубы, и т.д.) с включенными сюда творческими коллективами (оркестры, ансамбли); наличие среды, способной воспринимать достижения школы, то есть слушательской аудитории (обеспечивающей востребованность творческих результатов). Еще одно важное для ее функционирования условие – наличие исследовательской, педагогической и публицистической литературы, обеспечивающей научную рефлексия и пропаганду достижений.

В настоящей статье представлен, пожалуй, самый сложный этап в истории таджикской национальной композиторской школы. Он последовал за ярким расцветом и был обусловлен преимущественно внешними по отношению к ней обстоятельствами – попаданием в эпицентр потрясений, охвативших постсоветское культурное пространство в конце XX столетия. В этом плане таджикская не была ис-

ключением, аналогичные процессы происходили и в других неевропейских республиках бывшего Союза.

В декабре 1991 года состоялся IX съезд композиторов Таджикистана (всего с 1939 года – года основания Союза композиторов, проведено 14 съездов), на котором Дамир Дустмухамедов (1941–2003) был вновь избран председателем Союза композиторов республики²¹. Выстояв в условиях проявления охранительной тенденции конца 50-х годов, накопив опыт, позволивший таджикским мастерам перейти к преодолению и внутреннему преобразованию европейских нормативов через углубленное изучение закономерностей традиционного искусства, (более подробно см.: [3]), на третьем этапе своего роста (70–80-е годы) таджикская школа продемонстрировала динамичное развитие. Именно в это время создавались сочинения, получившие признание за пределами Таджикистана. Благодаря им можно утверждать: таджикская национальная композиторская школа – сложившийся действующий феномен. Поскольку сам факт его наличия удостоверяется трансляцией достижений за пределы национального культурного пространства)²².

Сочинения Ф. Бахора, Д. Дустмухамедова, Ю. Мамедова, З. Миршакар, Ф. Одинаева, Я. Сабзанова, Ш. Сайфиддинова, Т. Сатторова, С. Хамраева, К. Хикматова, З. Шахиди, Т. Шахиди, А. Ядгарова, К. Яхьяева и др. красноречиво свидетельствовали о возможности взаимодействия модальной восточной и тональной западной систем на первом уровне – непосредственно в сфере многоголосного искусства. За десятилетие до кризиса (в начале 1980-х) Союз композиторов Таджикистана пополнился новым поколением талантливой молодежи. Это А. Латиф-заде, Х. Ниёзи, Л. Пулатова (Толис), Т. Сатторов, П. Турсунов, П. Туроби, М. Хасанова, К. Хикматов, и др. Все

²¹ В 1998 году председателем СК стал композитор Талабхуджа Сатторов, после него (2001–2007) – музыковед Аслиддин Низомов, а с 2007 до 2016 композитор Кудратулло Хикматов. Сменивший его в 2016 году Шухрат Ашуров трагически погиб через 5 месяцев после своего избрания. С 2017 до 2020 СК возглавлял Хуршед Низомов, с 2020 года руководит Амирбек Мусоев

²² Безусловно, сочинения таджикских авторов и ранее звучали за пределами республики (достаточно вспомнить Декады таджикского искусства в Москве 1941 и 1957 г.г.). Однако это были показательные мероприятия, презентующие достижения таджикской культуры в целом. По отношению же, собственно, к композиторской школе, подобная презентация была скорее авансом, нежели отражением её истинного состояния. Исполненные сочинения фактически принадлежали приезжим авторам, хотя некоторые из них создавались с участием соавторов-консультантов из числа талантливых местных музыкантов.

они получили прекрасную профессиональную подготовку в ведущих вузах страны.

Однако уже на заре 1990-х школу Таджикистана поджидали серьезные испытания. Необходимо отметить, что в социальном плане период распада единого культурного пространства СССР (в той или иной степени) был переломным для композиторского творчества на всей территории бывшего СССР. Экономический хаос и смена формации практически лишили это творчество государственной поддержки.

Обозначив выше достаточно универсальные для разнонациональных проявлений феномена восточной композиторской школы характеристики, подчеркнем, что в данный (постсоветский) период, который в Республике Таджикистан получил название «Периода Независимости», на долю таджикской школы выпали потрясения, обусловленные не только социокультурными, но и военно-политическими факторами. В этом плане неимоверно трудными стали 90-е годы. Гражданская война (1992-1997) обострила ситуацию до предела. К оттоку профессиональных кадров, постепенно усилившемуся с начала 90-х годов и достигшему апогея во время боевых действий²³, прибавились тяжелейшие условия жизни, не способствовавшие творчеству. Как следствие – начала разрушаться создаваемая десятилетиями прекрасная инфраструктура, без которой существование национальной композиторской школы практически невозможно²⁴. По сравнению с динамичным ухудшением ситуации с кадрами, слушательская аудитория оставалась (до определенного времени) более сохранной.

Так, с началом военного конфликта в 1992 году прекратили существование симфонический оркестр и другие коллективы Госфилармонии (в связи с отъездом музыкантов). Однако сезон 1992 года²⁵

²³ М. Хасанова отмечает: «в 90-е годы многие композиторы и музыковеды покинули страну. Так, Я. Сабзанов, Г. Александров, З. Таджикова, А. Латиф-заде эмигрировали в США, Б.Юсупов, Б. Пиговат, А. Ядгаров – в Израиль, Ф. Бахор и музыковед Э. Гейзер – в Германию, в России стали проживать А. Яковлев, Е. Лобенко, К. Тушинок, П. Тураби, П. Турсунов» [11, с. 48].

²⁴ Трудности привели к фактическому устранению композиторской организации (СК) из реальной деятельности. С 1993 в течение нескольких лет его фактически подменял созданный творческой молодежью Союз творческой интеллигенции и молодежи «Мехрафруз».

²⁵ Показательно, что в этом же году был создан Военно-духовой оркестр МВД Республики Таджикистан, а в 1994 (26.08) - Военно-духовой оркестр Комендантского полка Министерства обороны Республики Таджикистан.

был закрыт концертом камерного оркестра под управлением В. Хазратова. С большим успехом в здании Академического театра оперы и балета им. С. Айни были исполнены произведения В. Моцарта, Э. Грига, А. Аренского, Т. Шахиди [11, с. 52]. Сейчас, по прошествии трех десятилетий это кажется особенно удивительным на фоне интенсивных дискуссий конца 1980-х годов, предшествующих трагедии 90-х. В то время в интеллектуальной среде вновь начинала зарождаться очередная, достаточно заметная волна охранительной тенденции, нацеленная и на отношение к «европеизированной» сфере музыкального искусства²⁶. Однако слушатель показал, что подобные дискуссии не изменили отношения широкой аудитории к композиторской музыке. Данный уровень сохранялся на протяжении нескольких лет – самых трудных, военных. И значительный вклад в поддержание интереса к композиторской музыке, как мировой, так и таджикской, вносили (наряду с исполнителями и музыковедами) композиторы Таджикистана.

Подлинным подвижником в этом нелегком деле стал неофициальный лидер школы, выпускник Московской консерватории (ученик Арама Хачатуряна, сын одного из основоположников национальной школы – Зиядулло Шахиди) Толибхон Шахиди²⁷. Являясь в тот период художественным руководителем театра оперы и балета²⁸, он создал из отдельных музыкантов оркестра театра оперы и балета камерный оркестр «Гармония мира» и возглавил его: «Из оставшихся музыкантов я создал камерный оркестр "Гармония мира" – по названию симфонии Пауля Хиндемита. С этим оркестром мы играем музыку Баха, Моцарта, Бетховена. Министерство культуры, театры, посольства и международные организации оказывают нам поддержку» [9]. Звучали в исполнении оркестра также произведения таджикских композиторов. В том приснопамятном 1992 году, когда оркестр играл для своих слушателей, совсем рядом шли антагонистические митинги – оппозиционный на площади Шахидон и в поддержку правительства – на площади Озоди. В таких условиях выступал с таджикским коллективом и Хадем Васихи, исполняя «Реквием» Моцарта [5]. Т. Ша-

²⁶ Об этом см.: [8]

²⁷ Шахиди Толибхон Зиёдуллоевич (род. в 1946 г.) Народный артист Таджикистана, Лауреат Государственной премии им. Рудаки РТ. Обладатель золотой медали Союза композиторов Москвы (2012)

²⁸ На протяжении продолжительного смутного времени театр оставался незатухающим очагом академической музыки в Таджикистане.

хиди работал в Таджикистане до отъезда в Россию в 2011 году, разделив с народом все трудности сложного времени. Особенно плодотворными были творческие поиски композитора, создавшего оперы «Красавица и чудовище» (для детей, 1992), «Амир Исмоил» (1999), одноактный балет «Сиявуш» (1992), концерты – для скрипки с оркестром (1993), №3 (для ф-но с оркестром, 1994), четыре Concerto-Grosso (1996, 1999, 2005²⁹, 2006³⁰), значительный ряд инструментальных, вокальных и хоровых сочинений. С 2007 по 2011 год преподавал композицию в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова. Среди его учеников – А. Мусоев (с 2020 года он возглавляет Союз композиторов Таджикистана), З. Турдалиев (Рахими)³¹, Д. Курбанов (класс по специальности); З. Хамдамова (факультатив).

Подчеркнем: несмотря на тяготы военного времени, проблема подготовки кадров оставалась в поле зрения. При этом центр подготовки переместился из втянутой в войну столицы (Душанбе) – в Худжанд, где в 1993 году по инициативе музыковедов Н. Хакимова и Ф. Ульмасова была основана Академия музыки (в 2001 году преобразована в факультет искусств Худжандского государственного университета им. Б. Гафурова). Учебные планы академии и тематика исследовательских работ преимущественно были ориентированы на традиционное искусство³². Однако среди преподавателей были и известные композиторы – Народный артист Таджикистана, лауреат Государственной премии им. А. Рудаки, профессор Ш. Сайфиддинов, заслуженный деятель искусств Таджикистана, доцент Ф. Бахор. В 1999 году состоялся юбилейный концерт (к 70-летию со дня рождения) профессора Ш. Сайфиддинова, издана монография Н. Хакимова «Шарофиддин Сайфиддинов».

Позднее, несмотря на послевоенные трудности, в 2003 году на базе факультета Таджикского института искусств им. М. Турсунзода в Душанбе (по инициативе ряда энтузиастов) была основана Таджикская национальная консерватория, впоследствии названная именем

²⁹ Концерт №3 – для необычного состава – скрипки, сантура и камерного оркестра.

³⁰ Концерт №4 – создан к юбилею (100 лет) Д. Шостаковича.

³¹ В связи с отъездом композитора завершал консерваторию у Л. Толис, а в 2019 году – ассистентуру-стажировку у выпускника Московской консерватории (1977-1982) киргизского композитора, ректора Киргизской национальной консерватории М.А. Бегалиева.

³² Интересно, что к деятельности Академии были привлечены российские ученые-востоковеды – доктор искусствоведения, профессор И.Р. Еолян (НИИ искусствознания) и член Президиума РАН, доктор исторических наук, профессор А. Вафо (член Президиума РАН).

одного из этих энтузиастов, ее первого ректора – композитора Т. Саттарова (1953-2007).

Тем не менее, несмотря на усилия творческой интеллигенции, 90-е годы в истории таджикской национальной композиторской школы можно считать периодом регресса. Более того, само ее существование было поставлено под вопрос. Сказывались наличие идеологической неопределенности, отсутствие государственной поддержки. Если исполнителям и музыковедам было проще найти применение своим профессиональным компетенциям, то непосредственно композиторское творчество было гораздо менее востребованным, что сказывалось на материальной стороне. Несмотря на это, создавались сочинения как наиболее демократических жанров (песни и романсы), так и сочинения крупной формы (среди них, помимо упомянутых выше произведений Т. Шахиди: симфоническая поэма «Мавриги» (1993) А. Одинаева, оперетта «Дугонахо» (1993) и детская опера «Биё, Барфи Бобо» (1999)) Д. Дустмухамедова, сюиты для оркестра народных инструментов В. Абдурахмонова, опера «Умари Хайем» (1993-1998) Ф. Бахора, Симфония №1 для струнного оркестра (1993–1996) З. Миршакар, поэма «Суруши дил» (1998) А. Мусоева, кантата «Сомониенем» (1999) Ш. Сайфиддинова, две Симфонические картины (обе - 1999), Поэма - фантазия для скрипки (гиджака) и камерного оркестра (1997) Т. Саттарова, Пассакалья (1995) для органа Л. Толис, кантата «Гурди сомониен» (1999) К. Хикматова, струнный квартет (1997) и Симфоническая поэма «Устод» (1996) Р. Баротова (посвящена его педагогу Т. Саттарову).

Стараниями энтузиастов осуществлялись немногочисленные постановки, концерты инструментальной музыки. При этом новых сочинений было крайне мало, как и возможности услышать их исполнительскую реализацию. Статус профессии, ориентированной на серьезные академические жанры, высокий уровень академической культуры, терял свою привлекательность.

Справедливым будет отметить, что в отличие от соседних стран постсоветского пространства, Таджикистан (переживший к тому же трудности гражданской войны и глобальные кадровые проблемы) в целом сумел сохранить инфраструктуру, необходимую для функционирования композиторской музыки³³. И главное, можно утверждать:

³³ Вспомним о сворачивании директивным путем (в конце 90-х годов XX в.) таких очагов функционирования (в филармонии, оперном театре, музыкальном вузе) в Туркменистане.

таджикская культура не просто устояла в столь тяжелое время. Она помогала выстоять народу, способствовала возрождению поставленного под вопрос единства нации. И пусть на данном этапе основное внимание уделялось сфере традиционного искусства (не в последнюю очередь в связи с наличием исполнителей и с отсутствием необходимости в масштабной инфраструктуре), композиторская музыка также сумела сыграть заметную роль в обозначенном процессе. Работа профессиональных композиторов в «легком» жанре эстрадной музыки, по сути, оградила и продолжает ограждать национальную культуру от агрессии разрушающего воздействия западной поп-музыки и чрезмерно ориентированных на ее закономерности любительских опусов, от падения уровня музыкального вкуса у массовой молодежной аудитории (более подробно об этом см. ниже).

Симптоматично: после того, как 27 июня 1997 года было подписано соглашение об установлении мира и национального согласия (Президентом Таджикистана Э. Рахмоном этот день был объявлен Днем всенародного единства – «Вахдат»), в декабре того же года парламент республики принял Закон «О культуре», а вскоре и Концепцию развития культуры.

Это свидетельствовало о понимании роли культуры в жизни народа, а также о стремлении руководства не допустить разрушения преемственности культурных, идеологических и духовных ценностей. В контексте проблем, связанных с состоянием национальной композиторской школы, подчеркнем, что к концу 90-х в поле социальной активности начало вступать молодое поколение, не получившее соответствующего музыкального образования и воспитания. Резерв слушательской аудитории (как и авторского корпуса) у композиторской музыки начинал иссякать.

Подобная ситуация не могла не тревожить. Поэтому в Душанбе (в 1999 году) был проведен международный семинар «Таджикская музыкальная культура начала 21 века: приоритеты развития». Его основной целью стало обсуждение перспектив развития системы профессионального музыкального образования³⁴. В выступлениях композиторов Ш. Сайфиддинова, Т. Сатторова прозвучала критика сло-

В этой же связи следует упомянуть о менее кардинальном, но довольно красноречивом событии – репрофилировании одного из двух оперных театров в Узбекистане (Самаркандского).

³⁴ Наряду с этим также обсуждались проблемы развития традиционного музыкального искусства.

жившейся ситуации и предложения по созданию государственной программы по исправлению последней (об этом см: [11 , с. 56]).

Основной возможностью обеспечить контакт с новым, недостаточно подготовленным слушателем, всегда были жанры так называемой легкой музыки: песня, музыкальная комедия/драма. Созданные профессионалами, они не только воспитывали навыки восприятия композиторского искусства, потребность к общению с ним, но выполняли также и функцию моральной поддержки, давали возможность пережить сложные времена. В контексте проблематики настоящей статьи назовем песни Х. Абдуллоева, В. Абдурахмонова, М.Атоева, А. Одинаева, Дж. Обидова, Дж. Охунова, А. Рахимова, Х.Саидова, П. Сохибовой, А. Тошматова, Л. Толис, А. Хамдамова и других авторов. Думается, не случайно в творчестве Д. Дустмухамедова, ранее отдававшего приоритет сложным жанрам, наполненным глубоким философским смыслом, в 1992 году появляется оперетта «Дугонахо», а в 1999 – опера для детей «Биё, Барфи Бобо»³⁵. Произведения для детей создавали в рассматриваемый тяжелый период 90-х и другие композиторы. Это опера Т. Шахиди «Красавица и чудовище» (1992), 3 сюиты для детей (для оркестра народных инструментов) Ш. Бедакова, детская опера «Лесная сказка» (2008) и сборник пьес для детей А. Мусоева «Мир сказок» (2005) и др.,³⁶ хоровые песни и инструментальные сочинения С. Хомидова, Х. Ниёзи.

В определенной степени рубежным стал 1999 год, отмеченный празднованием 1100-летия государства Саманидов. Несмотря на то что трудности военного времени не были преодолены, благодаря титаническим усилиям к юбилею были поставлены оперы Т. Саттарова («Рустам и Сухроб», на основе поэмы «Шахнаме» А. Фирдоуси) и Т.Шахиди («Амир Исмоил» – в центре которой образ основателя таджикского государства Саманидов). Эти и ряд других сочинений (кантаты Ш. Сайфиддинова, К. Хикматова и др.) подтвердили сохранение одной из важнейших функций национальной школы – откликаться на важные для жизни народа события, способствовать сплочению нации, укреплению государственности, сохранению преемственности традиций и продемонстрировали значимость всех пластов му-

³⁵ Это вторая детская опера композитора. Первая, – «Хонаи Заргуш-биби», была написана двадцатилетием ранее, в 1978 году.

³⁶ Внимание к музыке для детей можно объяснить также скромными постановочными и исполнительскими возможностями коллективов.

зыкальной культуры, функционировавших в довоенное время – традиционной и академической.

Обратившись к процессам следующего десятилетия, нетрудно заметить, что первые годы оно проходило под знаком укрепления позиций устного профессионального музыкального творчества. Указы Президента РТ Эмомали Рахмона о введении новых праздников: 12 мая – День Шашмакома (2000) и 10 октября – День Фалака (2007) сыграли важную роль, обеспечив, в первую очередь, укрепление социального статуса феноменов традиционного профессионализма (напомним также о присвоении государственного статуса ансамблям «Шашмаком» (2001) и «Фалак» (2002)). Основной движущей силой процесса стало формирование новых образовательно-концертных очагов: кафедры фалака в Таджикской национальной консерватории, Академии макома в Душанбе (под руководством Народного артиста Таджикистана, кандидата искусствоведения А. Абдурашидова), центра «Хунар» в Худжанде (руководитель – кандидат искусствоведения, дутарист С. Худойбердиев) и др.

То, что чаша весов перевесила в данном направлении, было вполне оправданным. Еще до развала СССР в отношении к традиционному профессионализму существовал ряд проблем. Под угрозой находился принцип устной традиции обучения «устод-шогирд». И хотя наблюдались заметные позитивные сдвиги, гражданская война затормозила процессы.

Напомним, что для плодотворного развития системы таджикской национальной музыкальной культуры, необходим баланс двух типов музыкального профессионализма – устного (традиционного) и письменного (композиторского). Первоначальное внимание к традиционному давало возможность восстановить «фундамент». Заметным сигналом, свидетельствующим о возобновлении внимания к композиторской деятельности, стала установленная в 2004 году премия имени Борбада в области академического музыкального искусства (которой награждаются как композиторы, так и исследователи). В плане появления новых сочинений ситуация стала более благополучной. Однако наряду с проблемой квалифицированного слушателя, возникла проблема кадрового состава авторов и исполнителей/педагогов. И если с основанием консерватории вкупе с практикой обучения в музыкальных вузах за рубежом (преимущественно в российских) проблема исполнительства постепенно становится менее

острой (этому способствовало принятие Государственной программы подготовки высококвалифицированных кадров в области культуры, искусства), то пополнение композиторской школы высокопрофессиональными авторами пока не обрело необходимой динамики. Корифеи, чьими трудами в 70–80-х это искусство завоевывало мировое признание – Толиб Шахиди и Фируз Бахор, являясь членами Союза композиторов Таджикистана, живут за его пределами. Получившие блестящее образование в московских вузах (но несколько позднее) – талантливый, много и плодотворно работающий по специальности Алишер Латиф-заде, его ровесники Павел Турсунов и Парвиз Туроби покинули Таджикистан в годы войны. Радует, что все они (в той или иной степени) своим творчеством продолжают транслировать достижения таджикской школы за пределами ее локации, поддерживают тесные связи с родной культурой³⁷.

Уже нет среди нас старейшины Шарофиддина Сайфиддинова (1929–2015), на протяжении многих лет возглавлявшего Союз композиторов и собственным примером вдохновлявшего молодежь. Ушел Талаб Сатторов (1953–2007), чья музыка – колоритная, почвенная и одновременно соответствующая самым современным требованиям, предъявляемым к этому виду творчества, наполняла пространство души, создавая порожденные таджикской ментальностью образы³⁸. В мире ином Дамир Дустмухамедов – сдержанный, внешне строгий, но в действительности очень добрый человек, тонкий и глубокий музыкант, объединявший строгие каноны полифонии с богатством национального мелоса. На творческом взлете прервалась жизнь Шодмона Пулоди (1943–1995), раскрывавшего слушателю красоту и необычность звучания ритмов и интонаций Памира, реализованных в современной композиторской технике ... Не будет новых сочинений Абдуфаттоха Одинаева (1938–2010), где композитор как всегда показал бы возможности бережного и творческого отношения к традиционным источникам, не услышат ходжентцы новых музыкально-драматических произведений Одилджона Назарова (1929–2003), по-

³⁷ Так, в октябре 2017 года в Душанбе приезжал заслуженный деятель искусств Таджикской ССР Фируз Бахор.

Он принимал участие в закрытии республиканского Фестиваля талантливых детей и юношества «Сапеда», конкурсов «Юный художник» и «Юный исполнитель». Встречался с таджикскими композиторами, учащимися музыкальных школ, студентами колледжей, консерватории и Института культуры и искусства имени Мирзо Турсунзаде.

³⁸ Его класс композиции окончили Р. Баротов, П. Мародасейнов, в настоящее время основное внимание уделяющее административной и педагогической деятельности.

добных тем, на которых десятилетиями держался репертуар Государственного театра музыкальной комедии им. К. Худжанди³⁹.

Но где взять достойную молодую смену? В Таджикской национальной консерватории преподают композицию две выпускницы Московской консерватории: Зарина Миршакар – первая в Таджикистане женщина-композитор (окончила консерваторию в 1974 году по классу Сергея Артемьевича Баласаняна, много лет проработавшего в Таджикистане) и Лола Толис (выпуск (1982) класса Тихона Николаевича Хренникова). Прекрасное профессиональное образование, врожденный талант, высокий уровень общей и музыкальной культуры, заложенный в семьях и развитый в годы обучения в столице СССР, предоставлявшей возможности услышать выдающиеся сочинения в блестящем исполнении – все это создает условия для передачи ценного опыта молодому поколению. Однако количество учеников совсем не так велико, как хотелось бы. В классе Лолы Толис – два выпускника: Зафар Турдалиев (Рахими)⁴⁰ и Бахтиер Убайдзода⁴¹. Оба отдают предпочтение крупным академическим жанрам, являются финалистами конкурса «Таджикистан, моя любимая Родина»⁴² в номинации «академическая музыка».

Джасур Халилов композицию изучавший факультативно у З.Мирашакар, представляет другое направление. Джасур – создатель группы этноджаза «Авеста». Его композиции в исполнении группы звучат на международных фестивалях. Они востребованы как в родной стране, так и за рубежом. Это объясняется характерной стилистической особенностью этноджаза, зафиксированной в самом названии. И талант Джасура, нашедшего свое призвание, получил полную реализацию как в творчестве, так и в педагогике, где он на высоком уровне пропагандирует джаз как направление, опирающееся на традиции таджикского фольклора.

В связи с этим нельзя не отметить явленную на всех этапах развития таджикской композиторской школы ее конструктивную роль в

³⁹ Ранее – Ленинабадский музыкально-драматический театр им. А. С. Пушкина.

⁴⁰ Напомним, что учиться музыкант начинал у Т. Шахиди, а в 2019 году – окончил ассистентуру-стажировку у выпускника Московской консерватории, киргизского композитора, ректора Киргизской национальной консерватории М.А. Бегалиева. С 2014 года работает на кафедре композиции Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова.

⁴¹ Как и З. Рахими обучался в ассистентуре-стажировке у М.А. Бегалиева. Выпускной экзамен двух стажеров в 2019 году состоялся на базе Государственного симфонического оркестра Исполнительного аппарата Президента Республики Таджикистан.

⁴² Конкурс 2019 года: Зафар Турдалиев – первое место, Бахтиер Убайдзода – второе.

поддержании уровня массовой (эстрадной) музыки⁴³. Внимание которой уделяли такие мэтры как З. Шахиди. Ш. Сайфиддинов, Д. Дустмухамедов и др. Много и успешно трудились на данном поприще З.Зульфикаров (рук. ансамбля «Согдиана»), Ш. Пулоди, Ф. Одинаев. Плодотворно сотрудничали с эстрадным ансамблем «Гульшан» З.Миршакар, К. Тушинок, Х. Саидов (который был также руководителем этого и других эстрадных коллективов).

А З. Нишанов, руководивший ансамблем «Орзу», советник ансамбля «Гульшан», создатель эстрадно-духового оркестра Душанбинского колледжа искусств им. А. Бобокулова, воспитал смену, способную проявить себя именно в данном направлении. Его ученик Закир Фарход Махмаджон работал аранжировщиком в эстрадном ансамбле «Ориё», а сейчас руководит ансамблем «Дарё» Комитета по телевидению и радио при Правительстве РТ.

Таким образом, на современном этапе композиторское творчество, находясь в условиях жесткой конкуренции с низкопробными продуктами массовой культуры, продолжает поддерживать приемлемый уровень последней. Проблема постоянно пребывает в поле зрения, обсуждается на форумах. Так, в процессе работы XII съезда Союза композиторов (2012), К. Хикматов (в то время – глава Союза), высказал обеспокоенность безмерным распространением стиля рэп [15], губительного для музыкальной культуры.

Действительно, не имеющая связей с национальной традицией, современная западная массовая музыка, безудержно распространяемая с помощью современных средств массовой коммуникации, представляет собой самый «неуправляемый» пласт в жанровой системе. Даже в западных исследованиях, включающих анализ конкретной ситуации на рынках музыкальной индустрии [14], сформулированы четыре принципиально возможных типа культурной трансмиссии (взаимодействия): 1) культурный обмен; 2) культурное доминирование; 3) культурный империализм; 4) культурная транскulturация. Экспансия массовой западной поп-культуры осуществляется в рамках третьего варианта – который обозначен как «культурный империализм».

⁴³ Конструктивную роль сыграло создание в 2003 году эстрадно-симфонического оркестра Министерства культуры РТ и функционирование факультета эстрадной музыки и звукорежиссуры в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова. Безусловно, данное направление нуждается в серьезном внимании и совершенствовании, поскольку является одним из действенных инструментов воздействия на состояние массовой культуры.

лизм»⁴⁴. Ситуация осложняется тем, что ряд направлений здесь представлен весьма сомнительной не только в нравственно-этическом плане, но и с точки зрения духовного здоровья музыкой. Таким образом, творчество национальных композиторов функционально расположено между пластами традиционной и западной массовой музыки. В случае его исчезновения западная поп-музыка вестернизируя, а затем подменив собой массовую музыку фольклорного типа, нарушит сложившееся равновесие культурных пластов и создаст определенную угрозу мировоззренческому канону и национальному менталитету.

Однако для обеспечения полноценного функционирования национальной композиторской школы необходимо развивать несколько направлений в ее деятельности. Обозначим их следующим образом: 1. Демократические жанры (песенный, эстрадный, музыкально-драматический); 2. Сочинения для оркестра народных инструментов⁴⁵; 3. Академическая музыка. Приведенная дифференциация достаточно условна, так как все ее пункты имеют точки пересечения. Пожалуй, самым проблемным на данном этапе является пункт третий, поскольку композиторская специализация в высокой академической традиции требует в обучении не только наличия таланта, специальной подготовки, максимальной самоотдачи, но и пребывания в соответствующей художественной среде, обеспечивающей знакомство с высокопрофессиональным исполнением классической и современной композиторской музыки. Всем этим в полной мере обладают композиторы старшего поколения, получившие образование в центральных консерваториях многонациональной страны. В контексте настоящей статьи следует подчеркнуть еще один очень важный момент: целое поколение таджикских композиторов, получивших подобное образование, своими успехами обязаны появлению в республике Юрия Тер-Осипова, ученика выдающегося азербайджанского композитора К. А. Караева⁴⁶. С 1958 года он, по приглашению Союза

⁴⁴ Концепция «культурного империализма» сложилась в западной культурологии, где он отождествлялся с политическим и экономическим подчинением стран «третьего мира» в XIX веке (см., например: [12, 13])

⁴⁵ Рамки статьи не предполагают анализа ситуации в данной сфере. Отметим, что здесь все обстоит более-менее благополучно и обошлось без потрясений. Сочинения Ш. Бедакова, А. Тошматова, А. Мусоева и др. вошли в репертуар данных коллективов и пользуются популярностью.

⁴⁶ Ю.Г. Тер-Осипов (1933-1986) советский композитор, в 1958 окончил Азербайджанскую консерваторию по классу композиции К. А. Караева (ученика Д. Д. Шостаковича). Автор 8 симфоний, 2-х балетов, камерно-инструментальных и вокальных сочинений.

композиторов Таджикистана (благодаря личному письму, адресованному К.А. Караеву главой Союза – Зиёдулло Шахиди) жил и работал в Душанбе. Преподавая композицию в музыкальном училище, талантливый педагог воспитал плеяду молодых композиторов, продолживших обучение в ведущих консерваториях страны. Имена его учеников Т. Шахиди, Д. Дустмухамедова, З. Миршакар, Ф. Бахора, Ш.Пулоди, А. Солиева, С. Халилова, Е. Лобенко вошли в историю советской музыкальной культуры. Перед нами конкретный пример результативного воспитания талантов.

В послевоенной (имеется ввиду гражданская война) истории таджикской школы мы обнаружим в чем-то аналогичную яркую, но трагически прерванную гибелью педагога⁴⁷ попытку воспитания юных композиторов. Шухрат Ашуров (1962-2016), выпускник факультета культурно-просветительской работы ТГИИ им. М.Турсунзаде, свои первые шаги в композиции делал в рамках факультативных занятий с Я. Сабзановым и Д. Дустмухамедовым. После окончания с отличием вуза, был направлен на стажировку (класс композитора К.К. Баташова) в училище при Московской консерватории. С 1989 года – учеба в Российской академии музыки им. Гнесиных, сначала на дирижерском, затем – теоретико-композиторском факультете (класс Н.И. Пейко, затем В.В. Пьянкова). В период учебы начинается его преподавательская деятельность: в Московском институте культуры (1992-1995) и в колледже им. Альфреда Шнитке (1996). С 1998 – до возвращения в Таджикистан в 2006 году – Ш. Ашуров работал директором Московского государственного симфонического оркестра при правительстве Москвы. По возвращении приступил к активной преподавательской деятельности в школе и консерватории. В июне 2010 года в зале Таджикской консерватории состоялся первый концерт восемнадцати совсем юных композиторов, учеников его класса, демонстрировавших свои сочинения [7, с. 37]. В 2019 году в **Сочи на V Международном фестивале-конкурсе «Красота и гармония в творчестве»** в номинации «Молодой композитор» (21–25 лет) первое место занял один из его бывших учеников – Сохибджон Хасанов – выпускник Республиканской специализированной музыкальной школы-интерната имени М. Атоева, студент III курса компо-

⁴⁷ В 2017 году детям композитора была вручена премия им. Борбада (присужденная Ш. Ашурову посмертно) за весомый вклад в развитии профессиональной музыки: детскую оперу «Волшебная лампа Аладдина» и балет «Зол и Рудоба».

зиторского факультета Краснодарского государственного института культуры. Здесь он ученик председателя Союза композиторов Краснодарского края, профессора Владимира Чернявского.

В Таджикистане много талантливой композиторской молодежи, в Союзе композиторов организована молодежная секция [16]. Однако уровень профессиональной подготовки нередко практически любительский, его необходимо совершенствовать, талант (как драгоценный камень) нуждается в огранке. Совсем недавно (в 2020 году) главный дирижер Государственного симфонического оркестра Исполнительного аппарата президента (созданного в соответствии с Указом Президента РТ Эмомали Рахмона от 8 августа 2016 года), он же дирижер Таджикского государственного академического театра оперы и балета им. С. Айни Далер Тиллоев был удостоен Гран при конкурса композиторов академической музыки «Мой любимый Таджикистан». При этом талантливый музыкант не имеет специальной композиторской подготовки. Возможно, в подобных случаях были бы полезны стажировки в образовательных заведениях признанных центров академического искусства; командировки из этих центров в Союз композиторов Таджикистана ведущих педагогов для проведения занятий «школы композиторского мастерства». Стоит подумать также о возможностях современных коммуникаций и технологий, позволяющих вести дистанционное обучение (не забывая при этом, что истинное обучение всегда строится на личном общении учителя и ученика, которое должно быть первичным по отношению к дистанционным дополнениям). Наконец, в качестве идеальной цели можно представить профессиональный билингвизм автора-творца – с равной по мастерству степенью постижения двух основ – устного и письменного профессионализма⁴⁸. А это значит – создание экспериментальной системы подготовки, сочетающей изучение законов монодийного макомо-и фалакотворчества с европейской многоголосной композицией.

Отдельного разговора заслуживает проблема воспитания слушательской аудитории⁴⁹. Как правило, основное внимание на форумах

⁴⁸К такому редкому типу авторов относятся азербайджанские композиторы Узеир Гаджибеков и Фикрет Амиров, иранские Али Наги Вазири и Мир-заде Эшки, узбекский композитор Мухтар Ашрафи, японские музыканты Мияги Митио и Мотоори Нагае и др.

⁴⁹ Данная проблема характерна для современного социума в целом. Печально, что система массового музыкального воспитания, сформированная в СССР, фактически была разрушена повсеместно. О важности возобновления самой серьезной работы в данной сфере красноречиво свидетельствует факт: в Новосибирской консерватории в 2017 году открыто новое направление «музыковедение/музыкальная педагогика», где включена также профессиона-

уделяется музыкальному образованию. Но воспитание слушателя – не менее важная задача. Конструктивным шагом в данном направлении стало создание Государственной детской филармонии (2017).

И здесь необходима координация деятельности Союза композиторов с педагогическими вузами и образовательными учреждениями. Организация семинаров, концертов, научные исследования, разработка программ – все это дает свои плоды. Важно наличие специально подготовленных педагогических кадров для общеобразовательных школ. На существующих факультетах музыки и пения, культурно-просветительной работы полезно обеспечить непосредственное знакомство с творчеством таджикских композиторов, встречи с ними должны стать элементом учебного процесса. В республике есть специалисты, способные организовать такую работу⁵⁰.

Но и в сфере демократических жанров есть проблемы, ожидающие своего решения. Речь пойдет об одном из самых интересных и специфических из них – музыкальной драме, которую определяют как музыкально-речевой жанр, где слово и музыка выступают равноправными, дополняющими друг друга компонентами. Первой музыкальной драмой в Таджикистане была «Восе» (Драматурга Г. Абдулло, 1937), созданная С. Баласаняном и впоследствии переработанная в оперу «Восстание Восе» (1939). Существует множество примеров создания оперных спектаклей путем подобной переработки музыкальных драм. Так, музыкальная драма «Нюргун Боотур Стремительный» (1940) с музыкальным оформлением М. Жиркова, считается «предвестницей» первой якутской оперы «Нюргун Боотур» (1947) М. Жиркова и Г. Литинского); Р. Глиэра и Т. Садыкова «Гюльсара» (1937), переработанная в содружестве с Т. Садыковым в одноименную узбекскую оперу (1949) и многие другие⁵¹.

лизация по линии преподавания в общеобразовательной школе. В классе автора настоящей статьи выполняет дипломную работу студентка из Таджикистана. Тема связана с исследованием воспитательного аспекта в детских операх Д. Дустмухамедова и А. Одинаева (кстати, детские оперы таджикских композиторов еще не были объектом исследования).

⁵⁰ Например, доктор педагогических наук, действительный член (академик) Академии социальных и педагогических наук России, Отличник народного образования республики Таджикистан., Мавджуда Рахматовна Юлдашева имеет высшее музыкальное образование как пианистка.

⁵¹ В историю монгольской музыки спектакль по драме Д. Нацагдоржа «Три печальных холма», созданный в 1933 году в содружестве монгольского композитора Б. Дамдинсурэна и советского композитора Б. Смирнова, вошел как первая монгольская опера. Однако в полном смысле он таковой не являлся. Наличие разговорных диалогов, преобладание песенности

Возможно, именно поэтому, обращаясь к исследовательской литературе, мы можем обнаружить фиксацию определенной несамостоятельности жанра, «модулирующей» роли при переходе от одного типа профессионализма к другому. Кроме того, в многочисленных публикациях, посвященных проблемам становления оперы, музыкальная драма представлена в качестве своеобразного предварительного эксперимента или первой ступени на пути освоения музыкально-сценических жанров. Подобный взгляд был вполне возможен при отсутствии хронологической дистанции, что не позволяло проследить пути дальнейшего развития музыкальной драмы.

Аналогичную позицию мы можем обнаружить и в высказываниях композиторов: «Надо попутно искать и какие-то промежуточные, переходные формы национального искусства. <...> Музыкально-драматический театр — хорошая школа для национального композитора, стремящегося ввести народную песню в «светлую горницу» профессионального искусства. <...> Музыкально-драматический театр — отличная школа и для национального слушателя, которому порой кажутся непривычными европейские формы концертного музицирования» (Мукан Тулебаев (1913-1960), Казахстан. Цит. по : [4, с. 335-336]).

В реальности, с появлением первых национальных опер, «советская» музыкальная драма развивается параллельно с ними, взаимодействуя, но сохраняя свою автономность. Несмотря на рост композиторского профессионализма, успешное освоение представителями этих школ всех моделей европейской жанровой системы, она не исчерпала себя вплоть до настоящего времени. Перед нами пример формирования универсальной самодостаточной, самоценной жанровой модели в различных национальных культурах, в том числе и в отдаленных друг от друга регионах. Однако общим для всех вариантов модели является ее становление в условиях взаимодействия евро-

свидетельствуют в пользу музыкальной драмы. Кроме того, монгольские певцы пели в гортанной народной манере, не имели прочных навыков пения с большим оркестром. В 1942 году авторы выполнили новую редакцию, реализовав все принципы композиции оперного жанра. И по сей день опера с успехом ставится на сцене Государственного академического театра оперы и балета в Улан-Баторе. Аналогичную ситуацию можно наблюдать с оперой/драмой «Кыз Жибек» казахского композитора Е. Брусиловского, где почти совпадают и хронологические параметры: 1934 – первая редакция, 1945 – вторая. В сущности, перед нами типичный для базирующихся на монодийных традициях музыкальных культур пример переработки музыкальной драмы в оперу.

пейского письменного музыкального профессионализма с устной традиционной монодийной культурой неевропейского типа. Данное обстоятельство обусловило наличие ряда универсальных параметров, характеризующих не только сферу художественных решений, но (хотя и в меньшей степени) социокультурные факторы, в контексте действия которых развивался феномен⁵².

Специфичность модели объясняется не просто тесной связью с традициями народного искусства, но также непосредственным и постепенным «переплавлением» их в специфический национальный жанр. Этому способствуют: 1. – непосредственная преемственность в сфере национальных традиций, прямо или опосредованно связанных со сценическим искусством: а) театром марионеток, б) с эпосом, фольклорным и религиозным вариантами сценических действий и др.; в) преданиями и легендами, бытование которых сопряжено с искусством сказителей. Отсюда – некоторые «переходные» жанровые черты в характере сценического действия первых музыкальных драм: импровизационность, первоначально проявленная в практически устном характере и сценического, и музыкального элементов;

2. – опора на народную песенность, также нередко способствовавшая возникновению своеобразных форм сценического решения, особенно в самых ранних образцах, предваряющих создание музыкальной драмы, когда народная песня, включалась без предварительной обработки. В отдельных случаях большую роль играли элементы театральности, заложенные уже в самой народной песне; 3. – Расположение на границе двух типов музыкального мышления – монодийного и многоголосного, что обусловило изначально устный характер музыкальных эпизодов, преобладание на первых порах унисонного и монодийного типа гетерофонного звучания оркестра и хора, народную манеру вокального исполнения (более подробно об этом см.: [1, с. 199–216; 4]).

⁵² Здесь можно выделить два магистральных пути, определяющих его бытование. Первый (исторически более ранний и протяженный во времени) — арабская музыкальная драма — обусловлен общностью культур народов арабского мира. Второй — «советская» музыкальная драма — сформировался в течение достаточно короткого времени в условиях «планового» построения единой советской культуры, одновременно нацеленной на культивирование этнических музыкальных традиций не только народов СССР. Так, например, становление и развитие монгольской музыкальной драмы имеет много общего с условной советской, в хронологическом плане слегка опережая ее. Это можно объяснить тем, что сюда даже раньше, чем в восточные советские республики приехали музыканты из России.

Именно такие музыкальные драмы Одилджона Назарова, созданные им преимущественно для Ходжентского (Ленинабадского) театра, принесли композитору любовь слушателей, а для последних открыли путь в мир музыкального театра⁵³. Богатая мелодика, доступный гармонический язык и тесная связь с народной песенностью в спектаклях «Кучабоби ошикон» (драматург А.Шукухи), «Интихоби домод» (Х. Садык), «Садокат» (С. Сафаров) «Иродаи зан» (А. Сидки) и др. отражают инвариантные черты жанра. Но они же, эти черты, нашедшие своего слушателя и востребованные им, делают (подчеркнем, напрасно) жанр в глазах большинства профессионалов неким преддверием оперы⁵⁴.

Впрочем, не все профессионалы недооценивают рассматриваемый демократический жанр. Вспомним, что у Д.Дустмухамедова, в творчестве которого явлено глубоко философское осмысление действительности, музыкальной драме отведено значительное место. Композитор-мыслитель, создававший оперы и симфонии, понимал значимость жанрового разнообразия в палитре национальной культуры. В его драмах⁵⁵ более сложная музыкальная драматургия, и в целом они обладают универсальными признаками, определяющими общежанровые пути становления музыкально-сценической драматургии жанра, такими как: 1) тенденция к разрастанию музыкальных эпизодов и преодоление их дивертисментности через включение в процесс движения сюжетной линии; 2) усиление функциональной роли музыки как драматургического средства, в отдельных случаях приводящее к частичному преодолению номерной структуры и реализации принципа сквозного развития; 3) обусловленное этим процессом возрастание роли оркестра, хора.

Показательно, что на рубеже XX–XXI столетий, катаклизмы, сотрясавшие постсоветские восточные школы, менее всего затронули музыкальную драму. В сложившейся ситуации она даже заметно укрепила позиции. Напомним, что театры оперы и балета в

⁵³ Недаром имя Народного артиста Тадж. ССР Одилджона Назарова присвоено Государственному музыкальному театру юного зрителя в Худжанде.

⁵⁴ Думается, интересно будет узнать, что в музыкальной культуре стран арабского мира она так и не стала преддверием (поскольку опера практически не вошла в поле зрения композиторов в силу ее невостребованности, что, разумеется, само по себе не является образцом для подражания), оставаясь любимым музыкально-театральным (а впоследствии также кинематографическим и телевизионным) жанром.

⁵⁵ «Модар нигарон буд» (1971), «Суруди Бахтиёр» (1979), «Суруди нотамам» (1980) и др.

Самарканде и Ашхабаде были трансформированы в музыкально-драматические⁵⁶. Музыкально-драматические театры успешно функционируют в различных регионах Таджикистана. Нередко авторами здесь выступают талантливые музыканты, не имеющие специальной композиторской подготовки. Думается, и профессионалам не следует игнорировать этот жанр.

В Казахстане феномен демонстрирует примеры, связанные с поиском адаптации к интересам современного зрителя/слушателя. С одной стороны, здесь возникает некоторое пересечение с тенденциями развития арабской драмы (выход в пространство кино- и телеискусства), с другой — стремление соответствовать запросам массовой аудитории. Так, недавно (сентябрь 2019) на телевизионных экранах появился сериал «Рауза» в жанре музыкальной драмы (композиторы Марат Балмырза, Жасулан Нургазиев). Несомненно, данное направление в развитии жанра является вполне конструктивным [4].

Подчеркнем: представленные наблюдения не фиксируют все проблемы, связанные с функционированием феномена национальной музыкальной драмы, сформированного на границе двух пластов музыкального творчества — традиционного и композиторского. Однако они позволяют сделать ряд выводов. Основной заключается в том, что к настоящему времени сложились условия, выводящие музыкальную драму/комедию на передовую линию в борьбе за сохранение национального своеобразия массовой музыкальной культуры. Это обусловлено как наличием «пограничного» характера функционирования, с вытекающими отсюда параметрами музыкально-выразительных средств, так и прочным укоренением в пространстве национальной культуры. Последнее служит неоспоримым аргументом в пользу самодостаточности и самоценности жанра⁵⁷.

Нельзя не затронуть также проблему масштабных научных исследований творчества композиторов Таджикистана — одно из слабых звеньев таджикской музыкальной науки (не в плане качества, а в количественном измерении). Если посчитать диссертации, защищенные

⁵⁶ Еще один интересный в контексте проблематики настоящей статьи факт: когда в 2004 году (в связи с 60-летием добровольного вхождения Тувы в состав СССР) проходил конкурс на сочинение тувинской национальной оперы, лучшим сочинением была признана не опера, а музыкальная драма С. И. Бадыраа «Буян-Бадырғы».

⁵⁷ Следует отметить, основатель таджикского искусствознания, досконально изучивший историю таджикского театра, Н. Х. Нурджанов неоднократно высказывался о конструктивной, сохраняющей свою актуальность роли музыкально-драматического жанра в национальной культуре.

в русле данной проблематики, то даже с учетом советского периода их не более десяти. Перечислим авторов: Л. Назарова (Москва, 1982), Э. Гейзер (Москва, 1983), Т. Попандопуло (Ленинград, 1985), М. Дрожжина (Ленинград, 1990), Л. Джуманова (Москва, 1991), Б. Кабилова (Душанбе, 2005), А. Галияхметова (Москва, 2011), Ш. Мирзоева (Новосибирск, 2013), П. Тончук (Новосибирск, 2016), С. Давлатова (Новосибирск, 2020)⁵⁸. Как известно, научная рефлексия не только является показателем зрелости школы, но в некоторой степени и динамизирует ее развитие. Помимо диссертационных исследований, проблемам композиторского творчества посвящены публикации старейшего музыковеда республики Б. Кадыровой, театроведа Н. Нурджанова, исследователей традиционного искусства Н. Хакимова, Ф. Ульмасова и др., композиторов Т. Шахиди, Ф. Бахора, Х. Ниёзи и др. Но этого также недостаточно.

Подводя итоги, можно констатировать: достигнув грани, переступив которую можно было потерять возможность восстановления, таджикская национальная композиторская школа в определенной степени отыграла свои позиции. Безусловно, ее состояние в настоящее время сложно сравнивать с предыдущим периодом расцвета. И одним из важных маркеров здесь является снижение не только уровня подготовки, но и социального статуса представителей данного типа музыкального профессионализма, обусловленное как положением последнего в системе культурных ценностей, так и экономическим фактором (что, впрочем, взаимосвязано). Поэтому современный этап можно обозначить как этап постепенной стабилизации. Однако наличие доброй воли руководства Республики Таджикистан, стремление со стороны творческой и педагогической интеллигенции (имеющей доступ к инструментам формирования культурного пространства) к балансу двух ветвей музыкального профессионализма, отчетливая тенденция к укреплению инфраструктуры, понимание важности подготовки квалифицированных кадров, появление новых талантливых сочинений – все это позволяет надеяться, что впереди школу ожидает новый подъем и расцвет.

Литература

1. *Дрожжина М.Н.* Молодые национальные композиторские

⁵⁸ Диссертации П. Тончук и С. Давлатовой защищены под руководством автора настоящей статьи.

школы Востока как явление музыкальной культуры XX века. – Новосибирск, 2004. – 280 с.

2. *Дрожжина М.Н.* Сосуществование двух типов музыкального профессионализма как фактор стабильности современной неевропейской культуры // Глобализация и справедливость. – М., РУДН, 2007. – С. 407-419.

3. *Дрожжина М.Н.* Композиторская школа в контексте музыкальной культуры Таджикистана (вопросы истории и теории) // История и теория искусств таджикского народа. — Душанбе: Дониш, 2018. — стр.107-122.

4. *Дрожжина М.Н.* Музыкальная драма как универсальный самодостаточный феномен в творчестве композиторов восточных школ // Музыка народов мира: проблемы изучения : Материалы VIII Междунар. науч. Конф. «Музыка народов мира. Проблемы изучения: сохранение культурного наследия», посв. 150-летию со дня рождения А. В. Затаевича (Москва, 11-12 октября 2019 года) / ред.-сост. В.Н.Юнусова, А. В. Харуто, В. Е. Недлина. – Алматы: Казахская нац. консерватория им. Курмангазы, 2020. – С. 239-251.

5. *Дрожжина М.Н.* Беседа с композитором Т. Шахиди // Личный архив М.Н. Дрожжиной. – 2 марта 2021.

6. *Кабилова Б.Т.* История композиторского творчества в Таджикистане. – Душанбе: Дониш, 2008. – 154 с.

7. *Композиторы и музыковеды Таджикистана.* – Душанбе, 2010. – 312 с.

8. *Назарова Л.* Музыкальная культура Таджикистана XX – начала XXI столетий (тенденции, проблемы). – Душанбе, 2009. – 256 с.

9. *Панфилова В.* Музыка гражданской войны // Независимая газета. – 1999. – 10 декабря.

10. *Розикова Ш.* Некоторые вопросы истории становления музыкальной редакции таджикского радио (1930 - 1991 годы) // Фарханг ва санъат. – 2019. – №2. – С. 73-80.

11. *Хасанова М.* Музыкальная жизнь Таджикистана в конце XX – начале XXI века: Дис....канд. исторических наук. – Душанбе, 2018. – 169 с.

12. *Bell D.* The cultural contradictions of capitalism. -N.-Y., 1976. – 301 p.

13. *Tunstall J.* The Media Are American: Anglo-American media in the world. -London: Constable Pub., 1977. – 352 p.

14. *Wallis R. and Malm K.* The International Music Industry and Transcultural Communication II Popular Music' and Communication. - Newbury Park, 1987. – P. 112-137.

15. Глава союза композиторов Таджикистана : «Рэп угрожает национальной идентичности»: // Радио Озоди. [электронный ресурс] URL: Глава Союза композиторов Таджикистана: "Рэп угрожает национальной идентичности" (ozodi.org) (дата доступа: 12.03.2021).

16. Низомов Х. Как наши маэстро готовятся к юбилею государственной независимости // Сайт министерства культуры республики Таджикистан [электронный ресурс] URL: КАК НАШИ МАЭСТРО ГОТОВЯТСЯ К ЮБИЛЕЮ ГОСУДАРСТВЕННОЙ НЕЗАВИСИМОСТИ. Об этом Председатель Союза композиторов Таджикистана рассказал НИАТ «Ховар» (vfarhang.tj) (дата доступа 12.03. 2021).

Чынар Уметалиева-Баялиева (Киргизия)

**Авангард в музыке. Баласагын Мусаев
STELLAR ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА**

На рубеже XIX и XX веков кризис европейской культуры привел к формированию нового художественного мировоззрения и новой художественной практике. В это время «антиромантизм» и «неоклассицизм» в музыке становятся главными идейно-эстетическими направлениями для молодых композиторов. Приверженными борьбе поколений, принципов и вкусов становятся представители новой музыки в разных странах, это Пауль Хиндемит, Бела Барток, Игорь Стравинский, Сергей Прокофьев, Богуслав Мартину, Артур Онеггер, Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Карл Орф, Бенджамин Бриттен и др. Музыканты нового поколения не желали пассивно перенимать наследие ушедшего времени. Они ощущали себя жителями иного мира, стремясь изобрести новый язык музыкального искусства, освобождаясь от власти прошлого «XX век занимает исключительное место в мировой художественной культуре. Это век пересмотра накопленных ценностей, век формирования новой эстетической парадигмы и нового художественного мировоззрения. Особое место в культуре столетия принадлежит европейскому музыкальному авангарду, создавшему неклассическую концепцию музыки. Её сущностным принципом является новое качество западного рационализма, или новая рациональность (термин Н.Автономовой), проявившая себя на уровне содержания музыки, образной системы, формы, композиционной логики и свойств материала»[4. С.92–98].

Музыкальный авангард 10–20-х гг. XX века стал следствием огромных политических потрясений, грандиозной гуманитарной катастрофы европейской культуры, постигшей её после первой мировой войны (1914–1918). «Общественные катаклизмы XX века отразились в музыке, ее стилевых течениях, жанрах, выразительных средствах. Но композиторы шли дорогой сложнейших исканий во имя создания «новой классики», «новой культуры» «нового человека» [5.

С.4]. В искусстве в это время зарождается экспрессионизм, который вобрал в себя все трагедии и драмы этого времени, разочарования в духовные идеалы прошлого. Невиданный технический прогресс, индустриализация и мощное развитие городов стало предпосылкой для рождения новых эстетических принципов музыкального модерна, вылившиеся в абсолютное новшество музыкального языка, художественной образности и способов бытования произведений (исполнение, слушание, запись).

Сегодня термин авангардная музыка вбирает в себя множество течений, техник и подходов. Музыкальные эксперименты XX века стремятся отобразить современность со всеми её противоречиями и парадоксами. Новая парадигма музыкальной эстетики заключается в том, что принципы композиторской техники, музыкальной организации, возможно подсознательно и даже интуитивно, но всегда объективно отражают состояние того общества, в котором существует музыка. Обновление звука, формы подачи звукового материал, а также её исполнения и записи – считается первейшей задачей современных авторов. Отсюда разнообразие композиционных приемов, принципов организации звуковой основы. Авангард в музыке представлен конкретными стилями: музыкальный экспрессионизм, серийная музыка, полисерийность, сонористика, алеаторика, интуитивная музыка, конкретная музыка, альтернативная музыка, сюрреалистическая музыка, полистилистика, пуантилизм и т.д. Вследствие отказа от мажорно-минорной системы и привычной структуры музыкального произведения терпит крушение принцип ладотональности. «Итак, классическая тональность «умерла». Это - первый стимул, вызвавший к жизни новый метод композиции. Вместе с крушением тональности вышли из строя прежние способы организации звукового материала. Отсюда второй стимул — возникшая необходимость чем-то заменить тональность, ее формообразующие функции [1. С.63]. Музыка либо атональна, либо подчинена новой системе организации звуков. Поиски новой гармонии, ритмов, звуковых комплексов, тембровых структур стали свойственны новой музыке» [6. С.152].

В музыковедении «авангардная музыка» с одной стороны, обозначает общее название музыкального модерна, его радикальных инноваций со стороны композиторов Новой венской школы («Авангард -1»; до 1945 года) и последующего периода (до начала XXI века) с его представителями различных направлений музыкального пост-

модернизма («Авангард - 2»). В другом случае, термин «авангард» обозначает направления только послевоенного периода (1970-е гг.), исключая из этого понятия эпоху «модерна» [10].

Авангард в музыке XX века также представлен такой техникой, как додекафония (12-тоновая) и серийная техника. Исторически первооткрывателем этого направления является австрийский композитор, основоположник новой венской школы Арнольд Шёнберг (1874–1951), в творчестве которого осуществилось последовательное применение закономерностей додекафонии. Учениками и последователями А.Шёнберга были Антон Веберн, Альбан Берг, Ханс Эйслер и др. Отрицание музыкальной культуры прошлого, утверждение своей музыки как «музыки настоящего» и «музыки будущего» стало творческой программой этих новаторов.

В 1940 гг. приёмы двенадцатитоновой техники начинают применять многие композиторы среднего поколения: Э. Кшенек, Л. Даллапиккола, В. Фортнер, Ф. Мартэн, Г. Петрасси и др. К 1950–60 годам относится широкое распространение этой техники в среде композиторов молодого и среднего поколения многих европейских стран: П. Булез, Д. Кейдж, Я. Ксенакис, Д. Лигетти, Л. Ноно, Д. Мийо, К. Пендерецкий, И. Стравинский, А. Шёнберг, П. Шеффер, К. Штокхаузен.

Крупнейшим лидером музыкального авангарда и новатором музыки второй половины XX века является немецкий композитор Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007). Он является основателем электронной музыки, а также родоначальником электроакустической и техно-музыки. «Разгром фашизма и окончание войны ощущалось молодым поколением Германии не только как исторический рубеж, но и, прежде всего, как рубеж духовный. Начинается время осознания неизмеримой вины и покаяния. Знаменитые слова Теодора Адорно – первого теоретика Дармштадтских курсов современной музыки – о том, что «*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*» («Писать стихи после Освенцима – это варварство») обозначили сознательное желание отмежевания от традиционного искусства, запятнавшего себя служением Третьему рейху. К.Штокхаузен называет эту историческую цезуру «часом X», с этого момента все должно быть по-новому – в том числе и музыкальный язык, на котором будет говорить молодое поколение композиторов. И Штокхаузен обращается к принципиально новому – к электронному звуку» [3].

К.Штокхаузен был одним из многих выдающихся лекторов на Международных летних курсах новой музыки в Дармштадте (нач. 1950-х до нач. 1960-х гг.; Internationale Ferienkurse für Neue Musik), основанной представителями саунд-арта после окончания Второй мировой войны. Открывая принципиально новые пути в искусстве, он обобщил свои теоретические взгляды по проблемам теории музыкального времени, психологии восприятия и др. в 10-ти томах под названием «Тексты о музыке».

Дармштадская школа была связана с использованием техники музыкального сериализма и алеаторики. Впоследствии эта техника расширена в области длительности, громкости, тембра и артикуляции в музыке. Французский композитор, один из лидеров французского музыкального авангарда Пьер Булез (1925–2016) является создателем теории «интегрального сериализма». В своих лирических откровениях он использовал пуантилизм как метод композиции (цикл пьес «Структуры», вокальный цикл «Молоток без мастера»). «Присущие ему «полярность» и масштаб влияния позволяют (до определенной степени) «мерить» путь авангарда по Булезу – каждый раз он оказывался во главе новых веяний, молниеносно угадывая смену тенденций» [7. С.62–84].

Русский музыкальный авангард представлен двумя поколениями: авангард 1910–1920-х годов и авангард 1960–1980-х годов. К первому движению относятся композиторы: Н.А.Рославец (русский Шёнберг), И.А.Вышнеградский («ультрахроматизм», четвертитоновая музыка), А.В.Мосолов (урбанистический конструктивизм), Н.Б.Обухов (концепция 12-тоновой атональной техники, электроакустические инструменты), А.С.Лурье (основал Ассоциацию современной музыки – 1919г.), И.Шиллингер (один из лидеров АСМ), и др. Представители советского авангарда стремились объединить искусство и технологию, звук и электроакустику, создавая «новую систему организации звука». Многие из них экспериментировали в области микрохроматики, расширяя звукоряд посредством его дробления на микроинтервалы. Преодолевая ограничения равномерной темперации, они предвосхитили появление в середине XX века вид музыкального авангарда – конкретную музыку. В области образной содержательности их музыка была близка к музыкальному футуризму, русскому космизму и позднему Скрябину.

Русский послевоенный авангард это, главным образом, «Московская тройка»: Альфред Шнитке (полистилистика), Эдисон Денисов (пуантилизм, сонорика, разные модификации серии) и София Губайдуллина (эстетика и символика числовых структур, ритм формы). Несмотря на полную политическую изоляцию Советской страны от мировых процессов музыкального искусства, эти авторы смогли воспринять многообразные явления европейского музыкального авангарда, смело экспериментировать и открыть новые пути в художественном развитии. Их творческая практика определённо повлияла на современное композиторское творчество в целом, сделав их лидерами своего поколения.

Эдисон Денисов (1929–1996) – видный российский композитор XX века, пришедший в музыку из математики. Отсюда способом его композиторского мышления является связь музыкального и математического начал. «Денисов, как яркий художник своего времени, впитал и ассимилировал наиболее значимые идеи, предложенные Новейшей музыкой второй половины XX века» [2. С.10]. Преобладание лирического состояния в его сочинениях рождает неповторимый стиль – абсолютное стремление к красоте, превосходство напряженной и высокой лирики (симфония №2).

Э.Денисова связывали дружеские отношения с французским композитором и дирижером Пьером Булезом, который первым исполнил «Солнце инков» Э.Денисова во Франции. В 1990 году он возглавил Ассоциацию современной музыки в Москве, а также работал в ИРКАМе в Париже (IRCAM, фр. Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, Институт исследования и координации акустики и музыки).⁵⁹

К «музыкальному авангарду» можно отнести и композиторов из советских республик: Арво Пярт (Эстония), Валентин Сильвестров (Украина), Гия Канчели (Грузия), Арво Пярт (1935) – видный эстонский композитор, воплотивший технику минимализма, эстетики «новой простоты» и создатель авторского стиля *tintinnabuli* (букв. «колокольчики»). Движение «авангардизма» было широким. Значительным был вклад и других композиторов: Н.Каретников, С.Слонимский, Р.Леденёв, Б.Тищенко, В.Сильвестров, Л.Грабовский,

⁵⁹ Исследовательская организация, созданная по поручению Жоржа Помпиду композитором Пьером Булезом для современных музыкальных и музыковедческих исследований. Институт, ассоциированный с Центром Жоржа Помпиду, открылся в 1977.

Р.Щедрин, А.Караманов. Увлечение авангардной техникой захватила композиторов старшего поколения: А.Эшпай, К.Караев, Д.Шостакович. Однако, уже во второй половине 60-х гг. в творчестве многих советских авторов обозначился отход от строгого серийного письма в сторону свободного смешения техник⁶⁰. В образном плане новая музыка открывала для молодых авторов невиданные горизонты духовной свободы и прорыв к общечеловеческим ценностям.

Авангард в Советском Союзе был не признан. Многие крупные композиторы занимались творчеством в области прикладной музыки (музыка для театра, кино и мультфильмов), которая становилась для них экспериментальной лабораторией, где нередко рождалась высококлассная музыка.

Balasagyn MUSAEV. STELLAR (2017) for symphonic orchestra
in memory of Chyngyz Aitmatov

Кыргызская профессиональное музыкальное искусство насчитывает своим возрастом около 70 лет. За это время был в основном создан фундамент композиторской школы, имеющей не один десяток талантливых авторов, работающих почти во всех жанрах музыкального творчества. Накопилось солидное классическое наследие, создано огромное количество произведений академического направления. Однако, кыргызские авторы за всё это время в своём творчестве «обходили стороной», так называемый музыкальный авангард, за исключением единичных случаев использования новой композиторской техники – алеаторика, серийная техника, додекафония, атональность и др. – некоторыми авторами (1970–80 гг.), которые оказались малопродуктивными.

Во втором десятилетии XXI века в Кыргызстане появляются авторы, которые довольно успешно начали претворять элементы техники – додекафония, атональность, сонористика, алеаторика, и др. Так, молодой композитор Баласагын Мусаев (Balasagyn Musaev) работает в авангардной технике, которая успешно представлена в его произведении для симфонического оркестра, называемом Stellar (for symphonic orchestra; 2017). Слово stellar в переводе на русский язык означает звёздный, выдающийся. Это достаточно символично, так как

⁶⁰ На Западе тотальный сериализм просуществовал не более десятилетия, сменившись на алеаторическую импровизационность и смешанные методы композиции.

произведение посвящено 90-летию выдающегося кыргызского писателя Чынгыза Айтматова.

Сам автор о своем произведении: «Дипломное сочинение было окончено в феврале 2016 года. В его основе лежит идея непостижимости мироздания, существования отдаленных непознанных миров, присутствующих только в нашем сознании»⁶¹.

Композитор использует различную технику – серийную, атональность, вариационность темы-серии, элементы полисерийности. Данное произведение – наиболее удачный вариант в применении звуковых компонентов нового письма. Произведение имеет рондообразную форму. Первый раздел А (1-70) начинается от обозначения [А] с небольшим вступлением в 10 тактов. В качестве строительного материала Stellar автор применяет разнообразные приёмы новой техники и новые принципы трактовки оркестра. «Сочинение имеет несколько другое осознание симфонического оркестра, так как каждый инструмент функционально индивидуален. Исполнители почти везде выступают как солисты, как ансамбль солистов. В некотором месте деление струнных групп доходит до 4-х.»⁶². Тематически произведение строится на основе серии, которая является основной интонационной базой сочинения. Неполная серия в несколько звуков объединяет горизонталь и вертикаль, обеспечивая единство интонационного материала. «Ладовой основой стал специально сочиненный звукоряд, состоящий из 8 звуков с главным тоном “е”. В некоторых разделах встречается целотоника и тесно расположенный квинтаккорд»⁶³. Итак, нота ми выступает как первооснова, из которого рождается главный мотив. Он состоит из трех слоев:

Первый слой – полиритмическое движение восьмыми и шестнадцатыми, позже четвертями у деревянных духовых и других инструментах. Ноты: e-fis (позже добавляется dis);

Второй слой – тот же главный мотив, только длинные ноты (педальный тон) у валторн;

Третий слой – мелодический голос

Основным интервалом, из которого вырастает мини-серия это секунда (большая и малая) – ми-#фа; #ре-ми. Из неё произрастают аккордовые вертикали, создающие эффект пульсирующего «сгустка

⁶¹ Баласагын Мусаев закончил композиторский факультет Московской государственной консерватории им. П.И.Чайковского (2011-2016 гг.). Из интервью с автором: 10 августа 2022 г.

⁶² Из интервью с автором: 10 августа 2022 г

⁶³ Там же

светового импульса». Тема рождается как бы из ниоткуда у едва слышимых *vibrato solo* Oboe I, на фоне триолой Clarinetto I-II in B на «р» (пиано), и Corno in F I-IV dolce, звуки которых появляются попеременно (*senza dim*), создавая эффект разряженности атмосферы. Это лишь «эмбрион» темы, которая впоследствии станет базой для последующих тематических и гармонических последований.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 1: ГОБОЙ – НАЧАЛО+5 ТАКТ. И ДАЛЕЕ

The image displays two pages of a musical score. The top page shows the beginning of the piece, featuring a solo *vibrato* on the Oboe I part, marked *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano). The Oboe I part is accompanied by woodwinds: Clarinetto I and II in B, and Fagotto I and II. The woodwinds play a triplet pattern, marked *p* and *senza dim.* (without dynamic change). The bottom page, marked with a box 'A', continues the Oboe I part with a melodic line, marked *mp* and *pp* (pianissimo). The woodwinds continue their triplet pattern, marked *p* and *senza dim.*

В разных разделах произведения использованы различные сегменты начальной серии. Так, эффектное *divizi* струнных в обозначении [B] основано на постепенном нанизывании неполной серии в аккорд: (arco) до-#ре-ми-си-ми-#ре-до-ми-#фа-си, где звуки до-ми-си-

#ре-#фа образуют интонационный костяк сочинения, а именно, это и есть главный аккорд Stellar:



Почти по этим же звукам образуется вертикальная линия у струнных [B]-2 такта: #ре-до-#фа-си-до-#ре-ми-си-ми-#фа-си.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 2

Почти незамеченный на слух, но наглядно присутствующий в партитуре мы видим один из интонационных построений, цементирующий всё сочинение, – это секундовые триоли, проходящие у инструментов: деревянные духовые, струнные, фортепиано (pianoforte), вибратон (vibrafono), челеста (celesta), колокольчики (campanelli), кроталы (crotales), маримба (marimba). Они ненавязчиво формируют ткань произведения, играя и растворяясь в музыке.

I-й раздел демонстрирует техническое разнообразие приемов использования серии и разнообразие её интонационной базы. Значительное место в звуковом потоке занимает триольное движение #фа-ми-#фа

(Нотный пример №3; [A]-7т. - [C]+7т.);

Musical score for Example 3, featuring woodwinds and strings. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes I Clarinet in Bb, II Clarinet in Bb, and I Fagotto. The second system includes I Cl. and II Cl. The music features a prominent triplet pattern in the woodwinds, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a *senza dim.* marking.

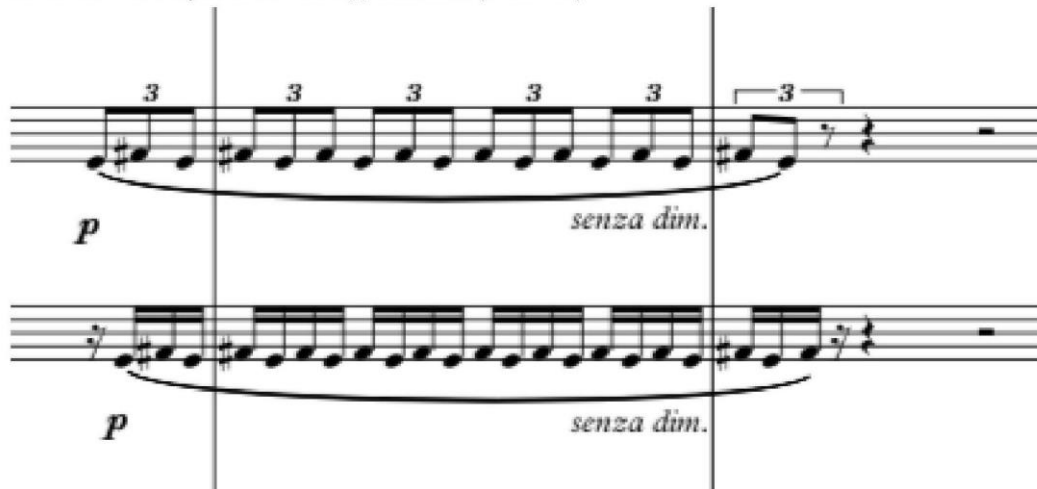
в цифре [B]+4т. представлен его вариант

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 4; с.4

Musical score for Example 4, featuring vibraphone, piano, and percussion. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system includes Vib. and Pno. The second system includes Vib., Camp.lli, Croc., and Pno. The music features a prominent triplet pattern in the vibraphone and piano, starting with a piano (*p*) dynamic and ending with a *senza dim.* marking. The percussion parts include Marimba, Campanelli, and Tam tam.

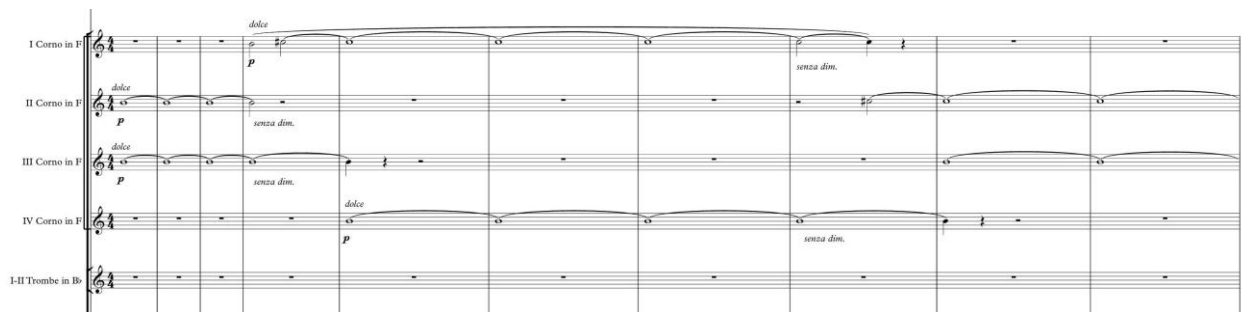
Сам автор классифицирует тематизм (или главный мотив) в виде 3-х слоев: 1-й слой – полиритмическое движение (e-fis-dis):

1й слой – полиритмическое движение (e-fis-dis)



Отсюда, вся тематика Stellar построена на интервале секунда. Самое начало произведения начинается с целой ноты «ми» (*dolce*) у валторны II и валторны III (Corno in F), к которым присоединяется валторна I с нотой «ми» и «#фа», образуя длительно звучащий диссонанс (IV валторна тянет звук «ми» первой октавы), превращаясь в своеобразное *ostinato*-фон, вокруг чего разворачивается музыкальная ткань. Это 2-й слой – длинные ноты (педальный тон e-fis-dis):

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 5



Итак, секунда становится составным элементом мелодической ткани. Постепенно появляются и другие интервалы: скачки на большую септиму, малую сексту, большую сексту, ув. кварту, и др.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 6

Это 3-й слой – мелодическая линия:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'I Ob.' and the bottom staff is labeled 'II Ob.'. Both staves contain a melodic line with various notes, rests, and dynamic markings. The top staff has a 'pp' marking at the beginning and another 'pp' marking later. The bottom staff has a 'pp' marking at the end. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Мелодический голос в исполнении гобоя открывает полный звукоряд этого раздела – с, cis, dis, e, fis, gis, ais, h. В 21-м такте у струнных выстраивается аккорд, который можно назвать главным аккордом. Он появится в измененном варианте в других разделах. В 24 такте звучит усложненный главный мотив с добавлением dis к 1-м и 2-м слоям с использованием особых видов ритмического деления: триоли, квинтоли, секстоли, которые создают полиритмическое множество. В 55 такте снова возникает мелодический голос, но уже в исполнении 2-х гобоев, которые создают ритмически неточный канон (гетерофония). В 66 такте фаготы добавляют еще ноту f (e-f).

Как у классиков додекафонии А.Шенберга, А.Берга, А.Веберна здесь преследуется тот же принцип – серия определяет «лицо» произведения. В сознании композитора рождается определенная интерваллика или мелодический рисунок, который и будет иметь основное интонационно-символическое значение. «Одновременно с мелодизацией фактуры и возрождением линейных принципов начинает проявляться и тенденция к унификации горизонтали и вертикали.

Уже при таком мелодическом стиле письма гармония возникает как результат сплетения голосов, и возникающая вертикаль имеет лишь мелодическое оправдание, но вместе с тем намечается и стремление к интервальному сближению вертикали и горизонтали, к построению гармонии на том интервальном принципе, который лежит в основе мелодии» [8. С.487]. Такой же принцип мы видим и в некоторых фрагментах этого сочинения. В самом начале тема у гобоя соло (I Oboi solo) состоит из интервалов: ми-#ре-#фа-до-си, далее к ним прибавляются #ля-#до-#си-#соль.

«Совершенно естественно, что в связи с утратой функциональности и тональных устоев композиторы всё большее внимание стали уделять горизонтали, линейным силам следования звуков в мелодии. Новая линейность, возникшая на атональной основе, явилась естественным следствием крушения законов функциональной гармонии». [Там же. С.486]

Представим структуру Stellar:

А	В (1я кульминация)	Ход	А1	С (хорал)	Д (2я кульминация)	Coda (А2)
Главный мотив Главный аккорд	Квинтовый аккорд Аккорд В	Главный аккорд 1	Главный мотив	Главный аккорд 2	Главный аккорд 3 Аккорд В 1 Целотоновая гамма Квинтовый аккорд 1	Главный мотив
1й раздел	2й раздел		3й раздел	4й раздел	5й раздел	6й раздел

Первый раздел А (1-70) Stellar это интонационно-тематически единый организм, с точки зрения формы представляющий собой структуру, подчиненную главной драматургической задаче. После демонстрации 1-го проведения темы-серии у гобоя соло [А] – 6 такт. (Oboi solo): 3 такта+4 такта, следует 2-е проведение темы в 6 тактов, которое завершается стягиванием звуков серии в вертикаль у струнных [В]. После этого тема проводится у solo Oboi [С] в 6 такт., в контрапункте ему звучит та же тема-серия у разделенных струнных (V-ni Div in 3) в большую секунду (б.2.) с опозданием в 2,5 такта. Этот фрагмент заканчивается новым материалом [D], представляющий собой диссонирующее арпеджирование разделенных струнных (detache), по музыке создающее образ стремительного беспорядочного движения. Внутри него предвосхищаются динамические «вспышки» от $p >> f > ff << p$, которые впоследствии войдут в число основных строительных элементов произведения.

1 Cor.
II Cor.
III Cor.
I-II Tbn.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 10

I Ob.
II Ob.

Второй раздел В (68-110) является первой кульминацией. Вскоре слышно 1-ое крещендо у струнных [E]+8 такт., затем второе, третье, четвертое, пятое и т.д. Крещендо у tutti деревянных духовых и медных сменяют друг друга. У струнных эти «вспышки» усилены тембром тромбонов и тубы (Tromboni I-II-III, senza sord; Tuba). В начале 6-7 тактные «импульсы» становятся всё более короткими (2 такта). Динамически эти «вспышки» обозначены как >>>>f<<<<pp, но когда «сияние» усиливается, сменяемость крещендо становится более сжатым и напряженным - mf>>ff <pp.

В художественном плане мы видим картину, напоминающую что-то наподобие передачи энергетических импульсов-сигналов, которые посылаются, как бы из далеких планет. Перед нами воссоздается картина вечного сияния необозримого количества звёзд на фоне бескрайней тишины и величия Вселенной.

«В разделе два основных аккорда: первый – квинтовый аккорд от ноты «h» h-fis-cis-gic-dis-ais (6 нот) в тесном расположении h-cis-dis-fis-gis-ais;

Квинтовый аккорд



второй – это аккорд из звукоряда c-cis-d-dis-e-g-gis-a-ais (все кроме f-fis-h). Назовем это В аккорд (сначала был главный звукоряд, затем постепенно я заменил некоторые ноты).

В аккорд

В 71 такте гобой и труба создают аллюзию на присутствие главного мотива – g-a, cis-dis. В 91 такте уже 9 нот из квинтового аккорда – h-fis-cis-gis-dis-ais-f-c-g. Ход (111-123) [G] за основу взят главный аккорд и развитие происходит путем многократного транспонирования на б.3 вверх».

В конце мы слышим генеральное крещендо pp>>>>fff, которое переходит в новый материал [G], воспроизводящий хаотичное движение.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 11

The musical score for Example 11 is a multi-staff orchestral passage. It begins with a key signature change to G major, indicated by a 'G' in a box. The score includes staves for Violin I (Vni I), Violin II (Vni II), Viola (Vla), Violoncello (Vcl), and Double Bass (Cb). The music is in 4/4 time and features a complex texture with various dynamics like ff and simile. The passage is characterized by a series of chords and melodic lines that develop through multiple transpositions.

Третий раздел A¹ (124-150). Здесь появляется главный мотив. Второй слой звучит у струнных, первый слой у всех остальных. Далее, на этом фоне звучит третий слой – у скрипки соло, которая продолжает мелодическую линию из первого раздела (Violino solo, dolce) [H]+5 такт. Тема проводит серию из 8-ми нот: #ре, ми, до, си, #до, #ля, #фа, #соль.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 12

The musical score for Example 12 consists of three systems of staves. The first system includes a Violino solo staff with a melodic line marked 'tristezza solo', 'dolce', and 'p', and two Violini staves (I and II) with accompaniment marked 'pp'. The second system continues the Violino solo line with 'mp' dynamics and the Violini accompaniment. The third system shows the Violino solo line ending with 'pp' and the Violini accompaniment.

Как и в начале ([A] и [B]) присутствует тема с последующей гармонической вертикалью у струнных здесь из половины темы-серии: до, #фа, ми, си. [I] (pp) Проведение серии у соло скрипки сопровождается поочерёдными партиями у флейт, кларнетов, фаготов и валторн с вариантами секундовой интонации - ми, #ре, #ре, ми; ми, #фа, #фа, ми; и т.д.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 13

The musical score for Example 13 starts at measure 137 and features seven staves: I Flute, II Flute, Oboe, Clarinet I, Clarinet II, I Bassoon, and II Bassoon. The woodwinds play a series of eighth-note patterns, while the bassoons play a more melodic line with some rests.

Краску добавляют тембры вибратона (ped;p), маримбы (tremolo;p), фортепиано (pianoforte,p), челесты (celesta,p), у которых такие же секунды.

(НОТНЫЙ ПРИМЕР №14);

The musical score consists of four staves. The top staff is for Vibraphone (Vib.), the second for Marimba (Mar.), the third for Piano (Pno.), and the fourth for Celesta (Cel.). The Vibraphone part features a melodic line with a fermata over a dotted quarter note. The Marimba part has a rhythmic pattern of eighth notes with a fermata. The Piano part has a complex rhythmic pattern with a fermata. The Celesta part has a simple melodic line with a fermata. The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as slurs, fermatas, and dynamic markings.

На тех же нотах – до, #фа, ми, си постепенно звук истаивает, разделяясь на множество голосов (div V-ni I, V-ni II, V-le, Vc) [I]- [J].

Четвертый раздел С (148-202) построен на главном аккорде 2 в виде хорального многоголосия. Постепенно аккорд растворяется и остается только два звука в каденции у челесты – соло.

Здесь новый небольшой фрагмент [J] основан на мини-серии из 4-х нот - до, #фа, ми, си (с удвоением нот), где появляется соль-бемоль как энгармонизм к #фа. Повторение аккордовой вертикали основано на чередовании предыдущей и следующей мини-серии в 6 нот – до, соль, #ре, #ля, фа-бикар, си (с удвоением нот). Этот фрагмент, в котором выделяются тембры челесты, фортепиано, вибратона вместе со всем оркестром (pp), вводит в атмосферу безбрежного холодного космического пространства, на котором пульсирует бледный отсвет «мерцающих звёзд».

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 15

The image displays a musical score for measures 153 through 162. The score is arranged in a system with multiple staves. The instruments and their parts are as follows:

- I Cl. (First Clarinet):** Measures 153-162, starting with a *pp* dynamic and a **J** (ritardando) marking at measure 154.
- II Cl. (Second Clarinet):** Measures 153-162, starting with a *pp* dynamic at measure 154.
- I Cor. (First Horn):** Measures 153-162, starting with a *pp* dynamic at measure 154.
- II Cor. (Second Horn):** Measures 153-162, starting with a *pp* dynamic at measure 154.
- III Cor. (Third Horn):** Measures 153-162, starting with a *pp* dynamic at measure 154.
- IV Cor. (Fourth Horn):** Measures 153-162, starting with a *pp* dynamic at measure 154.
- Vib. (Vibraphone):** Measures 153-162, starting with a *p* dynamic at measure 153 and a *pp* dynamic at measure 154. A **(fla.)** marking is present above the staff at measure 154.
- Pno. (Piano):** Measures 153-162, starting with a *pp* dynamic at measure 154.
- Cel. (Cello):** Measures 153-162, starting with a *pp* dynamic at measure 154.
- V-ni I (Violin I):** Measures 153-162, starting with a **J** marking at measure 154.
- V-ni II (Violin II):** Measures 153-162, starting with a **J** marking at measure 154.

The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The **J** marking indicates a ritardando effect.

Оригинальность решения проблемы формы Stellar состоит в том, что череда вертикально и горизонтально выстроенных фрагментов, логически спаянных между собой, открывают нам увлекательный мир волновых процессов акустического пространства. Поток энергии, подобно световой волне, то затухает, то возобновляется, за-

вораживая слух сменой струй плотного и разряженного звука. «Композиторы, начавшие строить свои формы на атональной основе, сразу же лишились такой мощной формообразующей силы, как логика перемещения тональностей внутри формы, исчезла возможность тонального контраста, сильно ослабела тематическая контрастность по причинам большей усложненности мелодического материала, значительно затруднилась проблема чёткого внутреннего членения формы, так как многие структурные понятия стали чисто условными» [8. С.482].

После генеральной паузы следует:

Пятый раздел D (204-273) [L] – вторая кульминация произведения. Он состоит из 4-х элементов. «Принцип развития похож на второй раздел В – поочередное появление элементов и противопоставление их между собой:

Первый элемент – главный аккорд в несколько ином развитии;

Второй элемент – изменённый В аккорд; также есть аллюзия на главный мотив es-f (у труб);

Третий элемент – целотоновая гамма, как новый элемент;

Целотоновая гамма



Четвертый элемент – это квинтовый аккорд из В;

Квинтовый аккорд



Постепенно исчезает 1-й элемент, затем 2-й. Остаются только 3-й и 4-й элементы»⁶⁴.

Возможно, к переходу к нему можно отнести интонационную подготовку у челесты (малые секунды – м.2; малая септима – м.7), натянутость залигованных целых нот + полтора такта паузы – это всё, что отделяет спокойную и несколько созерцательную первую половину произведения от остальной части, сверхдинамичной, грандиозной по звуку, колоссальной, масштабной по замыслу. Хочу привести высказывание Карлхайнца Штокхаузена о роли тишины или паузы в музыке: «Когда я преподавал композицию, я часто давал студентам задание вставить в композицию долгую паузу, отдельно обращая их внимание на важность того, с чем граничит эта пауза — какой звук раздаётся после и с чего она начинается.

Она наступает внезапно, как разрез в плотном звуковом потоке, или музыка постепенно ослабевает перед ней? Очень важно то, что следует за паузой, говорил я. Любого композитора волнует вопрос, как долго пауза может длиться и при этом не нарушить течения музыки. Такую же задачу решает архитектор, когда рассчитывает длину моста Золотые Ворота. Конечно, при моем опыте я могу в определенной мере предвидеть, какое звучание должно предшествовать паузе, чтобы она оставалась «живой». Я имею в виду не только мощную волну энергии до нее, но оба «берега» паузы, до и после. Существует огромное количество разновидностей пауз. Если приводить простейшие примеры, то можно сочетать сильное начало и слабый конец, слабое начало и слабый конец, слабое начало и сильный конец, можно использовать глиссандо или резко обрубать по краям. Комбинаций бескрайнее множество» [9].

На мой взгляд, роль паузы в музыке со значительным замыслом это важный драматургический приём. Действительно, паузы существенно формируют восприятие произведения и её «оба берега» должны быть подготовлены. Здесь мы видим замечательную подготовку паузы [К]: на рр диссонансы секунд (м.2) и пустой интервал м.7. (малой септимы) у челесты+блестящий металлический тембр идиофона *triangolo* (треугольник) предваряют полную тишину в полтора такта.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 16

⁶⁴ Из аннотации автора к Stellar.

Однако вслед за этим слишком мало времени дается для восприятия следующего стремительного взлёта оркестра ($f > ff$), сознание еще не успевает перестроиться с полутора-тактовой тишины на жесткие динамические вспышки. Возможно, таков замысел автора ...

(Нотный ПРИМЕР №17);

С наступлением Пятого раздела STELLAR мы попадаем в зону циклической повторяемости т.н. динамических «вспышек», фактурно оформленных как стремительный взлет у деревянных духовых и div струнных. Эти «взлеты» чередуются с молниеносными крещендо у медных духовых (Corni I-II-III-IV; Trombe I-II; Tromboni I-II-III e Tuba) в пределах такта $p >>> ff$ $mf <<< ff$, которые занимают большую часть второй половины произведения. Вновь композитор в качестве строительного материала использует неполную серию, это различные комбинации звуков ми-#ля-до-си у деревянных (Flauti I-II, Oboi I-II, Clarinetti I-II, Fagotti I-II) и у струнных (Violini I div in 4; Violini II div in 4; Virole div in 4; Violoncelli div in 3; Contrabassi div in 2). Перед каждым взлетом в оркестре у струнных звучит нисходящее glissando малой секунды, которая дана от разных звуков: до-си; си-#ля; ми-#ре (в октаву); #фа-фа бекар (в октаву); си-#ля. Между собой звуки образуют диссонантные соотношения

(Нотный ПРИМЕР №18);

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. It features multiple staves for different instrument groups: Woodwinds (Voi I, Voi II), Strings (Vln I, Vln II, Vla, Vcl), and Brass (Vtr, Trp, Tromb, Trbn). The score is written in a multi-staff format with various dynamics (p, ff, mf, pp, fff) and articulations (detache). The music is complex, with many notes and rests, and includes dynamic markings like 'p', 'ff', 'mf', 'pp', 'fff' and articulation markings like 'detache'.

Такие же диссонантные образования составляют созвучия у медных духовых, которые периодически повторяются после каждого восходящего взлета оркестра. Крещендо у медных - $p \gg ff$ $mf \gg ff$ $tr \gg ff$ $pp \gg fff$ $pp \gg ff$ $mf \gg \gg \gg ff \ll$ и т.д., усиливается партией деревянных духовых и струнных, постепенно звучание доходит до своей высшей точки.

В основе тематизма тот же строительный материал, вариантно разбросанный по партиям в оркестре. К примеру, в момент остановки на одной из вершин у струнных [M] ($pp \gg fff$): си-#до-#фа-#ре-#до-си бемоль-фа бекар-соль; у меди: квинты #фа-#до+ми бемоль-си бемоль; ре бемоль-ми бемоль, ми бемоль-ля бемоль, #фа-си бемоль, #фа-#соль, фа-соль, #ля-до, до-фа бекар-соль бекар. Если не считать удвоенные ноты, получается серия из 9-ти нот – си-#фа-#до-#ре-#до-#ре-#соль-#ля-фа-бекар-фа-бекар-соль-бекар-#ля- до-соль-бекар (серия дана с удвоением нот).

Нотный состав гармонической вертикали у меди во многом остается неизменным: [N], [O] и др. С обозначения [P] до [R] – напряжение возрастает. Все короче становятся атаки оркестра и медных духовых. Количество таких динамических вспышек превышает за тридцать!

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 19-1

Musical score for Example 19-1, featuring a full orchestra and a choir. The score is written for the following instruments and voices:

- Pscc. (Percussion)
- I Fl. (First Flute)
- II Fl. (Second Flute)
- I Ob. (First Oboe)
- II Ob. (Second Oboe)
- I Cl. (First Clarinet)
- II Cl. (Second Clarinet)
- I Fag. (First Bassoon)
- II Fag. (Second Bassoon)

The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic texture with frequent dynamic changes (pp, mf, f, ff) and articulation marks. The woodwinds and strings play intricate patterns, while the choir enters with a powerful, sustained note.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 19-2

Musical score for Example 19-2, featuring a full orchestra and a choir. The score is written for the following instruments and voices:

- I, II Cor. (First and Second Corianders)
- III, IV Cor. (Third and Fourth Corianders)
- I-III Trbn. (First, Second, and Third Trumpets)
- I-III Trbn. (First, Second, and Third Trombones)
- Tuba (Tuba)
- T-t. (Tuba)
- Tamb. (Tambourine)
- Timpani (Timpani)
- Viol. I (Violin I)
- Viol. II (Violin II)
- Vcl. (Violoncello)

The score is in 4/4 time and features a complex, rhythmic texture with frequent dynamic changes (pp, mf, f, ff) and articulation marks. The woodwinds and strings play intricate patterns, while the choir enters with a powerful, sustained note.

Потрясает трубный тембр громогласной меди. Всё это великолепия вызывает у нас ассоциации с процессами космического явления, а именно с потоками гравитационной энергии и термоядерными

реакциями, которыми сопровождается рождение звезд в галактическом пространстве.

Последний раздел Coda A² (274-299). «Звучит главный мотив. Второй слой у альтов, Первый слой у деревянных духовых и Третий слой звучит у первых скрипок, гобоя и у флейты пикколо, как бы продолжая линию из А и А¹».

С обозначения [R] материал идет в новой музыкальной плоскости. Здесь оркестр полностью растворяется в невесомости темы у флейты писсоло (flauto piccolo)+гобая (Oboi I)+скрипок (div Violini I) в высоком регистре на фоне триолей у высоких деревянных (Clarnetti I-II) и скрипок (div Violini II).

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 20

282

R

Picc.

I Fl.

II Fl.

I Ob.

II Ob.

I Cl.

II Cl.

I Fag.

II Fag.

III Cor.

IV Cor.

I-II Tsb.

I-II Tr-ni

II c Tuba

ms sopp.

T-t.

Timp.

Pns.

Cel.

R

V-ni I

Тематически здесь элементы той же серии, которая представлена в авторском варианте, в теме это звуки ми-#ре-#фа-соль-#соль-ля-си-#до-(си-#до-си, т.е. 8 неповторяющихся звуков. Нежные звуки (pp, >>>mp<<<<<pp) у остальных струнных в высочайшем регистре, к которым присоединяются созвучия у фортепиано (pianoforte) и челесты (celesta), создающие мягкий диссонантный фон (созвучия из нот ля-ми, #до-#соль; соль-ми, си-#фа), завершают произведение.

НОТНЫЙ ПРИМЕР № 21

Драматургически это логическое завершение предыдущего нагнетания и предельного сжатия звукового материала. Эволюция формирования нового небесного тела завершилась и «межзвездное облако» превратилось в звезду. Родившаяся звезда начинает излучать свой собственный свет...

STELLAR Баласагына Мусаева (Balasagyn Musaev) это новое явление в кыргызской симфонической музыке. Оно примечательно

тем, что серийная техника используется автором для построения крупной формы без примеси основ тональности. Однако композитор использует не строгую серию в 12 неповторяющихся нот, а неполную серию в 8 неповторяющихся нот. К тому же, эти варианты серии даются по горизонтали и вертикали, соблюдая их единство и взаимозависимость, что является основной закономерностью серийной техники.

Автор не выходит за рамки своей единой базы тематических образований. Вариационность как метод обновления фактурных, тематических и оркестровых диапазонов звукового материала при сохранении неизменного первоначального тематического источника дало возможность выстроить структуру сочинения на основе строгой выверенности звукового материала и его непрерывного обновления.

Здесь автор STELLAR открывает новые пути для кыргызских композиторов в построении крупных форм с помощью логической организованности серийной техники.

Литература

1. Веберн Антон фон. Лекции о музыке. Письма, — М.: Музыка, 1975. — 143 с.
2. Гринева М.И. Произведения Эдисона Денисова для голоса с сопровождением в контексте идей авангарда второй половины XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ростов-на-Дону – 2017, 15 марта 2017 – С.10.
3. Лейпсон Л.В. К вопросу новаторства в электронной композиции К.Штокхаузена «Песнь отроков». Вестник КемГУКИ 33/2015 – с.122 (Вальдорфская свободная школа (г. Фленсбург, Германия). E-mail: ludmila-leipson@yandex.ru
4. Мдивани Т.Г. «Новая неклассическая (расширенная) рациональность-парадигма Новейшей музыки»; Установа адукації "Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт імя П.М. Машэрава", Веснік Віцебскага дзяржаўнага ўніверсітэта. – 2009. – N 1 (51). – С. 92-98.
5. Музыка XX века: учебное пособие для студентов музыкальных училищ и вузов / Е.В. Стригина. - Бийск: Издательский дом «Бия», 2006. – С.4
6. Холопова В.Н., Холопов Ю.Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. Зарубежная музыка. Мастера XX века. М.: Советский композитор. 1984. – С.152 (319 с.).

7. Цареградская Т.В. Пьер Булез. Жест композитора. Журнал «Искусство музыки: теория и история», № 9 Год: 2014 – С.62-84
8. Эдисон Денисов. Додекафония и проблемы современной композиторской техники (Денисов). Русская музыка/Russian music. Статья в кн. Музыка и современность. — М., 1969 – С.487
9. <https://marriedhusband.github.io/art/obrist/music/index.html>
Ханс Ульрих Обрист. Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей «Гараж», 2015.
10. https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B2%D0%B0%D0%BD%D0%B3%D0%B0%D1%80%D0%B4%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B0

Диана Александрова (Москва)

Мотивация цитирования классической музыки в кинематографе

Традиция использования цитат классической музыки в качестве музыкального компонента фильма уходит истоками к появлению кинематографа. До 1933 года не создавали музыку специально для фильма. Поэтому классические музыкальные произведения, не защищённые авторскими правами, широко использовались в кино. Когда появилась тенденция создания музыки под конкретный фильм, классические произведения использовались всё реже и исключительно для более полного погружения зрителей в эпоху, подчёркивания или противопоставления настроения и ситуации. И всё же, обращение к классике актуально до сих пор.

Проблема музыкального цитирования в автономной и прикладной музыке стала объектом изучения в работах А. Денисова (2016), А. Комаровой (2021), З. Лиссы (1970), Т. Шак (2010; 2017) и др. Так, в исследовании Т. Шак (2017), посвящённом широкому спектру проблем киномузыки, отдельная глава отведена цитатам как источнику музыкального тематизма киномузыки (с. 126). Применительно к музыкальным цитатам в медиатексте, З. Лисса (1970) отмечает следующие взаимообусловленные тенденции: «...1) семантическая конкретность цитаты, закреплённость за ней определённого смысла и ассоциативного ряда, вследствие чего цитата может “растворяться” в полифонической структуре медиатекста, закрепляя прямой смысл видеоряда и вербально-сюжетного ряда, или вступать с ними в диалог, контрастируя с рядами текста и создавая контрапункт смыслов; 2) популярность и общеизвестность цитируемого материала, его узнаваемость и существование в коллективном сознании слушателей/зрителей» (с. 137). Опыт данных исследований был использован в статье.

Выбор для анализа фильма Бернарда Роуза «Анна Каренина» (США, 1997) по одноимённому роману Льва Толстого обусловлен

тем, что в музыкальном компоненте фильма задействована исключительно классическая музыка. В данном фильме она важна как драматическая, эстетическая и психологическая составляющая. В связи с этим, целью данной статьи является анализ использования классических музыкальных произведений в качестве основных лейтмотивов, влияния выбранной создателями фильма музыки на восприятие зрителем экранного действия.

В фильме Б. Роуза «Анна Каренина» отсутствует авторская музыка. Режиссёр использует фрагменты классических произведений. В их числе: П. Чайковский – симфония № 6 h-moll (соч. 74), балет «Лебединое озеро» (соч. 20), опера «Евгений Онегин» (соч. 24); С.Рахманинов – «Элегия» es-moll (соч. 3 № 1), «Всенощное бдение» (соч. 37), «Элегическое трио» № 1 g-moll; С. Прокофьев – кантата «Александр Невский» (соч. 78). Использование шедевров русской классической музыки придало истории об Анне Карениной более возвышенный характер. Режиссер, очевидно, стремился добиться максимальной приближенности к настроению, обстановке и духу романа Льва Толстого. Об этом свидетельствует выбранное место съемок (город Санкт-Петербург), костюмы героев, соответствующие моде 1870-х годов, и, конечно, музыка, написанная в конце XIX – начале XX в. То есть музыкальный материал, помимо эмоционального соответствия, имеет и хронологическую достоверность (произведения П. Чайковского и С. Рахманинова).

Анализируемая экранизация классического литературного произведения, музыкальным компонентом которой становятся шедевры классической музыки, не консервативна и не буквальна. В ней режиссер, будучи также и автором сценария, позволил себе некоторые изменения авторского текста. Но, благодаря использованию классической музыки, сглаживаются вольности сценария и достаточно современный облик Анны Карениной в исполнении Софи Марсо.

Режиссер, используя классическую музыку в фильме, ориентируется на просвещенного зрителя, способного узнать использованные фрагменты, сопоставить их с экранным действием. «Главная цель приемов цитирования – вызвать определённые ассоциации у слушателей, поэтому приемы цитирования рассчитаны на эрудированного реципиента, на знание им многих исторических и современных стилей, а также на его высокоразвитое восприятие, на способность из самого сопоставления стилей делать логические выводы» (Шак, 2017,

с. 127). Наибольшее количество цитат взято из Шестой «Патетической» симфонии П. Чайковского. Глубокий трагический смысл этого произведения обогащает действие фильма, ведь «использование принципа цитирования в значительной степени расширяет семантический горизонт произведения» (Денисов, 2016, с. 13).

Тема вступления первой части Шестой симфонии использована в фильме в качестве *лейтмотива судьбы*. Она появляется в начале фильма (00.01.35) (здесь и далее используется хронометраж фильма «Анна Каренина» (США, 1997, реж. Б. Роуз). – Д. А.), когда Левин убегает от волков и проваливается в яму с медведем. Голос Левина за кадром говорит, что больше всего на свете он, как и Анна Каренина, боится умереть, не познав любви. Появляющееся за пеленой снега улыбающееся лицо Анны на фоне трагической музыки производит впечатление отсылки к трагическому окончанию фильма. Этот же кадр появляется, когда Анна гибнет под колесами поезда. Следующий раз *лейтмотив судьбы* проходит во время сцены знакомства на вокзале Анны и Вронского, когда рабочий гибнет под поездом (00.11.22) и Анна считает это дурным предзнаменованием.

Побочная партия первой части симфонии в фильме использована как *лейтмотив любви*. Это основной лейтмотив фильма, сопровождающий развитие отношений Карениной и Вронского. Лейтмотив не зафиксирован, режиссер заимствует разные фрагменты проведения побочной партии, согласно драматургии экранного действия. Впервые *лейтмотив любви* появляется, когда Вронский, последовав за Анной из Петербурга в Москву, признаётся ей в своих чувствах (00.22.08). Лейтмотив звучит мягко, лирично, показывая искренность его признания. Второй раз *лейтмотив любви* проходит после любовной сцены Анны и Вронского. В это время, по диалогу героев, определяется один из главных конфликтов действия, который и приводит к трагической развязке: для Вронского отношения с Анной – победа, для Анны – позор. Но звучащий лейтмотив дарит надежду на счастливый исход. В следующий раз *лейтмотив любви* появляется во время объяснения супругов Карениных (00.45.11). Анна, испытав потрясение от падения Вронского на скачках, не смогла лгать и рассказала мужу об адюльтере. Тихая проникновенная музыка лейтмотива подчёркивает ее искренность и глубину чувств. Последний раз *лейтмотив любви* проходит, когда Вронский приходит к Анне после вынужденной разлуки (01.02.08). Лейтмотив звучит ярко и восторженно:

влюбленные вновь счастливы. Впервые за время отношений они решаются на отчаянный шаг: бегство в Италию. Это последний счастливый эпизод их истории. После возвращения из Италии, любовь становится мукой и наказанием для героев, поэтому лирическая светлая музыка лейтмотива теряет свою актуальность. Когда Анна стоит на перроне, готовясь принять смерть, звучит вторая тема из четвертой части симфонии, являющаяся переосмыслением побочной партии первой части. В ней больше нет восторженности и надежды. *Лейтмотив любви* приобрёл трагичный оттенок, стал обречённым. Таким образом, он завершает любовную линию Анны и Вронского.

Заключительная тема четвертой части симфонии в фильме выполняет функции *лейтмотива смерти*. Он знаменует смерть брата Левина (01.06.09, 01.07.52) и Анны Карениной (01.32.57). Режиссёр использует также визуальный символ смерти: когда умирает брат Левина, ветер задувает огонь в лампаде; когда умирает Каренина, тухнет свеча (как и писал в романе Лев Толстой).

Главная тема из «Элегического трио» № 1 С. Рахманинова в фильме – это *лейтмотив светского общества*. Он представляет собой фортепианную лирическую мелодию, изложенную аккордами, благородную и сдержанную, наполненную колоритом русских народных песен. Лейтмотив появляется в сценах, изображающих светскую жизнь. Он звучит во время приёма в доме Щербацких (00.06.00) и в начале скачек во время беседы мужа Карениной с дамами (00.42.28).

Из «Элегии» es-moll (соч. 3 № 1) С. Рахманинова процитирована реприза. В фильме она выступает в роли *лейтмотива обречённости*. Такое название лейтмотива обусловлено значением звучащей музыки в определённых эпизодах. Выбор именно третьей репризной части неслучаен. Первая часть «Элегии», которую в сжатом изложении повторяет третья часть, наполнена мрачными эмоциями, сдержанной скорбью, но ее переход в светлое начало второй части даёт надежду на спасение, счастье. В третьей части музыка показывает смирение перед неизбежной судьбой, сил на борьбу за жизнь, за счастье не остаётся. Последний взрыв эмоций лишь подтверждает то, что человек проиграл в битве с судьбой.

Лейтмотив обречённости впервые появляется, когда Вронский говорит Анне о возможности большого счастья или несчастья для них (00.29.04). Анна садится в карету, не ответив. Музыка, предвосхищающая

последующие события, показывает, что Анна устала бороться со своими чувствами и решение уже принято. Звучание лейтмотива сопровождает шум ветра, как символ перемен. В следующий раз лейтмотив появляется, когда муж запоздало предупреждает Анну о грядущем позоре (00.32.23). В третий раз лейтмотив *обречённости* проходит, когда умирающая Анна просит прощения у мужа (00.57.50). Музыка подчеркивает слабость и душевную боль главной героини. В последний раз лейтмотив *обречённости* звучит в сцене, где Анна Каренина смотрит вслед уезжающему Вронскому (01.29.22), видя в этой ситуации крушение своей жизни. Она не предпринимает больше попыток остановить или задержать его. Музыка передает ее усталость и оцепенение. Анна едет на вокзал, безразлично глядя на прохожих, ее сознание затуманено. «Взрыв» эмоций в окончании Элегии приходится на кадр, где Анна смотрит на детей, которые напоминают ей о сыне.

Использование фрагментов Шестой симфонии П. Чайковского и «Элегии» С. Рахманинова в качестве основных лейтмотивов позволило режиссеру сделать фильм более одухотворённым, глубоким и приближенным к русскому мировосприятию. Также с помощью музыки кульминации получились более драматичными, причём не все они расположились в типичных фрагментах действия: падение Вронского с лошади на скачках, попытка суицида Вронского, встреча Анны и Вронского после ее болезни, трагическая смерть Анны. Именно музыка сделала кульминации острее и ярче, вызывая зрителя на сопереживание.

В классической музыке, использованной в фильме, нет национального своеобразия, но она написана композиторами, умевшими отобразить переживания русской души. «Цитата, независимо от содержания сцены, где она применена, привносит эмоциональные и смысловые ассоциации, следовательно, добавляет к кинокадру что-то своё, говорит... сама за себя» (Лисса, 1970, с. 357). Таким образом, с помощью введения нескольких фрагментов классических произведений в качестве лейтмотивов, авторам удалось усилить драматический эффект от переживаний главных героев и полнее изобразить эпоху, в которой происходили события фильма.

Литература

1. Денисов А. В. О соотношении «цитата – контекст» в музыкальном произведении // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 2 (23).
2. Комарова А. А. Ценностные смыслы музыкальной классики в их трансформации в кинематографе XX-XXI веков (на примере музыки И. Брамса): автореф. дисс. ... к. иск. Ростов-на-Дону, 2021.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970.
4. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: на материале художественного и анимационного кино. Изд-е 2-е, доп. СПб.: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2017.
5. Шак Т. Ф. Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2010. Вып. 2 (58).

Некоторые особенности обучения студентов игре на контрабасе на современном этапе в Китае

В XX веке произошло изменение внешней и внутренней политики Китая, что создало благоприятные перспективы для активного освоения китайскими музыкантами западноевропейских инструментов, композиторских техник, музыкальных стилей и жанров. В то же время, ведущей целью изучения западноевропейских музыкальных традиций стал поиск современными китайскими композиторами и инструменталистами путей интеграции национального и западноевропейского. Это, в свою очередь, привело к трансформации привычных музыкальных канонов, связанных с ролью конкретных музыкальных инструментов в симфоническом оркестре. В данном отношении примечательна роль контрабаса.

Почему становится актуальным обучение молодежи игре на контрабасе в современном Китае?

После проведения реформ и создания атмосферы открытости в Китай приезжает все больше и больше иностранных мастеров игры на контрабасе. Возможности китайских контрабасистов расширились, так как в доступе становилось всё больше нот и учебников, что значительно улучшило уровень обучения игре на контрабасе. Стали предприниматься шаги в направлении постепенной профессионализации, стандартизации и систематизации обучения. В результате преподавание игры на контрабасе в Китае получило важное социокультурное значение [1].

Постепенно образование в области игры на контрабасе в Китае начало охватывать все больше молодежи. Однако, на сегодняшний день, существуют и конкретные проблемы в обучении игре на контрабасе, как на базовом, так и на продвинутом уровнях. И многие стороны теории и практики обучения нуждаются в улучшении и трансформации. Отдельно отметим то, что преподаватели должны применять комплексные концепции и инновационные методики обу-

чения навыкам игры на контрабасе и интерпретации смысла музыкальных произведений [4]. Совершая небольшой экскурс в историю обучения игре на контрабасе, можно утверждать о необходимости наличия *преемственности* в самом процессе обучения на всех этапах: «школа – колледж – вуз». В этом отношении как никогда актуальна идея М. Кемпбелл, что «следует уделять ему (фактору преемственности – Ч. Ч.) особое внимание и сам процесс обучения должен быть оплачен дошкольным образованием, а детям - предоставлены лучшие учителя, потому что недостатки, вызванные началом обучения в школе, часто становятся непоправимыми в будущем. Слишком много практики будет препятствовать развитию навыков; нельзя использовать в обучении на контрабасе тот же метод, что и на скрипке, то есть помещая все пальцы на основание смычка» [3, с. 78-79].

В первую очередь популяризация контрабаса связана с его важной ролью в симфоническом оркестре. Вместе с виолончелью он служит басовой партией. Его густой звук придает особое звучание всему оркестру, поэтому композиторы уделяют особое место партии контрабаса [5].

Симфоническая музыка важна как для культурного развития страны, так и для международного культурного обмена. В современном Китае существует множество активно работающих симфонических оркестров, среди них: Китайский молодежный симфонический оркестр, Молодежный симфонический оркестр Пекинской филармонии, Молодежный симфонический оркестр Шэньчжэньского симфонического оркестра, Шанхайский молодежный симфонический оркестр воздушных змеев, Молодежный симфонический оркестр Гонконга, а также оркестры начальных и средних школ в различных провинциях и городах. Поэтому важно готовить будущих участников таких оркестров, обучая их по самым передовым развивающим методикам [2].

Во-вторых, по мере того, как материальные ресурсы Китая становятся все более изобильными, а жизнь людей более благополучной, растет стремление к духовному развитию детей разного возраста. Многие семьи считают, что обучение игре на музыкальном инструменте является эффективным способом качественного образования для детей и развития личности. Поэтому появилось большое количество современных музыкальных школ. Но по-прежнему проблемой

является «недостаточная популярность» контрабаса из-за его большого размера.

Но давайте посмотрим глазами учащегося на умение играть на контрабасе. Из-за важной роли контрабаса в музыкальной группе высока возможность контрабасиста стать *полноправным участником оркестра и ощутить все плюсы игры в большом коллективе*, развить свои навыки совместной работы, обрести новые знакомства с людьми со схожими интересами и продолжить свое музыкальное развитие на более высоком уровне.

Следующая особенность выглядит как *приобретение навыка игры на относительно редком для музыкальной культуры Китая музыкальном инструменте*. Смысл проблемы заключается в том, что молодые люди, обучающиеся игре на контрабасе, должны уделять внимание тренировке интонации и тембра исполнения. Правильный и устойчивый «леворукий» тип исполнения - основа тренировки. Важно избегать слепых тренировок на скорость пальца левой руки и не пренебрегать высотой звука и тембром. А умение правой руки управлять смычком - ключ к выразительности музыкальных произведений.

Еще одна особенность обучения студентов игре на контрабасе связана с *углублением общего музыкального тезауруса*. Здесь и освоение западноевропейского репертуара при игре в симфоническом оркестре, развитие умения чтения с листа, точное понимание жестов дирижера, наблюдение за руководителем оркестра и т.д. Поясним сказанное.

Игра на контрабасе соло и в оркестре использует в основном одни и те же навыки. Помимо базовых навыков игры на инструменте, как показала наша практика необходимо овладеть следующими пунктами:

- развитие умения чтения с листа музыки, понимать нотную грамоту, овладевать множеством ритмических вариантов и быть знакомыми с музыкальными выражениями и музыкальными терминами. Чтение с листа, что представляет собой проявление особого мастерства. Оно напрямую зависит от исполнительского опыта обращения к произведениям различных стилей и жанров;
- понимание жестов дирижера. В отличие от метронома, который является вспомогательным инструментом для измерения такта и скорости в сольной практике, жесты дирижера оркестра содержат конкрет-

ную эмоциональную информацию, поэтому очень важно научиться грамотно их читать;

- наблюдение за руководителем оркестра. В симфонических оркестрах, как правило, строгая дисциплина. Руководитель оркестра обычно является также заместителем дирижера. Он является своеобразным «мостом», посредником между дирижером и оркестрантами, вдохновляя и направляя других музыкантов. В обычных условиях необходимо использовать камертон для проверки высоты тона контрабаса. Но в оркестре во время репетиций важно научиться использовать камертон для проверки высоты звука, который задает тон всем участникам струнной группы.

Следующая особенность обучения игре на контрабасе связана с созданием контрабасовых *произведений в национальном стиле*. Этот процесс активно начался в 80-е годы XX века. Судя по творческой среде того времени, история профессионального развития контрабаса в Китайской Народной Республике насчитывает более 30 лет. В целом до этого времени контрабас использовался лишь в ансамбле, выполняя аккомпанирующие функции в группе. Роль его в принципе не предполагала ситуаций самостоятельного исполнения, многие сольные произведения контрабаса по большей части заимствованы и адаптированы с других инструментов. Вместе с тем, сама практика исполнения потребовала создания произведений в национальном стиле [6]. Поэтому с 1980-х годов контрабасисты стали сознательно создавать и адаптировать многие произведения в национальном стиле. Судя по ранним сочинениям контрабаса, они в основном основаны на адаптации. Например, «Ода Желтой реке» Е. Чжэнкая, «Баллада о желтой воде» и т.д.

В итоге можно заключить, что анализ особенностей обучения студентов игре на контрабасе на современном этапе в Китае показывает высокий потенциал исполнительства в игре на этом инструменте в развитии современного музыкального искусства Китая. Инструменталисты раскрывают свой потенциал, опираясь на увеличивающуюся когнитивную ценность современной музыки.

Среди главных особенностей обучения студентов игре на контрабасе отметим *ощущение полноправности участия в симфоническом оркестре; приобретение навыка игры на относительно редком для музыкальной культуры Китая музыкальном инструменте; углуб-*

ление общего музыкального тезауруса и освоение произведений, написанных в национальном стиле.

В целом можно судить о том, что продолжающийся в современной китайской музыке процесс синтеза искусств с современными техническими достижениями цивилизации (использование мультимедиа технологий) позволяет охватывать все новые музыкальные жанры в которых находится место для новой нетрадиционной роли контрабаса в виде солирующего музыкального инструмента, обладающего значительными акустическими и техническими возможностями, что делает его весьма привлекательным для композиторского творчества.

Литература

1. Ван 1994 – Ван Б. (1994). Краткая история образования в Китае. Пекин, Изд-во Народная музыка, 1994. 371с. [на русском].

2. Ван 1999 – Ван Ю.И. (1999). Китайское музыкальное образование новой эпохи: 1840-1949 // Сборник документов и материалов. Шанхай, Изд-во Шанхайской консерватории музыки, 1999. 408 с. [на русском].

3. Кэмпбелл 1996 – Кэмпбелл М. (1996). Перевод «Бессмертный виолончелист» / Чжан Шисян. Пекин: Сокровища мировой прессы, 1996. 249 с. [на русском].

4. Понятовский 1996 – Понятовский, С.П. (1996). Перевод У Юйшэня // История альтового искусства. Пекин: Народная музыка, 1996. 337с. [на русском].

5. Раков 2010 – Раков, Л. (2010). Контрабас // Большая российская энциклопедия. Т. 15. М.: БРЭ, 2010. С. 143. [на русском].

6. Цзян Цзиньлу. Воспитание классиков национальной культуры // Еженедельник Гуанси. 2004. №4. С. 29.

Психологическое благополучие как один из показателей ментального здоровья студентов творческих вузов

Общее понимание о благополучии человека существовало с древних времен и было предметом размышлений уже самых ранних философов. Данная категория связана с различными особенностями личности, такими как: смысложизненные ориентации, суверенность психологического пространства, стратегии жизни, а также с представлениями о гармоничном и полноценном бытии человека в различных философских концепциях.

Прежде чем разобрать понятие психологического благополучия, необходимо определить, что же такое ментальное здоровье.

Психологическое (ментальное) здоровье является главным условием социальной стабильности, прогнозируемости процессов, происходящих в обществе. Душевное здоровье представляет собой динамическую совокупность психических свойств человека, обеспечивающих гармонию между потребностями индивида и общества, являющихся предпосылкой ориентации личности на выполнение будущей жизненной задачи.

К критериям ментального здоровья относятся: чувство идентичности и постоянства переживаний в однотипных ситуациях; чувство идентичности своего физического и психического «Я»; соответствие психических реакций социальным обстоятельствам; критичность к себе и результатам своей психической деятельности; способность планировать собственную жизнедеятельность и реализовывать планы; способность самоуправления поведением в соответствии с социальными нормами; способность изменять способ поведения в зависимости от смены жизненных ситуаций [2, с. 31].

Понятие психологического благополучия вызвало интерес во второй половине XX века, особенно при появлении такого подхода как «позитивная психология», которая смещает спектр изучения лич-

ности и явлений не в сторону каких-либо психологических отклонений, а на ресурсы, потенциал личности.

По мнению, К. Рифф, под психологическим благополучием понимается интегральный показатель степени направленности основных компонентов позитивного функционирования человека, а также степень реализованности этой направленности, которая выражается в переживании счастья и удовлетворенности [3].

Понятие психологического благополучия зачастую связывается с понятиями «счастье», «удовлетворённость жизнью», «позитивные эмоции» и т.д. [2, с. 29].

К. Рифф к базовым составляющим душевного благополучия относит: позитивные отношения с окружающими (забота о благополучии других, чувство удовлетворения от тёплых и доверительных отношений с другими); автономия (внутренний контроль, независимость); управление средой (способность человека эффективно использовать внешние ресурсы); целенаправленность жизни (высокоразвитая способность к рефлексии, осмысленность); личностный рост (включает в себя и развитие талантов); самопринятие (признание себя, позитивное отношение к своим личностным чертам, к своему жизненному опыту) [3].

Психологическое благополучие формируется в процессе деятельности на четырёх пространствах бытия в виде внутренних интенций человека (бессознательных и сознательных ресурсных установок):

1. Биологическое пространство. Степень самопринятия «Я» как организм. Интенция –
2. жизнеспособность.
3. Социально-педагогическое пространство. Осознание себя частью общества. Интенция – самоконтроль.
4. Социально-культурное пространство. Степень самопознания как знание своих достоинств, недостатков, ресурсов и слабостей, особенностей, желаний, потребностей, целей и ценностей. Интенции – саморазвитие, самореализация, самовыражение.
5. Духовно-практическое пространство. Психологическое здоровье как отображение способности к нахождению смысла своего существования. Интенции – самоосуществление, самоактуализация [2, с. 30].

Если говорить о психологическом благополучии студентов, то следует отметить, что студенчество – это особая социально-профессиональная группа, обладающая специфическими социально-психологическими чертами и системой ценностей, поэтому привыкание к студенческой жизни, её нравам и обычаям является сложным процессом [4, с. 359].

В начале обучения студенты испытывают дискомфорт, связанный с усложнением межличностных отношений, трудностями коммуникации. Возникают сложности и в связи с оторванностью от семьи, неумением распоряжаться финансами, обустройством быта. Появляется спектр разнообразных проблем: негативные переживания, связанные с уходом из школьного коллектива, сомнения в правильности выбора профессии, недостаточные умения регулировать поведение и деятельность, организовывать оптимальный режим учебного труда и отдыха, осуществлять самостоятельную учебную деятельность. Всё это провоцирует возникновение состояния растерянности, неуверенности, дискомфорта [4, с. 360].

Если рассматривать проблемы, которые могут возникнуть у студентов, в том числе, творческих ВУЗов, то, в первую очередь, следует обратить внимание на переживания изолированности в межличностных отношениях, наличие трудностей в проявлении открытости, отсутствие стремления идти на компромисс для поддержания важных связей с другими. Во-вторых, студенты могут испытывать сложности при управлении повседневными делами, чувствовать неспособность изменить окружающие обстоятельства, ощущать бессилие, некомпетентность, отсутствие чувства контроля над внешним миром. Также многие испытывают чувство личностной стагнации, отсутствие ощущения улучшения, преобладает чувство скуки и незаинтересованности в жизни. Кроме того, не все студенты вполне удовлетворены собой и обеспокоены наличествующими у них личностными качествами, некоторые не желают быть теми, кем являются в настоящее время [4, с. 360-361].

Нами было проведено исследование на базе Оренбургского государственного института искусств им. Л. и М. Ростроповичей на выявление уровня психологического благополучия у студентов. Для этого была выбрана методика К. Риффа в адаптации Т.Д. Шевеленковой и П.П. Фесенко. В исследовании приняли участие 55 студентов музыкального факультета. В опроснике 84 вопроса и шесть вариантов

ответа. По результатам опроса, у 72% респондентов – высокий уровень психологического благополучия, а у 28% - средний уровень. Низкий уровень не выявлен.

Студент, обладающий психологическим благополучием, владеет коммуникативными навыками, способен к эмпатии, умеет противостоять социальному давлению, оценивать себя, исходя из собственных стандартов, способен к саморегуляции, компетентен в управлении повседневными делами, обладает способностью эффективно использовать различные жизненные обстоятельства, умеет отбирать и генерировать условия, способствующие удовлетворению личностных целей и потребностей. Кроме того, он рассматривает возможности личностного роста как степень реализации собственного потенциала, возможность отслеживания собственного личностного роста; ему свойственно чувство непрерывного саморазвития. Также он имеет ясную перспективу своего существования, означающую присутствие убеждений, придающих цель жизни, ощущает, что настоящее и прошлое осмыслены; принимает себя, т.е. поддерживает позитивное отношение к себе, признаёт и принимает собственное личностное многообразие, положительно оценивает своё прошлое [4, с. 360–361].

Если студент освоил общепринятые нормы и традиции учебного заведения, испытывает положительную идентичность с образовательной средой вуза, то эта среда способствует формированию положительной мотивации достижения поставленных целей, развитию адекватной самооценки, и, самое главное, – профессиональной направленности, повышает личностный адаптационный потенциал студентов и их нервно-психическую устойчивость [4, с.361].

Таким образом, адаптированный к конкретным условиям человек ощущает спокойствие, уверенность, отсутствие тревожности и напряженности. И, напротив, психологическое неблагополучие может способствовать возникновению депрессивных состояний, стрессов, утрате интереса к обучению.

Литература

1. Батулин, Н. А. Теоретическая модель личностного благополучия / Н. А. Батулин, С. А. Башкатов, Н. В. Гафарова // Вестник Южно-Уральского государственного университета. – 2013. – Т. 6. – № 4. – С. 4–14.

2. Воронина, А. В. Уровневая модель психологического благополучия человека / А. В. Воронина // Потенциал личности: комплексная проблема: материалы второй Всероссийской конференции / Отв. ред. Е. .Уваров. – Тамбов, 2015. – С. 29–32.

3. Жуковская, Л. В. Шкала психологического благополучия К. Рифф/ Л. В. Жуковская, Е. Г. Трошихина // Психологический журнал. – 2011. – Т. 32. – № 2. – С. 82–93.

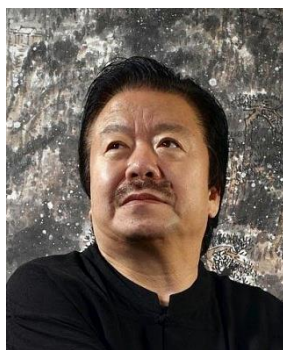
4. Тарасова, Л. Е. Психологическое благополучие студентов на этапе адаптации к образовательной среде вуза / Л. Е. Тарасова // Известия Саратовского Университета Новая серия. Серия Акмеология образования. Психология развития. - 2014. - № 4. - С. 359-361

Сергей Кондратьев (Струнино)

**Отблески заветного Мерцанья
свитков Цуй Жучжо...
(Москва, Манеж)**

Эта работа – во-многом уникальный для современной литературы (как отечественной, так и зарубежной) творческий проект: в ней представлено «summary» рукописи из 88 стихотворений автора, отразивших его разнообразные впечатления и размышления от прошедшей в московском Центральном Манеже с 7 по 28 октября 2016 года выставки всемирно известного китайского художника Цуй Жучжо «Мерцание Гладкой Яшмы». Одновременно это и попытка проследить «духовные нити», соединяющие пассионарных личностей двух стран сквозь века и пространства: от времён империи Сун тысячелетие назад – до наших дней.

Работа рассчитана на всех, кто интересуется многовековым духовно-гуманитарным и художественным наследием Китая и России, а также стремится глубже осознать неразрывную связь Прошлого и Настоящего, Природы и Человека путём обращения не только к канонам традиционной культуры двух великих держав, но и к современному поэтическому Слову.



Цуй Жучжо – выдающийся художник современности, каллиграф, коллекционер. Работает в традиционной китайской технике го-хуа (рисование тушью и водяными красками на шёлке или бумаге).

Родился в Пекине в 1944 г. С детства занимался каллиграфией; изучал конфуцианскую литературу. Ученик мастера традиционной живописи Ли Кучаня (ученика великого художника Ци Байши). В 1964 г. окончил Пекинскую академию художеств; преподавал в Центральной академии художеств и ремёсел. С 1981 г. по 1996 гг. жил и работал в США. Глубоко изучив западное искусство, главное внимание в своем творчестве уделяет многовековым традициям великой культуры Китая. Возродил древнейший стиль «чжихуа» (живопись и каллиграфия пальцами).

Работы Цуй Жучжо получили широкое международное признание; представлены в крупнейших музеях и картинных галереях мира, а также в собраниях частных коллекционеров. Художник является обладателем уникальной коллекции традиционного китайского искусства. Будучи выдающейся харизматичной личностью пассионарного склада, вносит огромный личный вклад в сохранение и творческое развитие традиционной культуры Китая.

Проявляет интерес к культурным традициям России (особо выделяя русских художников Серова и Сурикова). Почётный зарубежный член Российской академии художеств (2016). Масштабная выставка художника «Мерцание Гладкой Яшмы» в 2016 г. была организована в Санкт-Петербурге и Москве*. Поэт – убеждён, что живопись и поэзия тесно взаимосвязаны.

Часть I

Восемнадцать отблесков Мерцанья

*«Некоторые написанные кистью пейзажи
просто не замечаешь, другие рассматриваешь...,
но бывают пейзажи, вызывающие желание
в них жить»*

**Го Си (ок. 1020 – ок. 1090) –
художник времён империи Сун,
лучший китайский пейзажист XI века**

* См. также: Цуй Жучжо. Мерцание Гладкой Яшмы [Текст] = Glossiness of Unscarved Jade: [каталог]. СПб.; М.: Триумф, 2016; <https://manege.spb.ru/events/mertsanie-gladkoj-yashmy-vystavka-hudozhnika-tsjuj-zhuchzho-kitaj/>? О творческом наследии художника подробнее см.: <https://cuiruzhuo.artron.net>.

«Если на Западе живопись – это стремление, в первую очередь, отобразить то, что мы видим, то в Китае гораздо важнее выразить смысл и внутренний мир художника. Внешний мир в китайской живописи преломлён через призму опыта, уровня образования и личность автора»

Цуй Жучэжо

«Дух жизни – вертикальное измерение бытия»

Вячеслав Медушевский

«Восточное искусство возвращает дискретной культуре непрерывность природы, избавляясь от их мучительного и противоестественного антагонизма. Художник проявляет и артикулирует тождество окружающей нас природы с той природой, что мы носим в себе. Каждый шедевр – это резонанс внешнего с внутренним»

Светлана Гудимова

«Проникая в тайну природы, человек чувствует себя избранником природы и воспевающим её поэтом. Поток вдохновения приносит ветер Вселенной, когда художник, впустив в своё сердце тишину, начинает ощущать непрерывное биение Великого дао, вечную пульсацию времени»

Она же

«Переход от одного глубочайшего к другому – дверь ко всему чудесному»

Лао Цзы. «Дао дэ Цзин»

«При посредстве Единой Черты кисти человек может восстановить в миниатюре большую сущность, ничего при этом не утратив; если с момента, когда дух формируется, первообраз осознан, то кисть дойдёт до корня вещей»

Ши Тао. «Беседы о живописи монаха Ку-Гуа»

«Подобие единит людей, объединение усиливает это подобие, и радость быть понятым раскрывает души и углубляет общение. Вот почему национальный творческий акт роднит людей и пробуждает в них желание раскрыться, высказаться, отдать “своё заветное” и найти отклик в других»

Иван Ильин

*«Светло на сердце –
блещут небеса
в том подземелье тёмном...»*

Хун Цзычэна
заветы древние...
И ни к чему слова...

Спокойствие Последнего Предела.

«Величие Имперского Пути?..»

«Те выси, что доступны
лишь презревшим
не только искушенья, –
и мечты,
как листья с гор
устало пролетевших ...»

«Два элемента “хао” – Красота
и Доброта...
Бесценно их слиянье!..»

Неуловимой магии волна.

«Тропинка к Дому –
к Творчества дерзанию...»

«Что ж, круговые развороты чудо-кисти –
лишь шанс нам всем – и каждому...»

«На что?..»

«На главное – на Всепрощенье Жизни,
но лишь тому,
кто славит мир – за всё...»

«Дорога вдаль, прошедшая везде...»
«Река» Ван Вэя...

«Но и нас, – всех вместе!..»

«Спасибо Мастеру:
в картинах, как в судьбе,
мы – часть Природы...»

«Как в безгрешном Детстве...»

* * *

*«Завет главнейший постиженья тайны –
Доверье к Жизни, к высшему в себе»*

Валентин Сидоров

*«...Один валун должен явить красоты тысячи пиков.
В ложке воды должна предстать бескрайняя ширь великих
рек и озёр»*

Вэнь Чжэньхэн. «О вещах, радующих взор»

*«И восхищёнными глазами
весну разглядываем мы,
и кажутся нам куполами
тёмно-зелёные холмы»*

Лоик Шерали

Доброта.

Предвосхищенье Взлёта.

Высей недостигнутых укор.

*«Страсти, неурядицы, заботы –
лишь фантомов*

неумолчный хор...»

Синь небес.

«Пуэрный» запах тверди.

Робкий зов

древесного листа.

И над всем –

хоральной мощью Верди! –

Та, Что Мир Спасает...

«Красота...»

* * *

*«Как же овладеть древностью, не изменяя её?!
...совершенный человек – заимствует от древности только
для того, чтобы раскрыть современность»*

Ши Тао

*«Я на горы смотрю,
забывая о мире людском.»*

*И в прозренья глубоком
не помню уже ни о чём...»
Се Лин-юнь*

Мерцанье яшмы.

Мудрый взгляд нефрита.

Величье эпидота.

«Боже мой!...»

И переливы сна-серафинита
красы байкальской,
осени золотой...

Всё уместилось
на изящном свитке.

*«Как много ищем!
Нужен – лишь Исток:
родной Очаг,
Любовь
и Дух открытий –
желанный друг
непроеденных дорог...»*

* * *

*«Мы ищем покоя посредством постоянного
пробуждения нашего беспокойства»
Карл Ясперс. «Духовная ситуация времени»*

Кто создал нас?..

Когда?..

И для чего?!..

Наивные, но вечные вопросы...

И вновь – Ваш мир!

«Молчанье, – лишь оно
даёт ответы,
а отнюдь не грёзы,
не искры
воспалённого ума,
не ритмы сердца –
Кармы воздаянье...»

«И уж, конечно, друг мой, не слова, –
одно лишь Слово,
как напоминанье
об изначальной брэнности земной –
и жизни Духа...
О заветной доле...»

*«О притяженьи суеты людской –
и Вашей
бьющей наповал Свободе...»*

* * *

*«Есть вещи которые нужно коснуться
Другие нужно рассматривать издали
Тогда они лучшие всего
Ну а если добавить
Алость роз синеву васильков
Рыжинку белок желтизну ноготков
Чтоб оживить это влажное нежное
вошебство...»*

Жак Превер. «Местный колорит»

«Привычка – блиц-отрада Бытия...»

*«Да, в этом – тоже Истины зерно,
но – мелкое, как бисер...»*

А Заря
уже стучится в душу.
Той – темно.
Но вдруг – о, чудо! – горной кручи склон,
на коем вырастают, как цветы,
волшебные «сезамы»-облака,

и валуны,
и сосны,
и кусты...

Минута, две, –
и живо всё вокруг!
И свято веришь –
было так всегда...

Бог воплотится снова.
Поутру.
Как летний дождь,
как майская гроза...

* * *

«Работы Ваши, Мастер, – это Вызов:
а что мы можем “предложить” взамен?!..»

В сердцах ещё осталась
горечь Тризны.

*«Непросто жить
в “эпоху перемен”...»*

«Простор» – берёт начало от «Пространства»,
от евразийской воли...

«Это Русь...»

И здесь же – дисциплина Постоянства.

*«Соседней Поднебесной
меч-союз...»*

Два мира.
Две Империи.
Две жизни...
Как два потока – Волги и Янцзы...

И нет конфликта, драмы, укоризны!..

«“Инь” – “Янь” самодостаточны?!..»

Но сны
о нашем общем Дне Преображенья –
приходят, слава Богу,
в те сердца,
которые, узрев Предназначенье,
верны Традиции...

«До самого конца...»

* * *

Цуй Жучжо и Анатолий Зверев

*«Так лучезарна жизнь, и радостей так много.
От неба звёздного чуть слышный веет звон:
бесчисленных гостей полны чертоги Бога,
в один из них я приглашён»*

Владимир Набоков. «Пир»

*«Культура – не эстафета, передаваемая из рук
в руки... Дело обстоит куда сложнее: творческие умы
не столько продолжают культуру как нечто идущее к
нам из мглы времён и из других стран, сколько видят в ней
нечто такое, что заново рождается в них самих»*

Роберт Музиль

«Различны судьбы, но подход – един:
“богатство” Жизни –
через “спонтанность” кисти...»

Не грусть по Абсолюту (тех руин
у Борхеса),
не грёз пустышки-листья, –

а **Вечное Мерцанье Бытия**,
питающее
Творчества примеры.

Порыв Чжан Цзэ-дуаня...

Плен-Судьба.

*«Как жаль всех тех,
кому сей зов – химеры...»*

* * *

*«Гляжу в раздумье на речной поток,
На скованную тишиной заставу.
Мир ясной осени на сотни ли вокруг –
Быть безучастным как себя заставлю!»*

*Лю Юн (987–1053),
китайский поэт времён империи Сун*

Конечно, благодатны и дожди,
и зной, и вьюга
(как был прав Рязанов!),
но Осень – это костерок в груди
и разноцветье яростное «флагов»
цветов, деревьев, и, конечно, трав,
предчувствующих скорую кончину...

В изысканнейших «свитках-зеркалах»
ищу её – беглянку-«паутину»
из медных, оловянных, золотых,
латунных нитей
снов-воспоминаний...

И вновь встают шеренги дорогих
заветных образов,
и колкий снег дерзаний
негромко шепчет:

*«Не спеши!.. Постой...
Запомни
эту тишь и эту лодку...
Простор необозримый...»*

*Бог – с тобой!..
В осеннем мареве –
и в личике ребёнка...»*

* * *

«Уводят лабиринты в бесконечность

*И закрываются все двери за спиной,
Лишь по ту сторону заката пред собою
Узришь Великолепье. Архетипы. Вечность»*
Хорхе Луис Борхес. «Everness [Вечность]»

Беззащитная хрупкость пейзажа –
акварельной печали сродни:
всё уйдёт, растворится...

«И даже
мы растаем –
как ночи, как дни...»

«Как проклятия древних шаманов,
как вселенского Зла западня,
как упорство афганских душманов,
как Пальмиры печальной слеза...

Как кровавые грёзы фашизма.
Как улыбка,
как детство, как смех...

Как усталая мощь реваншизма...
Как обманчивый
глянец-Успех...»

Но останутся –
Вечные Выси,
дом наш общий –
старушка-Земля...

Звёздный шёпот.
Бессмертие Мысли.
И саднящая душу заря...

* * *

*«Красота преображает нас, выводя за рамки обыденного,
позволяя увидеть окружающие предметы такими, какими
они были в начале времён – так, будто мы видим их впервые»*
Франсуа Чэн. «Красота делает нас лучше»

*«Картина, если она подлинная, – то говорит с вами,
как живое существо»*

Оскар Рабин

«Пейзаж – нам нужен...
Ну, а мы – ему?!..
Кто крепче
и пронзительнее любит?..»

Ответа нет – ни сердцу, ни уму...

Зов одиночества?..
Те «камерные» трубы,
которые всё громче, всё слышней?..

И рядом – голос
заплутавшей флейты.

Мираж Огня?..
Элизиум теней?..

*«Лишь шаг
от одиночества – до смерти...»*

«Нужны пейзажу – как речной песок,
как муравьёв стремление-движение,
иначе не достигнет – в свой черёд!.. –
последнего, увы,
Преображенья...»

* * *

*«Небо и Земля долговечны потому, что существуют
не для себя. Вот почему они могут быть долговечными»*

Лао Цзы. «Дао дэ Цзин»

Обнажённая жертвенность листьев
у распадка могучей горы.

«Мы – в долгу у Природы,
чья тризна –
лишь спасенье
в иные миры...»

«От кого?..»

«Да от нас – от избытка
лжи-“брутальности”, в псевдомечте...
От “прогресса”, от техники...»

«Скрыта
вся “загадка”
в прощанье-цветке...»

«Ведь иные миры если снятся, –
это значит,
что где-то – их Дом...»

Знай: увидит их шлейф
мудрый Мастер, –
мы к ним в гости
однажды придём...»

* * *

*«Лучше умереть в глуши, сохранив чистоту духа и тела,
чем потерять себя в обществе рыночных торговцев»
Хун Цзычэн*

*«Необъясним тот факт, почему мы все деградируем, почему
теряем жизнь внутренних пульсаций... ..Энтузиаст – един-
ственный, кто ощущает себя живым до самой старости»
Эмиль Чоран. «На вершинах разочарований»*

Залив и горы – в дымке золотой!..

Вернулась юность –
дерзкий лёгкий росчерк;
уверенность, что всё нам по плечу;
наивность и влюблённость...

«Словом, “почерк”
тех сладостных мгновений Бытия,
неуловимых радостей сердечных,
что Там – в тумане, в тени корабля,
растаяли и стали быстротечной
наградой незаслуженной...
За что?!..

За труд земной? Порыв-“пассионарность”?..

Простите многословье, но оно –
лишь “калька”, а в основе – благодарность
за пульс – опять весёлый, молодой;
за возвращенье в “дни восьмидесятых”...
Экс-аргонавты с “золотым руном”...
Утерянным?..»

«Вновь ждущим “адресата”...»

* * *

*«Первое проявление русской любви и русской веры
есть живое созерцание»*

Иван Ильин

*«Русскому человеку присуща потребность увидеть
любимое вживе и въяве и потом выразить
увиденное – поступком, песней, рисунком или
словом. Вот почему в основе всей русской культуры
лежит живая очевидность сердца...»*

Он же

«Каждый штрих исходит из сердца»

Ши Тао. «Беседы о живописи монаха Ку-Гуа»

«Семь дней – до Шамбалы...»

«Возможно, – даже ближе...»

Заснеженного склона ворожба.

Уходят все фантомы:

и престижа

(«успеха» внешнего),

и древняя вражда

Души и Тела –

с гневом ускользает,

в шипеньи выпускающая

гнев и страх...

Зов Иерархий – крепнет.

Замирает
гусиный клёкот
на восьми холмах.

И «вечный бой»,
что Клио предназначен
и мне, и «тройке» буйственной, Руси, –
почти угас...

*«Что ж, подсознания “плачи” –
путь к Истине:
“Не бойся,
не проси”...»*

*«Откуда в наши души поселились
те демоны?!..»*

*«Из тех лихих времён,
что дольше жизни поколений длились...»*

*«Как нужен ты,
заснеженный наш склон,
дарующий и веру, и надежду!..»*

*«Как той сосне,
что, вопреки всему,
растёт из камня...»*

«Вечности одежды?»

*«Завет Природы –
сердцу и уму...»*

** * **

Часть II

Зов Иерархий

«Жизнь христианская похожа на восхождение на гору. Восходящий трудится собственно над тем, чтобы взойти, но по мере того, как он восходит, перед ним открывается всё больше и больше предметов, потому что всё шире и шире становится его кругозор»

Святитель Феофан Затворник

*«Не поднимешься в горы – не узнаешь высоты неба;
не спустишься в бездну – не узнаешь толщи земли»*

Китайская пословица

*«Сложное нельзя умножить, тайное нельзя сокрыть,
нужно лишь протянуть руку и сделать шаг, чтобы
обрести свободу»*

Ван Хуэй

(художник-пейзажист эпохи Цин)

*«Нет искусства без традиции,
нет художника без корней»*

Цуй Жучжо

*«Плывущие тучи – вот твои мысли бродят.
Вечернее солнце – вот тебе друга душа.
Махнёшь мне рукою – отсюда сейчас уйдёшь ты.
И грустно, протяжно заржёт разлучённый конь»*

Ли Бо

терпкий сок неудач
на излёте притихшего лета

боль, летящая вскачь
Тишина, ожиданьем согрета

неразгаданность Счастья
пьянящая воля Пространства

вечно зябкий Уход
эфемерной души постоянство

ожидание Чуда
жителей привычек шуршанье

«А ведь всё позабуду:
не Мрак впереди –
лишь Молчанье...»

Но подул долгожданный
юго-западный ветер надежды –
и проснулась душа,
и глядит она вдаль, как и прежде...

Дух-целитель Простора –
Заветное марево Счастья –
снова встанет в горах,
защищая от Мглы и ненастья...

* * *

*«Блеск воды, дальних гор синева
По душе мне в осенние дни.
Чтобы их описать,
Не найти мне слова!
Так отрадны для взора они!»*
Ли Цинчжао

«Дух ветра, батоно⁶⁵ Фэн-бо⁶⁶,
каких нам ждать вестей?..»

Уж близится Закат.
Темно.
И хочется быстрее
узнать, а что же впереди, –
за горизонтом дня?..

«Печаль, – прошу я, – отпусти...»

Но вновь – ожог огня,
постылый шорох суеты,
сомнений тяжкий рой...

⁶⁵ Уважительное обращение к старшим в Грузии.

⁶⁶ Бог Ветра в древнекитайской космологии.

*«Спасение – лишь свет зари.
Чжу-жуна⁶⁷ дух живой...»*

P.S.

*«Звёзды – это мысли Бога
обо всём, о нас:
обращённый к нам нестрого,
но – призор, наказ.*

*Свет осмысленный – от века
и сквозь век – до дна.
Заодно – души проверка:
а цела ль она?»*

Дмитрий Бобышев

*«Дали недвижны, – отсюда спокойствие высот»
Кн. Сергей Волконский*

*«Азиатская медь, азиатская медь,
Птицы – любят сомненья,
волна – круговерть.
Твой хозяин – трава и цветочная нить
пояска, что на талии тонкой звенит»**

Хай Цзы

*«Наше страстное желание никогда не умирать
и есть наша действительная сущность»*

Мигель де Унамуно

*«Не тревога, – а настороженность.
Не расслабленность, – а покой...».*

Метафизика умудрённости –
философия жизни иной.

Кистью высказать – можно многое.
Вновь вступить в «речку Лету» – нельзя.

⁶⁷ Бог Огня.

* Здесь и далее тексты современных китайских поэтов приводятся по изданию: Азиатская медь: Антология современной китайской поэзии / Сост. Лю Вэнь-фэй. СПб., 2007.

*«Заповедный узор Просветлённости –
это лучшая, брат мой, стезя...».*

* * *

*«Светила ночи затмевались;
В дали прозрачной означались
Громады светлоснежных гор...»*

А.С. Пушкин

Чёрный шёлк струится над холмами –
и как снег становится...
Иным...

О, Величье Долга!..

«Выбор – с нами:
либо тщетных упований дым,
либо беспредельности Полёта
вечный
незаконченный побег...»

«Что ж, – работать до седьмого пота
должен, как и прежде, человек:
истово, упорно, неустанно, –
словно кедра заповедный рост...»

*«Средь “таёжной”
социума кармы:
крик “мейнстрима” –
и молчанье звёзд...»*

* * *

*«Удался Юаньсяо, тих и светел, –
Принёс он радость первого тепла.
Но разве не подует снова ветер
И не нависнет дождевая мгла?...»*

Ли Цинчжао

«Нам не столь уж многое подвластно,
как порой мечтается, – отнюдь...»

Зеркала Утраченного Счастья...

«Гор Цяньшаня первозданный путь...»

В них теплеет огонёк Желанья,
светится Надежда-конфетти,
и упрямый уголёк Дерзанья –
снова обжигает изнутри.

Амальгама Радости и Боли
облетает,
в Лету унося
шёпот Детства –
лёгкий шаг «I love story»,
наважденье
прожитого сна...

* * *

Дух мятежа низвергнут в бездны магмы,
но тщетно ищет верный путь наверх...

Хунь-туня⁶⁸ бездны. Валуны-громады.
Чжу-жуна страстный
первородный грех.

Застывшей Воли сполохи-зарницы.

Туннели горькой, вытравленной Лжи.

«Там плоти нет.
Лишь сумрака десницы
крушат и давят,
празднуя в Ночи
отверженных фантомов Подсознанья...»

Но уж близка
и матушка-земля,
и облака, и волны...
И признанья
всего живого...»

«А Чи-ю?...»

⁶⁸ Хаос в древнекитайской космогонии.

«Сюда
ещё он не добрался (Боже правый!)...»

*«Ведь главное –
самим вам не открыть
ларец Пандоры – дивный, но лукавый,
и искры **Жизни**
свято сохранить...»*

* * *

«Горы Юйшань в серебряном мерцанье»⁶⁹

*«Как-то грустно:
склонилось к закату солнце.
Но и радость:
возникли чистые дали»*

Мэн Хао-жань

...сквозь злые прутья «графоманства»,
сомнений, фобий и обид, –
туда,
где только Зов Пространства,
где «мы» (не «я»!),
где тихо спит
Уют пушистеньким котёнком...
Где Творчество – не гость, а друг...

Где вместо склянок-многоточий –
край Обретенья, а не стук
от падающих чудо-башен
и стон предсмертный Галатей

* * *

**«Осенний ветер тянет
гусей и уток в небо –
пора улетать»**

*«Горящей осени упорство!
Сжигая рожи за собой,*

⁶⁹ Здесь и в других подобных случаях – названия картин Цуй Жучжо.

*она ведёт единоборство,
хотя проигрывает бой»*

Юрий Левитанский

Лунный Свет промелькнул на Земле:
всё искал
отражения в людях,
но забыли они о волне
бирюзовой – в заботах и буднях...

И накрыла его Пустота,
из которой когда-то он вышел...

«Может, в этом – и наша вина?
Или кто-то – вновь Голос услышал?!...»

Свет холмов, проводник в Мир Мечты...

«Вечный Сталкер – столь чистый и юный...»

Между снегом и ветром –
«Прости...».

Мир, парящий
и в свитках,
и в струнах...

* * *

**«Неясны горные гряды,
Туманом скрыты очертанья ликов»**

*«А солнце ходит далеко и светит из-за гор
Роня жаркие лучи с утра и до темна
Листва – для духов и постель, и боевой топор,
И режет в воздухе она чужие письма»*

Хай Цзы

*«Неподвижно в небесной пустыне
Мы летим высоко-высоко
Вместе с ветром в безоблачной сини,
А внизу – глубоко-глубоко»*

Геннадий Касмынин

«И только Боги пребывают вечно...»

Откуда вдруг спикировала мысль –
из СМИ?.. Из эпоса?... –
спокойно, чуть беспечно?...
Как Подсозанья древний альтруизм...

Забытая «мелодия для флейты»?..
Ночной Дозор?...
Иль Звёздные Врата?..

«Всё только *названо*
в спиральном мире-ленте,
но – *пережито ли?!..»*

И вновь – молчат Уста...
Не видят Очи...
Не горит Сознание...
Не плещется Надежды ручеёк...
Стихий Востока
хладное дыханье.

«Парящий
пожелтевший лепесток
безропотной, но трепетной Свободы...»

Бунтарства ропот...
«Аввакума дух?...»

*«К Голгофе путь...
Которым все народы –
и Боги все! –
летят,
как тополиный пух...»*

* * *

**«Горы чистые, словно умытые
Сверкают, как ювелирные украшения»**

*«...Смысл того, что было, больше нас.
Будущее сплавит воедино
дальний космос и души глубины»*

Райнер Мария Рильке

*«Не для слёз и отчаяния, но для радости духа
созданы красоты Вселенские»*

Николай Рерих

Традиция Пульсирующей Выси.
Кастальский ключ, что Гессе завещал...

*«Нить Ариадны в Лабиринте Жизни
Великий гуру, видно, угадал...»*

Любимый Гессе, мудрый наш учитель...

«Недаром Клингзор праздновал Уход...»

Прощальный взгляд.

Последнее «Простите...».

Закончен Путь.

*«Пульсирует
Полёт...»*

* * *

**«Прекрасны густые леса
на горных вершинах»**

*«За тепло Доброты и Надежду
Не воздашь ты всецело до дна до зиянья
Безотказно пытливо прилежно
Ну хотя б захудалой звезде – за сиянье
Что в ночи полыхает презрев расстояния»*

Хай Цзы

наслаждаясь фантомом Присутствия
пребывая в греховных тенетах
зачастую гордимся бесчувствием
«сублимацией» Горнего Эха

а оно позовёт
и к другому

«Званых много, да избранных мало...»

«Знать, – пора:
здесь – не Дом...
В путь-дорогу...»

*«Славить миг,
человек, –
не пристало...»*

* * *

**Глядя на горы Цяньшаня, –
вспоминаю любимый Алтай...**

*«Здесь не слышно щебечущих птиц.
Только ветер с травой говорит.
Только свет вне времён и границ
В поднебесье узоры творит»*

Любовь Никонова

Цвет осенней Степи...
Белизна уходящего Неба...

Дух «принцессы Кадым»
в приворотной шеренге холмов...

«Здесь не будет – о, Боже! –
никогда (до скончания века) –
ни жилья,
ни машин,
ни «властей»,
ни «друзей», ни «врагов»...»

Только шёпот Дождя.
Только вечная магия Ветра.

«Где ты, “социум”?!...»

Скрылся, – во мраке веков...

Исчезаю и я –
в пантеизме Простора и Света,
под немолкнувший шум
заповедных Твоих родников...

* * *

*«Знание преобразуется в легендах.
Сколько забытых истин сокрыто
в древних символах. Они могут быть
оживлены опять, если мы будем
изучать их самоотверженно»*

Николай Рерих

*«Всё подлинное искусство – выражение души.
Форма ценна лишь постольку, поскольку
позволяет раскрыть духовную суть человека»*

Махатма Ганди

Ещё живут, мерцают, говорят
петроглифы шаманских гор Алтая,
друидов шёпот,
светлый сонм дриад
и дух несломленных бойцов Аджимушкая...

Посланий мандал нераскрытый дар.

Подвижников заветное участие.

Стихий Природы царственный пожар...

Весенний шторм

цветущих груш цяньшанских,
а рядом – заповедный сад резьбы,
аньшанской яшмы красочные «яства»...

Богиня Гуаньинь... *Его* следы...

Осенние чарующие краски
и подмосковных липовых аллей,
и крымских далей – чудо-акварелей...

«А зарева Евразии степей?!..

А гор Юньшаня камерные трели?..»

Хакасско-скифский наш топчыл-хомыс.

Свирель пайсяо.

Страница-гитара.

Всё многоцветье Мира...

*«Как и Жизнь:
она не видит
“юных” глаз – и “старых”...»*

* * *

P.S. ...

«Это в Горе обнаруживаются в бесконечности качества Неба: Достоинство, благодаря которому гора приобретает свою массу; Дух, благодаря которому гора может проявить свою душу; Творческая сила, благодаря которой гора являет свои меняющиеся миражи; Добродетель, которая создаёт порядок; Движение, которое одушевляет контрастирующие линии горы; Молчание, которое хранит гора внутренне; Этикет, который выражается в изгибах и наклонах горы; Гармония, которую гора воплощает через свои повороты и изгибы... Одна из главных задач художника – проникновение в истинную, незримую суть вещей»

Светлана Гудимова

*«К полуночи
Повеяло прохладой,
Под полог проникает ветерок.
И будет одиночеству наградой
Лишь яшмовой подушки холодок»*

Ли Цинчжао

Неприкаянным – шелест листвы.
Позабытым – щемящую нежность.
«Да укроет их (верю, – а ты?!..)
неразгаданных снов
безмятежность...»

Обретений манящий мираж.
Зов утраченных всполохов Счастья.

*«Инь и Янь, –
вечной Жизни коллаж,
ну, а вы –
лишь “песчинки” Причастья...»*

* * *

**«Приветствуя приход весны
кружится снег»**

«Красота есть не что иное,
как обещание счастья»

Стендаль

Застыл, как отблеск сна-Вселенной,
гористый сумрачный ландшафт...

«Какие силы повседневно
на страже Вечности стоят?!
Зачем тревожат наши души?..»

Снегов мерцанье. Перевал.
И, как спасенье от удушья, –
куст вереска... «Огонь-опал»...

Изысканный, чуть «грустный» вереск...
Ты – пробуждение Весны?
О Доме память (нежный шелест)?
А, может, горькое «Прости...»?..

«Зачем нам этой силы власть –
весна для раскалённых пушек?!»

«В потоке Света – не упасть...»

Чей голос шепчет безвоздушный?..

Пейзаж уже не жжёт, не ранит:
он в глубине Вселенной спит;
лишь вереском тихонько манит,
как заколдованный магнит...

«Ландшафту *нужен* чей-то взгляд!
Быть может, – *мой?!*»

Надеюсь... Верю...

Топаз снегов.
Души агат.
Прохладный мрамор, –
блеск Потери...

P.S.

Туман в горах.
«Царица-Пустота...»

Величье первозданного пейзажа.

«Как много нам дано!..
И в чьих глазах
увидим свет Пристанища?..»

«Но даже
проникшись равновесьем Тишины;
поняв, что нет различья между “Внешним”
и “Внутренним”, –
усвоим ли черты
земных Стихий?!..»

Заветный посвист ветра.
И лотосов усталые листья.
Гуся залётного нежданный вестник-клёкот.

Пронзительно-кровавый свет зари –
Несломленной Надежды
тихий шёпот...

* * *

Всё есть,
лишь Обречённость позабыта –
та горестная мантия судьбы,
что, колдовскою ниткою увита,
коверкала заветные миры
Андреева, Высоцкого и Даля...

«Какою пыткой стал для них Уход!..»

Но здесь – иное...

Горизонтов стая.

Простора тишь...

«Волшебный древний код
Гармонии?»

«Мелодии заветной,
где строгий, но целительный канон
аккордами вскрывает те секреты,
которые лежат во мгле времён...

«“Секреты” эти – Необъятность Жизни,
Зов Творчества, Природы ворожба,
неотвратимость Смерти-укоризны –
и мнимая “извечная вражда”
Материи и Духа...»

А на ветке –
две птицы дивные,
и, слава Богу, им
совсем нет дела
ни до «мыслей в клетке»,
ни до сомнений...

«К ним, – ура! – летим!..»

* * *

*«Огоньки чудодейственных трав –
их нигде не найти,*

*И волшебную яшму свою
затаила река.*

*Для чего я внимаю
напеву о дальнем пути?*

*Только лютня замолкнет,
и сразу приходит тоска...»*

Се Лин-юнь

Так оправдалось ли
Предназначение?

«Скорее “нет”, чем “да”...»

И на Восток
вновь взгляд скользит, –
туда, где, сквозь крушение,

алеет ясный
огненный Исток.

И теплится надежды огонёк,
что там –
в восточных странах, чуть туманных,
мещанский неоглобализм-Исход
ещё не вытеснил
Величья Безымянных...

* * *

В мирное время – вспоминаем военные дни...

Тревога – дугою-ракетой
кольнула
притихшую Высь...

«Тень Ночи?..

Иль – проблеск Рассвета?..»

Кому-то – наверх вознестись...

Кому-то – упасть, словно камень...

А кто-то – продолжит Полёт...

«Зов Кармы?.. Судьба-наказанье?..

А, может быть, – просто Исход?!..»

...Теперь – вспоминаются Счастьем
те давние страшные дни
огромного смерча-ненастья...

Суровой – и юной Войны...

Чуть раньше – твои добровольцы,
советская наша страна,
что в небе Китая героически
сражались и чьи имена
доныне хранятся в скрижалях
истории общей...

Фынь По, –

наш Фёдор Полынин отважный,
в Нанкине известный давно...

Откуда вдруг всплыли внезапно
те образы грозной поры?!..

*«Небесные дали – как слёзы.
И Память – их илейфы-дары...»*

* * *

Великий Шёлковый путь

*«В мирских делах звучит укор пустыни,
В оседлости – кочевничий укор,
В усталости – грядущий приговор,
В телесности – поправление святыни»*

Валерий Перелешин

...И ритм караванов,
и угли костра,
и мулов измученных храп...
И синие-синие
чьи-то глаза,
не знавшие боли утрат.

...Вселенской печали
витают печать,
и аура
средних веков –
строга и сурова,
как призрака стать,
как сонм
кучевых облаков...

* * *

**Тихая радость пришла –
Как прозрачное горное утро...**

*«Двери в небо!
Откройте как счастье людское
Как зеницы непознанной боли
на горных вершинах –
Отворитесь скорей!»*

Хай Цзы

Из гула мегаполиса –
упасть
туда, где гул ветров да птичий щебет...

Где Зов Стихий
вершит державно власть,
не помышляя
о людских потерях,
о вечных распрях,
о превратных СМИ,
о схватке честолюбий-«интересов»...

«Дух Первозданный, –
шепчем мы, –
прости...»

Молчит.
Целительно...
Как шелест нежный леса...
Как горный затаённый перевал...
Как пик Цяньшаня
иль менгир хакасский...

«Вы – первый,
кто так ясно указал,
куда идти
в суровый день ненастный...»

* * *

Китай

*«Каждый алчущий повстречает
Тех, кем полог культур
ткан,
Но блажен, кто при жизни чаёт
Синь и золото
иных
стран»*

Даниил Андреев

Каждый сам творит своих кумиров:
кто – из Прошлого, кто – из живых людей...

Как же мне понять источник силы
неизбывной радости моей?..

Ведь утраты – на пол-шага сзади;
душу бередают, на сердце жмут!..

«Исцеляют – дали... Только дали...».
Образы – пульсируют, зовут...
Среднегорье. Золотая осень.
Как бодрящ твой ветерок, Китай!..
Не скулит, не воет, «дань» не просит,
словно ветры с родимых равнин...

Здесь ведь – Край
Первозданной Красы,
исполинской таинственной воли,
жемчужовых закатов багрово-щемящий туман...

«Что в сравнении с ними –
проявления той жизненной доли,
для которой окошечко в Вечность –
лишь утопия-самообман?..»

Путь *иной* мне родней:
ощутить сопричастность Стихиям,
и, проникнувшись ими,
попытаться принять свой удел...

«Вновь – манящая призрачность Рая?!..»
«Возможно.
Но в нашем
тревожно-загадочном мире
каждый сам куёт Счастье
из осколков Надежды и Боли –
“наконечников Творчества”
простреливших Обыденность стрел...».

P.S.

«Смотрю на него и не вижу, а поэтому называю его невидимым. Слушаю его и не слышу, поэтому называю его неслышимым. Пытаюсь схватить его и не достигаю, поэтому

называю его мельчайшим. Не надо стремиться узнать об источнике этого, потому что это едино. ...Оно снова возвращается к небытию. ...Поэтому называют его неясным и туманным»

Лао Цзы. «Дао дэ Цзин»

«Китайская культура учила человека вписываться в череду перемен, не повторяясь. Закат всегда означает одно и то же, но двух одинаковых закатов не бывает. Китайское искусство учило не останавливать мгновения, а вглядываться в них. Мгновения не бегут, сменяя друг друга, а набухают, расширяются, раздвигая наше восприятие, впуская в себя новые чувства и мысли. Человек ведёт себя как флора, а не фауна – его сознание разрастается. Эту внутреннюю метаморфозу направляло традиционное китайское искусство – искусство настоящего времени *par excellence*»

Светлана Гудимова

*«Различные травы и цветы в поле. Различные деревья и облака.
Богат и прекрасен сад Божий..., сияет и радуется многообразием...
И в этом все вещи, и все люди, и все народы – правы.
И каждому народу подобает – и быть, и красоваться,
и Бога славить по-своему. И в самом этом многообразии
и многогласии уже поёт и возносится хвала Творцу...»*

Иван Ильин

*«Отныне я
даю себе зарок
В горах окончить
небом данный срок»*

Се Даюнь

Серафинитовая осень в горах Цяньшаня...
Ушли сомнения и тревоги. Что ж, – так и надо...

Амазонитовые ивы – все пожелтели.
Утят забавных не сыщешь больше в речной купели.

Агата вечер вот-вот опустит свой саван строгий.
Умолкли речи ветров свободных. Темны чертоги.

Мерцанье яшмы в закатном небе. Слезинки Рая.
Печальный голос тростинки-флейты чуть замирает.

Час чаройта уже подходит, смыкает очи.
Природа шепчет: «Молитесь Богу...»

Спокойной ночи...»

* * *

Как, право,

интересно наблюдать

реакцию «мейнстримных» наших граждан
на эту выставку!

Здесь всё:

и штампов рать,
и умиление «прелестью» пейзажа,
но более всего –
«культурный шок»...

«Отсутствие той “социальной нотки”, –
“контекста” нашего?..

Усвоим ли урок?..»

«У Муз и Клио –

голоса не звонки,
и путь мучительный одной души к другой –
вот “сверхзадача”...»

«Кисти Поколенья?!..»

«У каждого творца души настрой –
важнейшая деталь для вдохновенья...

А штампов-предрассудков громадьё –
от долгой жизни

за “железной дверью”...

Сейчас нам нужно, пожалев его, –

идти вперёд...»

«С Традицией и Верой...»

* * *

*«Спокойствие и бескрайняя глубина, свойственные
картинам Цуй Жучжо, помогают забыть о бренности окружающего
мира и задуматься о вечном.*

*...Творения мастера Цуй наполняют сердце мелодией радости
и исцеляют раны души, никого не оставляя равнодушным»*

Ван Яминь.

«Художник, творящий чудеса»

Будто отшлифованная яшма,
сила Обновления царит...
Завлекает в миражи Пространства;
радость встречи с Древностью сулит.

Убаюкан шлейфами тумана,
ты бредёшь, забыв про «бурный век»...
Горный ветер свеж, – и, как ни странно,
луч тепла – пронзает хрупкий снег!..

Это чудо – сопричастность Свету,
вечному круженью Бытия.
А кругом – дыханье «речки Леты»...

«Сопричастность Космосу, друзья...»

* * *

*«Скажи, зачем с горами и лесами
Ты говоришь, о странный человек?»»
“Полезны всем беседы с мудрецами,
Всё повидавшими за долгий век!”»*

Расул Гамзатов

«Живых существ здесь мало»?!...

А вершин
бодрящее панно-разноголосье?

А птиц
летающий в поднебесье клин?

А Осени
дворянство-благородство?

А духов неизменный пантеон:
Фэн-бо, Лэй-гун⁷⁰, Чжу-жун
и все иные?!..

Сам Мастер в позе лотоса...

«Канон –

⁷⁰ Бог Грома в древнекитайской космологии.

путеводитель
в этом дивном мире...»

* * *

*«Доброта – своего рода гарант истинных
достоинств красоты. ...доброта высвечивает
красоту и делает её желанной»
Франсуа Чэн. «Красота делает нас лучше»*

Чарующая россыпь самоцветов
во всех картинах...

«Камни – говорят...»

«Бред... Мистика...», –
нам скептики на это.

«Помилуйте, – ей-ей, –
научный факт:
процессы жизни
в самоцветах дремлют,
но многократно реже,
чем у нас...»

Неслышный голос камня
всё приемлет,
но исподволь
заветный шлёт приказ:

«Живи, как я, –
спокойно и достойно.
И на борьбу не трать
ни дней, ни лет...

Мы – часть Вершин,
а, “вольно” иль “невольно”
ты действуешь, –
таков
менталитет...»

* * *

*«Древние не видят сегодняшней луны,
но сегодняшняя луна некогда
освещала древних»*

Китайская пословица

*«На земле я живу лишь отчасти.
О огромное синее счастье –
Тень свою потерять в небесах!
Помолись за меня, помолись...»*

Валентин Соколов

Вновь ханьская конница мчится...
Подснежник на склоне цветёт...
А мальчику – сон вечный снится,
что он никогда не умрёт...

Проходят века вереницей...
Подснежник – один, но цветёт...
А девочке маленькой – снится,
что время замедлило ход:

настало иное столетье,
но Детство по-прежнему с ней,
а мама и папа – бессмертны,
и слышится пение фей...

И сказочный принц – как из сказки! –
её в Зачарованный Лес
ведёт... И она без опаски
идёт по тропе... Только Крест
тревожно глядит им из чащи...

Проснулся ребёнок, – но сон
запомнился в душу летящей
Гармонией... Вечности стон.

...И мальчика жизнь – пролетела,
и девочка – в Даль унеслась.

«Мелодия – в сердце звенела,
но чья это дивная власть?!..

Что дарит нам счастье и силу?
Любовь?.. Или память о ней?..

А, может быть, образ тот милый –
Край вечных и солнечных дней?..»

Гармонии чувство, – ты близко,
и, всё же, – как луч! – высоко...

Но Света и Счастья подарок,
его золотое руно,
всегда можно рядом увидеть...

Услышать?.. Узнать?.. Угадать?!..

«И вспомнить Ли Бо... И поверить...
И выйти на берег – опять...»

* * *

Вместо эпилога...

«На Востоке только недописанная картина
может считаться законченной.
Тайна недосказанности – соединительная ткань,
которая позволяет искусству
не противопоставлять культуру природе,
а сотрудничать с ней»

Светлана Гудимова

Учитель – сидит на полянке.
Присыпана снегом листва.

«О, если б, раздвинув вдруг рамки,
войти незаметно туда!..

Почуять божественность Мысли,
утраченный Вечный Покой...

Услышать биенье той жизни,
что только зовётся иной...»

Наивные дерзкие грёзы.

Но Мастер – живёт на холсте,
не ведая страшной угрозы
Традиции –
в завтрашнем дне...

* * *

Зов Иерархий...

«Подсознания ропот?
Иль неопита запоздалый пыл?..»

«Признание Мастеру...»

«Энергий тяжкий грохот?..
Иль память сердца –
Тех, Кого Любил?..»

И Плейшнера – листы куда-то звали,
как нас зовут...

«Призвание, – подожди!..
Ведь Жизнь – проходит,
как Души дознание,
как затяжные странники-дожди...»

Зов Иерархий!..
Ты – всё ближе, ближе...

Притихли окаянные дожди.

И в мареве клошарном – бред Парижа?.. –
открылись вдруг
прохладные Пути.

Они не брызжут
разнотравьем красок.

Не холодны, –
но и не жгут, как встарь.

Спокойствие.

Уверенность.

Без масок.

Холмов Юньшаня трепетная Даль...

* * *

«Благодатную силу Традиций –
ощущаем к закату Пути:
ведь его не усилием мысли –
Искуплением
нужно пройти...»

Отблеск Вечности – в суетном быте,
но и в нём – утешенье и смысл...

«Каждый, в сущности, –
только Хранитель
духов древности,
славящих Высь:
и Лю Хая (монетного гуру),
Цзао-вана (добра-очага)...»

Мощный выброс энергий – повсюду!..

«Мы – живые!..

Идите сюда!..»

* * *

P.S.

*«Физический мир, в котором мы живём и который воспринимают
наши органы чувств, – всего лишь часть невообразимо огромной систе-
мы миров. Большинство из них духовно по своей природе...»*

Тейяр де Шарден

*«Буйство природных стихий... вдохновляет художника. Он самый без-
защитный из детей мира перед напором стихий. По отношению к ним он весь
слух, весь порыв»*

Георгий Федотов. «О Святом Духе в природе и в культуре»

*«Картины Цуй Жучжо – это красота,
заключённая в рамку»*

Ван Яминь

Путешествие к Мастеру –
сквозь архетипы
современной ментальности...

Сон – или Явь?..

«Те далёкие образы –
полузабыты?..

Воскрешения ждут?..»

Всё зависит, представь, –
от тебя лишь,
неведомый чуткий Читатель...

От желанья понять
(а затем – и *принять...*)
этот странный коллаж,
где смешались все даты,
грозный ропот Войны – и лазурная гладь,
размышленья,
страданья,
веселье,
утраты,
красно-белый бушующий огненный шквал –
и людской Доброты
озаренья-кантаты,
повседневность руин (наш имперский развал) –
и высокая Вера...

«В великое Завтра?..»

В новый день –
XXI-й таинственный век.

«Но порой *оглянуться*
на отблеск Заката
тоже должен
уставший в пути человек...»

И творения Мастера –
дивный подарок.

Кисть поёт,
растекаясь Амуром-Янцзы...

Горизонт убегает,
как явь-полустанок

в Заповедного Детства
волшебные сны...

Беспредельны вершины Творящего Духа!..
А в основе –
подвижника пламенный труд...

«Возрожденье Евразии, – Взора и Слуха...»

*«И пример –
всем, кто верят, и помнят, и ждут...»*

* * *

«Summary»...

*«Сколько несовпадений я за спиной оставил,
скольким славным замыслам
следовал в жизни слепо,
а всего-то и нужен луч, чтобы снег растаял,
и легла дорога, чтоб обнажилось небо»*
Ван Цзя-синь

тоска по Путешествию
живёт
как «вещь в себе»

ведь только Зов Пространства
порой пробьётся
словно в Камелот
к отшельнице

всё вспять
нет Ритма-постоянства
а есть
лишь Хаос
будничных забот

но Явь и Навь
различны
учат предки

и вновь –
к Вершинам!..

видно
Дух-оплот
не удержать
навечно
в Жизни-клетке

алтайского Укока тишина
хребтов Цяньшаня гордое величье

Сакральность не исчезла
ждёт она

едва ли нас

лишь воркованье птичьё
что славит
неизбежный ход вещей

Круговорот
он по привычке длится

дай Бог
не сдать
глобализму дней
и брать пример
с Евразии-границы

в себя вобравшей
Негасимый Свет
земной простор
терпенье
боль
утраты

Путь предков
караван сверкнувших лет
Традиций наших памятные даты



Из анналов историко-революционной музыки

Александр Демченко (Саратов)

«Баррикады»

Елена Гохман (1935–2010)

Первым выдающимся произведением саратовского композитора была камерная оратория «Испанские мадригалы» (1975), своим гражданским пафосом нацеленная против насилия над человеком и против власти вообще, которая так часто бывает несправедливой, негуманной. В условиях идеологического режима 1960–1980-х годов Е.Гохман находилась в стане оппозиции и своё «инакомыслие» она с наибольшей откровенностью выразила в вокально-симфонической фреске «Баррикады» (1977).

Написанная на стихи русских революционных поэтов начала XX века и прозвучавшая в дни праздновавшегося тогда 60-летия Октябрьской революции, эта ораториальная композиция всем своим строем явственно намекала на ситуацию брежневского застоя. То был характерный для того времени эзопов язык: говоря одно, подразумевалось другое. Не случайно после первого исполнения «Баррикад» среди коллег по композиторской организации нашлись такие, кто обивали пороги высоких инстанций, надеясь на расправу с автором крамольного опуса.

Так, позднее стало известно, что тогдашний председатель правления Саратовской композиторской организации наведалься даже в местное отделение КГБ (Комитет государственной безопасности), настаивая на разбирательстве антисоветчины в «Баррикадах». Но когда он отнёс туда ноты и там прочитали текст, ему ответили, что, к сожалению, в формальном отношении придраться не к чему: в использованных здесь стихах поэтов начала XX века сугубо положительно говорится о революциях, из которых выросло Советское государство – как же тут обвинишь в антисоветчине?

Эта фреска «по тексту» обобщённо рисует революционную эпопею давнего времени, но всей сутью музыкальных образов (подтекстом) она была обращена к современности.

Композитор напоминает нам, что всякий раз такая эпопея начинается с того момента, когда уклад жизни становится нестерпимо устоявшимся, обростаёт торжественным благочинием, велеречивыми славословиями и пышными ритуалами. Когда появляется слишком много верных холопов, угодливо гнущих спину перед властью предрержащими и порой свято верующих, что их долг – покорно нести крест уничтожения и низкопоклонства.

*Боже, царя храни,
Деспоту долгие дни ты ниспошли.
Сильный жандармами,
Гордый казармами –
Царствуй!*

С добавлением сатирического комментария:

*Царствуй на страх глупцам,
В царстве хищения
Мирно живи...*

Тогда-то и повисает над страной угрюмое затишье, в котором зарождается дух воли и мятежей. В подземных глубинах зреет смута, слышатся далёкие зовы. Всё более томительной, напряжённой и взрывчатой становится общая атмосфера. И вот уже не затаённо-подспудной, а вполне осязаемой оказывается вздымающаяся грозная сила. Над пенящимся морем жизни реют голоса буревестников, посланцев иной России.

Но тогда и власть отбрасывает вуаль ханжеского благочиния. Лик её искажается злобной гримасой, появляется хищный оскал, обнажаются черты тупого самодовольства, деспотичного своеволия, нетерпимости и агрессивности. Цепляясь за отживающее, она готова на любые меры.

*Всех, кто свободу
Ищет народу,*

*Бей и дави!
Бей и дави!*

В свою очередь, нагнетание подавления и жестокости вызывает активное противодействие, смысл которого – ответить силой на силу, злом на зло.

*Унижающих – унижить!
Обижающих – обидеть!*

Начинает раскачиваться гигантский колокол народной силы, пробуждающий ото сна, поднимающий на борьбу. Нарастает гул набата, зреют «гроздь гнева», перерастающие в неудержимый поток наступательной энергии. Вырастают баррикады, шествуют повстанческие колонны, раздаются призывные сигналы, кличи, воззвания.

Всё пронизано духом суровой решимости, твёрдым маршевым ритмом, и это придаёт заряду волевой динамики собранность, сосредоточенность, не позволяя энергии выплеснуться неуправляемой стихией. И тем не менее, царит бурное возбуждение, массой овладевает экстаз ниспровержения.

Что же происходит с хвалёным могуществом старого мира, казавшегося неприступным? В открытой схватке с всенародным движением тотчас обнаруживается, что то был колосс на глиняных ногах. Под напором огромной человеческой массы он быстро сникает, безвозвратно сходя со сцены. Забурлила всеобщая радость, грянул буйный пляс. Ведь есть что отпраздновать: в пламени битв достигнуто главное – люди распрямились, разогнули спины.

Были рабы – нет раба!

И как ответ на звучавший когда-то смиренный молебен во славу закосневшего режима звучит теперь боевой гимн победившего народа, выходящего на просторы обновлённой жизни.

*Прочь с дороги, мир отживший,
Сверху донизу прогнивший,
Молодая Русь идёт!*

Описанный сюжет социально-освободительной драмы весьма типичен для отечественной истории. И дело не только в диалектике постепенного разрастания от далёких зарниц бунтарства к всеобщему подъёму с конечным преодолением устаревшего уклада. Типично и пристрастие к взаимоисключающим крайностям. Если склонять голову перед властью имущими, то с рабским усердием и угодливостью, а если ниспровергать – значит идти на разлом до конца, крушить до основания, не признавая компромиссов, полыхая ненавистью.

Радикализм авторской позиции, заявивший о себе в вокально-симфонической фреске «Баррикад», темброво подчёркнут следующим образом: от большого симфонического оркестра отсечены группы струнных и деревянных духовых инструментов, то есть суровость звучания и грозовой колорит этого бунтарского сочинения подчёркнуты тем, что солиста (бас) и хор сопровождают только медные духовые, поддержанные ударными и низко звучащими контрабасами.

Кроме того, полной неожиданностью для знавших прежнюю музыку Гохман оказались укрупнённые мелодические линии, полные мужества и силы, натиск решительных ритмов, открыто плакатный штрих. Всё это позволило ей осязаемо передать дух суровых социальных столкновений, раскрыть стихию народного движения.

И ещё один примечательный момент. В разгар сцены мятежа с большим эффектом едва ли не визуальной выразительности вводится алеаторика: выкрики толпы и имитация ружейно-пулемётной перестрелки в оркестре сливаются в смутное пятно мощного гула, в бурлящий хаос всенародного действия.

* * *

Выше вокально-симфоническая фреска «Баррикады» была рассмотрена главным образом с позиций заложенного в ней и остроактуального для времени её создания социально-политического подтекста. Теперь, в целях полноты осмысления этого произведения, обратимся непосредственно к его «тексту» как таковому.

Большое достоинство данной партитуры состоит в убедительном синтезе таких трудно соединимых качеств, как лаконизм, обобщённость и полнота, многосторонность раскрытия художественной идеи. В рамках относительно краткого музыкального времени (18 мин.) автору удалось обрисовать все основные этапы революционной эпопеи: от пробуждения критического отношения к господствующе-

му режиму и первых вспышек борьбы через картину всеобщего подъёма и восстания к сурово-торжественному шествию победившего народа.

Это оказалось возможным благодаря двум художественным приёмам. Во-первых, социально-историческая ситуация начала века взята в укрупнённом обобщении: уходящий мир – это Россия царская (следовательно, не учитывается, к примеру, послефевральская ситуация), новая Россия – это образ революционных сил в их символическом соединении от 1905 года (основной объём литературной канвы составляют стихи пролетарских поэтов, написанные в годы Первой русской революции) до 1917-го (результатирующий пункт произведения – победоносное шествие Революции).

И во-вторых, воссоздавая сюжет единой Революции, автор жёстко ограничила его сугубо действенной стороной, благодаря чему удалось с максимальной концентрированностью выразить сублимат, коренную суть рассматриваемой темы.

Уже в самом названии («*Баррикады*») ясно отразилось стремление композитора воплотить конфликтность и драматизм суровых классовых битв. В непримиримом антагонизме сталкиваются два мира – старый, уходящий и новый, восходящий. Воссоздано это столкновение на основе двух принципиально разграниченных интонационных сфер, взаимодействие которых проходит три последовательные, отчётливо различимые фазы с постепенным нарастанием драматической насыщенности и с обострением социального конфликта.

Первая фаза – резкоконтрастное *сопоставление* двух миров, в результате которого зарождается коллизия и происходит завязка музыкальной драмы. Экспозиция образа старой России (начальный раздел) в достаточной мере характеризует исторически объективный подход композитора. Она стремится избегать карикатурности и пародийности, а также нарочито публицистических акцентов.

Логика такой объективности состоит в том, что Россия, угодливо гнущая спину перед властью предрержащими, покорно несущая крест унижения и низкопоклонства, «*нация рабов*» (Н.Чернышевский) – это тот же русский народ, слепой, обманутый, подавленный многовековой традицией и нередко свято верующий: так и должно быть.

Поэтому композитор воплощает этот мир как донельзя устаревший, и следовательно – отживший, которому не должно быть места в достойной человека жизни. Его характеристика сосредоточена в

гимне-молитве («Царствуй на радость нам»), выписанном в духе архаичных православных песнопений: псалмодическая речитация в переменном размере (2/2, 3/4, 3/2), опора на элементарные и очень характерные хорально-гармонические последования в натуральном миноре (I–V–III–IV–I), изредка оттеняемые мерцанием мажорной тоники.

Эта музыка не лишена определённого обаяния: она звучит благогостно, умиротворённо в «тихих» эпизодах и красочно, пышно на фактурно-динамических кульминациях, в любом варианте сохраняя своеобразную красоту и внутреннюю величавость.

Экспозиции образа новой России, гордой и свободолюбивой, в которой просыпается дух воли, бунтов и мятежей, посвящён второй раздел композиции (ц.5). Резко меняется, становится совершенно иным склад музыкального языка. Его основные очертания концентрируются в «теме борьбы», приобретающей ведущее значение для произведения в целом, особенно для его действенных эпизодов. Начиная с первого своего появления («В чёрном мраке душевной ночи // Стонет злой набат»), она суммирует в себе суровую и гневную решимость, энергию и динамизм активного драматического преодоления.

Это обеспечивается набором соответствующих выразительных средств: – твёрдый маршевый пульс с упругими синкопированными заострениями и напряжённо-неотступное мелодическое восхождение, поддерживаемое волнообразным бурлением токкатной формулы сопровождающих голосов; – чеканный, «рубящий» ритмоинтонационный рельеф;

– подчёркнуто строгая, почти аскетичная вертикаль (акцент на созвучиях большой секунды, чистых кварт и квинт, опора на жёстко-лапидарную педаль тонического органного пункта).

В дальнейшем на развёртывании «темы борьбы» происходит нагнетание постепенно разгорающегося, всё более мощного и грозного волевого потока. Его нарастание идёт своего рода вздымающимися волнами, на вершинах которых повисают «гроздь гнева». Зримо рисуется процесс собирания сил, активизация наступательной энергии.

Важнейшими факторами усиления напряжённости становятся интенсивная разработка вычленяемых мотивов, обильно и разнообразно используемые имитационные сгущения, ритмическое сжатие тематизма, восходящие малотерцовые модуляции, основанные на по-

нижении V ступени минорного лада (пример типичной цепочки: *e-g-b-cis-e*).

В ходе развития к «теме борьбы» присоединяется «тема буре-вестников» (ц.10). Не утрачивая действенности, характерной для революционной сферы, этот образ наделяется, с одной стороны, ощущением затаённости, ожидания («*Кто-то бури ждёт, томится...*»), а с другой – чертами призывности (интонации сигналов, зовов), и всему этому удачно сопутствует изобразительная линия сопровождения (возбуждённо-бурное триольное движение, как бы передающее бушевание морской стихии).

Элементы картинности свойственны и дальнейшему развёртыванию данного тематизма. Его начальные мотивы, возникающие на гребнях волн развития ведущей темы, словно бы реют над пенящимися валами и звучат как грозные предвещения посланцев пробуждающейся России.

* * *

Смысл следующей фазы развития музыкальной драмы состоит в прямом *противопоставлении* двух миров. Переход в новое драматургическое качество осуществляется путём коренного преобразования музыкального материала.

Так, в тематизме сферы старого мира ещё в экспозиции можно было уловить зловещие отсветы – к примеру, в начальном перезвоне колоколов и литавр на тритоновых оборотах и созвучиях, в оркестровых прослойках с глухим и угрюмым звучанием вязких линий в низком регистре или в завершающем первый раздел мрачно нависающем затишьи – перед ц.5).

Но только теперь (третий раздел, ц.12) с образа срывается вуаль кротости и благолепия, и гимн-молебен звучит с тупым самодовольством (см. проведение темы перед ц.15).

Наибольшее искажение достигается в развивающих эпизодах (например – ц.14, на словах «*Всех, кто свободу // Ищет народу, // Бей и дави!*»). Здесь на смену трезвучной основе приходит опора на уменьшённый септаккорд с заостряющими его звучание внедрениями секунд (скажем, в т.6 до ц.15 в структуру аккорда *do-mi b-sol b-la* вводится *fa* и *la b*).

Картину дополняют въедливые кластеры, жёсткие акценты «бухающих» ударных, цепенящие раздувания засурдиненной меди, «со

злостью» скандируемые заклинания-заклятия хора или его же «хищные» глиссандирующие выкрики. Так возникает образ грозной и страшной силы, цепко держащейся за старое.

Это нагнетание жёсткости и подавления вызывает активную реакцию. Смысл её: ответить силой на силу, злом на зло (что отразится несколько позже в словах «*Унижающих – унизить, // Обижающих – обидеть*»).

Начинается центральный по местоположению эпизод набата (ц.16 – «*Гуди, набат! // Гуди сильнее! // Смелей, настойчивей гуди!*»). Это большое музыкальное пространство основано на непрерывном (по существу, на протяжении всех 108 тактов) повторении краткого однотактного мотива, почти весь смысл которого сосредоточен в динамической волне «накат – откат».

Эффект длительно фиксируемого *ostinato*, как одного из самых сильнодействующих средств современной музыки, дополняется неотступным динамическим нагнетанием (от начального *piano* к завершающей максимальной силе звучности) и постепенным включением новых голосов и фигур-вариантов с разрастающимся наслоением звуковых пластов, вплоть до абсолютного заполнения всей вокально-инструментальной фактуры.

Так буквально с физической осязаемостью воспроизводится раскачивание огромного символического колокола народной силы, пробуждающейся от вековой спячки, поднимающейся на борьбу. Возникают и ассоциации с раскручивающейся пружиной могучей энергии, постепенно вздымающейся из самого низкого и глухого регистра у контрабасов к предельно высокому и пронзительному у труб и сопрано и вдобавок к этому неотвратимо ускоряющей вращение своих витков (наряду с *crescendo* введено и неуклонное *accelerando*).

Наконец, в соответствии с идейным замыслом композитор воплотила здесь отнюдь не эпически добродушную силу, а энергию угрюмо-сосредоточенную, экспансивную в своём неотвратимом размахе. Этому в частности служит опора на фригийское наклонение с внедрением IV# (к примеру, многократно звучит аккорд *do-re b-fa#-sol*). И колокольный перезвон трактован как тревожный, драматичный, призывный, а гул этого всенародного набата с каждым ударом становится всё более гневным, карающим и неотвратимым.

Третья, последняя фаза развития музыкальной драмы – уже открытое *столкновение* двух миров. Основной приём, осязаемо воплощающий это столкновение, основан на прямом совмещении двух противостоящих музыкальных планов.

Верхний слой – мелодия гимна-молебна, чаще всего излагаемая в увеличении. С каждой новой волной действия она звучит всё обессиленнее. Этому содействует и постепенное фактурное *diminuendo*: – вначале весь женский хор, затем только партия сопрано и, наконец, небольшая группа высоких женских голосов). Кроме того, её фоника приобретает всё более стонущий характер и как бы сходит на нет, «погибая» в бушевании народного гнева.

Мелодия молебна «плывёт» над мощным слоем революционной образности, который, напротив, с каждым этапом развёртывания становится всё более активным и доминирующим. И соответственно – фактурное *crescendo*: вначале только мужской хор, затем к нему присоединяется партия альтов, большинство сопрано, и, наконец, весь хор начинает «работать» на интонационную сферу нового мира.

Голоса Революции неумоимо взламывают старый мир заострёнными, взрывчато-динамичными ритмоинтонациями, чеканными и наступательными маршевыми движениями, ораторски-призывными кличками-жестами («*На баррикады! // На баррикады вставай! // Час битвы грянул. // Долой тиранов!..*»).

Отмеченная атмосфера в достаточной мере типично определяется уже в первом эпизоде непосредственного столкновения противоборствующих сил (ц.25). Здесь в верхнем слое (женский хор) тема молебна интонируется в несколько омрачённом G, «раскольничий» колорит (опора на квартовые созвучия) сообщает её звучанию оттенок обречённости.

В нижнем слое (мужской хор и оркестр) ведётся интенсивная разработка революционного тематизма. Изложение «темы борьбы» в оркестровой партии совмещается с развитием «темы баррикад» у мужского хора, а затем «тема борьбы» у высоких медных контрапунктически соединяется с «темой буревестников» у низкой меди и контрабасов. Это усиливается мобильностью тонального движения (*h-d-f-a-c*) и ещё более политональным, полиметрическим и поли-

ритмическим противоречием с верхним слоем (к примеру, битональное взаимодействие «раскольничьего» *G* и локрийского *d*).

Естественно, что по мере обострения конфликтности и по мере приближения к развязке напор революционной энергии становится всё более неумолимым, а стихия мощных всенародных преодолений всё активнее. До предела растёт музыкально-интонационное напряжение, и в кульминационных зонах (например, ц.29) разработка основного тематического материала достигает максимальной интенсивности, причём использование полиладовости и полиметроритмии зримо характеризует атмосферу непримиримого противоречия, разлома миров.

Важным музыкально-драматургическим приёмом в показе разрастания потока революционных сил является введение нового тематизма. Помимо активной разработки тем по функции своей сквозных для всей композиции («тема борьбы» и «тема буревестников»), автор вводит на третьей фазе развития группу совершенно новых мотивов. Среди них есть и фоновые, основанные на общих формах движения. Таков, к примеру, тематизм, вступающий на кульминации эпизода набата (ц.21), как бы открывающий шлюз длительно накапливаемой энергии, переводящий её в состояние революционного взрыва.

Интонационная характеристика восстания намечена в данном эпизоде уже совершенно отчётливо:

- неудержимый поток бурной энергии, вскипающей волновыми накатами;
- стремительнейшее, почти лихорадочное маршевое движение с тотальной опорой на заострённые пунктирные ритмы;
- колоссальное напряжение драматического преодоления с трудным поступательным завоеванием новых мелодических вершин и тональных устоев (например, в ц.21 *c-fis-cis*);
- атмосфера героической приподнятости, ораторских жестов, призывных кличей (см. реплики баса и хора).

Намеченная в фоновом («подготовительном») материале революционная энергия словно в сгустках-ядрах сублимируется в подчеркнута рельефных, плакатных темах, вырастающих на местных кульминациях.

Одна из них – «тема баррикад» (ц.23), с её обнажённо-песенными контурами, по-агитационному «выпрямленными» интонациями, лапидарно-рублеными фразами-призывами, чеканностью

открытого маршевого ритма, монолитностью хоровых унисонов, строгой графичностью и суровой жёсткостью гармонического строя.

Другая – «тема восстания» (ц.26), с характерной для неё настойчиво-сосредоточенной, «злой» фиксацией наступательных, бьющих, вколачивающих фраз, с «ощетинившимся» колоритом локрийского лада и угловатостью переменного размера (6/4, 3/4, 5/4), с пульсацией органного пункта на терции лада (сообщает экспансивному потоку дополнительную энергию движения) и с хоровыми имитациями, концентрирующими сгущения драматизма.

Одно из средств воплощения конфликтности в «теме восстания» – включение полиметрического эффекта: оркестровая партия основана на кружащем, идущем «поперёк» такта трёхзвучном (трёхдольном) аккордовом *ostinato*. Формулу восхождения-преодоления в этой теме (например, в верхнем голосе движение *fa#–sol#–la*) дополняет звенящая секундовость (*la+si – si+do*), усиливающая своей вибрацией напряжение социальной схватки.

* * *

Завершающая фаза развития отличается от предшествующих разделов не только обилием тематизма, но и структурной многоэпизодностью. С помощью данного фактора достигается объёмность изображения, удаётся создать впечатление широко и многообразно разворачивающейся панорамы революционных битв. В этом красочном батальном панно в силу своей отчётливой автономности наиболее ярко выделяются две сцены – сцена баррикадного боя (ц.33) и следующая за ней сцена частушки-пляса (ц.36).

Сцена баррикадного боя носит по преимуществу изобразительный характер. Автор воспользовалась здесь возможностями авангардного письма для воссоздания гула и шума огромной человеческой массы, пёстрой людской разноголосицы со стихийно взлетающими возгласами, кличами, выкриками и для передачи хаотичной уличной перестрелки (различные алеаторические приёмы у группы солистов оркестра). Организующими моментами этого свободно выстроенного действия выступают жёсткий сонорно-ритмический пульс низких инструментов и последнее проведение мелодии молебна, которую снизу и сверху «добивают» яростные голоса Революции.

Сцена частушки-пляса возникает как результат сцены баррикадного боя (хоровое скандирование «*Были рабы – нет раба!*») как глав-

ный итог достигнутого в пламени классовых битв). Олицетворением освобождённого человека выступает именно частушка – задорная, боевая, наступательная. Интонационный поток выстраивается на многообразном варьировании только что приведённой краткой торжествующей фразы-реплики, остро ритмованной, с задиристыми синкопами.

Подчёркнуто упрощённому интонационному облику этого ядра грубоватую свежесть придают неожиданные скачки-соскальзывания на октаву вниз. Своеобразие такого рода частушечности и в её синтезе с необычайно стремительным плясовым ритмом оркестровой партии – упругим, мощным, обнажённо-топочущим, почти варваристским.

Инструментальный пласт несёт в себе и ещё одну функцию: вступая в сложное сопряжение с вокально-хоровым слоем (*c-moll* основного аккорда с внедрённой в него $IV\#$ в отношении к неопределённо-переменному $e-G$), он продлевает общее для произведения состояние напряжённости и борьбы, усиливаемое тревожной сигнальной переключкой труб и тромбонов.

Так Революция совершает выплясывание свободы – буйное, размашистое, радостно-победное и вместе с тем драматически-насыщенное, экспансивно-наступательное. Не случайно из этой сцены столь легко и естественно «вытекает» последний всплеск революционной битвы (ц.37).

Драматургически-смысловым резюме всего развития становится развёрнутая кода (с т.10 ц.38). В ней с наибольшей для этого произведения яркостью и силой конденсируется энергия и воля восставших масс, перевернувших старый мир и выходящих на просторы новой жизни («*Прочь с дороги, мир отживший, // Сверху донизу прогнивший, // Молодая Русь идёт!*»). Это сурово-торжественное, динамично-напряжённое шествие решено в соответствующем стилевом ключе – в подчёркнуто элементарной, броской, «ударной», чисто песенной манере.

Песенный «куплет» проходит четырежды в фактурном варьировании (хор, солист, только оркестр, хор и солист), с обновлением посредством ритмического дробления и введения подголосочных линий, с модулированием каждой последующей строфы на полтона вверх, в постепенном фактурном насыщении и динамическом нагнетании к максимально мощному звучанию завершающих тактов.

Свежесть и впечатляющая сила включения материала коды настолько велика, что песенная тема воспринимается как совершенно новая (в этом смысле возникают ассоциации с неожиданным тематическим обновлением в коде финала бетховенской «Апассионаты»). На деле же оказывается, что это – несколько изменённая и модифицированная в открыто песенную форму «тема буревестников».

Данным штрихом завершается характерный для всего произведения метод тематического взаимопроникновения. Другим ярким проявлением отмеченного метода является то, что «тема баррикад» и «тема восстания», появившиеся только на третьей фазе развития, оказываются по существу тесно связанными со сквозной «темой борьбы» – так внешне различный материал прочно цементируется внутренними интонационными связями.

Тот же метод взаимопроникновения («врастания» и «вырастания») составляет сущность развития вокально-симфонической фрески «Баррикады» и на уровне драматургического взаимодействия двух противопоставляемых образных сфер. Не механическое сопоставление (как это могло показаться из сделанного выше последовательного анализа), а диалектичное, живое и многообразное взаимодействие. Процесс этот протекает двусторонне: от старого мира к новому, и наоборот.

Безусловно преобладающая направленность данного процесса: от образов восходящей России к образам России уходящей. Не затрагивая третьей фазы развития музыкальной драмы, где два слоя сталкиваются в конфликтном противоборстве под всё более усиливающейся эгидой сил действия, обратимся к некоторым приёмам вторжения этой сферы в линию развития образов старого мира на двух первых фазах развития.

Самыми заметными фактами такого вторжения являются эпизоды баса *solo*. Уже в экспозиции торжественно-раболепная красота смиренного благочиния нарушается репликами солиста (ц.3). Его пение, стилизованное под речитацию дьякона (внешне как бы продолжая общую линию ритуала богослужения), своей характеристичной пародийностью и открытой обличительной саркастичностью («Сильный жандармами, // Гордый казармами, // Царствуй!») вносит явный диссонанс в атмосферу всеобщего поклонения.

Таким образом, данный эпизод становится в определённой мере экспозицией сил новой России (или точнее – предэкспозицией), ин-

крустированной в экспозицию старого мира, хотя формально показ восставшего народа начинается только во втором разделе произведения (ц.5). Следующее вторжение баса (на второй фазе развития, с т.8 ц.12) закрепляет его пародийно-обличительную функцию и утверждает его в роли корифея, трибуна, поднимающего массы на борьбу.

Менее заметными факторами воздействия второй образной сферы на первую являются два. Это, с одной стороны, постепенное вызревание новой ритмоинтонационности в недрах старой. К примеру, на стыке начальных разделов (ц.5), где в тяжело и сумрачно нависающей тишине старого мира из самых глубин (нижнее *ti* партии контрабасов) поднимаются далёкие и неясные пока голоса посланцев пробуждающейся России.

А с другой стороны, это внедрение конфликтного начала внутрь противостоящей сферы. Так, стихия столкновения двух миров, о которой речь шла касательно третьей фазы развития, подспудно вызревала уже на второй фазе (ц.12), поскольку в глубоких басах в политональном (вначале *fis*, а затем *as* по отношению к главенствующему *F*) и полиритмическом разноречии непрерывно разрабатывается, перекачиваясь в малотерцовом диапазоне, основной мотив «темы борьбы».

Совершенно естественно, что воздействие уходящего мира на восходящий сведено к минимуму. Можно отметить, пожалуй, только один конкретный момент и два символических штриха.

Конкретный момент связан с предэкспозиционным изложением «темы буревестников» на первой фазе развития (оркестровая интерлюдия – с т.9 ц.9). Проводимая в увеличении, в нижнем матовом регистре первой трубы, она служит эскизом к экспозиции, но главное – подёрнутая дымкой сумрачной и суровой элегичности, эта тема становится предвестием реквиема старому миру. Недаром благодаря торможению ритма и ввиду архаизированной ладовой окраски она отчётливо напоминает основную тему I части кантаты Танеева «Иоанн Дамаскин».

Первый из двух символических штрихов уже отмечался: нагнетание негативного потенциала в развитии образов уходящего мира на второй фазе развития приводит к яркой вспышке ответной реакции народного движения (эпизод набата). Другой штрих состоит в жанровом облике коды: в ответ на смиренный *гимн*-молебен, открывавший композицию, как манифест коренного обновления мира звучит в её конце революционная песня-*гимн* победившего народа.

Александр Демченко (Саратов)

«Гренада»

Примечательным отзвуком рассмотренного выше произведения стала баллада Елены Гохман «Гренада», написанная для хора, струнных и ударных (1981). Она выполнена в контурах характерного для той поры «третьего направления» и потому во главу угла поставлены чисто песенные образы, что в чём-то было продиктовано и спецификой общеизвестного стихотворения Михаила Светлова.

Но образы эти получают широкое, интенсивное, подлинно симфоническое развитие, которое увенчано совершенно неожиданным в контексте «демократического» сочинения завершением. Имеется в виду поразительная по вдохновению пространная *сонористическая* кода, построенная на звонах, сигнально-фанфарных интонациях и сугубо слоговых возгласах «трубы» у множества голосов («*Та-та-та*»).

В отличие от рассмотренной выше вокально-симфонической фрески «Баррикады», композитор допускает здесь компромисс не только стилевой, но и, так сказать, идеологический. В противоположность прежнему критическому запалу в этой молодёжной по духу, интонационно свежей и яркой композиции воспевается «*комсомольская юность моя*» и то обаятельное, что она несла в себе. Отсюда претворённое в музыке чувство людской спаянности, коллективизма, мужественное жизнеотношение, сосредоточенность, подтянутость и не просто бодрый, а боевитый настрой.

И что очень важно: общий сурово-угловатый профиль несколько смягчается благодаря ноте лирической теплоты и задушевности, а также благодаря мечтательному взору, обращённому в манящие дали «*светлого будущего*». Добавим к этому простоту, открытость, чистосердечие, безусловную позитивность жизненных устремлений и признаем, что при известной ограниченности было в той модели мироощущения немало привлекательного.

И композитор не скрывает своих симпатий, для неё это дорого, и ей хотелось бы поддержать то, что составляло веру, цель и смысл существования многих поколений.

Но в то же время она вынуждена констатировать, что «тачаночная» романтика исчерпывает себя. Вот почему происходящий слом идеалов порождает остродраматические ощущения. Внимание сосредоточивается на жертвах, потерях, на всё более сильных приступах нравственных переживаний.

*Но где же, приятель, песня твоя?
Пробитое тело наземь сползло,
Товарищ впервые оставил седло.*

Отвечающая жанру баллады сильнейшая драматизация в приближении к развязке сюжета отмечала предчувствие «конца прекрасной эпохи» (ироничное выражение И.Бродского), то есть начавшийся кризис тех социально-гражданских установок, на базе которых уже с 1920-х годов (время создания стихотворения М.Светлова) складывался советский образ жизни.

Пока что через невероятное напряжение сил это предчувствие вроде бы удаётся преодолеть, обрести второе дыхание, с которым приходит свежесть, упругий динамизм, смелость, размах – как бы вырываясь на простор жизни в заключительных гимнических произведениях.

*Новые песни придумала жизнь –
Не надо, ребята, о песне тужить.
Не надо, ребята, не надо, друзья!
Гренада, Гренада, Гренада моя.*

И всё-таки это весьма эфемерный итог. Не случайно в праздничное ликование настойчиво внедряются печальные предвещения, щемящие нотки, постанывающие реплики, а целое непрерывно вибрирует между светом и тенью, бодростью и тоскливостью, постепенно растворяясь в призрачной дали. Вот почему кода-возглашение – это одновременно и кода-прощание.

Саратовский меридиан

Елизавета Мартынова (Саратов)

Голос любви (о поэзии Натальи Медведевой)

*Осуществленья жаждет всё, что будет,
мембрана дня вибрирует, как бубен.
Мольбою о любви останься в ней,
мой голос, мой ребёнок меж людей.*

Н. Медведева

*...И смерть, как жизнь, – только данность,
А всё, что имеет значенье, –
Состраданье. Любовь. Благодарность.*

Н. Медведева

1.

...Благословляю милые черты...

Мне не довелось встретиться с Натальей Медведевой при жизни. Но читаю её стихи, и появляется ощущение, что знакомство состоялось, хотя и за пределами нашей брэнной реальности, в том бессмертном мире, который *«весь, как лес листвой, дрожал песнетвореньем»*.

В воссозданном в начале двухтысячных литературном салоне Бориса Медведева царила атмосфера памяти о ней. Ярком, неординарном человеке и замечательном поэте. Друг Натальи Медведевой журналист Ирина Крайнова сумела в своих очерках свести воедино все линии творческой (а иной у поэта и быть не может) биографии. Портреты молодой Натальи Михайловны, стоящие перед книжным рядом, картины и книги – всё представлялось мне, приглашенной к Медведеву на святочной неделе 2001 года, овеванным светлым вол-

шебством поэзии. Словно бы я совершала путешествие в страну прошлого, в 80-е годы минувшего века. И теперь собрались многие из тех, кто приходил к Медведевым 20 лет назад: Михаил Муллин, Светлана Кекова, Михаил Лубоцкий, Николай Куракин, Александр Амусин... Было чтение стихов любимого ею Максимилиана Волошина и, конечно, её собственных стихотворений. Запомнился мне щедрой своей живописью дифирамб выставке цветов, которую поэт видит словно в разных измерениях: цветового спектра, музыки, речи, и цветочный базар превращается в сияющий космос.

*И всё это – вместе,
И всё это – сразу,
И это не вместит
Беспомощный разум –*

*Подумайте сами! –
А думать легко ли,
Когда чудесами
Пропахли левкой.*

И рядом – завораживающая музыка моря и скал, когда различаешь гул гневного прибоя, долго недоумевая потом, как из простых и обыкновенных слов получается такое чудо. «Там гряда высока, / там о море и скалы / рвёт и ранит бока / тело грузного вала. / Ограняет гранит, / Бьёт упруго и грозно, / острой грани дарит / раны белую розу...» Тогда я для себя открывала неизвестного мне доселе поэта, «иной мир» – «сплошным сердцебиеньем / он весь, как лес листвой, / дрожал песнетвореньем, / он весь кровоточил / то радостью, то мукой, / он следствий и причин / не поверял наукой».

Ещё до того, как появился литературный салон у Б. Медведева, в Центральной городской библиотеке Саратова проходили вечера памяти поэта, которые всегда старались приурочить к 3 сентября, дню рождения Натальи Михайловны. Организаторами их были Борис Медведев, Николай Куракин и Ирина Крайнова.

На вечерах этих неизменно поражали меня романсы Виталия Растегаева на стихи «Осенние цветы» и «Гуси-белые лебеди». Исполняла их Вера Самойлова, заслуженная артистка России.

Зал был полон, и это говорило о признании. О том, что стихи Медведевой любят и помнят, и у неё сложился свой круг читателей. А ведь у поэта не было издано ни одной книги стихов. Оказывается, было достаточно того, что стихи печатались в журналах «Москва» и «Литературная учёба», в сборнике «День волжской поэзии». Последней публикацией стала поэтическая подборка в коллективном сборнике «Двадцатилетние двухтысячных» (2000), выпущенном клубом «Диалог». Остались замечательные романсы на стихи «Осенние цветы» и «Гуси-белые лебеди». Голос Медведевой живёт на магнитофонной плёнке, не один раз, благодаря журналисту Надежде Макеевой, звучал по саратовскому радио. И теперь, когда передо мной лежит рукопись будущей книги, эти интонации невольно приходят на память.

*За строкою – две новых строки...
Море долгую песню слагает.
Бесконечно слагает стихи,
и волна на волну набегает...*

В авторской подаче стихотворения главенствует не только традиционное подчеркивание музыкальности строки, но и обращённость к слушателю, мелодическое «рассказывание».

*И музыка витает у плеча,
Звучит вовне и в нас, не угасая,
И мир от одиночества спасая,
Горят любовь, поэзия, свеча.*

Лирическая героиня Медведевой обращается к другу, любимому, близкому человеку. Множество стихов Наталья Медведева посвятила друзьям. Это и «Пегас в Быково (письма при нелётной погоде)», адресованные Михаилу Муллину и Николаю Куракину, и посвящение Ирине Крайновой «Да пребудешь ты нежно хранима...» И стихотворение «Мама» (Э.В. Розиной) и «Памяти Михаила Чернышёва» («От рожденья до смерти – лишь миг...»), и ему же, Михаилу Чернышёву, подаренный акростих «Мне снится юным старый друг...», «Три посвящения», «Письмо с юга».

Пробившись через дебри суеты

*На свет, поэзией и мыслью воссиянный,
Благословляю милые черты,
Зовущиеся дружбой и друзьями.*

«Знакомых не приемля в круг друзей, / Мы в незнакомых прозреваем друга». «Ненаписанное письмо» продиктовано благодарностью – «хорошему человеку» за то, что он есть и помнит «из дальней дали».

Дружба – лишь одна из граней всеохватного чувства родства с людьми, с миром, вселенной.

*Я живу – и в родную планету
Я врастаю узлами корней.
Я живу – и душою своей
Я родима вселенскому свету.*

Читая стихи Медведевой, видишь перед собой человека, который был духовным, объединяющим центром. Общий уровень пишущих в «Молодых голосах» её не устраивал, и потому Медведева предприняла, в начале 80-х годов прошлого века, удачную попытку создать своё, «нелегальное» литобъединение, литературный салон. С лёгкой руки Николая Куракина Наталью Михайловну называли «княгиней Волконской эпохи саратовского застоя». Определение это тем более привилось, что Медведева была известна тогда под другой, «Волконской» созвучной, фамилией – Уманская.

Постоянный диалог с друзьями наполняет стихи энергией света. Ведь в поэтическом мире многое держится на экспромтах, переключках, акростихах. На пересечении нескольких творческих аур. Глубокое доверие к жизни характеризует Наталью Медведеву и в этот период. Для неё и для её друзей существуют постоянные, незыблемые основы. Дружба. Надежда. Вера в Слово.

2.

... Здесь длится чудное мгновенье...

Достаточно прочесть одно стихотворение Натальи Медведевой, чтобы понять, что перед нами – Поэт. Поэт с большой буквы, создавший гармоничный и светлый космос поэтического слова.

столетья, / Вдруг воспаляют дух и взор / И солнца пламенную медью / Восходят из окрестных гор...»

Непреодолима власть поэзии, в которой слово и любовь едины.
А слово, как Бог, бессмертно.

*Здесь время терпит поражение,
Здесь пенье сосен, снег и свет,
Здесь длится чудное мгновенье
Все полтора ста с лишним лет...*

*Здесь нет его! Он был лишь ранен.
России певчая струя,
Он влился в нас, вовек на грани
Небытия – и Бытия.*

(«В Святогорском монастыре»)

Ранние стихи уходят корнями своими и в творчество Ахмадулиной. Особенно «Старый чердак» и «Пробуждение» вызывают несомненные ассоциации с ахмадулинским строем стиха. Способствует ли этому структура глубокой корневой рифмы или сами интонации ораторского стиха с его риторическими фигурами, или склонность к стилизации «старомодности вековой» – но переключка явственно звучит: «Беспомощный чердачий дух! / Какой испуг, какой недуг / здесь птичье тельце распирал, / ломая хрупкую спираль?»

От увлечения стихами Ахмадулиной, несомненно, появилось и много ценностных «находок» – стремление к вневременному, точнее, надвременному прекрасному, обожествление былого и поэтов прошлого, жажда гармонии с природным миром. Желание

*...вобрать душою, как вдохнуть,
строенья в мареве по грудь,
и солнца жёлтое лукошко,
как бы забытое в траве,
где зелень всходит к синеве,
на грани облака и рощи;
лучом дрожащим с тела смыть
бензин, и суету забыть,
и сделаться добрей и проще...*

Яркая энергетика вынесена поэтом из диалога с Мариной Цветаевой. Стихию личностного, анархизм индивидуальности Медведева преодолевает строгой классической интонацией. Стихотворение «Суздаль» тому пример. *«Кто это создал? – / Здесь Бог да удаль. / Здесь в полдень звёзды... Всё это – Суздаль...»* В этом отзывающемся цветаевским слогом стихотворении, высвечивается личность иного поэта, с главенствующей мыслью – о равенстве, о единстве Человека с Вечностью. Медведева говорит о «многоступенчатости любого глубокого чувства... наша русская матрёшка – не игрушка, а глубокий символ».

«И в этой равности / Есть смысл особый, / Святой и радостный, / Простой, высокий. / Грядущих свечек / Цепочка светится, / Уходит в вечность / И тонет в вечности...» («Суздаль»).

Стихи переполнены предчувствиями, подводными течениями души. Образы ночи и моря соединяются в космос. *«Ночь стоит, как вода...» «Море долгую песню слагает...»* Во вневременном и бессмертном космосе всё соткано из взаимосвязей. *«... С собою всех рождённых, всех убитых / вдруг ощутишь пронзительную связь...»*

*Я – лишь краткая вспышка сознания
в бесконечном кругу бытия,
но кирпичик в бессмертное зданье
Бог вложил под названием – я.*

Каждое стихотворение Медведевой обладает «вторым ликом», оборотной стороной и противоположностью. Стоит вспомнить любимое автором слово «*неравновесие*» (предполагаемое название для несостоявшейся книги). *«Я одного хотела б не успеть: / не испытать отравы равновесья / меж тем, что надо нам, и тем, что есть»*.

Так связаны между собой «Зелёная звезда» и «Ночные стихи». Оба они – о любви, не сумевшей подчиниться законам времени: *«... Разбей же все часы, разрушь / проклятый циферблат небесной сферы, / останови плывущую звезду, / и я навек тогда в тебе взойду / зелёным светом нежности и веры...»*

Образы в обоих стихотворениях сходны. Меняется лишь взгляд лирической героини. Если в «Зелёной звезде» воплощена молодая

ещё борьба с жизнью, жажда лишь собственного счастья, то в «Ночных стихах» бесстрастное время преодолевается зрелой любовью.

*... И ночь стоит, как тёмная вода,
как пропасть, что мгновения глотает –
нет, не мгновенья! – капли наших душ...*
(«Зелёная звезда»)

*... А мы плывём от времени примет,
от пристани вчерашней – к новой пристани,
и ночи зрак, медлителен и пристален,
как Бога тёмный лик, глядит нам вслед...*
(«Ночные стихи»)

Ночь-гибель становится ночью-богом, мудрым взглядом Бога. Достигается согласие с космосом, с жизнью. «Я» и «ты» сливаются в единое «мы». Их уже не беспокоит возможная разлука. Зелёная звезда эфемерна, её сияние не касается человеческой души. А «свет любви» заключён в самом человеке.

Другую «пару» представляют стихотворения «Мне, уставшей от толп, мне, уставшей от дней...» и «Верните мне любовь...» В первом из них «Ночь стоит, как вода, без тепла и огня...» Ночь с её зазеркальем, мистически отражённым космосом смерти, словно перекочевала из «Зелёной звезды». Чаша весов в «неравновесии» качнулась к безысходности.

«И бездонен тоннель, и глядят зеркала, / и в толпе, что в пустыне, – зови, не зови... / Я у смерти прошу, что мне жизнь не дала: / тишины и любви».

Любовь остаётся здесь вне дневного времени, а, по сути, вне жизни. «... Жизнь проходит, уходит... что знаю о ней? – / просто птица на лёгких крылах...»

Во втором стихотворении любовь принадлежит целиком этому миру.

*Верните мне любовь,
как боли – исцеленье,
как умершему – боль,
Сальери – вдохновенье...*

Лирическая героиня пытается вырваться из быстротекущего потока времени, уйти через «упругий купол небосвода». Может быть, поэтому именно ранние стихи Медведевой с их летящей крылатой мелодикой стали песнями. В романсе «Осенние цветы» – несовершенство бытия передано с особой остротой. Невозможность сохранить любовь во времени, пронести её целой и невредимой через совсем небольшой отрезок человеческой жизни переполняет песню таким непосредственным страстным чувством, что она действительно, говоря словами автора художественных программ радио Н.В. Макеевой, «никого не может оставить равнодушным».

3.

...Ты мне прости мою нездешность...

Художник – сотворец мира, Творец мира – великий художник, и грань между ними неощутимо зыбка. Ощущение сопричастности себя к вселенскому бытию гармонирует с нежностью и чистотой снега, с полётом птицы, с белизной холста, на котором творит художник. Холст – его душа, предчувствие нового. «*Себе отстранённо не принадлежишь, / И чужды успехи игрищ и торжищ / В душе – ни торжеств, и не пепелищ: / Душа бесконечна, как белая тишь*». Снег, словно посланец с неба, очищает душу человека и помогает глубоко, по-настоящему прощать.

В этом контексте настойчиво подчёркивается сходство поэта со стихией. Стихия пламени («*Дай костёр мне, Господи, / Среди площади!*»), неба, гор, моря – всё это поэзия. Кавказские горы привлекали Наталью Медведеву – и воспоминанием о Пушкине, и самой масштабностью, стихийностью – родственной стихии моря. Море возникает в финале стихотворения о солнце.

*Купали Рыжего младенца,
Как день – иль сто веков назад.
Зари махровой полотенце
Вселяло утренний азарт.*

*...И эта яростная чистка,
Клокочущая эта явь
Звала Поэзию включиться
В быт мирового Бытия.*

Символ непокоя, неравновесия, как ничто другое, море могло передать душу и характер лирической героини. Одно из любимых моих стихотворений, «Жемчужина», о поэзии говорит образами моря.

*Стихи – болезнь моей души.
Вот так песчинка попадает
В жемчужину в морской тиши
И перламутром обрастает.*

Поражает сюжетность этого пронзительно личного стихотворения, терпеливое изложение этапов болезни. Попеременный взгляд со стороны и лирическая исповедь – их двуединство. «Уже во тьме и тишине / Болезнь мерцает перламутром: / Стихи уже болят во мне, / Мой сон тираня ранним утром...» И по-другому – нельзя. Ибо только так сердце может вместить «гул стихий». Поэт ничего не может написать без страдания, без сострадания.

Любя и сострадая, художник чувствует разрушительную природу времени, «как миг единый обращает в прах / Кичащиеся вечностью созвездья...» Поэтому творец стремится приостановить разрушение, запечатлев «незримую душу». Природа творчества – в его способности укротить время: «Пусть не войти вам дважды в ту же реку – / Останется вам память о реке. / Бессильны изменить все силы века, / Что замерло на тоненьком листке...»

Само время в стихах становится иным: «Люблю, что утро – во все не пролог / Ко дню, что грянет или сгинет дальше, / Что неожиданность лишает фальши, / И календарь развенчанный пророк». Так – в потусторонности, в «холодной весне», где лирическая героиня «в борении сезонов, как в бреду, не размеряет силы и дорогу». Где капель, безумство весны – повод спросить: «так что ж мы присмирели, / покорные судьбе?» Природа – это образ человеческой души, не затихающей в своей непокорной музыке...

4.

...Так и мне без Руси – ни строки...

Поэтический мир Медведевой необыкновенно сложен и требует от читателя не только эмоционального сопереживания, но и пристального внимания и чуть ли ни изучения, сопоставления. Чем

сложнее образный мир поэта, тем больше ликов и ипостасей у его лирического героя. Скажем, поэма «Пегас в Быково» выдержана в манере разговорной, как будто бы и в самом деле мы читаем доверительное письмо. «Своевольная музыка болтовни» напрочь отсутствует в гражданственных откровениях – в «Титанике» и «Предчувствии матриархата». В стихах о любви интонация больше всего приближается к традиционно-песенной. («Осенние цветы» (романс) и «Зелёная звезда»).

Но при всём интонационном разнообразии Наталья Медведева продолжает традиции классической русской поэзии по линии Пушкин – Тютчев. Пушкинский слог и пушкинский свет в строке – тютчевское ощущение диалектичности бытия, двойственности жизни, склонность к изображению переходов, перемен настроения. *«Дума за думой, волна за волной – / Два проявленья стихии одной...»* (Тютчев). *«Жизнь и Смерть, и Любовь всё – стихи, / и волна на волну набегают...»* (Медведева).

К родству с тютчевской поэзией Медведева приходит тогда, когда уже сложился её собственный стиль. И родство это – не стилевое, а концептуальное, проявляющееся на уровне символов. Взять, например, символ ночи, времени, таящем хаос, или символ всеобъемлющего моря, которое и не просто море, а стихия бытия и забвения, управляющая человеком. *«Море вечно, да дни коротки. / Время след наш двойной размывает... Лишь волна на волну набегают».*

Даже в «лёгком» на первый взгляд, пейзажном стихотворении происходит слияние со стихией природы: *«Сугробы поприсели, / Снег под домами рыж. / Прозрачные свирели / Свисают с тёплых крыш... / И кружат нас капли, / Как льдинки на реке...»*

Бросается в глаза любовь к изображению переходных состояний. *«Мне нравится, что холодеет март, / Сезонов года нравится смещение...»* И здесь Медведева пишет скорее не о природе, а о себе самой во времени.

*...В борении сезонов, как в бреду,
Не размеряя силы и дорогу,
Но, как деревья, верные итогу,
Сквозь этот март по времени бреду.*

Обращаешь внимание и на такую особенность, как парадоксальная концовка. «*Любовь моя, и сила, и бессилье*» – на раздваивающейся этой ноте радости, горечи и сомнения заканчивается стихотворение «Зелёная звезда». Двойственность эта отразилась в стихотворении «Да пребудешь ты нежно хранима...» с противопоставлением «жизнь – душа»: «*Но, прекрасная в чёрной оправе, / тихим светом сияет душа*».

В стихотворениях «Море» («*Море вечно, да дни коротки*»), «Памяти Михаила Чернышёва», с его сопоставлением смертного «я» человека и «*бессмертного зданья*» жизни. «Мне, уставшей от толп...» – снова сведены противоречия: суеты и тишины, ночи и дня, любви и смерти.

На протяжении стихотворения лирическое настроение сменяется другим, зачастую диаметрально противоположным, за счёт чего создаётся эмоциональная напряжённость. Лирический герой, а вместе с ним и читатель идут, «*раздвинув боль и темноту*», к свету, к воскрешению мечты, к самоутверждению в бесконечном круге бытия.

Медведева признаёт мудрость жизни, принимает борьбу любви и времени, жизни и смерти, их необходимость друг в друге, их неосуществимость друг без друга. «*Там, в краю голубом, / золотом и беспечном / их вражда и любовь / продолжают вечно*».

Главенствующей нотой становится любовь. Сила добрая и жизнеутверждающая, воплощённая в каждой строке. «*Как без верна русла – / Нет реки, / Так и мне без Руси – / Ни строки*».

Говоря о любви, трудно избежать ложного пафоса: «*А слова-подделки / Верных слов – звучней...*» Но да простится мне перифраз медведевских строк – слова любви труднее молчания. Пусть даже «*большая любовь тиха*», но все же о любви к родному Медведева говорит постоянно. Вот запись из её дневника: «Как любовь к нашей малой родине становится главным фундаментом для любви ко всей огромной нашей стране, так любовь к отечеству становится фундаментом и источником любви к беззащитному перед нами и родному нашему земному шару».

*Пусть Таити иль Гаити
Увидать мне пока не пришлось,
Слышу пение солнечных нитей,
Пронизавших берёзы насквозь.*

Наталья Медведева была человеком очень общительным. По впечатлениям разнообразных поездок и встреч созданы ею целые циклы стихотворений, лирические поэмы. «Пусть Таити иль Гаити...» связано с «поленовскими местами», стихотворение о храме в Новом Афоне – с туристическим путешествием по Волге. «Дорога к Пушкину», «Пегас в Быково» – появились после паломничества к пушкинским местам, лирическая поэма-триптих «Воспоминание о Тобольске» – после того, как Н.М. побывала (в середине 70-х годов) вместе с саратовской школой чтеца в Сибири.

Для поэта это не просто поездка, но и путешествие вглубь веков, путешествие во времени, по истории российской.

*Так, сутью – вглубь, а сердцем – к свету,
В минувшем – вдаль, в грядущем – вширь,
Мне открывалась часть планеты
С могучим именем – Сибирь.*

Поэмы и стихотворение «Храм в Новом Афоне» можно считать преддверьем к «Дневнику» и новым стихам.

5.

...Моя любовь на вас бросает взгляд...

Наталья Медведева стала писать по-другому после того, как в 1988 году перенесла тяжелую болезнь. Мне не хотелось бы подвергать стилистическому анализу инакость этой манеры письма. В стихах Медведевой появилось нечто, не подверженное никаким рациональным объяснениям. То, что присутствует лишь в некоторых произведениях Поэтов.

Да. Я не подбираю этой сущности имя. Существует «Дневник». Тетрадь, включающая около тридцати прозаических отрывков. Они, по словам Натальи Медведевой, были записаны с Голоса, ей диктующего. «Голос» не похож ни на библейские тексты, ни на... прежние стихотворения. Это что-то иное. Поэтому не стоит, наверное, ссылаться, ссылаясь на «память жанра», «стилизацию» Евангелия. Яркая личность творит легенду самой своей жизнью. Теперь важно не то, был ли «Голос» в действительности. А то, с *какого* же голоса писала Наталья Медведева. *О чём* он говорил ей.

...О любви земной. *«Не откладывай ни доброе слово, ни доброе дело. Уходит время и отдаляются души, и не застанешь любимую душу на том месте, где расстался с ней...»*

...О красоте и вечности человеческой жизни. *«И вечный живот даруй ми...»* – молитва о жизни смертной, но исполненной веры и любви, ибо тем заслужишь любовь Господа, а любовь Его – бессмертна».

...О благе творчества. *«И вняв голосу Господа твоего, иди к людям и неси им свет истины, что Господь зажжёт в душе твоей; и это твой путь, данный Господом...»*

...И вновь, по отдельным стихам, выстраиваю я поэтический путь Натальи Медведевой. Я почти ничего не знаю о том, как жила Медведева в 90-е годы. Скорее всего, это был самый трудный период в её жизни. Как то часто бывает, на него и пришёлся «творческий взрыв», когда стихи её вступили в диалог с мятущимся двадцатым веком, наполнились предчувствием мировых катастроф и предощущением глобальных перемен. Это «Титаник», «Предчувствие матриархата», «Медея», «Я верю в Бога. Знаю имя Бога...», венок сонетов «Жизнь».

Лирическая героиня поздних стихов видит во временном приметы вечности. Прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно, Россия – в контексте космоса, в ореоле мифических образов. Космический образ России – Суздальской церкви – *«Здесь в полдень – звёзды»* – ещё светлый и умиротворённый. Теперь близость рубежа обращает Медведеву к реминисценции из стихотворения Блока. *«Как век назад – мы дети страшных лет – / России ли? Земли? Чего-то боле?...»*

«Титаник» – одно из самых мощных гражданских стихотворений. Символика «Титаника» многопланова.. *«Как меж Сциллою и Харибдой – / Мы плывём меж ворьём и враньём...»* За мифическими образами просматривается глубоко русское восприятие жизни: в духе того, что будущие-то поколения будут жить лучше (может быть), а мы...

*Нас иная пора – не застанет.
Веселись и бесчинствуй, народ!
Словно айсберг судьбы, на «Титаник»
Наплывает двухтысячный год.*

Пророческая сила «Титаника» сказалась два года спустя после его написания. 11 августа 2000 года погибла АПЛ «Курск». 11 августа 2000 года – дата смерти самой Наталии Медведевой.

Рядом с «Титаником» стоит уже упомянутое «Предчувствие матриархата». Оно декларирует авторские ценности наиболее явно и ярко, соединяя в себе многие линии в поэзии Медведевой – от гражданской до любовной: *«Уходит доброта, как кровь из жил. / Век умирает в судорожной злобе. / Судьбой извечно прокляты, кто жил / на время раздирающем изломе... Но не конец тысячелетья, нет – / крах прежней веры – вот источник боли...»* Последние строки почти повторяют заключение «Титаника»: *«Любить. Жалеть. Прощать и понимать – / придёт пора. Нас только не заста-нет...»*

В сонете «Материнство Земли» воплотилось пронзительно ясное осознание себя в контексте времени, эпохи, вечности:

*Не тяжела ль беременность грядущим
Тебе, познавшей без числа утрат,
В ракетном веке, яростно ревущем,
Истоптанной подковами солдат?*

Показателен приход к сонетной форме. В нём естественность строки сочетается с совершенством техники. Самой формой своей он выражает совершенство мира, «замкнутого в магический круг». По сути, это своеобразная поэма. Венок сонетов «Жизнь» обладает чётким сюжетом и проводит излюбленную мысль Медведевой о бесконечности жизни: *«Живому всё – живое продолженье»*.

*Жизнь бесконечна, как венок сонетов,
что разнотравьем пёстрым увенчал
историю, где нету послесловья.
Где словно у начала всех начал,
склонилась жизнь над детским изголовьем.*

Спутником венка сонетов «Жизнь» становится стихотворение «Как тонкий тянется дубок...» Тот круг, который образует венок, представлен поэтом здесь, как осознанная необходимость: *«Приро-*

да, зная назубок / урок извечный, ходит кругом...» Светлая завершённость заключена в том, что

*...расставанья не грозят
тому, кто в этот хоровод,
как в реку вечности, войдёт,
где нет утрат, но вновь и вновь –
жизнь, слёзы, память и любовь.*

Круг превращений бесконечен.

*Пусть говорят о том, что умерла,
но и печаль да будет вам светла.
И это просто времени пора
меня укрыла, но не погребла.*

*И кроны так торжественно шумят,
и небо так огромно глубоко.
Моя любовь на вас бросает взгляд,
да будет вам спокойно и легко.*

Это строки – из последних стихов Натальи Медведевой. Записи эти были найдены уже после её смерти. Она не боялась писать о ней – «мы знаем, смерти нет». Для Бога нет времени, «для бога мёртвых нет», как писала Анна Ахматова.

Мне кажется порою, что поэту была доступна истина потустороннего. В стихах не ощущается грани между тем и этим миром. «Заснул посёлок. В небесах одно / Не спит внимательное око... иль окно?» Помимо звукового сходства между словами «око» – «окно» намечен необычный сдвиг смысла, утверждающий естественность присутствия Бога рядом с человеком, в ночи, в каждом камне, в тени. Деталь создаёт живое ощущение потусторонности в рисунке видимой реальности, в пейзаже, в травинке, в звезде, в полоске ночного неба: «Витыми теплится свечами / Луной зажжённый гибкий дрок, / И что-то важное над нами – / Такое, как когда-то – Бог...» («Воспоминание»)

Поэт ощущает единство бытия, в котором нет великого и малого. Равно светят нам небесное око и окно в посёлке, и бор представ-

ляется вселенскою церковью, собором. Поэзия сама – частица творения Бога. А «поэт – лишь дудочка любви».

Ощущение пронзительной связи «всего со всем» – стержень поэзии Медведевой.

*...И человечества дорога,
и звёздный путь – едины. Верю в Бога
с простым, всесильным именем – Любовь.*

Владимир Вардугин (Саратов)

Александр Сергеевич Ярешко

Три с половиной десятилетия назад, накануне празднования тысячелетия Крещения Руси, впервые в массовом сознании наметилось движение от одного из основных постулатов марксизма «материя первична» к евангельскому «В начале было Слово». Третью веку идёт это переосмысление основ бытия, идёт трудно: семь десятилетий насаждения материализма с его попытками уверить людей в том, что человек всего лишь «земля есть и в землю отыде» и ничего более – дают о себе знать. Материалисты с их теорией случайного происхождения жизни и сторонники Божественного замысла по-разному объясняют мир. Скажем, долголетие звонарей учёные-материалисты выводят из открытого наукой факта гибели микробов и под воздействием колебаний воздуха. Да, это – факт, но верующий человек скажет: «Звонарь ближе к Небу». Или такой случай: на московском заводе отливали колокола, но все пробы оканчивались провалом: «не хотел» колокол звучать – и всё тут! Вроде бы всё делали по старинному рецепту, верно подбирали пропорции металлов (четыре части меди и одна часть олова), выдерживали температурный режим, однако колокола не пели... А пошло дело на лад, когда выяснилось: один из рабочих некрещёный; окрестили его – и при той же самой технологии, что и прежде, отливаемые колокола обрели голос. Наука бессильна объяснить, каким образом колокола «чувствовали», кто их отливал.

Подход сугубо материалистический: будет хлеб – будет и песня. Александр Сергеевич Ярешко, профессор Саратовской консерватории, вспоминал о другом подходе в вопросе взаимодействия «хлеба и песен». Его отец, кубанский казак Сергей Тимофеевич Ярешко, вернулся с фронта в конце 1942 года израненным, но живым. Агронома в конце войны избрали председателем колхоза, и он начал своё хозяйствование со... строительства клуба. Казалось бы, до того ли было в станице, разорённой войной? А вот поди ж ты – и урожайность в хозяйстве Ярешко оказалась выше, и надоев больше, и, как говорят ма-

лороссияне (а кубанские казаки – потомки удальцов Запорожской Сечи), «жизнь крашче».

В той самой станице Крыловской Краснодарского края и родился 11 сентября 1943 года Александр Сергеевич Ярешко. Мама его, Полина Григорьевна, учила ребятишек русскому языку, привив и своим детям любовь к родной речи. А вот тягу к музыке никто не прививал: просто все вокруг пели, в построенном клубе председатель колхоза организовал хор, непременно участницей которого стала и Полина Григорьевна. Саша вместе с ней посещал репетиции, подросток – и сам влился в хор. Его старший брат Сергей, приехав на каникулы (он учился в Новочеркасском политехническом институте, хорошо играл на гитаре), привёз в подарок Саше скрипку, и тот стал брать уроки у руководителя станичного хора фронтовика Александра Ивановича Кузнецова. Легко освоил нотную грамоту, и скрипка ему пришлась по душе. Однако не рискнул по окончании семилетки поступать в музыкальное училище, подал документы в Краснодарское музыкально-педагогическое училище, где конкурс был поменьше, и успешно выдержал экзамен. Жил на квартире, и чтобы не мешать хозяйке, вставал с петухами и, поставив во дворе пульт, тренировал руку, разгоняя звонким смычком утреннюю тишину. Учился и учил. Постигал науки в училище, а по вечерам спешил в школу – вёл там кружки пения и народных инструментов, так что к окончанию училища имел уже солидный педагогический стаж.

Осенью 1962 года распределили его в город Россоши Воронежской области, стал он преподавателем музыки в местном педагогическом училище. Не оставлял и скрипку, занимаясь с детьми в музыкальной школе.

Летом следующего года Александр Сергеевич приехал в Саратов, поступать в консерваторию. Почему выбрал именно этот вуз? Потому что он был ближе всего к дому: Москва и Ленинград далеко, а Саратов – гораздо ближе к Кубани. Ректором Саратовской консерватории тогда был Лев Львович Христиансен, известный в стране музыкант, создатель знаменитого Уральского хора (кстати, о «хлебе и песне» – создал именно в годы войны). Лев Львович имел обыкновение беседовать с каждым абитуриентом, он-то и посоветовал Ярешке избрать специальность «музыковедение».

Учиться долго не пришлось: той же осенью призвали в армию. Служил неподалёку, в учебке ракетных войск в Каменке Пензенской

области. Армейские занятия оказались далеки от музыки, хотя его «рабочее место» было в клубе: избрали его комсомольским вожаком воинской части, так что навыки руководящей и педагогической деятельности в армейскую трёхлетку только укрепил.

Осенью 1966 года продолжил учёбу в консерватории. В тот год Лев Львович Христиансен как раз организовал отделение руководителей народного хора, и Александр Сергеевич стал учиться там. На втором курсе ему предложили совмещать учёбу с преподаванием. И не где-нибудь, а тут же, в консерватории. Первой его ученицей стала Елена Сапогова. Преподавал ей сольфеджио, учил азам гармонии. Вероятно, учитель оказался толковым, или же ученица способной: ныне Елена Андреевна Сапогова – народная артистка России, три десятилетия проработала она солисткой Уральского народного хора, в 2001 году вернулась в Саратов, сегодня она – профессор кафедры народного пения и этномузыкологии. Той самой кафедры, которую вот уже два десятилетия возглавлял профессор Ярешко.

Диплом о высшем образовании Александр Сергеевич получил в 1971 году. Годом ранее в Астрахани открыли консерваторию, астраханцы попросили помочь с кадрами, и Ярешко возглавил кафедру музыковедения в новой консерватории, проработав там до 1979 года, когда, вернувшись в Саратов, стал руководителем хора русской песни при музыкальном обществе Саратовской области (хор располагался в Энгельсе, на базе клуба троллейбусостроителей). В 1984 году по совместительству стал преподавать и в консерватории. В 1987 году Ярешко организовал и два года «ставил на крыло» фольклорный ансамбль, ныне известный как музыкальный коллектив «Балаган» под управлением Александра Куриленко.

В первый год своего педагогического поприща на Нижней Волге Александр Сергеевич соприкоснулся с явлением, которое станет не только отдохновением души, но и делом всей его жизни. В Астрахани молодой педагог к лекциям готовился основательно, хотелось свою увлечённость музыкой (а его предмет – история музыки) передать ученикам. Составляя лекцию по русской музыке, обратил внимание: произведения многих наших композиторов – Римского-Корсакова, Мусоргского, Чайковского, Рахманинова, Скрябина – буквально переполнены колокольными переливами. Между тем все учебники молчат о колокольном искусстве. И не мудрено: на дворе-то был 1971 год, почти полвека прошло с тех пор, как замолчали колокола на Ру-

си: атеистический закон запрещал звоны в церквях. Захотелось узнать, как и откуда пошло у нас это необычное искусство.

В царской России, раскинувшейся на полмира, колокольный звон объединял бескрайние пространства: медные голоса звучали на десятки вёрст окрест, от одного села до другого (селом как раз и называлось селение, в котором была церковь; поселение без храма звалось деревней). Если бы наш народ был так же законопослушен, как голландский или бельгийский, да любой европейский, то исчезло бы искусство колокольного звона. Однако, как верно подметил Салтыков-Щедрин, «жесткость наших законов смягчается их неисполнением». Колокол в СССР поставили вне закона, и не должен был я услышать в 1975 году чудесную мелодию колоколов в Уссурийске, но услышал: клир местного храма нарушал закон. Таких островков осталось в стране не так уж и много, но они были, храня традицию колокольного звона. Купив портативный магнитофон, Александр Сергеевич и направился в те оазисы. «Надо было побывать в местах, где, несмотря на запреты и гонения, всё ещё жили русские звоны. Встречи, неспешные беседы со старыми, потомственными звонарями, вслушивание в их музыку дали возможность ощутить и понять удивительную силу этого искусства, – вспоминал Александр Сергеевич. – Стало очевидным: не может нация, если она хочет оставаться ею, отречься от своей духовности».

В начале 1970-х годов ещё здравствовали пономари, овладевшие ремеслом до революции (звонари – долгожители). Их-то искусство и сумел запечатлеть на магнитной ленте молодой преподаватель Астраханской консерватории. С годами скопились сотни плёнок, «законсервировавших» музыку звонов до лучших времён (надо ли говорить, что увлечение музыканта церковным звоном не только не поощрялось, но и было небезопасным: государство-то у нас было атеистическим). Когда Александр Сергеевич начинал свою коллекцию колокольного звона, он и не предполагал, что она не останется музейным экспонатом, учебным пособием о старине, а пригодится сотням и сотням звонарей: с празднования тысячелетия Крещения Руси начнётся возрождение Церкви. Весной 1990 года, на Пасху, оживут колокола кафедрального Свято-Троицкого собора Саратова, а в сентябре того же года на старейшей колокольне города (построена в XVIII веке) пройдёт первый Всероссийский фестиваль колокольного искусства.



Александр Сергеевич Ярешко

Организует его вице-президент только что учреждённой Ассоциации колокольного искусства Александр Сергеевич Ярешко (первые пять лет эту общественную организацию возглавлял московский учёный-физик Юрий Васильевич Пухначёв, автор книги «Тайны звучащего металла», передав бразды правления Ярешко). В 1989 году, в момент создания в Ростове Великом Ассоциации, она объединила с десятком энтузиастов, таких же подвижников, как и саратовский профессор: у истоков стояли Валерий Лоханский, преподаватель Архангельского музыкального училища, ещё в 1975 году возродивший колокольный звон в местном музее деревянного зодчества; Роман Сенников, руководитель вологодского ансамбля звонарей (ныне – отец Роман, священник Русской Православной церкви); музыковед Лариса Дмитриевна Благовещенская из Новосибирска.

Тридцать пять лет исследования музыкальной стороны колокольного звона увенчает Александр Сергеевич защитой в 2006 году докторской диссертации «Русские колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилевые основы, функциональность».

Сегодня Ассоциация насчитывает сотни и сотни любителей колокольного звона и – главное! – профессионалов: за эти годы возродились тысячи храмов на Руси, и при них – колокольни. Многие учились ремеслу по пластинкам, подготовленным и изданным благодаря Александру Сергеевичу. В 1992 году московское издательство «Гла-

голь» выпустило книгу А.С. Ярешко «Колокольные звоны России» – маленькую энциклопедию этого возрождённого искусства. Автор проследил историю колокола с древнейших времён до наших дней.



Александр Сергеевич Ярешко оборудовал колокольный класс в Саратовской консерватории

Интересно, что колокол пришёл к нам с Запада (первые колокола появились в нашей стране с принятием христианства), но, как и другие иностранные вещи, ставшие, как сейчас выражаются, русскими брендами (самовар, гармошка, матрёшка), настолько обрусел, что невозможно себе представить его иную, чем русская, «национальность». Первые века на Руси колокол использовали так же, как и в Европе: колокол качался и бил о неподвижный язык (такой способ звона называется очепным). В XIV веке кто-то из русских звонарей догадался, что удобнее привязать верёвку к языку и бить языком в край неподвижного колокола. В XVII веке очепный способ окончательно уступил место новшеству, а «главное, – замечал Александр Сергеевич, – к этому времени русские звонари выработали особый, трёхголосый стиль музыки звонов с делением на басовые, средние и высокие («завонные») голоса. Становление этого стиля шло в тесной связи с национальным песенным творчеством и с так называемым партесным стилем в церковном пении. Так зазвучала музыка колокольных звонов, произошло становление её музыкальной формы».

Эту «музыкальную форму» изучали студенты консерватории. Соприкоснуться с музыкой колокольных звонов мог каждый наш земляк: по понедельникам в шесть часов вечера Александр Сергеевич

вёл факультатив, иллюстрируя свой рассказ колокольным перезвоном передвижной звонницы: её вы видели на крестных ходах.

24 мая 2009 года крестный ход проследовал от Покровской церкви до Свято-Троицкого собора, в день славянской письменности и культуры: по традиции каждый год избирали столицу празднования, и в 2009 году такая честь выпала Саратову. В тот день состоялся и всероссийский фестиваль колокольного звона, подготовленный Александром Сергеевичем Ярешко. Такие же фестивали, но ежегодные, Ассоциация проводит и в Каменске-Уральском – городе, в котором колокола не только звучат, но и рождаются: член Ассоциации Николай Пятков создал колоколотейный завод, консультируясь у Пухначёва и Ярешко. Другой центр колокольного литья – воронежский завод «Вера», его возглавляет Валерий Анисимов, также активист Ассоциации.

«Сегодня, 2 декабря 2009 года, в Санкт-Петербурге будут объявлены имена лауреатов премии имени академика Д. С. Лихачева, учреждённой правительством Санкт-Петербурга и Фондом имени Д. С. Лихачёва, – интернет разнёс новость с берегов Невы. – Премию присуждают за выдающийся вклад в сохранение культурного наследия России. Сохранению национального наследия Д. С. Лихачёв придавал первостепенное значение. «Тот, кто не любит памятники истории своей страны – не любит свою страну», – писал он. Лихачёв трактовал наследие широко — это памятники архитектуры, скульптуры, садово-паркового искусства, исторические некрополи, музейные, библиотечные, архивные собрания и др. Среди лауреатов в номинации «Пропаганда историко-культурного наследия России» – профессор Александр Сергеевич Ярешко, заведующий кафедрой народного пения и этномузыкологии Саратовской государственной консерватории им. Собинова».

Александр Сергеевич поехал в Петербург на вручении премии им. Лихачёва, когда ещё не улеглись впечатления от VI Всероссийского конкурса народной песни имени Руслановой (Ярешко был в числе инициаторов учреждения этого смотра народных голосов в 1993 году). Студент возглавляемой им кафедры Ярослав Семьянинов стал лауреатом конкурса имени Руслановой (педагог Е.А. Сапогова). Успехи воспитанников радовали Александра Сергеевича, к ним завкафедрой относился как к своим детям. Кстати, Оксана, дочь Александра Сергеевича, по окончании Гнесинки стала солисткой Московской фи-

лармонии. Есть в семье ещё одна певица – его племянница Полина Владимировна Ярешко – солистка Кубанского народного хора.

Неподалёку от Духосошестввенского собора Саратова спускается с Соколовой горы улочка, издавна носящая название Весёлой. Ныне земляки позабыли, почему так её называли. А потому, что в прошлом и позапрошлом столетии на ней располагался колоколотейный завод Медведева. Сегодня в Саратове не льют колокола. Но, слава Богу, льются над волжскими просторами величавые звуки благовеста, возвещающие о возрождении России. И то, что сохранилось музыкальное искусство колокольного звона, во многом заслуга Александра Сергеевича Ярешко. Сейчас об этом можно говорить: при жизни профессор не любил, когда при нём упоминали о его роли в возрождении колокольного звона на Руси. Александр Сергеевич скоропостижно скончался от инсульта 25 мая 2018 года: собирался на лекцию, но студенты так и не дождались своего профессора...

На похоронах – прощание после отпевания в церкви Утоли моя печали проходило в фойе консерватории – звучали колокола. Его воспитанники – студенты – исполняли грустные народные песни... В годовщину смерти профессора уже на сцене Рахманиновского зала консерватории (много раз Александр Сергеевич выходил на эту сцену и как студент, и как профессор, руководивший студенческими коллективами, и как ведущий концертов) студенты дали концерт памяти своего наставника.



Оксана Ярешко рассказывает об отце на вечере памяти Александра Сергеевича Ярешко.

25 мая 2019 года

И не случайно концерт его памяти начался именно с колокольного звона, наполнившего сердца слушателей звуками скорби и светлой грусти: «Не говори с тоской: их нет, // но с благодарностью: были». Студенты Александра Сергеевича, представлявшие на сцене номер за номером, могут так светло вспоминать своего Учителя, продолжающего и ныне их учить: как всякий большой мастер, Александр Сергеевич будет и дальше влиять на своих учеников, формировать их вкусы и пристрастия, поскольку оставил после себя свою школу, своё видение места фольклора в богатейшей палитре музыкального искусства. А именно – как фундамента всех жанров, ибо прав Михаил Глинка: музыку творит народ, а музыканты лишь ограничивают бриллианты народного вдохновения.

«Папа любил всё русское», – заметила Оксана Александровна Ярешко, предваряя своё исполнение песни иеродиакона Феофила (Боголюбова) на стихи монаха Лаврентия «За Святую Русь помолюсь». Завершающие слова песни – «Чтобы русский дух не потух, чтобы русский глас не угас» – можно взять эпиграфом ко всей жизни Александра Сергеевича Ярешко: все силы он отдавал тому, чтобы продолжилась песенная судьба России, и его любовь ко всему русскому не была созерцательной, но действенной: любить – значит, преумножать. И он это завещал своим ученикам, теперь им продолжать традиции нашего народа, сохранять и преумножать те богатства, которые нам оставили предки.

Александр Демченко (Саратов)

Людмила Телиус



Народная артистка России *Людмила Анатольевна Телиус* (род.1959) многие годы была ведущей солисткой Саратовского академического театра оперы и балета, и всей своей жизнью она связана с Саратовом. Здесь родилась, училась, стала балериной. Можно ли добиться высокого художественного класса, живя в провинции?

Школу танца я прошла в Саратовском хореографическом училище у Нины Алексеевны Максимовой, ученицы знаменитой Вагановой. Это была школа тяжких трудов и строгости необычайной. Как все дети, и ленилась порой, и обижалась на неё. А с годами поняла, что лучшего наставника нельзя было и желать. Ведь те, кто прошел через руки Нины Алексеевны, все без исключения танцуют на профессиональной сцене, украшая балетные труппы многих театров.

Когда после окончания училища я была принята в труппу Саратовского театра оперы и балета, для меня началась вторая школа. Был и кордебалет, затем всевозможные «двойки» и «тройки» (так условно называют ансамблевые танцы), а позже – небольшие сольные партии. И каждой из этих стадий своего постепенного восхождения я очень благодарна. Каждая из них дала мне крупицу того, что вылилось потом в итоговый комплекс, необходимый для полноценного исполнения моего сегодняшнего репертуара. Немалую пользу принесли и постоянные выезды в другие города, когда удавалось бывать в Маршинском и Большом театрах, в Латвийской национальной опере.

В одном из интервью на вопрос «А Вы не боялись быть в искусстве второй, третьей, пятой?» она ответила: «Я не думала о том, получу ли я сольные партии или буду в кордебалете. Я просто хотела танцевать. Очень!» И это «просто хотела танцевать», да еще «очень!» помогло ей получить превосходную классическую выучку. Всевозможные фигуры и па, которые известны в хореографии под названиями *арабеск, пируэт, фуэте* и т.д., свободный и широкий взмах ноги, стремительность пробега, захватывающий вихрь вращений, филигранная мелкая техника – всё это было отточено и отшлифовано в высшей степени. Свидетельством технической выверенности может служить, к примеру, то, как она мгновенно застывала в остановке после головокружительного движения.

Законченное мастерство танца сочеталось у неё с даром экспрессивного балетного «речитатива», реализуемого посредством рельефного жеста и выразительной пантомимы. Добавим к этому завидную гибкость и пластичность, природную грацию без малейшего оттенка манерности, покоряющее изящество, лишённое того налета слащавости и жеманства, который подчас замечаешь у отдельных танцовщиков. Вот из чего в сумме своей складывалось блистательное празднество телесной красоты, которое была способна создать эта балерина.

Такое празднество во всём многоцветии красок приносила с собой на сцену её Аврора из «Спящей красавицы» П. Чайковского. С первого своего появления она буквально светилась лучезарной радостью, переполняющим всё в ней счастьем юной жизни. И раскрывала балерина это прежде всего через наслаждение танцем, что, в свою очередь, передавалось зрителю, который наслаждался её тан-

цем. Причем она была совершенно «контактна», как бы говорила с залом. Говорила взглядом, который лучился обаянием, дружеской общительностью. Да и сам танец Людмилы Телиус, насколько это возможно, был обращён к зрителю...

Как-то я поделился с ней тем, что составляет для меня несколько сомнительный момент в балетном искусстве. Представим себе обычную ситуацию на классическом спектакле: идёт так называемая вариация, солист начинает сногшибательные верчения или полетные прыжки, и зал, часто по ходу номера, награждает его за виртуозность аплодисментами. Здесь уже не до «образа» и «состояния» – в таких случаях со всей откровенностью обнажается то, что мы именуем техникой.

Ответить на такие сомнения можно только банальностью: без техники нет ведущего танцовщика. Не владея ею, нет и главных партий. Кроме того, техника подчас впечатляет сама по себе. Поэтому традиция аплодисментов во время выполнения какого-либо «каскада» – это поддержка танцовщика. Зрителю хочется выразить своё восхищение, да и артисту приятно, когда зал понимает сложность выполняемых фигур.

В своё время я много работала над техникой – это был совершенно необходимый этап. Затем всё больше отдавала предпочтение творчеству как таковому. Красивое тело, сильные и эффектные движения – такое может быть и в спорте. Искусство требует другого – образа, внутреннего состояния. Чтобы добиться этого и затем донести это зрителю, танцовщик должен располагать той душевной организацией, которая позволяет чутко отзываться на музыку и сюжетные перипетии. И мне кажется, что даже самый блестящий «каскад» не сможет оказать такого глубокого и длительного воздействия, как по-настоящему яркий образ. Лично на меня самоцельная техника впечатления не производит. Воспринимаю её только как исходную стадию многоступенчатого художественного акта.

Сама Людмила Телиус была не просто балериной, а балериной-актрисой. Что позволяло говорить о ней, как о подлинной актрисе? Во-первых, единственно важной задачей для себя она ставила создание образа. Во-вторых, актерский рисунок роли у неё, как и всё

остальное, отличался точностью, тщательной выверенностью. И, в третьих, ей в высшей степени была присуща способность к кардинальному артистическому перевоплощению. Её Китри в балете Л.Минкуса «Дон-Кихот» – всеобщая любимица, буквально бурлила забавными затеями, сочной буффонадой. Всё у неё шло на улыбке, искрилось радостью жизни, было насыщено игровыми элементами и комедийной лёгкостью.

Причём дело не ограничивалось тем, что в каждой из своих партий она была очень и очень разная. И в рамках отдельно взятой партии у неё происходило непрерывное, интенсивнейшее развитие. Даже Маша в «Щелкунчике» П.Чайковского только поначалу наивная девочка, удивляющаяся чуду, а затем, вместе с рождением чувства, она на наших глазах стремительно раскрывалась, расцветала, взрослела.

Основные роли Телиус требовали, если можно так выразиться, двойного перевоплощения. Превосходный пример – Одетта и Одиллия в «Лебедином озере» П.Чайковского. До чего заострённый контраст!

Белая лебедь Одетта: подчеркнутая серьёзность, дух внутреннего страдания, психологическая выразительность трепета души, в частности так изумительно передаваемого тревожной вибрацией тела, и ещё – впечатляющая величавость осанки, дающая моральное право вести за собой стаю девушек-лебедей.

Чёрная лебедь Одиллия: экспансия обольстительной красоты, эффектная бравада, уверенность в неотразимости своих чар, властность и коварство (в момент сомнений Принца она совершает «подлог», имитируя позы и движения Одетты). И всё это совершенно убедительно подаёт одна и та же балерина.

В «Жизели» А.Адана можно было говорить даже о тройном перевоплощении. Вначале – простодушное лукавство, весёлая игривость юного существа. После резкого перелома действия – драма обманутой девушки, психический срыв, сомнамбулическое состояние с последующей окончательной катастрофой. И, наконец, в своем потустороннем существовании её Жизель становилась почти ирреальной: строгая, «молчаливая» красота, неземная чистота, отрешённость. Вот такие три, категорически несовместимые грани, и каждая одинаково убедительна. Недаром знатоки балета из Голландии утверждали: *«Вы – лучшая Жизель, которую мы видели в Европе»*.

Наблюдая за Людмилой Телиус и удивляясь метаморфозам её

актерского перевоплощения, её способности к самым «далеким модуляциям», меня живо интересовало, получается ли это у неё сугубо интуитивно или это результат осознанной работы над образом.

Актёр произносит текст, созданный драматургом – слово в слово. Музыкант следует написанному композитором – нота в ноту. И у каждого актера или музыканта одно и то же получается поразному. Примерно то же и у танцовщиков: хореографическая партитура одна, а трактовки порой весьма и весьма различаются. В этом и состоит специфика исполнительского искусства. Очень многое зависит от конкретного артиста, от того, что он сумеет вложить в предлагаемый материал. Недаром балетмейстеры часто ставят спектакль в расчёте на ту или иную индивидуальность.

Когда я работала над различными партиями, пыталась находить и акцентировать в них именно различие, то неповторимое, что есть в каждой из них. Может быть, поэтому не сказала бы, что у меня была какая-то одна любимая партия. Почти любая по-своему дорога. К тому же, как бы там ни было, все мы «субъекты» и порой значимым оказывается твоё настроение: сегодня хочется станцевать что-то трагическое, завтра – наоборот. Но вообще-то предпочитала партии, в которых есть драматизм, эмоциональные всплески. Естественно, при условии настоящей музыки и интересной хореографии.

Такой материал балерина нашла для себя в «Маскараде» А.Хачатуряна, «Кармен-сюите» Ж.Бизе – Р.Щедрина и в «Гойе» Е.Гохман.

Будучи поистине царственной в партиях Одетты или Авроры, она становится «уличной» в партии Кармен. Здесь всё было на грани – на грани «приличий», на грани допустимого, на грани фривольности: вызывающая походка, насмешливая улыбка, дразнящие выверты ног, дерзкие позы. Как далеко это от академической балетной лексики!

Её Кармен остро, интригуяюще, пикантно, с нарочитой откровенностью отыгрывала идею обольщения. Своевольная и своенравная, привыкшая повелевать сердцами, она в момент выбора обнаруживает глубину и серьезность характера, расплачиваясь за свободу чувств жизнью. Вот почему пресса с удивлением отметила: казалось, после Майи Плисецкой выступить в этой партии уже почти невозможно, а

Людмила Телиус смогла, да ещё как! После гастролей по Испании критика писала, что Телиус создала образ истинно испанской Кармен.

Чрезвычайно сложный сплав ракурсов дает её Каэтана в балете «Гойя». Есть здесь и горделивая статья высокопоставленной светской особы, властной в своих желаниях (герцогиня Альба!), и грозная грация, олицетворяющая дух Испании, и ещё – притягательность на редкость соблазнительной женщины, знающей силу своего очарования. Есть и вдохновение любовной страсти, готовность отдать возлюбленному всё в себе, и трагизм отчаяния нежной души, сознающей своё бессилие перед хрупкостью человеческого бытия...

Вот такие высокие материи, заставлявшие сидящих в зрительном зале радоваться и проливать слёзы, задумываться над жестокостью жизни и воспарять в мир мечты. И те из нас, кому доводилось бывать за кулисами, дают себе отчёт в том, какой ценой достаются эти материи.

Признаёмся: вряд ли есть профессия более трудоёмкая, связанная с необходимостью непрерывного тренажа и неукоснительного поддержания формы. С утра так называемый урок, то есть капитальная разминка, включающая в себя все двигательные формулы и позы школы классического танца. Потом сразу же репетиция утренняя, а за ней – дневная. Вечером снова репетиция либо спектакль. Для себя, семьи, быта остаётся от силы два-три часа. А ещё бывает предпремьерный и гастрольный режим, когда личного времени и вовсе нет. Причем всё это отнюдь не в виде «присутствия» – всё это связано с работой в поте лица, на пределе физических сил, подчас до крови стёртых ног, до боли неизбежных ушибов. И вдобавок – ставшее уже тривиальным наше знание о более чем сдержанном рационе питания танцовщиков.

Такова норма для всех, избравших балетное поприще. Но даже на этом фоне Людмилу Телиус знали как великую труженицу. Что же поддерживало её в несчётных, изматывающих трудах?

Разумеется, не зарплата. Когда гастролируешь за границей, не только в Штатах, Англии, Голландии, Испании, Ирландии, но даже в Южной Корее, Китае или Латинской Америке, и, отвечая на распросы зарубежных коллег, говоришь о размерах нашей зарплаты, там не верят. Остаётся одно – голый энтузиазм. Во имя чего? Жизнь в искусстве многое искушает. Искушает и наши ничтожные

гонорары (по крайней мере таковы они на провинциальной сцене), и бытовые дразги. Всё перекрывает любовь к делу, которым занимаешься. О балете я мечтала с детства. Мне удавалось жить в танце – и это счастье. Да, счастье нелёгкое, но бывает ли вообще лёгкое счастье – это вопрос.

И потом, как всякий человек театра, я имела возможность прожить, кроме своей собственной, множество других жизней. Обычно это яркие, высокие судьбы. Что может быть более заманчивым и увлекательным! К тому же не будем сбрасывать со счетов нашу замечательную российскую публику. Ведь танцовщикам очень важно чувствовать, что зал с ними, что он излучает свою энергетику. Артист в долгу не останется: отразив всю сфокусированную на себе энергию, непременно вернёт её зрителям, причём умножая многократно...

Безупречный профессионализм, владение всем арсеналом средств хореографии, незаурядные актерские данные, высокая сценическая культура, выразительный артистический облик, трудолюбие и воля – это, скажет завзятый балетоман, должно быть у любой примы. Но нет ли чего-нибудь особенного? Мне кажется, было и это особенное.

Начнём с того, что одна из писавших о ней пометила в таких чисто журналистских, но поэтичных штрихах: «У неё лицо, какие вытягивают резчики камей на драгоценных камнях. И легкая, свободная походка. Походка – победа над пространством... Тёмные, выразительные, глубокие глаза, даже не глаза, а очи – воистину природа не поскупилась, создавая эту женщину».

Была и есть в Людмиле Телиус тонкая, врождённая интеллигентность. Понятие это включает в себя и то, что идёт от слова «интеллект» – ведь ей были свойственны «умный» танец, продуманность всех деталей исполнения и к тому же отчётливость, впечатляющая разумность суждений о балетном искусстве, о жизни вообще. Но главное – удивительная деликатность её пластики, в том числе особая мягкость прыжка.

Что ещё? Ещё хотелось бы выделить присущую ей глубокую одухотворённость. Она умела наполнить всё исполняемое ею смыслом, поэтичностью и благородством, внести ноту возвышенности и утвердить мысль о человеческом достоинстве. И ещё по части одухо-

творенности. Когда видишь её руки в «Лебедином озере» или в концертном номере «Умиравший лебедь» на музыку К.Сен-Санса, хочется написать целую поэму. Наблюдая эти нервно-чуткие, волшебно струящиеся «лебединые» руки, понимаешь зал, который взрывается бурей восторгов.

Что такое балет? На первый взгляд – нечто сугубо зримое, физически осязаемое и потому едва ли не приземлённое. В самом деле, из чего он состоит: формы тела, поза, жест, движение. Но если тело «зазвучит», а движение будет «пропето», то произойдёт их преобразование в искусство. Для меня балет – это полёт, музыка души, переданная через красоту человеческого тела. Потому-то он и соединился неразрывно с музыкой. Они говорят об одном и том же, сливаясь в симфонию звука и хореографической пластики...

Так она ощущала и ощущает искусство балета. И оттого, наверное, на одном из бенефисов от Саратовской консерватории ей был преподнесен адрес следующего содержания: *«Людмиле Телиус, приме-балерине Саратовского академического театра оперы и балета. К хору Ваших почитателей мы с радостью присоединяем наш голос, чтобы сказать об удивительной музыкальности Вашего танца. Пластикой тела, жестом, движением Вам дано пропеть прекрасную мелодию судьбы Ваших многочисленных героинь. Пусть ещё долгие годы продлится очарование музыки Вашего танца. И пусть среди безмерности трудов как можно чаще выпадают Вам мгновения счастья и вдохновения».*

Покинув сцену, Людмила Анатольевна Телиус с головой ушла в педагогическую работу. В настоящее время в Саратовском областном колледже искусств она художественный руководитель отделения «Искусство балета», преподаватель средних и старших классов, член экспертного совета при Саратовском областном методическом центре, лауреат премии имени Екатерины Максимовой за успешное воспитание актёрской смены в номинации «балет». В последние годы проводила мастер-классы в Италии и Канаде.

В классах Людмилы Анатольевны обучались и обучаются лауреаты и дипломанты Международных и Всероссийских хореографических конкурсов, а также стипендиаты примы-балерины ГАБТа Рос-

сийской Федерации С.Ю.Захаровой, стипендиаты Губернатора Саратовской области.

Каждый день в 8 утра начинается у Людмилы Анатольевны рабочий день в балетном зале, где звучит музыка и рождается танец, где через кропотливый труд, терпение, дисциплину, через пот и слёзы проходит путь её студентов к освоению профессии, к их выходу на профессиональную сцену.

Александр Демченко (Саратов)

Александр Занорин



В 2003 году в Саратовской епархии Русской Православной Церкви по благословению епископа Саратовского и Вольского Лонгина (ныне Митрополит) был создан Архиерейский мужской хор Духосошестввенского кафедрального собора.

Ранее, ещё на месте своего предыдущего служения в Московском Подворье Свято-Троицкой Сергиевой Лавры Владыка организовал аналогичный мужской хор под управлением Владимира Горбика. Хор этот, помимо постоянного участия в богослужениях, дал немало духовных концертов в залах Москвы и записал множество дисков.

В создании нового коллектива благотворную роль сыграло участие Саратовской Православной духовной семинарии. Приближается её 200-летний юбилей, и это было первое учебное заведение, с кото-

рого начиналось профессиональное образование в нашем городе с существенной значимостью в нём певческого искусства. Не случайно под влиянием семинарии позже в Саратове открылись Музыкальное училище (1895) и третья в стране Консерватория (1912).

Регентом Архиерейского хора стал *Александр Германович Занорин* (род.1974), педагог Саратовской Православной духовной семинарии и Саратовской консерватории, ныне её ректор. В составе певчих – профессиональные музыканты, получившие серьёзную академическую подготовку. Благодаря этому в лице данного коллектива мы имеем не просто некую, так сказать, штатную единицу, а хор, способный на решение творческих задач любой степени сложности.

Существование Архиерейского хора для нас замечательно во многих отношениях. Прежде всего с точки зрения возрождения исконной традиции русского православия, когда в церкви звучал именно мужской хор. Разумеется, никто не посягает на установившуюся в более поздние времена практику использования в наших храмах смешанных певческих составов, но иметь возможность услышать церковную музыку в её исходном, архетипическом виде – благо, которым мы здесь, в Саратове, до недавнего времени не располагали.

Теперь возьмём другой момент. Ведь мы имеем возможность услышать этот хор не только во время службы в соборе, но и в обстановке концертного зала. Это настоящее благодеяние со стороны церковной общины, Митрополита Лонгина и нынешнего Митрополита Игнатия. Они поддерживают коллектив и могли бы ограничивать его выполнением узко конфессиональных задач, однако щедро делятся с нами своим духовным богатством.

При создании Архиерейского хора инициаторы исходили из стремления напомнить о стародавнем каноне, когда однородность пения, его аскетика и благородная сдержанность являлась важной стороной богослужения. При этом целью было установление исполнения глубоко церковного и вместе с тем художественно совершенного.

Именно такого двуединства и добивались участники коллектива, проникая в глубинную специфику церковного пения и добиваясь законченного профессионализма. Их творческая увлечённость сочеталась со стремлением охватить самые различные пласты музыкального искусства, обращённого к звучанию мужского хора.

* * *

Коллектив за считанные годы освоил огромный репертуар. Прежде всего требовалось обеспечить всем необходимым пение за богослужением. Но с первых шагов рука об руку с этим шло стремительное накопление певческого материала для концертной деятельности.

Таким образом, к возрождению исконной традиции русского православия, когда в храме звучал именно мужской хор, сразу же присоединились возможности познакомить светскую аудиторию со всевозможными произведениями музыкального искусства, адресованными данному составу или в переложениях для него.

Точкой отсчёта неизменно является старинная монодия с её дополнением в виде многоголосных гармонизаций и обработок, которые делались композиторами с конца XIX века. Здесь есть то, что пришло из других земель православия – мелодии происхождения византийского («Пасхальный канон»), сербского («Хвалите Имя господне...») и в особом множестве киевского (Аллилуйя и тропарь, «Егда славнии ученицы...» и т.д.). Но коренную ветвь составляют образцы русского знаменного распева: «Свете неизменный...», «В Чернем мори...», «Виде разбойник...» и т.п.

Отдельную линию образуют песнопения, восходящие к тому или иному святительному локусу – «Умолкает ныне всякое уныние...» Афонского монастыря, «Богородице Дево, радуйся...» Воскресенского, «С нами Бог» Соловецкого или «Благослови душе моя, Господи...» Сарóвской пúстыни. Другие главы певческой кладовой дают песнопения, продолжающие давнюю традицию в XVI–XVII веках (распевы царя Фёдора), выводящие в непривычное жанровое наклонение («Легенда о двенадцати разбойниках») или вырастающие на почве культуры канта петровской эпохи (стихира «Земле Русская...»).

По достоинству важное место в репертуаре Архиерейского хора занимает русская хоровая классика эпохи Просвещения: Максим Березовский, Артём Ведель, Степан Дегтярёв и более всего – Дмитрий Бортнянский. В исполнении коллектива это именно классика, в которой подчёркивается серьёзность, духовная сосредоточенность, сдержанный драматизм и во всём поддерживается чувство меры, некой «золотой середины».

Приоритет из приоритетов для коллектива – сочинения религиозных отечественных композиторов рубежа XX века, что всецело находится в соответствии с общепризнанным восприятием «духовного ренессанса», который связывается в основном с такими ведущими представителями Московской синодальной школы, как Александр Архангельский, Александр Гречанинов, Виктор Калинин, Александр Кастальский, Александр Никольский, Павел Чесноков, Николай Голованов и менее известные Георгий Извеков, Константин Шведов.

В ауре того же времени широко звучит хоровая музыка Сергея Танеева, в том числе принадлежащий ему ирмос «В Церковь Небесную». А рядом – хоровой концерт Сергея Рахманинова «В молитвах неусыпающую Богородицу» и «Херувимская песнь» петербуржца Анатолия Лядова.

* * *

Постоянно хор обращается к памяти тех, благодаря кому в трудные для Русской Церкви многие десятилетия послереволюционного периода тянулась нить преемственности духовной музыки. Это были в основном московские композиторы-регенты Яков Чмелёв, Николай Толстяков, Николай Озеров, Александр Третьяков (имена приведены в хронологической последовательности).

Среди них особое внимание уделяется наследию архимандрита Матвея (Мормыля), выполнившего множество превосходных гармонизаций старинных песнопений, и Сергия Трубачёва, творчество которого обозначило новый этап расцвета отечественного церковного искусства («Дева днесь», «Единородный Сыне», «Крест, хранитель всея Вселенная», «Мужайся, Церковь Христова» и многое другое).

Контекстом этого этапа стало общее духовное возрождение, охватившее художественный мир России на рубеже XXI столетия. И коллектив охотно откликается на новые веяния в композиторском творчестве, что начиналось с позднего творчества Георгия Свиридова, ставшего к тому времени патриархом отечественной музыки (показательны «Три стихиры» из цикла «Песнопения и молитвы»). И вслед ему хор активно обращается к созвучным сочинениям других авторов («Не рыдай Мене, Мати» Юрия Фалика, «Хвалите Господа» Александра Флярковского и т.д.).

Самым грандиозным опытом в данном направлении явилась мировая премьера оратории саратовского композитора Елены Гохман «И дам ему звезду утреннюю...» для мужского хора и симфонического оркестра, которая создавалась в расчёте на творческий потенциал именно данного коллектива.

Упомянув столь масштабную композицию и завершая рассмотрение духовной составляющей репертуара Архиерейского хора, необходимо отметить чрезвычайно большой «удельный вес» хоровых концертов. К этому, наиболее концепционному среди жанров русской церковной музыки тяготение коллектива настолько очевидно, что в его творческой практике поистине им несть числа.

Разумеется, это прежде всего опусы из наследия двух «рубежей»: рубеж XIX века – Ведель, Березовский и, конечно же, многие концерты Бортнянского, включая вершинное его произведение, Концерт № 32; рубеж XX столетия – Архангельский, Гречанинов, Никольский, Рахманинов, Чесноков...

И, думается, совершенно неожиданным для обихода русских церковных хоров является обращение к духовной музыке других конфессий. В числе самых крупных исполнительских работ были «Три мотета» Феликса Мендельсона-Бартольди и «Реквием» Луиджи Керубини – оба с участием органа и, конечно же, на латыни.

Так воочию демонстрируется блоковское «*Нам внятно всё*», утверждая свойственную менталитету русского человека толерантность.

* * *

Вряд ли привычным для церковного хора можно считать и то, что нередко выносятся в концертные программы коллектива. Речь идёт об обработках русских народных песен, песен Донского казачьего войска и гимнов Царской армии.

Безусловно главенствуют русские народные песни – от хрестоматийных («Вниз по матушке по Волге», «В тёмном лесе», «Во кузнице») до менее известных («Вдоль да по речке», «Как-то ранним утром», «Уж как пал туман»). Очень колоритны казачьи песни («Ой на горе», «Любо, братцы, любо», «Не для меня придёт весна»).

Со временем довольно широко зазвучали украинские народные песни (к примеру, «Ніч яка місячна» или гимн запорожского казачьего войска «Наливаймо, браття»). Когда зал вслушивается в эти лири-

ческие напевы, от которых веет удивительной теплотой и сердечностью, верится, что происходящее ныне на братской земле – преходящее заблуждение и только, что называется, страшный сон.

Той же теплотой и сердечностью наполняется исполнение старых авторских песен («Вдоль по улице метелица метёт» Александра Варламова, «Амурские волны» Макса Кюсса) и городских романсов («Утро туманное», «Белой акации гроздь душистые»).

Щедрыми россыпями представлены лучшие образцы советской песни, причём едва ли не во всех жанровых и временных срезах. Цель подобных «вернисажей» совершенно очевидна: поддержать у россиянина память о недавнем прошлом страны.

Поэтому так часто певцы напоминают нам о подвиге Великой Отечественной войны как в непосредственных откликах («Песня о Москве» Исаака Дунаевского, «Эх, дороги» Анатолия Новикова, «Соловьи» Василия Соловьёва-Седого), так и через воспоминания о ней («Вот солдаты идут» Кирилла Молчанова, «Журавли» Яна Френкеля, «День Победы» Давида Тухманова).

А дальше – «Песня о тревожной молодости» Александры Пахмутовой, «Весёлый марш монтажников» Родиона Щедрина, «Московские окна» Тихона Хренникова и вплоть до эстрады («Страна цветов» Георгия Васадзе) или так называемого ВИА («Мы желаем счастья вам» Стаса Намина).

Что это – не популизм ли? Тем более что порой программы почти целиком построены из различных образцов популярного песенного репертуара. Тем не менее, с уверенностью можно утверждать, что такого рода светские концерты – прямое свидетельство присутствия коллективу демократизма и желания принести людям радость.

И поскольку всё это безупречно с точки зрения вкуса, уровень художественности поддерживается на необходимом уровне. Для самих хористов подобные «модуляции» дают определённое отдохновение от напряжений духовной сосредоточенности, позволяют реализовать свой певческий универсализм, а заодно и подтвердить sacramентальное *«ничто человеческое мне не чуждо»*.

Выше, в ходе обзора различных компонентов репертуара Архирейского хора, были названы только отдельные образцы того или иного пласта его музыкальной «кладовой». Если привести полный перечень исполняемых им произведений, то получится просто неисчислимый сбор, вырастающий в настоящую вселенную всего и вся в

отечественной певческой культуре. И это при соблюдении самого требовательного подхода к художественной стороне материала.

Сами по себе столь исключительные по объёму и разнообразию накопления содержат в себе по крайней мере две перспективы. Во-первых, становятся звуковой реальностью огромные запасы отечественной духовно-песенной сокровищницы и, во-вторых, формируется мощный просветительский заряд, позволяющий знакомить с залежами этой сокровищницы не только широкую аудиторию, но и знатоков, поскольку даже им в данной сфере известно далеко не всё.

* * *

Только что был упомянут присущий Архиерейскому хору исполнительский универсализм. И это действительно «*мастера на все руки*», способные к полноценному, безусловно адекватному преподаванию всего музыкального материала, о котором шла речь выше. Подобное находим как в любом стилевом наклонении, так и во всевозможных фактурных вариантах.

Допустим, с одной стороны, представлено строгое монодическое пение (напев Новоафонского монастыря «Умолкает ныне всякое уныние»), а с другой – великолепное донесение богатейшей звукописи с её многокрасочной палитрой («Вечерняя песня» Танеева) или хоровое письмо, густо насыщенное имитационной полифонией («Хотел слезами омыти» Извекова). Сплошь и рядом встречаем контрасты «скороговорочного» псалмодирования и широкой кантилены, в том числе напевности заведомо романсного типа, как это нередко в сочинениях Чеснокова («Совет Превечный»).

В смысловом отношении показательны превосходно поданные сопоставления нравоучительного и овеянного флёром лирической поэтичности («Кондак святителю Николаю» Голованова) или умиротворяющие песнопения и суровые, аскетичные взывания («Виде разбойник», «Крест хранитель»). Столь же различаются драматичный покаянный плач («Не отвержи мене» Березовского) и погружение в глубины кроткого, смирившегося духа человеческого («Три стихиры» Свиридова).

С точки зрения содержательности исполнения особо следует отметить способность восхождения к высотам того, что можно именовать воистину богодухновенным пением. Это хорошо ощутимо в храмовом служении, когда под сводами соборов и церквей звучание

хора создаёт ауру высочайшего сопричастия к духовному бдению. Но и за пределами храма пение молитвословий зачастую рождает не просто атмосферу праведного благочиния, но позволяет приобщить к радости всепроникающей веры в Творца всего сущего.

Другая ипостась достоинств Архиерейского хора состоит в способности проникнуться подлинной классичностью исполняемой музыки. С наибольшей очевидностью это предстаёт в случаях обращения к хоровым концертам рубежа XIX века и к народным песням в обработке Александра Свешникова («Вниз по матушке, по Волге», «На горوشке на горé», «В тёмном лесе» и др.).

Касательно народных песен стоит заметить, что, передавая в их материале коренные свойства национального характера, в соответствии со спецификой коллектива, как хора мужского, акцент делается на задоре и удали силы молодецкой, что распространяется и на современные образцы песнетворчества с остротой их ритма («Мы желаем счастья вам»).

Говоря об адекватности исполнительских манер многообразие репертуара, «лакмусовой бумажкой» может послужить интерпретация произведений, написанных на один текст. Таковы, к примеру, «Херувимская песнь» Калининкова, Кастальского, Лядова, Чеснокова или «Ныне отпускаеши» киевского распева, Кастальского, Озерова, Третьякова.

Но сразу же следует заметить и другое: стремясь к максимальному раздвижению шкалы оттенков исполнения, певцы отнюдь не «искусничают», как это порой приходится наблюдать в практике тех хоров, которые хотят прельстить всякого рода «тонкостями».

* * *

Рассмотренный выше певческий универсализм базируется на общей высокой культуре коллектива. Безупречный хоровой строй, отменная чистота интонирования, выверенность баланса партий и законченная слаженность звучания здесь как бы само собой разумеются. Это дополняется отточенностью звуковой атаки, мгновенной реакцией на дирижёрский жест и удивительной пластичностью звуковедения, гибкостью «текущего» линейного потока.

Вообще надо признать, что в ходе слушательского восприятия вопросы мастерства в данном случае словно и не существуют, а оста-

ётся только само по себе «чистое искусство», целиком посвящённое донесению сути художественного произведения.

То же можно сказать о солистах. Как правило, каждый из них – это скорее «голос из хора». Он не выделяется в качестве некой «самостийной» персоны, а выступает из общего звучания очень деликатно, выделяясь мягко очерченным горельефом. При всём том это и солисты – с яркими тембрами и индивидуальной певческой манерой.

Один из них достоин отдельного разговора. Лауреат Международного конкурса Алексей Кошелев превосходно «запевает» многие песни, и его могучий бас во всеуслышание «глаголит», проповедуя катехизис веры.

Подобное громогласие совершенно естественно в торжественно-праздничных песнопениях («С нами Бог» в различных его версиях) или, к примеру, в случаях восславления «во веки веков» подвижников веры («Кондак новомученикам и исповедникам Российским»).

Тем не менее, особенно в последнее время, хор всё более тяготеет к *piano* и *pianissimo* как звуковому овеществлению истинной святости. Проникновенное пение, как бы пение «в себе», становится синонимом изречения «Бог есть любовь», и хор делится с залом этой сокровенной благостыней очень доверительно, беседуя с ним («Милость мира» Калининкова или «Свете Тихий» Третьякова, где уже сам вербальный посыл предполагает творимое в глубинах души).

Пение в таких случаях уподобляется тому, что запечатлелось в речении «Иже Херувимы», а подчёркнутую мягкость, нежность звучания обеспечивают главным образом тенора. Наряду с басами и баритонами, они выделены в две партии, и первую из них составляют певцы, превосходно владеющие фальцетным пением.

Благодаря этому общая фоника приобретает поразительную объёмность и полноту, порождая эффект смешанного хора (см. «Ныне отпускаеши» Озерова, «Глас Господень» Печёнкина и, может быть, особенно переложение рахманиновского концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу»).

Ещё один эффект обозначим понятием *хоровой театр*. Исходным условием такого театра является внятное произнесение слова. Архиерейский хор доносит его отменно, причём без малейшего форсирования. И в любом варианте: церковно-славянская архаика, казачий диалект, «украинская мова», латынь.

К превосходной дикции в ряде вещей присоединяются активная игра тембров, темпов, вольной агогики, динамических контрастов, неожиданных пауз и интенсивнейшее взаимодействие солистов с хоровой массой, так что складывается самое настоящее действо. Из разноплановых примеров – «Блажен муж» Архангельского, «Великое слово» Чеснокова и народные озорные песни типа «Во кузнице».

Раздвижение возможностей исполнительского пространства ведётся и за счёт привлечения иных ресурсов. «Внутренний» из них – создание искусного «аккомпанемента» путём разного рода звукоизобразительных имитаций (например, подражание фактуре духового оркестра в «Амурских волнах» и «Кавалерском марше»).

Из «внешних» ресурсов это может быть подключение хора мальчиков (необычайно свежо такая комбинация выглядит в «Пасхальном каноне» византийского распева). Об участии органа в исполнении зарубежной культовой музыки уже говорилось, и тот же инструмент неоднократно использовал в своих православных композициях Гречанинов («Верую»).

К исполнению народных песен Архиерейский хор постоянно приглашает дуэт баянов или полнометражный ансамбль народных инструментов, а в воинских и фронтовых песнях звучат труба, флейта *riccolo* с ударной установкой или брасс-ансамбль.

* * *

Всё, что говорилось выше, может произвести впечатление как бы имеющего отношение к сугубо коллективному творчеству. Но понятно, что за всем сказанным прежде всего стоит то, что исходит от создателя и руководителя Архиерейского хора. Именно Александр Занорин установил «планку» максимально высоких требований и неукоснительно пестовал реализацию этих требований, добившись предельной слаженности певчих и их творческого единения.

Точно так же и всё, что говорилось относительно огромного накопленного репертуара, должно быть адресовано прежде всего Александру Занорину. Его отличает завидная «жадность» поиска во всех мыслимых направлениях, для которого требуется и большая изыскательская работа.

Поэтому совсем не случайно он в меру возможного занимается исследовательской деятельностью в сфере современной церковной

музыки, входит в число внештатных сотрудников созданного в Саратовской консерватории Центра по изучению культовой музыки.

Большую пользу трудам Занорина, как регента, приносят его композиторские навыки. Он выполнил для своего коллектива массу очень высоких по качеству, изобретательных по фактуре аранжировок песен и переложений для мужского состава ряда произведений, написанных для смешанного хора. Примечательно его стремление к составлению циклических композиций из различных песнопений одного или даже нескольких авторов, формируя своеобразные духовно-хоровые сюиты, звучащие без перерыва, как бы на едином дыхании. Таков триптих из хоров «Милость мира», «Свят Господь Саваоф» и «Тебе поем» Калининкова или цикл под названием «Песнопения Евхаристического канона» на музыку Никольского («Милость мира», «Достойно и праведно», «Тебе поем»).

И, конечно, требовалось наличие необходимых умений, чтобы взяться за посмертную редакцию оратории Елены Гохман «И дам ему звезду утреннюю...» После исполнения Архиерейским хором двух авторских версий, у композитора было желание сделать окончательный вариант, который после её кончины по имеющимся наброскам осуществил Александр Занорин.

Как дирижёр, он из потомственных музыкантов. Его отец Герман Дмитриевич был в Саратове известнейшим хоровиком и до конца жизни возглавлял соответствующий отдел Музыкального училища (ныне Саратовский областной колледж искусств). Старший брат, Юрий Занорин, столь же блистательный дирижёр и «по наследству» руководит тем же хоровым отделом.

Сам Александр ещё в большей степени унаследовал горячий энтузиазм хорового искусства, наделён от природы колоссальной энергетикой, что сказывается в экспрессивной мануальной манере. Свойственная ему великолепная пластика жестикуляции всецело исходит из существа музыкального интонирования и не может не увлекать хор за собой.

Наделённый до чрезвычайности развитым драматургическим чутьём, он мастерски выстраивает траекторию развёрнутых композиций. Используя волновой принцип развития, оперируя оттенками тембровой палитры и смысловыми акцентами, дирижёр нередко выстраивает незримое сюжетное повествование (один из ярких примеров – концерт Веделя «Покаяние отверзи ми...»). В целом же, более

всего он тяготеет к свободному, поэчному развёртыванию звукового потока.

* * *

В мужском братстве Архиерейского хора единственное женское лицо – хормейстер Виолетта Мальцева. В публичных концертах этот контраст обычно дополняет ведущая с комментариями и чтением духовных стихов. Этот момент очень важен ввиду того, что все программы коллектива так или иначе пронизывает дух просветительства.

От выступления к выступлению поднимаются пласт за пластом той отечественной культуры, которая до недавнего времени находилась для многих как бы за семью печатями. Так вырастает всеобъемлющая антология русской духовной музыки, а девизом её можно считать вещие слова *«Приидите, поклонимся»* и *«Хвалите имя Господне»*.

И рядом с ними столь же зримо встаёт то, что запечатлено в названиях двух из дисков, записанных коллективом: *«Поём тебе, Россия»*, *«Воспоём Отечество во славе»*.

Эту славу отчей вере и Родине Архиерейский хор и его руководитель несут с истинным вдохновением, которому внимают города и веси Саратовской губернии, а также неуклонно расширяющий круг поклонников за её пределами (показательны триумфальные выступления коллектива в Государственном Центральном музее музыкальной культуры имени М.И.Глинки и в Большом зале Московской консерватории имени П.И.Чайковского).

Вот почему с уверенностью можно утверждать, что Архиерейский хор ныне – один из лучших певческих коллективов страны и дату 17-летия своего существования он с полным правом встретил недавно как *«Достойно есть»*.



Архиерейский мужской хор Саратовской митрополии

Сведения об авторах

Александрова Диана Александровна (Москва) – преподаватель ДМШ имени Д.Б.Кабалевского, аспирантка Краснодарского государственного института культуры.

Вардугин Владимир Ильич (Саратов) – член Союза писателей и Союза журналистов России, лауреат ряда писательских премий.

Воротынцева Лилия Анатольевна (Луганск) – кандидат философских наук, доцент кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусства имени М.Матусовского.

Грушко Галина Игоревна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального образования и народно-художественной культуры Воронежского государственного педагогического университета, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Воронежского музыкального колледжа имени Ростроповичей.

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.

Дрожжина Марина Николаевна (Новосибирск) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и просвещения Новосибирской государственной консерватории имени М.И.Глинки.

Иоанн Богомил (Береславский) (Испания) – писатель, музыкант, педагог, доктор богословия, почётный председатель Независимой ассоциации российских религиозных писателей и философов, специальный консультант Международной ассоциации «Пре-

подаватели за мир» (неправительственная организация при ООН, ЮНИСЕФ, ЮНЕСКО).

Комарницкая Ольга Виссарионовна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, лауреат Международного конкурса Фулбрайт (США).

Копий Елена Валерьевна (Нижний Новгород) – музыковед, преподаватель, лектор, автор проекта «Музыка в заметках» (интернет-журнал).

Крупина Лариса Леонидовна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств.

Литвинова Наталья Борисовна (Луганск) – кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и литературы Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

Лукьянченко Ольга Григорьевна (Луганск) – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой социально-гуманитарных дисциплин Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского.

Мартынова Елизавета Сергеевна (Саратов) – кандидат филологических наук, поэтесса, член Союза писателей России, главный редактор журнала «Волга – XXI век». Публиковалась в журналах «Наш современник», «Молодая гвардия», «Волга – XXI век», «Луч», «Вайнах», «Введенская сторона», «Русское слово» (Чехия), «Подъём», «Русское эхо», «Новая Немига литературная», «Сура», «Гостиный двор», «Отчий дом», «Молоко», в альманахе «Новые писатели России», коллективном сборнике «Новые имена в поэзии» (Москва) и других изданиях. Лауреат премии имени Юрия Кузнецова от журнала «Наш современник» (2008), премий журнала «Сура» (2013, 2019), межрегиональной премии Николая Благова (2017), сайта «Росписатель» (2017). Автор книг «Письма другу» (2001), «На окраине века» (2006), «Свет в окне» (2009), «Собеседник» (2012), «Воздух дороги» (2017).

Медушевский Вячеслав Вячеславович (Москва) – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерва-

тории имени П.И.Чайковского и Российской государственной специализированной академии искусств.

Миньжэ Янг (Республика Корея) – аспирант Сеульского национального университета.

Сергей Кондратьев: Козлов Сергей Алексеевич (г.Струнино Владимирской области) – доктор исторических наук; почти три десятилетия работал в Институте российской истории Российской академии наук (старшим научным сотрудником, затем ведущим научным сотрудником); автор ряда стихотворных публикаций (литературный псевдоним – Сергей Кондратьев).

Степанова Елена Викторовна (Оренбург) – старший преподаватель кафедры педагогики социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Уметалиева-Баялиева Чынар Темиркул кызы (Киргизия) – доктор культурологии, доцент, заведующая отделом «Культурология и искусствоведение» Института философии и социально-политических исследований Национальной Академии наук Кыргызской Республики.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Чжан Бовэй (Китай) – аспирант кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки.

Чжан Чэнхань (Китай) – аспирант Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Содержание

Александр Демченко (Саратов) Прембула VIII Семантика революционной образности.....	3
Николай Хренов (Москва) Культура в эпоху социальной турбулентности.....	30
Вячеслав Медушевский (Москва) Триада раздумий.....	65
Иоанн Богомил (Испания) Земле вернется образ райского сада вертограда.....	86
Наталья Литвинова, Ольга Лукьянченко (Луганск) Русская литература о Великой Отечественной войне как межпредметная модель внедрения концепции патриотического воспитания в творческом вузе.....	92
Галина Грушко (Воронеж) Ресурсы воспитательного воздействия в музыкальной педагогике.....	103
Ольга Комарницкая (Москва), Миньжэ Янг (Республика Корея) «Лабиринты» – роман-симфония для фортепиано соло Н.Н.Сидельникова: принципы драматургии, композиции, содержательно-смысловой аспект.....	109
Лилия Воротынцева (Луганск) Об одном из духовных посланий композитора Геннадия Толстенко	141
Лариса Крупина (Воронеж) «Покрывается сердце инеем»: тема смерти глазами и сердцем современника (о Сонате для виолончели и фортепиано М.Зайчикова)	153
Елена Копий (Нижний Новгород) Современники.....	175
Чжан Бовэй (Китай) Жанровая палитра фортепианных миниатюр белорусских композиторов.....	183

Марина Дрожжина (Новосибирск) Постсоветский этап таджикской музыки.....	188
Чынар Уметалиева-Баялиева (Киргизия) Авангард в музыке. Баласагын Мусаев.....	213
Диана Александрова (Москва) Мотивация цитирования классической музыки в кинематографе	242
Чжан Чэнхань (Китай) Некоторые особенности обучения студентов игре на контрабасе на современном этапе в Китае.....	248
Елена Степанова (Оренбург) Психологическое благополучие как один из показателей ментального здоровья студентов творческих вузов	253
Сергей Кондратьев (Струнино) Отблески заветного Мерцанья свитков Цуй Жучжо.....	258
Из анналов историко-революционной музыки	303
Александр Демченко (Саратов) «Баррикады»	303
Александр Демченко (Саратов) «Гренада»	317
Саратовский меридиан.....	319
Елизавета Мартынова (Саратов) Голос любви (о поэзии Натальи Медведевой)	319
Владимир Вардугин (Саратов) Александр Сергеевич Ярешко	336
Александр Демченко (Саратов) Людмила Телиус.....	345
Александр Демченко (Саратов) Александр Занорин	354
Сведения об авторах.....	367

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 53

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 07.03.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 23,3. Уч.-изд. л. 15,6. Тираж 50. Заказ 18.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1