

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 62

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

2 апреля 2023 года

Художественная картина мира

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 62: по материалам XI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XI». Художественная картина мира. 2 апреля 2023 года / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. – 316 с.

ISBN 978-5-94841-612-0 (Т. 62)
ISBN 978-5-94841-314-3

В шестьдесят втором томе предлагаемого альманаха представлен шестой блок статей российских и зарубежных участников XI Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART XI»), который проводился 2 апреля 2023 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Данный том выводит в смысловое пространство, обычно обозначаемое в нашем альманахе как *художественная картина мира*. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-612-0 (Т. 62)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

Картина мира начала XX века. Очерк седьмой

В серии вступительных очерков, составляющих большой обзор, посвящённый художественной картине мира начала XX века, выполненный на материале отечественного музыкального искусства данного исторического периода, были опубликованы Очерк первый (Том 28), Очерк второй (Том 29), Очерк третий (Том 45), Очерк четвёртый (Том 54), Очерк пятый (Том 55) и Очерк шестой (Том 61)

По показаниям музыкального искусства, XX столетие вошло в череду времён с отчётливо выраженным комплексом агрессивности. Под комплексом здесь подразумевается как совокупность соответствующих качеств, так и психологическая фиксированность на них.

Проблема агрессивности уже неоднократно затрагивалась в предшествующем изложении, особенно часто при рассмотрении скифски-варваристской образности. Поэтому вполне закономерно, что, являясь ведущим представителем художественного «язычества», **И. Стравинский** стал и главным выразителем комплекса агрессивности.

Основные вехи развёртывания негативной сферы в его творчестве 1910-х годов таковы: первые, частичные прорывы в балете «Жар-птица», достаточно системная заявка в «Петрушке» (прежде всего в образах главного героя и Арапа), тотальное извержение в «Весне священной» и его весьма ощутимые отзвуки в симфонической поэме «Песнь соловья».

У других отечественных композиторов аналогичная настроенность заявляла о себе, как правило, в рассредоточенном виде. Но о том, что это было знамение времени, говорит факт всеобщего распространения подобных тенденций. Даже творчество такого общепризнанного певца здоровых, светлых, позитивно-утверждающих начал жизни, каким был С. Прокофьев, оказалось подвержено наплывам тёмной, зловещей стихии.

Ещё одно доказательство отмеченной закономерности: резко возросший удельный вес соответствующей образности накануне открытого выхода Модерна, то есть в 1900-е годы. Причем происходил этот сдвиг в произведениях, принадлежащих последним представителям классического искусства – с наибольшей планомерностью в творчестве Н. Римского-Корсакова (оперы «Кашей», «Китеж», «Золотой петушок») и А. Лядова («Баба Яга», «Кикимора»).

Питательной почвой агрессивности являлся радикализм жизненных устремлений, столь свойственный мироощущению человека начала XX века. Это получило своё прямое и косвенное выражение в эстетических принципах ряда авторов, начиная с творческой практики позднего А. Скрябина. Подразумеваются категоричность художественных установок, демонстративное новаторство, тяготение к предельному, исключительному, гиперболизированному, то есть всё то, что нашло себя в таких отмечавшихся выше разноплановых явлениях, как «макро» и «микро», сверхэнергия и конструктивизм, архаика, «варварство» и т. д. Причём не раз подобные тенденции доводились до того критического предела, на грани которого происходил переход в область художественного экстремизма, что чаще всего было связано с образами необузданной стихийности, неистового фанатизма.

На подступах к агрессивности находилась масса разнообразных проявлений, которые могли быть, к примеру, следствием юношеского максимализма или повышено активных волевых преодолений, как представлено это в ряде произведений *Прокофьева*. Допустим, в его Первом фортепианном концерте, во Второй и Третьей сонатах находим массу эпизодов воинственного напора с чертами грубоватого наскока и дерзкого вызова, с решительно отрубаящими «ударами кулака». В подобных случаях с достаточной определённой являло себя такое качество, как экспансивность с присущими ей резкостью и жёсткостью.

Однако наступательный натиск был присущ и позитивной героике, а собственно агрессивное начиналось с того момента, когда эскалация отмеченных качеств сопровождалась развёртыванием негативного начала, и когда устанавливалась взрывчатая, конфликтная атмосфера, основанная на противопоставлении, столкновении. Этот комплекс мог проявлять себя по-разному. Если вновь обратиться к творчеству Прокофьева, то, например, в некоторых из «Мимолётностей» (№ 14, 15, 19) встречаемся с состояниями перевозбуждённости, необузданности (нервозно-лихорадочный тонус, сумбурно-

хаотичный характер изложения, колющие занозы-переченья, устрашающие кластеры). Иногда находим у него приближение к тому типу образности, который позже, в отношении отдельных явлений музыки Шостаковича будет квалифицироваться как «злое скерцо».

Наиболее распространённый тип агрессивности связан у Прокофьева с обрисовкой подчёркнутой воинственности. Почти единственной жанровой основой становится в таких случаях марш – прямолинейный, угловатый, часто в специфически батальной трактовке. Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещущестреляющих оборотов и резких *sforzandi*, «ощетинившаяся» жёстко диссонирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой «жестикуляции» и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота – всё служит воплощению подавляющей силы, подчас явно военного характера (Марш из Четырёх пьес *op. 3*, Аллеманда из Десяти пьес *op. 12*).

Последний из отмеченных моментов совершенно невозможно отнести к разряду случайностей и оговорок. В музыке начала XX века неоднократно преломлялась ситуация сращивания агрессивных побуждений с жёстким прессом урбанистической энергии, что придавало образности «милитаристский» оттенок. В этом сказывалось воздействие общего почерка эпохи и его «частного случая» в виде Первой мировой войны, занявшей внушительный отрезок 1910-х годов.

Более чем за год до её начала Стравинский зафиксировал в балете «Весна священная» (1913) готовность определённой части человечества к глобальной кровавой бойне. Сразу же после окончания войны он отразил в «Истории солдата» (1918) её губительные последствия (нравственное опустошение, безверие, цинизм).

Прокофьев во Втором фортепианном концерте (1913) предвещает приближение фатальных событий, а в фортепианном цикле «Сарказмы» (1914) и в «Скифской сюите» (1915) даёт различные образцы опосредованного претворения батальной стихии.

* * *

Теперь, когда общая картина намечена, необходимо вновь обратиться к балету «**Весна священная**». В Главе третьей он рассматривался в аспекте «язычества», но ещё в большей степени смысл знаменитой партитуры Стравинского связан с раскрытием комплекса агрессивности.

Поскольку проявления агрессивности немислимы вне активного действия, «расследование» данного комплекса следует начать с рассмотрения образов энергии и динамической стихии вообще. А здесь, в свою очередь, первостепенным фактором для «Весны священной» явился ритм.

Общепризнанно, что ритм в этой партитуре зачастую приобретает значение ведущего элемента музыкальной выразительности. Гармонические средства в таких случаях обычно сводятся к предельному минимуму либо заменяются многозвучными структурами функционально неопределённого, полусумового характера, в которых важна не столько экспрессивность или красочность, сколько их материальная весомость, способствующая созданию ощущения плотности и вибрации фактурных масс и объёмов. В предельном варианте мелодическое интонирование как таковое аннулируется вообще (см. тематизм струнных и валторн в начальном разделе «Весенних гаданий») – в таких случаях перестаёт быть метафорой суждение «Стравинский низвел музыку до голого ритма» [40, 143].

Способность ритма «Весны священной» к самостоятельной выразительности определяется его исключительной интенсивностью и ярко выраженным своеобразием. Самым мощным «двигателем» данной партитуры следует признать синкопу в её узком и широком понимании. Наряду с активным употреблением синкопы в привычном истолковании, Стравинский использует «синкопированный» метр, виртуозно оперируя сверхчастой, подчас ежетапной сменой размеров, причем размеров неквадратных или размеров заведомо неравной стоимости (к примеру, в «Величании избранной» $\frac{9}{8}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{3}{8}$ или $\frac{7}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{7}{4}$). И то, и другое придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. Она может олицетворять порыв неуправляемых сил, когда синкопированные рисунки являются самоценными, и она же передаёт образ целенаправленной энергии, устремляющейся в определённое русло, когда синкопы возникают на фоне регулярного движения.

Пожалуй, именно такое сочетание регулярной и нерегулярной ритмики становится в «Весне священной» наиболее эффективным средством воплощения динамизма, сообщающим звучанию особую упругость, пружинящий характер. Кроме того, включаются полиритмические комбинации и полиметрические взаимодействия, которые создают акцентно-фоническую многослойность и тем самым обеспечивают дополнительное насыщение звуковой массы. Так складывается

ся апофеоз ритма, непосредственно передающего энергию жеста, движения, динамического действия.

Упомянув такие понятия, как жест, движение, действие, можно заметить, что именно в этом смысле не случаен выбор жанра балета – по крайней мере, внешним стимулом для композитора служили предполагаемые танец, мимика, пантомима как наиболее естественное выражение двигательного начала. Причём с точки зрения динамической природы «Весны священной» здесь важна не мягкая пластика и соответственно не мелос, распев, а безраздельно господствующий акцент на подчёркнуто деятельных проявлениях, которые базируются на формульном тематизме с определяющей ролью ритма и фактуры.

Закон данной партитуры – максимум действенности и минимум статики, лирики, медитативности, созерцательности, допускаемых только в качестве оттеняющих моментов. Отсюда безусловная доминанта стремительных темпов, доводимых до головокружительного бега. Отсюда же предельная громкостная шкала и сверхнасыщенные *tutti*. Отсюда, наконец, принцип мощных *crescendi*, действие которого распространяется и на композицию в целом – она представляет собой три большие волны нарастания темпа, динамики и фактурной массы: от первого Вступления к «Игре умыкания», от «Вешних хороводов» к «Выплясыванию земли» и от второго Вступления к «Великой священной пляске».

Образ энергии предстаёт в «Весне священной» с наибольшей обнажённостью в тех случаях, когда в действие включаются атрибуты урбанистического стиля. Будучи непосредственным свидетелем начала индустриальной эры, на глазах которого в обиход входила масса технических изобретений и нововведений (от телефона и радио до дизеля и аэроплана), Стравинский по крайней мере интуитивно стремился к претворению соответствующих моментов.

По его воспоминаниям, первая из возникших тем балета представлялась ему «в крепкой и жёсткой манере», и это явилось импульсом «создания музыки в таком же стиле» [216, 30]. Фраза «в крепкой и жёсткой манере» очень симптоматична для определения таких важнейших качеств звукового мышления XX века, как динамизм, конструктивная заданность, а также отражение особенностей двигательного процесса, порождённого веком машин.

Приводившееся выше суждение о низведении Стравинским музыки «до голого ритма» явно имело под собой и подоплеку восприятия ряда эпизодов «Весны священной» как «производственных», не-

одухотворённых по своему характеру. Крайнюю точку зрения на этот счёт в своё время высказывал Б. Асафьев: «*В музыке Стравинского всё механизировано и во всём ритм машины*» [10, 165].

И действительно, в отдельных сценах с полной наглядностью претворена работа различных механизмов:

- через сугубо инструментальные, откровенно схематизированные интонационные рисунки;
- через всевозможные остигато-репетиционные формулы и различные токатно-моторные звукоизобразительные фигуры;
- через равномерную, подчёркнуто регулярную пульсацию на основе достаточно единой, нормативной метрики, что вынуждало В. Каратыгина говорить о «*монотонных, долбящих ритмах*» [94, 161].

Самую насыщенную репрезентацию подобных качеств даёт сцена «Весенние гадания». Она организована на основе взаимодействия массы мотивов, имитирующих работу всякого рода механизмов. Ведущий из этих мотивов можно обозначить словом *перестук*, так как построен он из четырёх восьмых на трёх нотах (*re b – si b – mi b – si b*) – его состав сохраняется неизменным, незначительно варьируется регистр, тембровое облачение (он звучит преимущественно в сдержанно-деловитой краске английского рожка).

Этот мотив является для данной сцены инвариантом, программирующим едва ли не весь остальной материал. Поэтому неудивительно, что многое здесь так или иначе напоминает механичный перестук. В сравнении с базисным мотивом, последующие образования основаны либо на разворачивании и усложнении, либо на свертывании и примитивизации его контура.

Кроме различных модификаций перестука, представлены чисто фоновые звукоизобразительные детали: гудение, жужжание и бурчание (однотонные трели фаготов и скрипок с цифры 22), гудки и свистки (синкопированная педаль октавы гобоев в цифре 16), в сумме своей образующие гармонически нестройную, «загрязнённую», шумовую среду (см. в цифрах 16 и 25 совмещение нескольких разнотональных опор, создающих расплывчатое пятно с охватом почти всей хроматической гаммы).

Именно к такому восприятию «Весенних гаданий» вплотную приближался Б. Асафьев: «*Стрекот, шелест, скрип, постукивание... Впечатление, что музыка крутится, как колесо вокруг оси... Характер деловитый, кукольно-несвободный, без лирики*» [10, 46]. В приве-

дённых словах прослушивается и мысль о такой неизбежной взаимосвязи: чем большее внимание сосредоточивается на механическом начале, тем всё дальше на задний план отодвигается начало человеческое.

Нет спору, «производственный» процесс воспроизведён здесь превосходно. Работающие в разном режиме крупные («басовые») и малые («сопрановые»), сложные и простейшие механизмы, всякого рода вибрации, биения, шумы, переплетаясь во множестве полиритмических и полиметрических комбинаций, составляют универсальный набор конкретных изобразительных имитаций и в своей совокупности олицетворяют урбанистический «мотор» XX века. Однако в потоке машинной энергии происходит отчуждение от естественного, человеческого. Происходит это по причине конструктивной заданности мерного, чёткого, безостановочного движения, основанного на неизменных остигатных формулах, и ввиду сугубо инструментального, чисто графического рисунка фактуры, в котором господствуют холодные интервалы чистых кварт и квинт, диссонирующие макроскачки (малая септима и малая нона), сухие, колкие, «ощетинившиеся» созвучия и соответствующие приёмы звукоизвлечения (к примеру, у струнных – *staccato*, *pizzicato*, *spiccato*, *col legno*).

Нарочито внеэмоциональный характер, жёсткая регламентация, прямолинейность и схематизм вместо гибкости и живого дыхания – во всём подобном таится направленность против человека. И предпосылка эта в полной мере реализуется в ходе развёртывания урбанистического потенциала.

Трансформация энергии вообще в агрессивную энергию происходит путём нагнетания силового прессинга, экспансии и батальности. И в данном отношении всё типичное даёт сцена «Весенние гадания». Рассмотрим её, присоединяя в целях полноты обобщений необходимые примеры из других эпизодов балета.

* * *

Силовой прессинг создаётся в «Весне священной», как правило, посредством разрастания фактурного потока, который постепенно превращается в густую катящуюся массу. Её динамический напор кажется неостановимым – неумолимо надвигаясь, она чисто физическим воздействием подчиняет, буквально подминая под себя. Подобное устрашающее *crescendo* осуществляется на протяжении «Весенних гаданий» в четыре нарастающие волны (такт 3 в цифре 12; в циф-

рах 18, 22, 30), вырываясь в конце в стихийное буйство энергии «Игры умыкания».

Другой вариант прессинга – через беспощадный в своей методичности ритмический напор, подавляющий неукоснительной остигнатностью, как происходит это в крайних разделах «Действа старцев – человеческих праотцев».

Экспансивность начинается с акцентирования такого изначально присущего урбанистической энергии качества, как жёсткость, связанного прежде всего с «холодом» механического движения, с чёткостью «железного» ритма. Наиболее специфическая особенность этого акцентирования состоит в привнесении металлической окраски, в воспроизведении эффекта скрежета, лязга. Металлический скрежет имитируется с помощью нарочито грубых политональных наложений. Первый и простейший случай находим в предыкте к «Весенним гаданиям» (с такта 4 в цифре 12), когда «перестук» скрипок с интервальным составом *si b – re b – mi b* накладывается в резком переченье на трель кларнета *do – re*.

Ближайший случай лязгающей звучности встречаем в первом такте от цифры 15, где включается концентрированный пучок экстремальных средств: *sforzandi* синкопированных восьмых, взятые скачком форшлагги, пронзительный тембр (высокий регистр свистящих малых флейт и малого кларнета), максимальная острота диссоцирования (с учётом форшлаггов по две кварты в малосекундовом смещении *do b + fa b* и *do + fa*, затем *la b + re b* и *sol + do*).

Ярко выраженная экспансивность обеспечивается обычно тем, что по причине резкой, отрывистой, форсированной артикуляции звукоизвлечение приобретает характер вколачивания. Особенно осязаемым это становится благодаря массивированным *tutti* и синкопированной акцентности, воспроизводимой на фоне регулярного ритмического пульса (см. завершение «Игры умыкания» и крайние разделы «Выплясывания земли»).

Стремление передать энергию мощного удара приводит к чрезвычайному усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария. Причём ударные подчас берут на себя функцию «бича», подхлестывающего остальные группы, что породило в «Весне священной» особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы

вызывают сотрясение остальной оркестровой массы (апогея подобный эффект достигает в финале балета).

Батальная образность получает в «Весне священной» весьма нетривиальное истолкование. Почти начисто исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более сильнодействующую воинственную сигнальность, представленную как в простейшем, так и в усложнённом виде, но всегда пронзительную (обычно ввиду высокого регистра духовых) и часто с металлическим призвуком (засурдиненная медь). Сигнальность дополняется совершенно специфическими ритмоинтонационными образованиями, которые в своей категоричной императивности прямо напоминают приказ, команду, властный окрик (комплект образцов резкой жестикуляции и волевых возгласений – два такта до цифры 22 и два такта после неё).

Отсутствует в данной партитуре и такой расхожий атрибут батальной образности, как маршевость, – её заменяет тяжело топочущий шаг. И, по всей видимости, именно с «Весны священной» начинается своя родословная характерная для музыки XX века батальная токатность.

Чтобы конкретизировать два последних момента, обратимся к эмблематическому тематизму «Весенних гаданий» («мотив натиска») и к среднему разделу «Выплясывания земли».

* * *

Фактурный тематизм начальных эпизодов сцены «Весенние гадания», несмотря на относительно краткую зону действия (в цифрах 13–15, 18–21), с полным основанием воспринимается как эмблема произведения ввиду своей чеканности, сверхлапидарности, резко выраженной урбанистической характерности, а также по причине яркого выявления жёстко организованного силового напора. Знаменательно, что именно данное тематическое ядро и явилось исходным для всей партитуры, о чём свидетельствовал сам композитор [216, 30].

Что делает этот мотив «мотивом натиска», причём натиска военного, агрессивного? Всё здесь сведено к единственному аккорду и его ритмической пульсации. Данный аккорд может трактоваться по-разному. С формальной точки зрения это просто полигармония *Fes* + *квинтсектаккорд Es* (то есть два мажорных аккорда на расстоянии большой септимы), с точки зрения интонационно-ладовых тяготений

такое сочетание может быть истолковано как соединение *t + секундаккорд VII* либо *VI + квинтсекстаккорд* доминанты в *as* (то есть как полиаккорд доминантового происхождения, никогда не разрешаемый в подразумеваемую тонику).

В любом случае создаётся высочайшее конфликтное напряжение и чрезвычайная жёсткость, так как подобная вертикаль представляет собой образование кластерного типа, охватывая весь диатонический звукоряд. Помимо всего прочего, эта усложнённая диссонантно-кластерная структура обеспечивает исключительную плотность, которая усиливается сплошным заполнением нижнего регистра, динамикой *ff* и движением смычка вниз у струнных на каждой ноте. Так формируется густая, спрессованная, монолитная и «ощетинившаяся» звуковая масса, своего рода аккорд-броня.

Не менее важен в «мотиве натиска» характер пульсации. Обозначение *Tempo giusto* не просто исключает какие-либо отклонения от темпа и метра, но в данном контексте содержит в себе указание на неукоснительно выдержанный мерный и чёткий ритм восьмых, символизирующий бесперебойное движение механизма (регулярный автоматизм основного ритма подчеркнут редкой для «Весны священной» квадратностью структуры – ровно восемь тактов). Этой ударно-репетиционной пульсации уже самой по себе вполне достаточно для воплощения топчущего шага военной машины (к примеру, в самом конце сцены «Тайные игры девушек» композитор ограничивается подобной формулой). Однако вдобавок ко всему на исходную канву накладывается иррегулярная сетка синкоп, резко акцентированных посредством *sforzandi* восьми валторн, что придаёт звуковому потоку импульсивно-взрывчатый характер.

Так, вероятно, впервые в музыкальном искусстве было воссоздано чистейшее порождение XX века – ход-бег агрессивно-урбанистической энергии, её властный, неумолимо жёсткий напор.

Другой тип батальной токатности представлен в среднем разделе «Выплясывания земли». По существу его тематизм пронизывает всю сцену, хотя во вступительном эпизоде и в репризе-коде (от цифры 78) он является только подпочвой происходящего, а на поверхность вырывается с цифры 75.

Ритмоинтонационным базисом здесь является не что иное, как мощный урбанистический мотор, собранный из «разнокалиберных» *ostinati*:

- ход ровных четвертей у бас-кларнетов;

- репетиции триолей у большого барабана и шестнадцатых у литавр;
- гетерофонное наложение фигурационных рисунков шестнадцатыми у контрабасов и виолончелей.

Это сугубо механическое движение в интервальном отношении организуется на основе увеличенного лада (чередование мелодических сегментов *fa# – sol# – si b* и *do – re – mi*, в сумме дающих полную целотоновую гамму), что сообщает энергетическому напору величественную, отчуждённую окраску. При этом опорным мотивом служит тритон *do – fa#*, не просто подчёркивающий упругость силового поля, но и создающий конфликтное напряжение.

На данный динамический базис накладывается токкатный тематизм (главным образом у валторн и альтов), в котором «выстреливающая» броском вниз кварта сочетается с настойчиво долбящей репетиционностью и перемежается вращательными «перебежками».

Главенствующий мотив тарантельного типа дополняется вариантом моторного бега в ещё более вихревом движении (шестнадцатые вместо триолей) и в интонационном обострении (замена кварты тритоном). В любом своём виде эти мотивы ввиду предельной краткости и чрезвычайной импульсивности походят на вонзающиеся осколки.

Данный материал разрабатывается с исключительной интенсивностью, в формах совершенно свободного, непредсказуемого контрапункта, порождая пространственный эффект лихорадочной ружейной перестрелки, идущей из разных точек, и трассирующих пулеметных очередей в различных направлениях. Острые сигнальные реплики труб делают батальную картину законченной. Несмотря на осколочность тематизма, целое оказывается единым потоком, стремительно разрастающимся в ураганную лавину воинственной сверхэнергии.

* * *

Рассмотренные выше динамические факторы являются материальной основой для реализации комплекса агрессивности, определяющего направленность «Весны священной».

Другие факторы, служащие воплощению этого комплекса, лежат в плоскости того феномена, который определим как скифски-варваристское начало, в крайнем своём выражении подводящее к грани вандалистских проявлений.

Первый из признаков варваристской природы «Весны священной» состоит в культе художественного примитива. Для Стравинского установка на примитив была вполне осознанной: «Сочиняя “Весну священную” я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров» [219, 92]. В стремлении к простейшему оказываются неуместными гибкая, тонкая эмоциональная нюансировка, «деликатное» звукоизвлечение. Интонационный контур становится нарочито огрублённым, угловатым, резким, инструментальная звучность превращается, по остроумному замечанию В. Каратыгина, в «оркестровую зычность» [95, 178]. Происходит это не только по причине общего громогласия и форсированной артикуляции, но и ввиду того, что в тембровой палитре акцентируются крайние регистры – как предельно высокие, пронзительные, так и предельно низкие, тяжелые.

Подобная трактовка оркестра является одним из проявлений плакатного заострения, свойственного всем компонентам «варварской» выразительности «Весны священной». Допустим, если взять интонационно-жанровые формы, то встречаем не танец и даже не пляс, а выплясывание, не шествие, а топочущее переступание, не мягкие заклички, а неистовые заклятья, не зов и возглас, а гортанный клич, выкрик.

Представленная в таком качестве выразительность оказывается уже в области натурализма, а временами и откровенного физиологизма. Именно к физиологическому воздействию зачастую тяготеет ритм – в силу своей самоценности и оголённости, о чём говорилось выше. В том же амплуа нередко предстаёт и гармоническая вертикаль, которая лишается ясной функциональной определённости и приобретает скорее шумовой характер.

С наибольшей отчётливостью физиологизм предстаёт в сфере интонационно-жанровых структур – особенно тех, в которых происходит смыкание с открыто анималистскими проявлениями (имеется в виду воспроизведение рыка, рёва, мычания). Впервые в полной мере подобный «зоологизм» обнажается на кульминации «Вешних хоровадов» (в цифре 53), где на основе битональных напластований и режущей диссонантности создаётся впечатление надсадного вопля (*fff tutti* из 43 оркестровых партий, приправленное «воюющими» *glissandi* тромбонов).

Максимальной остроты стихия мыка и ревущего голошения достигает в большом разделе, охватывающем заключение «Игры двух городов» и всё «Шествие Старейшего-Мудрейшего» (цифры 64–70). Тематическим остовом этой «сцены мыка» становится поистине варварское *ostinato*: тяжеловесное, невероятно грубое звучание четырёх туб в октаву, поддержанных ударами большого барабана, а позже и там-тама, а также «треском» гуиро (этот латиноамериканский инструмент с его резким, специфическим тембром впервые был введён в симфонический оркестр именно в данной партитуре).

Интонационное выражение варварства состоит здесь в ладотональной скудости и неосмысленности: при опорном тоне *sol#* вращение в рамках четырехзвучной «азиатской» ангемитоники *fa# – sol# – la# – do#*. Причём начальная и завершающая точки мотива сцеплены так, что его вращение напоминает соскоки на заигранной пластинке, усиливая впечатление тупости и механичности по-животному дремучего рёва. К тому же, помимо второстепенных разновысотных повторяющихся фигур, композитор вводит два остинатных мотива валторн и труб с опорным тоном *re*, которые благодаря тритоновому диссонированию со стержневым *ostinato* (с центром *sol#*) дают кричаще-режущий эффект кликов-завываний.

В подобных страницах «Весны священной» с предельной обнажённостью представал нарочитый антиэстетизм, что означало сброс на уровень жизни инстинктов, жизни тёмной, слепой, и что нашло отражение в возникновении такого течения искусства начала XX века, как фовизм. Соотнесённость данного произведения с этим течением неоднократно фиксировалась как современниками, так и в более позднем восприятии. К. Дебюсси восклицал: «*Это дикая музыка!*» [246, 37]. Б. Асафьев квалифицировал мир «Весны священной» как «*мир диких звучаний*» [11, 57]. В критических и исследовательских работах говорится не только о «*впечатлении первобытной дикости*» [244, 179], но даже о «*выпячивании и смаковании первобытно-дикого*» [246, 70].

Не смог бы отрицать этого и сам автор, который одну из сцен («Величание избранной») именовал «*дикой пляской*» [247, 284] и неодобрительно отзывался о звукозаписи музыки балета, сделанной Г. Караяном, поскольку исполнение, на его взгляд, оказалось «*слишком отшлифованным*» и перед слушателем предстаёт «*скорее прирученный дикарь, чем настоящий*» [218, 91, 92].

Примитивистские и фовистские тенденции, взятые сами по себе, могут быть достаточно безобидными. Опасный характер они приобретают в очень частом для «Весны священной» случае их соединения с ярко выраженными мужским началом и воинственной настроенностью, которые, попадая в контекст варваристской образности, как раз и порождают так называемое скифство.

Исследователи справедливо говорят не только о присутствии мужского начала, но и о его явном господстве. В качестве типичных признаков отмечается характер «властный, кряжистый» [10, 49], «черты могучей, но варварски грубой силы», которой соответствует «буйная ритмика, динамическая вздыбленность» [85, 22]. Главенствует подчёркнуто волевой напор, часто выражающий себя через резкий, повелительный жест.

Об откровенно силовом прессинге уже говорилось, но теперь важно уточнить, что энергия нередко предстаёт как энергия мускульная, и целый ряд эпизодов воспринимается как мощная игра мышечных масс. В качестве фактурного эквивалента на передний план выдвигаются утяжелённые, грузные звучности с соответствующим перевесом нижних регистров. Недаром композитор в обилии вводит низкие тембры, добавляя к распространённым представителям оркестровых групп редкие видовые инструменты – причём, как правило, удваивая их: большой барабан и там-там, альтовая флейта, два английских рожка, два бас-кларнета, два контрафагота и в дополнение к двум тубам обязывает среди восьми валторн держать две теноровые тубы, а среди четырёх труб басовую трубу.

Воинственная настроенность – совершенно обязательный атрибут «скифства», и её фоническое овеществление начинается с всемерного внедрения всякого рода пронзительных и режущих звучаний. Пронзительность обеспечивается главным образом за счёт тембровых и регистровых ресурсов (разумеется, при условии максимальной динамики). Приоритет здесь, естественно, удерживают высокие деревянные, и совсем не случайно в их числе представлены две флейты пикколо и кларнет пикколо (в тонах *D* и *Es*), при этом чрезвычайно интенсивно используется самая верхняя часть их диапазона. Кроме того, в помощь им подключаются высокие струнные, *Tromba piccola D* и *Timpani piccoli* (обращает на себя внимание авторское уточнение – *si* пронзительный).

Спектр характерных проявлений: вызывающе резкий свист-высвист, диковатый вскрик (то и другое на многозвучных тиратах вверх и вниз, в том числе с использованием трескучего *frullato*), стремительные пассажи-пробеги в одном направлении или молниеобразные «синусоиды» – различные образцы представлены в «Величании избранной».

Естественно, для степени пронзительности небезразличны и некоторые привходящие моменты – к примеру, специфические ладовые краски, гармоническое наполнение. Эти же моменты становятся основополагающими для придания звучанию режущего характера. В первую очередь он достигается посредством исключительно жёсткой вертикали, представленной как отдельно взятым многослойным аккордом, так и последованием неразрешаемых остродиссонансирующих гармоний, что намного усиливает концентрацию диссонанса.

В своё время американского композитора А. Копленда, одного из свидетелей восхождения «Весны священной», более всего поразила именно эта сторона, и он со смешанным чувством восхищения и растерянности говорил о «*новых и неслыханных звуковых нагромождениях*», верно подметив «*намеренный выбор резких, диссонантных созвучий*» [40, 166]. Подобная намеренность обнаруживается в настолько явной избирательности созвучий малой секунды, тритона и большой септимы, что их следует считать лейтинтервалами данной партитуры.

Каждый из этих максимально острых диссонансов может фигурировать в качестве определяющего компонента гармонической структуры, они могут соединяться в различных парных комбинациях, но в конечном счёте устремление автора состоит в их полном суммировании в единый звуковой пучок с целью наиболее концентрированного воздействия. Таков и последний аккорд произведения, являющийся итоговым моментом в целенаправленном действии данного принципа.

* * *

Интенсивнейшее использование диссонантной лейтинтервалики, придавая звучанию режущую окраску, одновременно способствует созданию атмосферы конфликтности. В ещё большей степени это определяется действием другого важнейшего принципа звуковой ткани «Весны священной» – принципа переченья, понимаемого как в узком, так и в самом широком смысле. В любом случае суть перече-

нья состоит в создании нарочитого противоречия, когда композитор явно добивался эффекта звучания как бы назло, поперёк.

Типичные примеры простейшего рода находим в начале «Игры умыкания»:

- в цифре 37 – педалирующая полигармония *C* + *квинтсектаккорд Es* валторн и труб уже сама по себе обеспечивает высокое напряжение, однако к ней добавляются синкопированные толчки *fa#* литавр, усиленных большим барабаном, и этот чуждый тон (тритон к *C* и малая секунда к терции *Es*) сообщает дух взрывчатой воинственности;

- в цифре 40 – акцентированные реплики валторн на квинтовом остове *la – re* прорываются сквозь «враждебный» *квинтсектаккорд Es* остальных инструментов, что даёт впечатление резко выраженного противопоставления.

Как видим, в подобных случаях едва ли не всё основано на отработке упоминавшихся выше лейтдиссонансов (малая секунда, тритон, большая септима). К аналогичным интервальным соотношениям тяготеют и более сложные формы переченя, связанные с полиладовостью и политональностью.

Очень любопытен с точки зрения откровенной авторской «тенденциозности» один из фрагментов первого Вступления (в цифре 5), где подголосок валторны упрямо и словно нарочно выступает в противоречии к опорной терции мелодической линии гобоя: если у него *mi*, то у неё *mi#*, и наоборот, что даёт непрерывное диссонирование (попеременно большая септима и малая нона), – в результате возникает въедливая, дребезжащая краска-раздражитель.

Намерение любыми средствами добиться максимально острого переченя с плакатной обнажённостью предстаёт в многочисленных случаях применения политональности. Типичные решения представлены в самом начале «Игры двух городов». О вступительном двухтакте будет сказано несколько позже. Второй двухтакт – тематическое ядро сцены. Один и тот же мотив проводится одновременно в общетерцовых ладах (*F* и *fis*), и смысл данного простейшего, но очень эффективного приёма состоит в том, что в любой момент по вертикали так или иначе образуется созвучие большой септимы. И поскольку всё это звучит в однородном тембре валторн и к тому же на бурдоне тритонаккорда *do + fa# + do*, то возникает до физиологизма осязаемое ощущение чего-то свербящего и режущего наподоб-

бие зубной боли, некоего каверзного шила, упрямо торчащего и колющего живую ткань.

Третий двухтакт – отвечающий ведущему импульсу декорированный парафраз гобоев, английских рожков, трубы и высоких струнных (декорированность состоит в облачении основного тематизма пассажами параллельных трезвучий у флейт и кларнетов). Главное здесь состоит в том, что под мотив, заимствованный из предыдущего двухтакта и изложенный в совершенно диатоническом *F* лидийском, подкладывается «великанский» оборот с обрушивающимся шагом на большую нону вниз (тяжёлый, зычный тембр тромбонов и туб, поддержанных бас-кларнетом, контрафаготами, литаврами и низкими струнными). Этот оборот по причине совершенно чуждого звукового строя (*sol# – fa#* против *F*) вколачивается в основную тональность с невероятным скрежетом, как циклопический гвоздь.

Перечень по вертикали, о котором шла речь и которое является наиболее существенным, дополняется перечнем по горизонтали – мелодическим и метроритмическим. Мелодическое переченье, как правило, связано с акцентированным, «вызывающим» интонированием тритонов и больших септим. Именно с их соединённым действием встречаемся в начале сцены, только что рассмотренной как образец политонального переченья. Её вступительный двухтакт – своего рода «артподготовка» к введению основного материала: гулкие толчки тритоновых ходов вниз (к тому же в опоре на тритонаккорд) и синкопированное биение большесептимовых бросков вверх – то и другое воспринимается как гигантские шипы.

Рассуждать о метроритмическом переченьи даже не приходится – в «Весне священной» оно встречается буквально на каждом шагу и представлено в полиритмических наложениях, во взаимодействии регулярной и нерегулярной ритмики, а также во всякого рода сбоях и перебивах, создающих впечатление взрывчатости и по-особому угловатой воинственности.

Необходимо оговорить, что все перечисленные средства создают ясно выраженную скифскую окраску только при определённых условиях, а именно:

- мощное, форсированное по динамике звучание;
- фактурная плотность с тяготением к тяжёлым *tutti*;
- господство духовых инструментов при решающей роли медных;

- резкоакцентная, «ударная» артикуляция, заостряемая введением *sforzandi* и стаккатированием всей оркестровой массой;
- соответствующая жанрово-семантическая система.

Последний из названных компонентов в силу своей особой роли требует отдельного рассмотрения.

* * *

Варваристика «Весны священной» остриём своим нацелена на раскрытие агрессивно-разрушительных проявлений. И отмеченные выше свойства окончательно переводятся в данное русло ввиду активного действия весьма определённой жанрово-семантической системы, чем и определяется её особая роль.

На ближайших подступах к экспансии «скифства» находится то, что напоминает демонстрацию силы. Это и воинственное игрище, по своему способное захватить стихийным буйством, огненным темпераментом, но ещё более – настораживающее хищным азартом, яростным возбуждением (тематически связанные между собой «Игра умыкания» и «Игра двух городов»). Это и кровожадный клич-вызов с торжествующей издёвкой, основанный на зычных, «горловых» выкриках («Взывание к праотцам»), или злой набат, грозовой и угрожающий (такты 1–2 в цифре 57, такт 79 в цифре 58 и т. д.). Это и тяжело топчущее шествие, характер которого своё наиболее полное выражение находит в предкульминационных сценах обеих частей балета («Шествие Старейшего-Мудрейшего» и «Действо старцев – человеческих праотцев») с воспроизведением в них постепенно разрастающегося хода-надвигания, психологическое восприятие которого рассчитано на эволюцию от затаённой тревоги до чувства обречённости перед лицом фатально-устрашающей громады.

Бесспорное достижение автора «Весны священной» состоит в том, что он сумел обрисовать не только подступы к скифской агрессивности, но и её непосредственные проявления, причём посвящены этому многие драматургически узловые разделы партитуры. Механизм варваристского экспансионизма Стравинский раскрывает в трёх основных ипостасях: брань-поношение, извержение агрессивной стихии и неистовое растаптывание.

В ходе развёртывания музыкального повествования многократно происходят выплески того, что, выражаясь дипломатично, можно назвать конфликтной речитацией, а по сути является воспроизведением средствами музыкального языка самой неприкрытой брани, ча-

сто в форме крикливо-злобных диалогов, замешанных на взаимных выпадах, ненависти, сквернословии. Накопления этого потока хулы приводят к апогею в среднем разделе финала (цифры 149–166), где запечатлён обряд разнузданных поношений, изрыгаемых ругательств. Злорадно-воинственные потрясения, дикие угрозы, исступлённое охаивание находят себя в форсированном, кричащем интонировании с непременным мелодическим упором в диссонанс (*si b* или *sol b* к *d*), но ещё более в тембровой характеристике. Вульгарно-циничное «рычание» засурдиненных тромбонов с откликом пронзительно звучащих засурдиненных труб, а затем до визгливости острых трёх *piccoli* (флейта, кларнет, труба) – это поистине и скрежет зубовой, и глумливое освистывание.

Извержение агрессивной стихии может представать и в достаточно привычных очертаниях – через дерзкий наступательный натиск, воинственные вторжения-нападения, батальные схватки, междуусобные распри. Но самое любопытное в данном отношении – обвалы катаклизмов, сопровождаемые оглушительным грохотом обрушивающихся звуковых глыб. Подобные извержения конфликтной лавы начинаются с «Игры умыкания», где впервые для данной партитуры на поверхность вырывается стихия своенравная, необузданная, где вихревое движение сочетается с массивованными *tutti*, а неистово тремолирующие звучности (не только у струнных, но и у деревянных, а также у труб) с грохочущими *sforzandi*. Чрезвычайно показателен последний двутакт в цифре 43, где вся вертикаль механически смещается на малую секунду вниз – мазок плакатно-грубый, примитивный, но воздействующий неотразимо, буквально физиологически передающий обвал-обрушивание тяжёлой фактурной массы.

Яростное растаптывание – пожалуй, самое своеобразное и характерное выражение варваристской агрессивности. Его суть состоит, как правило, в соединении ожесточённого выплясывания с неистово вколачиваемой аккордикой (рубленой, отрывистой, сверхрезкой, секущей) – в результате возникает эффект втаптывания.

Всё типичное в данном отношении сосредоточено в «Величании избранной»:

- в основном тематизме – резкое сопоставление «ухающего» удара низких инструментов и пронзительного вскрика высоких тембров (то и другое *sff*, во многих партиях *staccato*);
- в дополняющем тематизме (с такта 2 в цифре 106) – физиологически обнажённое топчущее переступание грузных, нарочито

диссонирующих аккордов, выстроенных прежде всего на тритонах и больших септимах.

За отмеченными звукоизобразительными эффектами скрывался устрашающий натиск разрушительной энергии, которой свойственна бешеная жажда подавления, крови, уничтожения.

* * *

Вряд ли приходится заблуждаться на тот счёт, что всё сказанное о скифски-варваристском начале относится к некоей мифической, безгранично удалённой от нас эпохе. Истинной сутью, конечно же, являлось отображение определённых процессов современной действительности, пусть и поданных в специфически гиперболизированной форме. И, может быть, именно благодаря этой гиперболизации композитору удалось с максимальной рельефностью обрисовать поистине варварскую подоплеку агрессивности XX века.

Свидетельства принадлежности Модерну представлены в данной партитуре в обилии:

- взрывчатость, импульсивность, а также скрывающиеся за экзатичностью нервозность, исключительная неуравновешенность психического склада;
- совмещение эстетического примитива с изошрённо интеллектуальной проработкой материала;
- господство обезличенной стихии множеств и вместе с тем черты субъективного своеволия, индивидуалистического каприза, гротескного излома;
- наконец, весь комплекс выразительных средств, всецело соотносящийся только и сугубо с музыкальным мышлением XX века.

Неоспоримым индикатором современного происхождения является также отмечавшаяся уже урбанистическая основа. Причём в скрещивании с новейшим техницизмом варваристика даёт, казалось бы, невероятный феномен, который можно обозначить как *mechanicus neobarbarus* (механический неоварвар). Поэтому о «скифстве» в «Весне священной» зачастую можно говорить как об игре «стальных» мышц и вколачивании «железного» кулака – см. размеренно-методичное «вытаптывание» на тяжёлом полиаккорде в такте 1 от цифры 13 и в такте 2 от цифры 103.

Образчиком «чудовищного» синтеза можно считать «сцену мыка» (в цифрах 64–70), которая рассматривалась выше как кульминация «зоологизма» и в то же время оказывается индустриальным дей-

ством. В самом деле, интересующий нас сейчас материал представлен к завершающему четырёхтакту в цифре 70 в пяти фактурных пластах:

- первый – репетиционный пульс восьмых у фаготов и контрафаготов в полиметрическом сочетании с биением ударных;
- второй – мерное движение четвертей в комплементарном сочленении и переплетающемся рисунке, искусно расписанном между тремя *piccoli* (флейта, кларнет *D*, труба *D*), тремя первыми трубами *C* и тромбонами;
- третий – острые сигнальные реплики в пунктирном ритме у гобоев с английским рожком, двух валторн (V и VI) и четвёртой трубы *C*;
- четвёртый – разнообразно выстроенные терассообразные фигуры кларнетов, бас-кларнетов, первых скрипок и виолончелей с контрабасами;
- пятый – ступенчато скользящие трели флейт и вторых скрипок с альтами.

Наиболее важны первые три слоя, семантическая характеристика которых видится следующей:

- первый – неотступный, метрономически ровный перестук механизма;
- второй – грузное перешагивание, напоминающее перемалывающее движение гигантских жерновов;
- третий порождает многоликие ассоциации – с пронзительным звучанием свистков или клаксонов, со свербящим повизгиванием механической пилы, но более всего с режущим лязгом.

Все отмеченные пласты основаны на остигатных формулах и тритоновой краске (как интонации или как созвучия), что даёт жёсткий, холодный, отчуждающий характер и вместе с регистрово-динамическим «раскручиванием» изображает нарастающий рёв множества двигателей. Этот рёв и общая атмосфера урбанистически шумового хаоса сливается с главенствующим здесь тупым звериным мычанием мотива туб, подкреплённого «завыванием» четырёх первых валторн. Так возникает феномен модернизированного варварства, а в случае подключения агрессивных устремлений — своего рода машинизированный вандализм.

Только что говорилось, что за скифски-варваристской природой «Весны священной» скрываются определённые черты современной эпохи и современного человека. Однако следует уточнить – речь должна идти не столько о Модерне вообще, сколько о его истоках. Вот откуда такое влечение к корням бытия, к изначальному, первоначальному, к раскрытию всякого рода первичных побуждений и реакций. Обо всём этом можно в достаточной степени судить по предыдущим разделам анализа, где отмечались следующие моменты:

- выдвижение ритма, который нёс в себе не только динамические функции, но и способствовал определённому физиологическому обнажению выразительности (не случайно в отношении к данной партитуре получила хождение перефразировка библейского выражения «*В начале был ритм*»);

- варварски-скифский характер, всем своим существом устремлённый к первородному, и вытекающие отсюда сброс на уровень примитива, господство инстинкта, анималистские элементы, а также акцентирование двух коренных сущностей – мужского и женского начала (о первой говорилось, о второй будет сказано позже).

Теперь, переходя к специальному рассмотрению проявлений изначального, выясним действие факторов, связанных с микропроцессами, стихийностью, «язычеством» и с извержением «ядра» эпохи. Можно говорить об определённой закономерности выявления *микропроцессов* в музыке Стравинского, как и у ряда других композиторов этого времени, особенно в сфере фольклоризма (Барток). Это была в некотором роде параллель к аналогичным течениям в науке: возникновение в начале XX века атомной физики как таковой, а непосредственно в годы создания «Весны священной» – открытие атомного ядра (1911, Э. Резерфорд) и создание модели атома (1913, Н. Бор).

Как же проявляла себя музыкальная «атомистика»? Её базой становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б. Асафьев удачно сравнивал с «клетками» [10, 63], и значение которых столь велико, что они превращаются «в едва ли не главный конструктивный элемент музыки Стравинского» [40, 200].

Далее в силу вступает особого рода мотивная техника. Она начинается с отточенной до изошрённости работы над исходной попевкой: непрерывное изменение её контура (связанное, например, с

усечением или разбуханием мотива), всевозможные метаморфозы и трансформации, как правило, вариантного типа (в качестве одного из самых характерных фрагментов можно привести в цифре 43).

Следующий уровень – взаимодействие микроэлементов: их комбинирование, монтаж, сцепление, сращивание, нанизывание на единый ритмический стержень (см. цифры 142–148, затем 167–173). Осуществляется это с искуснейшим мастерством и органичностью, причём существенным фактором достижения органичности служит принцип прорастания. Речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого (ближайшую иллюстрацию находим в самом начале, где мотив кларнета вырастает из мотива фагота), что проецируется и на более крупные построения: эпизоды внутри отдельной сцены и целые сцены.

Примером первого рода может послужить раздел в цифрах 72–74, где от фонового материала несколько раз отпочковывается долбящая токкатная фигура у валторн, которая затем выходит на первый план с ц.75. Образцом целой сцены является реприза первого Вступления: она построена так, что исходная тема фагота проводится только один раз, а всё остальное становится прелюдированием к «Весенним гаданиям».

Принцип прорастания явно ведёт свое происхождение от «природной» диалектики. Оттуда же – подобие «корневой системы», из которой берут своё начало интонационные почки, ростки, побеги.

Ещё одна ассоциация – жизнь микромира, который находится в непрерывной изменчивости, безостановочном движении, перемещении (напоминая мельтешение микроорганизмов, наблюдаемых в сильном увеличении). Великолепную иллюстрацию находим в первом Вступлении, где протекают любопытнейшие процессы: непрекращающееся обновление как за счёт включения всё новых тематических элементов, так и благодаря их постоянному варьированию, а главное – их взаимопротекание, сращивание и отталкивание, сплетение и расплетение, наложение, перекрещивание, вытеснение и захлестывание одного другим.

Пребывание на уровне тематических «ячеек», кратких ритмоинтонационных формул и оборотов означало не только выход к подпочве изначально-природного существования, но очень часто и апелляцию к сфере подсознания. То есть обращение к микроструктурам с одновременным подключением причудливо-архаической интонационности и фантастического колорита позволило запечатлеть жизнь

«нутра»), сотканную из инстинктов и ощущений, первичных побуждений и реакций.

Одно из концентрированных воплощений происходящего в сфере подсознания находим во втором Вступлении с его ирреально-затаённым, несколько мистическим характером, с заповедными зовами, блуждающими мотивами, таинственными шорохами, «вздрагивающими» ритмическими фигурами и призрачными мерцаниями (трепетная вибрация струнных и деревянных духовых, блики флейтовых и скрипичных флажолетов, зыбкое покачивание мажороминорной терции у засурдиненных труб).

* * *

Переходя к рассмотрению *стихийности*, заметим, что она принадлежит проявлениям изначального в силу того, что являет собой идущее из недр природы и человеческой натуры. Являет она себя прежде всего в формах брожения жизненных сил и выплеска раскрепощённой энергии, не связанной контролем рассудка.

У Стравинского стихийность обычно связана с принципом множественности, действие которого пронизывает художественную структуру как по горизонтали, так и по вертикали. По горизонтали – непрерывная, сверхчастая смена тематических контрастов, сопрягаемых по типу калейдоскопа (допустим, в «Игре умыкания» нормой масштаба составляющих «кадров» становится протяженность в 2–3 такта – и это при темпе *Presto!*). По вертикали – от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до сопряжения множества различных рисунков (на кульминации «Шествия Старейшего-Мудрейшего» представлено двенадцать разнотипных *ostinati*, причем многие из них даны в трёх-четырёх вариантах одновременно).

«Многогласие» – это, так сказать, количественная сторона стихийности. Внутреннюю её суть определяют спонтанность проявлений и то, что можно назвать разноголосицей. Спонтанность, помимо общего характера непредсказуемости и «бесконтрольности», отчётливее всего проявила себя в раскрепощении метроритма (перебивы размера, иррегулярная ритмика) и структуры, которая komponуется очень свободно, без заботы о логической мотивированности, о какой-либо упорядоченности и соразмерности составляющих частей (см. четырехтактный «Поцелуй земли» в окружении больших по объёму соседних сцен).

Разноголосица возникает в результате нарочитой рассогласованности взаимодействующих линий фактуры в градациях от их разноречия до открытого переченья, когда целое превращается в несвязный ворох разнородных голосов, звучащих откровенно вразброд. С этой целью используется полный набор трактуемых в соответствующем ключе *poli*: полиметрия, полиритмия, полимелодизм, полиладовость, политональность, и всё это под эгидой ещё одного *poli* – полифонии, понимаемой в данном случае как полная свобода линейных напластований, как ничем не стесняемая возможность совмещения совершенно разноплановых, в том числе и разнотональных оркестровых слоёв.

И если в результате возникает шумный, разношёрстный, неописуемо пёстрый конгломерат, напоминающий подчас вавилонское столпотворение, то это и было целью автора. Впервые подобное осуществлено в начальном Вступлении, особенно на его кульминации, где соединяется в общей сложности семнадцать (!) линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

Драматургический анализ позволяет утверждать, что в «Весне священной» безусловно господствует стихийность, понимаемая как вольная игра высвобожденной, раскованной энергии, как неукротимое буйство первородных сил в амплитуде от их смутного, глухого брожения до мощного разряда-извержения.

В партитуре балета представлены и островки лироэпики, моменты медитативного торможения, эпизоды организованного действия, однако они либо срастаются со стихией («Выплясывание земли», «Величание избранной»), либо захлёстываются ею. Так, сцена «Весеннего гадания» в ходе развёртывания постепенно превращается в снежный ком разрастающихся наслоений, несвязанность которых подкреплена разноустойной и разнотональной природой составляющих компонентов.

* * *

Мысленному взору Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н. Рёрих, С. Дягилев, В. Нижинский), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая направленность сюжета, соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рёриху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного ва-

рианта сценария, сколько дань восхищения перед творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б. Асафьев настойчиво отмечал *«стихийные проявления первобытных инстинктов»*, *«впечатление первобытной силы»*, *«языческое действо»* [10, 47, 49, 71].

Всё это справедливо, однако с учетом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века. Эти черты связывали современника с корневыми, извечно-первородными формами существования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, поскольку она находилась у истоков, только начинала свой путь и как бы проходила стадию язычества.

Важнейшей частью в комплекс *«язычества»* входит скифски-варваристское начало. Оно уже было рассмотрено, поэтому обратимся к трём другим компонентам данного комплекса: обрядовость, пантеизм, архаика.

Сопричастность обрядовости к изначально-первозданному определяется тем, что творить обряд – значит апеллировать к опыту поколений, уходящему в толщу времён, освящённому традицией, пришедшей из глубин национального бытия. Этот момент является настолько значимым для *«Весны священной»*, что её жанр с полным основанием можно определять как балет-обряд.

Представлены здесь и более привычные формы обрядовости, связанные главным образом с игровой стихией, которая развернута очень широко, что даёт основание для ещё одного жанрового обозначения *«Весны священной»* – балет-игрище. В этом обозначении заложены и два оттенка, передающие особое своеобразие трактовки игрового начала как экстатического, с одной стороны, и воинственно-агрессивного – с другой.

Более редким для академического искусства является обрядовый пласт, уходящий своими корнями в весьма отдалённые времена и связанный с заклинательной семантикой. Его амплитуда колеблется от сравнительно *«контролируемых»* зовов-закличек до неистово-яростных заклятий. И в этой сфере своеобычие порождается столь присущими образному миру данной партитуры варваристикой (зве-

риный вой в «сцене мыка» – в цифрах 64–70) или экспансионизмом (оргия диких выкриков и топотаний в «Величании избранной»).

Самое неожиданное, во многом уникальное в «Весне священной» – сфера магии, представленная в градациях от моления, гадания до ворожбы, волхвования и даже шаманства с характерной для него отчётливо зловещей окрашенностью. Здесь начиналось нечто сокровенно мистическое, труднопознаваемое, творимое в заповедных тайниках души и тела, поэтому широко включалось подсознательно-интуитивное начало, а происходившее воспринималось как таинство.

Естественно, в художественный обиход вовлекались совершенно специфические средства выразительности. Мелодический рисунок становится витиевато-запутывающим, что в сочетании с «чёрной магией» тритона (как интонации, так и созвучия) и колебанием ладовых наклонов производит впечатление заговаривания. Важнейшим фактором магической ритуальности является остигатная многоповторность какой-либо однотипной фигуры или даже единственного тона (к примеру, в среднем разделе финала «вздрагивающий» ритм-аккорд, слегка варьируемый гармонически, интонируется 119 раз).

По-своему кудесничают странные, «чудные» форшлагги, представленные порой в сверхнасыщенной концентрации. Так, в эпизоде в цифрах 5–6 у гобоя, а затем английского рожка вводятся сразу четыре вида форшлаггов: помимо секундовых, скачками на терцию и кварту, а также двойной *do# – fa# – mi* или *fa – si b – sol*.

В том же эпизоде встречаемся и с концентрацией другого рода – одновременное взаимодействие различных «способов ворожбы»:

- попевки с форшлагами у английского рожка;
- тема альтовой флейты, заканчивающаяся очень характерной вибрацией-раскачкой на интервале терции;
- репетиционный мотив бас-кларнета с большесекундовым форшлагом снизу и ритмическим *accelerando*;
- мерцающее колыхание сложных квартовых структур;
- всевозможные причудливые пассажи, зигзагообразные арпеджиато, «бурчащие» трели у флейт и кларнетов;
- при этом обращает на себя внимание выделение видовых инструментов с их матовыми, затемнёнными тембрами.

Подобная тематическая многопластовость, широко используемая композитором, выполняет свою специфическую функцию, дезориентируя восприятие, выбивая из-под него почву, запутывая.

В согласии с определяющим для образного мира «Весны священной» устремлением к экспансивно-агрессивным проявлениям и сфера магического обнаруживает соответствующие склонности. Отчётливее всего они заявляют о себе в специфических обрядах воинственных приготовлений. Один из вариантов представлен в характере шествия. С наибольшей полнотой и впечатляющей силой он развёрнут в «Действе старцев – человечьих праотцев». Здесь на мерном переступании расплывчатого аккорда-пятна (с «костяком» в виде увеличенного трезвучия) происходит неуклонная эскалация въедливо-змеистых «мотивов подозрительности» (у английского рожка и альтовой флейты), халдейского витийства ползуще-стелющейся мелодической фигурации и устрашающе-пронзительных заклинаний, нагоняющих ритуальную «дрожь» (от жалобной тремоляции в цифре 133 до «обезумевших» трелей вопления в цифре 134).

* * *

Другой составной частью «язычества» является *пантеизм*, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка Стравинского: *«На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям близость людей к земле, общность их жизни с землей»* [218, 470].

Вполне естественно, что в слушательском восприятии возникали сходные ассоциации с заповедными дебрями, в которых гнездится жизнь первозданных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений. Так, В. Каратыгину казалось, что музыка этого балета *«хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека. Она хочет кричать голосами зверей и птиц, трепетать шелестами и шорохами вековых лесов, верещать нестройными свирельными напевами древних пастухов»* [78, 159].

Всё это говорит о пантеистической направленности «Весны священной». «Первородному Адаму» отвечает соответствующая среда обитания – первозданная природа, воссозданная Стравинским с особой «натурностью», чему служат различные пространственные эффекты. К примеру, в обрамляющей арке «Вешних хороводов» (цифры 48 и 56) звучит трёхоктавная трель флейт (в цифре 56 – флейт и кларнетов), вызывающая осязаемое ощущение воздуха, простора. Помимо регистрового разброса, композитор широко использует полиритмические и полиметрические, полиладовые и политональные

приёмы – благодаря автономности линий возникает впечатление стереофонической объёмности, иллюзия звучаний, как бы исходящих из разных точек.

Отдельная грань музыкального пленэра связана с пастушьими наигрышами, изначально несущими в себе ощущение соприродности. Инструментарий «Весны священной» – это прежде всего «рожки и дудки» разной величины и тембровой окраски. Не случайно первое Вступление, звучащее по замыслу композитора как «рой дудок весенних» [21, 470] – настоящее царство «дерева», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей, а также родственные им валторны и труба пикколо (пронзительный рожок).

Законченно реализуется и столь присущая пастушеским наигрышам импровизационность – прекрасной иллюстрацией может служить титульный для данной партитуры мотив фагота. Самое непосредственное смыкание с голосами природы происходит в многочисленных случаях подражаний птичьему пению, пересвисту, гомону, клёкоту (их особенно много в первом Вступлении).

Говоря об «ассортименте» средств, используемых композитором, сразу же следует упомянуть основных носителей данного слоя образности – это, конечно, тембры высоких деревянных духовых и прежде всего флейта во всех её разновидностях. В интонационном отношении господствует всякого рода звукоизобразительный материал: трели, форшлагги и морденты, причудливые фиоритуры, фигуративные *arpeggiati*, скользящие хроматические пассажи и прочая виртуозно-колористическая экзотика.

«Материальной базой» языческой стихии «Весны священной» является *архаика*. Обращение к глубинным пластам фольклора, к интонационности, которая ассоциируется с представлениями о древней музыкальной культуре, позволяло вскрывать нечто корневое, почвенное в человеческой натуре, находящейся у истоков новой эпохи.

Для того чтобы обострить ощущение изначальности, Стравинский прибегает к тотальной архаизации всех элементов музыкальной речи. В качестве жанровых прототипов чаще всего используются зовы, заклички, веснянки и другие древние календарные напевы, молитвенная псалмодия, духовный стих, различные виды колокольности. Опираясь на архаический славяно-русский попевочный фонд, композитор создаёт для него соответствующий контекст метроритмического изложения, ладовой организации (пралады, ангемитоника,

пентатоника, натуральные лады, свободные ладовые гибриды), структурно-композиционного развертывания (микропроцессы, вариантность) и всякого рода специфических особенностей (ветвящаяся гетерофония, глиссандирующие эффекты и т.д.).

Суть архаики у Стравинского состоит прежде всего в особой, подчёркнутой угловатости, доходящей до корявости. Передаётся это через всякого рода ладоинтонационные деформации, через «*грубые, неотёсанные массивы звучаний*» [9, 49], через «унисоны» в диссонирующие интервалы (малая секунда, тритон, большая септима), через различные переченья и «занозы», через нарочитую несогласованность одновременно звучащих линий, «чуждые» контрапункты и интональную «подкладку» под мелодический рисунок, наконец – через систему диковато-причудливых форшлагов (скачковых, двойных).

* * *

На время создания балета (1910–1913) приходилась начальная фаза мощного прорыва Модерна, чему в «Весне священной» соответствовал в полном смысле слова *выброс сгустка-ядра*, в котором был как бы спрессован огромный потенциал возможностей, рассчитанный на долговременную перспективу. Самое непосредственное выражение это получило в форме исключительно мощного выплеска сил, взрыва энергии – и в её урбанистическом аспекте, и в варваристском обличье, но чаще всего в синтезе того и другого, что порождало феномен «машинизированного язычества» (динамизм индустриальной эпохи, спаянный с первозданной свежестью чувств и стихийностью реакций массовидного существа).

Изначальная сверхэнергия – наиболее очевидная форма репрезентации столь характерной для «Весны священной» избыточности проявлений. Из других, внешне менее приметных, моментов – доведённая до мыслимого предела вариантность как способность бесконечно множить исходную попевку, мотив, тему с их непрерывным, неистощимо изобретательным видоизменением, в чём проявилась и поразительная щедрость, и особого рода жажда неповторяемости.

Изобилие возможностей, избыточность сил и проявлений нашли преломление и в массе всякого рода открытий, заявленных в партитуре «Весны священной». Здесь есть открытия, сделанные на уровне целого художественного направления. Важнейшее из них – фольклоризм XX века, основные принципы которого состояли в обращении к новым, неизведанным пластам народного творчества,

в полной свободе их использования (подчинение индивидуальной манере композитора, авторизация) и в их разработке на базе новейших композиционных средств, что приводило к оригинальному синтезу «архаика – модерн».

Есть здесь и множество открытий в области музыкальной технологии: выдвигание на передний план метроритмических факторов (регулярность, иррегулярность и их взаимодействие, раскрепощение размера, остинатная техника), полиаккордика и политональность, резкие контрасты предельно плотной и предельно разреженной фактуры и т. д. Воздействие данной партитуры не ограничилось ближайшими десятилетиями, в ней намечались и существенные черты авангардного мышления второй половины XX века: кластерные образования (см., к примеру, вертикаль в цифрах 42 и 201), сонорно-шумовые эффекты (ц.38), предвосхищение алеаторики (цц.10–11).

Эвристический потенциал, заявленный на заре современной эпохи в «Весне священной», был настолько велик и настолько многое определил в дальнейшем прогрессе искусства, что партитуру этого балета с полным основанием можно считать манифестом и катехизисом музыки Модерна. Здесь программировалось (хотя бы в виде эскиза) практически всё существенное из того, что стало характерным для современного композиторского мышления. Среди «взрывов» новой музыки начала XX столетия (произведения Ч. Айвза, Б. Бартока, А. Веберна, С. Прокофьева, А. Шёнберга) то был самый крупный и мощный, более чем что-либо другое открывший шлюзы художественного радикализма.

О чём же возвещал этот, по выражению Б. Асафьева, «*гениальный бросок в будущее*» [10, 254]? Бросая вызов прошлому, отказываясь от веками накопленных условностей и наслоений, «Весна священная» фиксировала в категорических формах рождение нового мира, резкий слом жизненного уклада, коренной переворот во всех сферах бытия. То был гигантский бродильный котел, в котором бурлил настой новой жизни, вскипали шедшие от почвы всеобщей материи соки новой эпохи и разворачивался её первозданный хаос. В наименьшей степени происходящее напоминало в своей стихийной буйственности извержение первородной магмы, и потому В. Каратыгин справедливо отмечал в данном произведении «*вулканический темперамент*» [94, 159].

Однако вновь и вновь приходится констатировать, что извержение это остриём своим было нацелено на выявление комплекса агрес-

сивности как одного из важнейших импульсов начинавшего свой путь XX века. На поверхность существования вырвался джинн темных инстинктов, негативных побуждений. В предельном варианте это выливалось в неистовый пафос ожесточения, насилия, в разгул массового экстремизма, в оргию звероподобных существ, что означало одичание и вандализацию человека.

Разумеется, отнюдь не всё в «Весне священной» сводится к столь однозначным проявлениям. И более всего иное, гуманное сосредоточено в эпизодах, связанных с раскрытием женского начала, которое выступает ясно выраженным контрастом к доминирующему мужскому началу. И только здесь мы встречаемся с поэтичностью в привычном значении слова: лирическая экспрессия, тонкость, душевная теплота, подчас даже оттенок идилличности, чему отвечают прозрачная фактура, тихая динамика, опора на мягкое покачивание хороводной и более традиционный, распевный мелодизм (характерные фрагменты – в цифрах 60, 93). Однако подобные эпизоды всегда возникают только как небольшие островки или даже мимолётные блики, выступающие в роли кратковременных оттеняющих моментов среди тотального буйства агрессивной энергии. Эти осколки позитивно-гуманного всякий раз сметаются напором массово-внеличной стихии.

Следует упомянуть и о характерной метаморфозе, которую обычно претерпевает в «Весне священной» игровая настроенность: в любом своём появлении ей уже с самого начала присущ воинственный пыл, и в ходе развёртывания она эволюционирует только в одном направлении – наполняется всё большим напряжением, конфликтным тоном, экспансивной окраской, приобретая грозный, устрашающий характер.

Необходимо признать, что отмеченный процесс вытеснения является в контексте «Весны священной» совершенно закономерным. Основные свидетельства тому – срастание дополняющих типов образности (лироэпической, игровой, патриархальной) с главенствующими (урбанистика и агрессивность), выведение всего из природной среды, дающей исходный импульс происходящему в человеческом мире, и общая объективно-внеличная настроенность.

* * *

Весь ход предшествующего анализа подводит к итоговой мысли о парадоксальной двойственности рассмотренного произведения.

С одной стороны, главным в своей идейно-содержательной сути «Весна священная» нацелена на высвобождение стихийных, тёмных и слепых инстинктов, на утверждение примата грубой силы, если угодно – диктата силы, права сильного. Причём кульминационные моменты партитуры позволяют говорить о фиксации такого зловещего фантома XX века, как вандалистское сладострастие попражня и уничтожения.

Созданием своего произведения Стравинский констатировал крушение привычных представлений о гуманизме, возвестив «нашествием гуннов» новейшей генерации предстоящий пир одиозно-варварских проявлений и деформаций. В этом смысле «Весна священная» – художественный «монстр».

С другой стороны, перед нами неоспоримый шедевр, одно из высших приобретений человечества в области музыкального искусства. Его художественные достоинства состоят в исключительной яркости и силе образов, в неотразимой свежести, остроте и щедрости красок, в захватывающе буйном и властном темпераменте. Акцентированно и совершенно по-новому поданная национально-русская самобытность органично соединяется здесь с разработкой глобальной проблематики начала XX века – славянское «язычество» послужило в данном случае великолепным резонатором важнейших общечеловеческих процессов.

Наконец, невозможно переоценить новаторское значение «Весны священной»: утверждая принципиально иной тип музыкального мышления, эта партитура (по крайней мере среди масштабных композиций) являлась для своего времени форпостом художественного развития – именно через неё, более чем через что-либо другое, музыка во всей отчётливости открыла для себя новую эру.

Таким образом, «Весна священная» представляет собой случай явного несоответствия эстетической и этической сторон. Одно дело констатировать её «*яростные варваризмы*» [130, 173] – подобная характеристика воспринимается достаточно нейтрально, поскольку действует эффект отстранения в связи с выходом в условный мир художественной образности (именно в таком ракурсе и рассматривают обычно произведение Стравинского).

Но совсем другое дело, если попытаться спроецировать звуковой мир данного балета в реальное измерение, в плоскость изображённого объекта как такового. Тогда окажется, что можно сколько угодно преклоняться перед «Весной священной» как явлением худо-

жественного порядка (это эстетика), но вряд ли мыслимо с восторгом отнести к действительности, запечатлённой в балете (это этика).

Однако как бы там ни было, свою историческую задачу Стравинский выполнил блистательно, поведав жестокою, но глубинную правду о рождавшейся эпохе. Можно усматривать в его партитуре излишний радикализм и образную гиперболизацию, но даже если это и так, то понадобились они для того, чтобы ярко высветить буйственную мощь нового времени и чтобы беспощадно обнажить его негуманный лик. Таким, по свидетельству «Весны священной», был грозный исток Модерна.

Литература

1. *Абасова.Э.* Узеир Гаджибеков. – Баку: ЭЛМ, 1985. – 200 с.
2. *Абасова Э.* Оперы и музыкальные комедии У. Гаджибекова. Баку: Изд-во Академии наук Азербайджанской ССР, 1961. – 194 с.
3. *Алексеев А.* История фортепианного искусства. Т. 3. – М.: Музыка, 1982. – 286 с.
4. *Алексеев А.* Русская фортепианная музыка (конец XIX – начало XX века). – М.: Наука, 1969. – 392 с.
5. *Алексеев А.* С.В. Рахманинов. – М.: Музгиз, 1954. – 238 с.
6. *Алексеев А.* Советская фортепианная музыка (1917–1945). – М., Музыка, 1974. – 248 с.
7. *Альшванг А.* Избранные сочинения. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 432 с.
8. *Андреев Ю.* Революция и литература. – Л.: Наука, 1969. – 430 с.
9. *Арановский М.* Мелодика С. Прокофьева. – Л.: Музыка, 1969. – 232 с.
10. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 280 с.
11. *Асафьев Б.* О балете. – Л.: Музыка, 1974. – 295 с.
12. *Асафьев Б.* Об опере. – Л.: Музыка, 1976. – 336 с.
13. *Асафьев Б.* О музыке XX века. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с.
14. *Асафьев Б.* Сергей Прокофьев. – Л.: Тритон, 1927. – 48 с.
15. *Асафьев Б.* Скрябин. Опыт характеристики. – Пг.: Госфильмлармония, 1921. – 16 с.
16. *Барсова И.* Симфонии Густава Малера. – М. Сов. композитор, 1975. – 496 с.

17. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
18. *Белая Г.* Художественный мир современной прозы. – М.: Наука, 1983. – 191 с.
19. *Белинский В.* Полное собрание сочинений. Т. 10. – М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 474 с.
20. *Белый А.* Арабески. – М.: Мусагет, 1911. – 511 с.
21. *Белый А.* На перевале. – Берлин–Пг.–М.: Изд-во З.И. Грошбин, 1923. – 199 с.
22. *Белый А.* Стихотворения. – Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1989. – 176 с.
23. *Беляев В.* Сергей Прокофьев. – М.: Музгиз, 1932. – 37 с.
24. *Бердяев Н.* Кризис искусства. – М.: Изд-во Г. Лемана и С.Сахарова, 1918. – 48 с.
25. *Бердяев Н.* Новое Средневековье. – Берлин: Обелиск, 1924. – 142 с.
26. *Бернандт Г.* С.И. Танеев. – М.: Музыка, 1983. – 378 с.
27. *Благой Д.* Этюды Скрябина. – М.: Музгиз, 1963. – 61 с.
28. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 2. – Л.: Худож. литература, 1980. – 470 с.
29. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 3. – Л.: Худож. литература, 1981. – 440 с.
30. *Блок А.* Собрание сочинений в 6 тт. Т. 4. – Л.: Худож. литература, 1982. – 464 с.
31. *Блок В.* Виолончельное творчество Прокофьева. – М.: Музыка, 1973. – 182 с.
32. *Блок В.* Особенности инструментальной полифонии Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1991. – 112 с.
33. *Боганова Т.* Национально-русские традиции в музыке С.Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1961. – 164 с.
34. *Бретаницкая А.* «Нос» Д.Д. Шостаковича. – М., 1983. – 122 с.
35. *Брянцева В.* С.В. Рахманинов. – М.: Сов. композитор, 1976. – 646 с.
36. *Бэлза И.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1983. – 176 с.
37. *Варуниц В.* Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988. – 86 с.

38. *Василенко С.* Балеты Прокофьева. – М.–Л., Музыка, 1965. – 74 с.
39. *Wörner K.* Neue Musik in der Entscheidung. – Mainz: Kunst-Verlag, 1956. – 312 S.
40. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. – М.: Музыка, 1967. – 221 с.
41. Волга. 1990. № 4.
42. Вопросы литературы. 1980. № 6.
43. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1963. – 264 с.
44. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. – Л.: Музыка, 1967. – 241 с.
45. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. – Л.: Музыка, 1973. – 224 с.
46. Вопросы философии. 1989. № 3.
47. Вопросы философии. 1990. № 4.
48. Вопросы философии. 1990. № 7.
49. *Гаккель Л.* Фортепианное творчество Прокофьева. – М.: Музгиз, 1960. – 174 с.
50. *Гаспарян С.* Комитас — основоположник армянской музыки. – М.: Музыка, 1969. – 164 с.
51. *Геодакян Г.* Комитас. – Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1969. – 109 с.
52. *Гессе Г.* Избранное. – М.: Худож. литература, 1977. – 414 с.
53. *Гозенпуд А.* Русский оперный театр между двух революций. – Л.: Музыка, 1975. – 367 с.
54. *Горелов А.* Гроза над соловьиным садом. – Л.: Сов. писатель, 1973. – 608 с.
55. Грузинская музыкальная культура. – М.: Музгиз, 1957. – 446 с.
56. *Гулинская З.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. – М.: Музыка, 1985. – 192 с.
57. *Гулыга А.* Искусство истории. – М.: Современник, 1980. – 288 с.
58. *Гюго В.* Собрание сочинений в 15 тт. Т. 14. – М.: Госиздат худож. литературы, 1956. – 564 с.
59. *Данилевич Л.* А.Н. Скрябин. – М.: Музгиз, 1953. – 110 с.
60. *Данилевич Л.* Дмитрий Шостакович. – М.: Сов. композитор, 1980. – 303 с.

61. *Данилевич Л.* Искусство жизненной правды. – М.: Сов. композитор, 1975. – 344 с.
62. *Данько Л.* Оперы С. Прокофьева. – Л.: Музгиз, 1963. – 64 с.
63. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. – М.–Л.: Музыка, 1964. – 278 с.
64. *Дельсон В.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М.: Музыка, 1973. – 285 с.
65. *Дельсон В.* Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Музгиз, 1961. – 48 с.
66. *Демченко А.* Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. – М.: Композитор, 2000. – 96 с.
67. *Демченко А.* «Какой во мне пылал огонь!». – Тамбов: ТГМ-ПИ, 2018. – 144 с.
68. *Демченко А.* Картина мира в искусстве России начала XX века. – М.: Композитор, 2005. – 264 с.
69. *Демченко А.* Лион Фейхтвангер. – СПб.: Пальмира, 2007. – 112 с.
70. *Демченко А.* Мировая художественная культура как системное целое. – М.: Высшая школа, 2010. – 528 с.
71. *Дернова В.* Гармония Скрябина. – Л.: Музыка, 1968. – 124 с.
72. *Дернова В.* Последние прелюдии Скрябина. – М.: Музыка, 1987. – 94 с.
73. *Долинская Е.* Николай Метнер. – М.: Музыка, 1966. – 192 с.
74. *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Мясковского и современность. – М.: Музыка, 1985. – 270 с.
75. *Донадзе В.* Захарий Палиашвили. – М.: Музыка, 1971. – 230 с.
76. *Друскин М.* Игорь Стравинский. – Л.: Сов. композитор, 1982. – 298 с.
77. *Друскин М.* Избранное. – М.: Сов. композитор, 1981. – 337 с.
78. *Друскин М.* Исследования, воспоминания. – М.–Л.: Сов. композитор, 1977. – 270 с.
79. *Друскин М.* Фортепианное творчество Сергея Прокофьева. – Л.: Тритон, 1928. – 51 с.
80. *Житомирский Д.* Избранные статьи. – М.: Сов. композитор, 1981. – 390 с.
81. *Житомирский Д.* Русские композиторы конца XIX и начала XX века. – М.: Сов. композитор, 1960. – 63 с.
82. *Западное искусство: XX век.* – М.: Наука, 1978. – 367 с.

83. *Зись А.* Философское мышление и художественное творчество. – М.: Искусство, 1987. – 255 с.
84. *Иванов Вяч.* Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. – 351 с.
85. Из истории русской и советской музыки. Вып. 1. – Л.: Музыка, 1971. – 333 с.
86. Из истории русской и советской музыки. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1976. – 360 с.
87. Из истории русской и советской музыки. Вып. 3. – Л.: Музыка, 1978. – 253 с.
88. *Иконников А.* Художник наших дней. – М.: Сов. композитор, 1966. – 424 с.
89. История и современность. – Л.: Сов. композитор, 1981. – 288 с.
90. История музыки народов СССР в нотных образцах. Т. 1. – М.: Музыка, 1978. – 334 с.
91. История русской музыки в исследованиях и материалах. Т. 1. – М.: Музсектор Госиздата, 1924. – 204 с.
92. История русской советской литературы. – М.: Просвещение, 1983. – 511 с.
93. *Камю А.* Бунтующий человек. – М.: Политиздат, 1990. – 414 с.
94. *Каратыгин В.* Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. – Л.: *Academia*, 1927. – 264 с.
95. *Каратыгин В.* Избранные статьи. – М.–Л.: Музыка, 1965. – 351 с.
96. *Каратыгин В.* Скрябин. – Пг.: Изд-во Н.И. Бутковской, 1915. – 38 с.
97. *Кастальский А.* Статьи. Воспоминания. Материалы. – М.: Музгиз, 1960. – 290 с.
98. *Катонова С.* Балеты Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1962. – 30 с.
99. *Келдыш Ю.* Рахманинов и его время. – М.: Музыка, 1973. – 470 с.
100. *Collaer P.* La musique moderne. 1905–1955. – Bruxelles Paris: Art, 1963, – 294 p.
101. Комсомольская правда. 1988, 8 марта.
102. *Корабельникова Л.* Творчество С.И. Танеева. – М.: Музыка, 1986. – 296 с.

103. *Корев С.* «Кето и Котэ» В. Долидзе. – М.–Л.: Музгиз, 1951. – 52 с.
104. *Кремлёв Ю.* Третья симфония А.Н. Скрябина. – Л.: Музгиз, 1941. – 24 с.
105. Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2. – М.: Музыка, 1973. – 243 с.
106. Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1987. – 251 с.
107. *Курьшева Т.* Театральность и музыка. – М.: Сов. композитор, 1984. – 200 с.
108. *Ландсбергис В.* Творчество Чюрлёниса. – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
109. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
110. *Ленин В.* Полное собрание сочинений. Т. 41. – М.: Госполитиздат, 1962. – 696 с.
111. *Леонтьев К.* Цвет «Прометея». – М.: Знание, 1965. – 127 с.
112. *Ливанова Т. Н.Я.* Мясковский. – М.: Музгиз, 1953. – 405 с.
113. *Лист Ф.* Сочинения для фортепиано. Т. 9. – М.: Музыка, 1975. – 260 с.
114. Литература и музыка. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1975. – 228 с.
115. *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. – М.: Сов. композитор, 1990. – 224 с.
116. *Маркс К., Энгельс Ф.* Об искусстве. – М.: Искусство, 1957. – Т. 1. – 632 с.
117. *Мартынов И.* Сергей Прокофьев. – М.: Музыка, 1974. – 560 с.
118. *Медушевский В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
119. *Меликов Х.* «Аршин мал алан» У. Гаджибекова. – Баку, 1955. – 88 с.
120. *Месхишвили Э.* Фортепианные сонаты Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1981. – 272 с.
121. *Михайлов М. А.К.* Лядов. – Л.: Музыка, 1985. – 208 с.
122. *Михайлов М.* Александр Николаевич Скрябин. – Л.: Музыка, 1982. – 112 с.
123. Музыка XX века. Кн. 1. – М.: Музыка, 1976. – 367 с.
124. Музыка XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1977. – 574 с.
125. Музыка XX века. Кн. 3. – М.: Музыка, 1980. – 589 с.
126. Музыка XX века. Кн. 4. – М.: Музыка, 1984. – 509 с.

127. Музыка XX века. Кн. 5 (А). – М.: Музыка, 1985. – 341 с.
128. Музыка и современность. Вып. 1. – М.: Музгиз, 1962. – 472 с.
129. Музыка и современность. Вып 3. – М.: Музыка, 1965. – 414 с.
130. Музыка и современность. Вып 4. – М.: Музыка, 1965. – 382 с.
131. Музыка. Культура. Человек. Вып. 1. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1988. – 208 с.
132. Музыка. Культура. Человек. Вып. 2. – Свердловск: Изд-во Уральского университета, 1991. – 226 с.
133. Музыкальная культура сегодня. – Мюнхен: Gebrüder Giehl, 1989. – 296 с.
134. Музыкальная энциклопедия. Т. 4. – М.: Сов. энциклопедия, 1978. – 976 с.
135. Музыкальное наследие Чайковского. – М.: Музгиз, 1958. – 541 с.
136. Мусоргский М.П. и музыка XX века. – М.: Музыка, 1990. – 268 с.
137. *Мяковский Н.* Собрание материалов. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 394 с.
138. *Мяковский Н.* Собрание материалов. Т. 2. – М.: Музыка, 1964. – 612 с.
139. Рабочий и театр. 1929. № 24.
140. Рабочий и театр. 1930. № 3.
141. Рабочий и театр. 1930. № 7.
142. Н. Рославец и его время. Вып. 1. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 36 с.
143. Н. Рославец и его время. Вып. 2. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 36 с.
144. Н. Рославец и его время. Вып. 3. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 47 с.
145. Н. Рославец и его время. Вып. 4. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 52 с.
146. Н. Рославец и его время. Вып. 5. – Брянск: Брянское муз. училище, 1990. – 31 с.
147. *Нестьев И.* Век нынешний, век минувший. – М.: Сов. композитор, 1985. – 386 с.

148. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1973. – 662 с.
149. *Нестьев И.* На рубеже двух столетий. – М.: Музыка, 1967. – 109 с.
150. *Никитина Л.* Советская музыка. История и современность. – М.: Музыка, 1991. – 278 с.
151. *Николаева А.* Особенности фортепианного стиля А.Н.Скрябина. – М.: Сов. композитор, 1983. – 104 с.
152. Новый мир. 1960. № 10.
153. О западноевропейской музыке XX века. – М.: Сов. композитор, 1973. – 272 с.
154. *Онеггер А.* Я — композитор. – Л.: Музгиз, 1963. – 207 с.
155. *Орджоникидзе Г.* Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Музгиз, 1962. – 151 с.
156. Орлов Г. Симфонии Шостаковича. – Л.: Музгиз, 1961. – 322 с.
157. *Орлова Е., Крюков Н.* Академик Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1984. – 460 с.
158. *Павлишин С.* Зарубежная музыка XX века. – Киев: Муз. Україна, 1980. – 212 с.
159. *Павчинский С.* Сонатная форма произведений Скрябина. – М.: Музыка, 1979. – 236 с.
160. *Петрова Н.* Р.М. Глиэр. – Л.: Музгиз, 1962. – 114 с.
161. Проблемы музыки XX века. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1977. 320 с.
162. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1962. – 384 с.
163. Прокофьев С. – М.: Музыка, 1965. – 236 с.
164. Прокофьев С. – М.: Музыка, 1981. – 160 с.
165. Прокофьев С. – М.: Сов. композитор, 1991. – 320 с.
166. Прокофьев о Прокофьеве. – М.: Сов. композитор, 1991. – 285 с.
167. *Прокофьев С.* Автобиография. – М.: Сов композитор, 1982. – 600 с.
168. Прокофьев С. Материалы. Документы. – М.: Музгиз, 1961. – 708 с.
169. Прокофьев С. Статьи и исследования. – М.: Музыка, 1972. – 334 с.
170. Прокофьев С. Статьи и материалы. – М.: Музыка, 1965. – 398 с.

171. *Прокофьев С. и Мясковский Н.* Переписка. – М.: Сов. композитор, 1977. – 600 с.
172. *Пушкин А.* Полное собрание сочинений. Т. 7. – М.: Изд-во АН СССР, 1958. – 576 с.
173. *Раабен Л.* Камерно-инструментальная музыка первой половины XX века. – Л.: Сов. композитор, 1986. – 200 с.
174. Раннее утро. 1911, 16 декабря.
175. *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. – М.: Музыка, 1982. – 440 с.
176. *Рогожина Н.* Вокально-симфонические произведения С.Прокофьева. – М.–Л., Музыка, 1964. – 126 с.
177. Роль человеческого фактора в языке. – М.: Наука, 1988. – 212 с.
178. *Рославец Н.* Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка, 1989. – 120 с.
179. *Рубцова В.* Александр Николаевич Скрябин. – М.: Музыка, 1989. – 448 с.
180. Русская музыка на рубеже XX века. – М.–Л., Музыка, 1966. – 295 с.
181. Русская музыкальная литература. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1985. – 286 с.
182. Русская художественная культура второй половины XIX века. – М.: Наука, 1991. – 392 с.
183. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 1. – М.: Наука, 1968. – 441 с.
184. Русская художественная культура конца XIX – начала XX века. Кн. 2. – М.: Наука, 1969. – 402 с.
185. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. – М.: Госиздат, 1925. – 318 с.
186. *Сабинина М.* Шостакович-симфонист. – М.: Музыка, 1976. – 477 с.
187. *Савенко С.* Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
188. *Сахалтуева О.* О гармонии Скрябина. – М.: Музыка, 1965. – 50 с.
189. Скрябин А.Н. – М.–Л.: Музгиз, 1940. – 248 с.
190. Скрябин А.Н. – М.: Сов. композитор, 1973. – 548 с.
191. Скрябин А.Н. Письма. – М.: Музыка, 1965. – 719 с.

192. Скрябин Александр Николаевич. – М.: Музыка, 1979. – 216 с.
193. Скрябин А.Н. Человек. Художник. Мыслитель. – М.: Музыка, 1992. – 448с.
194. Скрябин и его музей. – М.: МОНО, 1930. – 37 с.
195. Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
196. *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. – Л.: Музыка, 1964. – 228 с.
197. *Смирнов В.* Творческое формирование И.Ф. Стравинского. – Л.: Музыка, 1970. – 152 с.
198. *Смирнов М.* Русская фортепианная музыка. – М.: Музыка, 1983, – 336 с.
199. *Смирнов М.* Эмоциональный мир музыки. – М.: Музыка, 1990. – 320 с.
200. Советская музыка. Сборник № 4. – М.–Л.: Музгиз, 1945. – 190 с.
201. Советская музыка. 1977. № 6.
202. Советская музыка. 1980. № 2.
203. Советская музыка. 1981. № 2.
204. Советская музыка. 1982. № 2.
205. Советская музыка. 1989. № 5.
206. Советская музыка. 1990. № 2.
207. Советская музыка. 1991. № 4.
208. Современная драматургия. 1984. № 3.
209. Современная книга по эстетике. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. – 603 с.
210. Современные вопросы музыкознания. – М.: Музыка, 1976. – 287 с.
211. Современные проблемы советской музыки. – Л.: Сов. композитор, 1983. – 144 с.
212. *Соловцов А.* С.В. Рахманинов. – М.: Музыка, 1969. – 174 с.
213. *Сорокер Я.* Скрипичное творчество С. Прокофьева. – М.: Музыка, 1965. – 118 с.
214. *Сорокина Е.* Фортепианный дуэт. – М.: Музыка, 1988. – 319 с.
215. *Стравинский И.* Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 413 с.
216. Стравинский – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. – 501 с.

217. Стравинский И. Статьи, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. – 376 с.
218. Стравинский И. Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. – 528 с.
219. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963. – 272 с.
220. *Тараканов М.* Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка. – М.: Сов. композитор, 1968. – 124 с.
221. *Тараканов М.* Стиль симфоний Прокофьева. – М.: Музыка, 1968. – 431 с.
222. Театр. 1974. № 2.
223. Театр и искусство. 1914. № 9.
224. *Тевосян А.* «Литургия» С. Рахманинова. – Диск «С. Рахманинов, Литургия Иоанна Златоуста». Стерео А 10 00407 005. – М.: Мелодия, 1988.
225. Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. – М.: Музыка, 1967. – 511 с.
226. *Тигранов Г. А. А.* Спендиаров. – М.: Музыка, 1971. – 288 с.
227. *Толстой А. Н.* Полное собрание сочинений. Т. 5. – М.: Гослитиздат, 1947. – 512 с.
228. *Томпакова О.* Владимир Иванович Ребиков. – М.: Музыка, 1989. – 80 с.
229. Утро России. 1911, 15 декабря.
230. *Хентова С.* Шостакович. Т. 1. – Л.: Сов. композитор, 1985. – 544 с.
231. *Хлебников В.* Собрание произведений. Т. 1. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928. – 343 с.
232. *Холопов Ю.* Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967. – 477 с.
233. *Холопова В., Холопов Ю.* Фортепианные сонаты Прокофьева. – М.: Музгиз, 1961. – 88 с.
234. Художественная культура в капиталистическом обществе. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 288 с.
235. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1983). – Л.: Наука, 1985. – 279 с.
236. Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения (1984). – Л.: Наука, 1986. – 260 с.
237. *Цветаева М.* Сочинения в 2 тт. Т.2. – Минск: Народная асвета, 1989. – 480 с.

238. *Чередниченко Т.* Человек в зеркале массовых жанров. – М.: Музыка, 1992. – 212 с.
239. Черты стиля С. Прокофьева. – М.: Сов. композитор, 1962. – 314 с.
240. *Шавердян А.* Комитас. – М.: Сов. композитор, 1989. – 320 с.
241. *Шеллинг Ф.* Сочинения в 2 тт. Т. 1. – М.: Мысль, 1987. – 637 с.
242. *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. – Л.: Музгиз, 1963. – 253 с.
243. *Шостакович Д.* Собрание сочинений. Т. 18. – М.: 1981. – 480 с.
244. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. – 284 с.
245. *Эренбург И.* Собрание сочинений. Т. 8. – М.: Худож. литература, 1966. – 613 с.
246. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. – М.: Сов. композитор, 1969. – 397 с.
247. *Ярустовский Б.* Избранное. – М.: Музыка, 1989. – 316 с.
248. *Ярустовский Б.* Очерки по драматургии оперы XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1978. – 344 с.

Марина Логинова (Саранск)

Теоретико-методологический дискурс философии искусства

Философия искусства – часть современного философского знания и вместе с тем особая дисциплина в системе наук об искусстве. Она включает в свое пространство философию, эстетику, психологию, искусствознание. С конца XIX в. и на протяжении всего XX в. западные (европейские и американские) философы постоянно высказывали суждения в адрес классического и современного искусства, выстраивая свои аналогии, конфронтации, реконструкции и модели. Осмысление проблем искусства явилось перспективой для современных отечественных теоретиков, что породило в целом огромный материал, насыщенный интеллектуальными «штурмами» непостижимых тайн художественного творчества.

Процессы интеграции современного искусства с философией, культурологией, социологией, психологией, позволяющие осуществить анализ традиционных и новых проблем на основе междисциплинарного синтеза, привели к существенному обогащению проблемно-тематического поля философии искусства. Философия искусства – порождение Нового времени, начало которому было положено эпохой Возрождения. В качестве самостоятельной философской дисциплины она возникает еще позже – на рубеже XIX–XX вв. (в пределах Нового времени философия искусства делится на два этапа – классический и неклассический).

Специфическое понимание термина «модерн» было предложено Ю. Хабермасом, который обозначил им целую историческую эпоху, известную как Новое время. Данное понимание отличается от искусствоведческого, обозначающего одно из художественных направлений начала XX в. Согласно Хабермасу, эпоха модерна впервые в истории исключает аналогии в прошлом, даже если этим прошлым является античность, которую Винкельман считал образцом на все времена. Модерн противопоставил прошлое и настоящее, вышел за гра-

ницы художественного сознания и превратился в универсальное мировидение.

В своей работе «Модерн – незавершенный проект» Хабермас говорит о предыстории модерна. Он отмечает, что впервые слово «modernus» было употреблено в V в. для отграничения христианской современности от греко-римской древности. И хотя содержание этого термина исторически менялось, замечает Хабермас, люди считали себя «современными» всякий раз, когда через обновлённое отношение к прошлому формировалось сознание новой эпохи. Однако в полной мере модерн заявил о себе после эпохи Просвещения. Именно эта эпоха с идеей бесконечного прогресса, совершенствованием морали и познавательных способностей, осознала современность через прошлое. Время культурного модерна «взрывает» континуум истории или современности, по отношению к которым модерн всегда есть постистория, постсовременность [5, с. 11].

Модерн (постмодерн) и философия современного искусства так связаны между собой, что отделить одно от другого часто не представляется возможным. Философы-модернисты часто «эмигрировали» из пространства академической, строгой философии в пространство «свободы» искусства.

Одним из первых авторов, рассматривающих многомерную проблему модерна, был Ш. Бодлер. Он стоял у истоков той философии нового искусства, которая породила авангард и с которой вынуждены полемизировать постмодернисты. Бодлер предлагает «рациональную и историческую теорию прекрасного» (в противовес теории единой и абсолютной красоты). Прекрасное, согласно Бодлеру, содержит в себе элемент вечный и элемент относительный, обусловленный моментом и зависящий от эпохи. Поэтому современный художник в поисках «духа современности» стремится выделить в повседневности скрытую поэзию, стремится извлечь из «преходящего элементы вечного». Прежде всего, следует обратиться к тем аспектам природы и душевным состояниям человека, которых художники прошлого не знали или не принимали во внимание. Каждая эпоха, каждый народ вырабатывали собственную манеру воплощения красоты и морали, поэтому романтизм превозносится Бодлером как «самое современное, самое животрепещущее выражение прекрасного».

Сходные мысли находим у Гегеля, которого не раз называли создателем влиятельной модели «модернизации» искусства. Гегель неоднократно говорил о том, что назначение искусства состоит в выра-

жении духа народа и духа времени, что человек во всякой своей деятельности является «сыном своего времени».

Уподобляя искусство познанию, Гегель выражает суть «модернистского» подхода к искусству, указывая, что когда мы имеем перед чувственным взором предмет, выявленный как совершенство, то мы теряем к нему интерес. «Дух трудится» над предметами лишь до тех пор, пока в нем есть некая «тайна». Но если искусство уже раскрыло содержание какого-либо мировоззрения, то тем самым оно освободилось от данного содержания. Если раньше художник «сливался» с определенным мировоззрением, сохранял к нему серьезное отношение и поэтому ощущал соответствующую этому содержанию форму, то современный художник, после того, как были пройдены все стадии романтического искусства, потерял связь формы и содержания. Тем самым Гегель рисует картину кризиса репрезентации. В современном искусстве торжествуют случайное, субъективное и обыденное, лишённые нравственного и божественного содержания. Кризис репрезентации в эпоху модерна заключается в том, что разрывается связь между искусством—субъектом—социальной действительностью. Это означает, что искусство уже не репрезентирует жизнь, а само становится жизнью.

Как и для немецкой классической философии, искусство для эпохи модерна стало прообразом многих его философских построений. Новая «эстетическая» логика определяет стиль мышления современных философов, «оправдывая» иррационализм их философствования. Заслуга модерна перед культурой проявилась в том, что именно в границах этой культуры возникает особая наука — философия искусства. Эта наука все сделала для того, чтобы смыслы искусства отождествлялись с дискурсивно-логическими и вербальными системами интерпретации, в чем и заключается научное истолкование искусства.

Задача современного исследователя состоит в раскрытии общефилософских измерений искусства, зачастую парадоксальных, но всегда отражающих существенные сдвиги в миропонимании. Философия и искусство вносят в становящийся континуум идей и представлений свое сознание, попытку упорядочивания взаимовлияний, сохраняя при этом определенное единство и общность фундаментальных мировоззренческих представлений, принципов, черт. При всей вариативности решения проблемы связи философии и искусства главным является поиск человеческих основ бытия. Процесс взаимо-

действия философии и искусства максимально расширяет культурное пространство и выделяет присущие им специфические смыслы.

В настоящее время продолжается становление философии искусства. Но очевидным отличием ее от искусствоведения является рефлексия над бытийными основаниями искусства. По нашему мнению, в первую очередь нужно сконцентрироваться на проблемах его аксиологических оснований; особой реальности, связанной с произведениями искусства, а также на изучении процессов создания и восприятия произведений искусства как особой формы постижения бытия.

Философию искусства вообще нельзя считать законченной системой, имеющей окончательный вид как науки. В своем реальном существовании она есть постоянно воспроизводимая в общественном сознании проблема бытия искусства, требующая в каждой новой исторической ситуации нового решения. Философию искусства сложно изложить в виде теоретически завершенной системы, состоящей из одних лишь общих дефиниций и формул. Если взгляды на искусство отдельного мыслителя еще как-то поддаются систематизации, то философия искусства в целом предстает как история сменяющих друг друга теорий искусства, находящихся между собой как в отношении преемственности, так и в состоянии взаимной конфронтации. Иное дело, что сама история должна стать объектом не внешнего пересказа, а столь же теоретически строгого научного анализа, раскрывающего общий смысл возникновения и развития философии искусства, его внутреннюю форму движения.

В настоящее время взаимодействие философской и художественной мысли стало еще более очевидным, чем в предыдущие столетия. Это и понятно. После четкой ориентации философских исследований на гносеологическую проблематику, характерную для Нового времени, в рамках которого и возникла эстетика (от греч. *aisthetikys* – чувствующий, относящийся к чувственному восприятию), интерес ученых сместился в сторону онтологической проблематики. Этот процесс охватил как сферу художественного творчества, так и сферу собственно философских изысканий. Именно поэтому возникла необходимость актуализации и конституирования философии искусства в качестве самостоятельной сферы или раздела философского знания. На это обратили внимание авторитетные мыслители Запада, указав на принципиальную недостаточность эстетического учения в подходе к анализу искусства, в объяснении современных тенденций художественного творчества. М. Вебер в свое время отме-

тил, что эстетика всегда исходит лишь из фактичности искусства, поэтому она пытается обосновать, при каких условиях этот факт имеет место, но она не ставит вопроса о природе искусства, о том, «должны ли существовать произведения искусства» [2, с. 720].

Следует отметить, что в эпоху модерна смыслы искусства стали отождествляться с их знаковым уровнем, что вызвало к жизни специальную научную дисциплину – семиотику, исходящую из представления о произведении искусства как системе знаков. Значительная часть проблематики эстетики как науки стала рассматриваться в границах семиотики. На этой волне в 60-е гг. XX в. возник структурализм. Постмодернистская парадигма задает новый ракурс по отношению к искусству. Дело не только в пафосе деконструкции классического искусства, но и в том, что текст может существовать отдельно от произведения. Произведение – то, реализовалось в соответствии с культурой модерна, а текст – то, что в произведении не реализовалось, но все же потенциально в нем присутствует и что можно из него извлечь и осмыслить.

Феномен отсутствия, быть может, еще не вполне осмысленный в рамках современной культуры, занимает в ней значительное место. Введенное Деррида понятие «дополнение» предполагает замещение, но не самого предмета, а его отсутствия. Вследствие того, что «дополнение» также может быть дополнено, замещено, возникает ситуация, в которой не существует никакого «наличия», а только его потенциальные «дополнения», иначе говоря, бесконечная цепь отсутствий. В связи с этим, показательно и название работы У. Эко – «Отсутствующая структура».

Среди основных понятий, специфических для постмодернизма, можно выделить «знак». Он понимается как целостное явление, условно замещающее то, что отсутствует в момент коммуникации, и фиксирующее принцип «наличия отсутствия» объекта или явления. Так как знак представляет собой нечто, замещающее отсутствующий в данный момент предмет, любая знаковая система так или иначе отражает тяготение к обозначению отсутствия. Согласно теории, развитой впоследствии Ю. Кристевой, знаковая культура рождается из потребности обозначить отсутствие предмета.

С точки зрения истории культуры, постмодернизм приходит после осуществления авангардистского и модернистского проекта. Рождение совершенно новых, эпатажирующих приемов и методов творчества, характерных для авангарда, заменяется варьированием, цити-

рованием, аранжировкой. В произведениях постмодернистских авторов коллажно-эkleктично объединяются достижения различных эпох, от примитивизма до авангарда.

Х. Ортега-и-Гассет считает, что в современной ситуации, «соприкоснувшись с произведением искусства, эстетика неизменно оказывается несостоятельной», ибо «она стремится уловить сеть определений неистощимую, многоцветную суть художественности», «эстетика – это квадратура круга, а, следовательно, занятие довольно унылое» [4, с. 65], – пишет он. Хочется обратить внимание на то, что Г. Фридлиндер – автор вступительной статьи к сочинениям испанского философа – очевидно, не без оснований озаглавил ее «Философия искусства и искусство философа» [см.: 4, с. 7-48].

Настоящей революцией называет Г.-Г. Гадамер то, что произошло с искусством на рубеже XIX–XX вв., и предлагает новые подходы, предполагающие понимание произведения искусства как «новой оформленной определенности», «нового крошечного космоса», «новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного в нем бытия» [3, с. 241], тем самым намечая возможность его философского осмысления.

В антологии «Американская философия искусства» ее научный редактор и автор вступительных статей Б. Дземидок отмечает, что среди теоретиков второй половины XX в. термины «эстетик» и «эстетика» употребляются неохотно, и даже с негативной окраской. По его наблюдению, «большинство современных американских создателей философской теории искусства называют себя не эстетиками, а философами искусства, а свои концепции определяют названием – философия искусства» [1, с. 14]. Установление соотношения между эстетикой и философией искусства выходит за рамки данной статьи. Действительная её цель – используя понятие «философия искусства», проследить различие и повторение в развитии тех динамических процессов, которые привели к возникновению новой философской науки. Таким образом, становление философии искусства связано с изменением стиля мышления, характерного для исторического периода эпохи модерна как «незавершённого проекта», развитие которого продолжается. Из этого следует, что продолжается развитие философии искусства как самостоятельной науки.

Литература

1. Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века – антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм. Антология. Екатеринбург: Деловая книга, Бишкек: Одиссей, 1997. – 320 с.
2. Вебер М. Избранные произведения. М. : Прогресс, 1990. – 804 с.
3. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М. : Искусство, 1991. – 367 с.
4. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 580 с.
5. Хабермас Ю. Политические работы. М.: Праксис, 2005. – 368 с.

Елена Островская (Рязань)

Временные ощущения исполнителя-пианиста и пластика игровых движений

Время – одна из самых загадочных категорий человеческого бытия – является одновременно предметом сложных философских дискуссий и постоянно присутствующим в жизни любого человека утилитарно-практическим инструментом, вносящим, как мы полагаем, необходимый порядок. За свои услуги время выставляет жёсткий счёт – полновластную узурпацию нашей личной свободы, желаем или не желаем мы это признать. Гораздо удобнее этого просто не замечать и мы слишком привыкли к такому положению.

Время не существует как объективная реальность, но постоянно напоминает о своём нематериальном присутствии, и не только тиканьем часов и движением стрелок. Мы постоянно ищем и теряем его, стремясь успеть «вовремя», иногда мы тянем время, порой торопим и даже стремимся опередить. Для одних постоянный и неумолимый бег времени отравляет каждый миг бытия ядом неизбежной утраты, другим же дарит захватывающее дух ощущение полёта, скорости, безостановочного движения вперёд. В попытках вырваться из невидимых тисков времени, кто-то отправляется бродить по осенним аллеям воспоминаний прошлого, а кто-то строит в воображении сказочные замки «завтра», используя как самые светлые грёзы, так и самые тревожные опасения.

Неосвязаемость времени, наряду с насущной потребностью упорядочить жизнь и синхронизировать взаимоотношения с окружающей действительностью, диктуют необходимость создания общественного «кодекса времени» – свода аксиоматических положений и концепций, отражающих понимание времени и руководство по обращению с ним на практике. Человеку недостаточно непоколебимой устойчивости естественных циклов дня-ночи, лунных и солнечных месяцев, чередования времён года, для большей надёжности они упакованы в мелкаячеистую сеть часов-минут-секунд. И, несмотря на это, каждый человек хоть изредка ловит себя на мысли, что время

есть нечто более тонкое и нечто большее – необъяснимое и могущественное, чем то, что принято подразумевать под данным понятием.

Каждой цивилизации и культуре присущ свой собственный «кодекс времени», усваиваемый её представителями на самых ранних стадиях социализации и формирующий примерную модель опыта обращения со временем. Как память о сакральном времени – моменте, подходящем для осуществления того или иного действия (женитьбы, военного похода, сельскохозяйственных работ), с архаических времён и до сегодняшнего дня продолжает бытовать поговорка «всему своё время». Правда, её практическое отражение может быть совершенно различным. Так, представитель традиционных племён Амазонии для определения «своего времени» какого-либо важного дела обратится за помощью к шаману, имеющему опыт общения со знающими Силами и Духами, заорганизованный житель мегаполиса заглянет в свой ежедневник и сделает отметку в свободном промежутке, а средний обыватель может лукаво прикрыть данной философской сентенцией лень и желание отодвинуть решение сложной проблемы на неопределённый срок.

Наряду с приобретёнными в процессе культурной социализации понятиями времени и навыками обращения с ним, в рамках тех или иных видов деятельности также могут создаваться особые условия для приобретения личного опыта переживания времени. «Своё время» есть у гонщика, хирурга, художника и рабочего конвейерного производства. О наличии своего особого времени вправе заявить и все те, кто имеет отношение к музыкальной деятельности или же является потребителем музыкальных продуктов.

Как справедливо замечает Г. Орлов, «немногие идеи принимаются с большей готовностью, чем утверждение, что музыка это временное искусство <...>. Однако, с точки зрения опыта, это убеждение, соблазнительное в своей самоочевидности и простоте, выглядит сомнительно... Отнюдь не каждое значение слова **музыка** предполагает сущностную связь со временем» [10, 57]. Поэтому вывод, касательно сходства временных ощущений при соприкосновении с музыкальным материалом с разных позиций и в различных контекстах, будет ошибочным.

Музыкальные произведения в виде нотных текстов или аудиозаписей, хранящихся на полках шкафов, не обнаруживают в себе никаких темпоральных характеристик до того момента, как попадут в руки исполнителя или будут озвучены при помощи звуковоспроизво-

дящих устройств. Нотный текст условно оживает во времени при наличии хорошо развитого внутреннего слуха в процессе визуального знакомства с ним музыканта-исполнителя или теоретика. В полной мере индивидуальные временные качества музыкальное произведение обретает в звуковой форме, к реализации которой причастен исполнитель и оценить которую может слушатель.

Таким образом, обобщённое философско-психологическое понятие «время музыканта» для композитора, исполнителя, слушателя и теоретика-музыковеда будет во многом отличаться. В данном тексте фокус внимания направлен на временные ощущения исполнителя-пианиста и следует отметить, что задачей автора является не столько абстрактное обозрение философских аспектов, но и практическая сторона данного явления – его взаимосвязь с пластикой игровых движений пианиста.

Поскольку в фокусе исследовательского внимания в данном тексте оказывается время с его привязкой к объективным процессам и субъективным ощущениям, необходимо обратиться к понятию «темпоральность» для его дальнейшего использования.¹ «Темпоральность (англ. *temporality*) – временная сущность явлений, порождённая динамикой их особенного движения, в отличие от тех временных характеристик, которые определяются отношением движения данного явления к историческим, астрономическим, биологическим, физическим и другим временным координатам» [12, 298]. При оценке объективных явлений, употребляя данный термин, следует иметь в виду их протяжённость во времени. При субъективной оценке речь идёт об особенностях ощущения времени в границах определённого процесса.

Но прежде необходимо представить ещё одно действующее лицо, претендующее на собственную темпоральность – само музыкальное произведение. Как уже отмечалось ранее, идея наделения его такими исключительными правами неоднозначна и требует уяснения; идёт ли речь об озвученном (исполненном) произведении или его нотном варианте. С позиции оценки временных характеристик, разница между первым и вторым очевидна! Но, поскольку произведение создаётся композитором и уже с самого начала, вне зависимости от того было ли оно создано за инструментом, или облекалось в звуковую конструкцию исключительно в воображении, обладает индиви-

¹ Понятие впервые введено М. Хайдеггером. Отрезок от рождения до смерти.

дуальными темпоральными качествами, какими они представляются автору. Последнему предстоит иногда очень непростая задача «запечатать» звуковое полотно в бумагу – нотную запись, пытаюсь всеми доступными средствами при помощи воображения и фантазии дополнить нотный текст пояснениями, имеющими отношение к временным характеристикам опуса. Таким образом, нотный текст – это план-конспект с зашифрованным в нём временным кодом, своего рода ДНК, в соответствии с которым будет развёртываться реальная, проявленная во времени история жизни произведения, составленная из множества интерпретаций.

Позволим себе в данном эпизоде привлечь художественную аналогию, относительно того, что судьба не есть приговор. Жизнь в любой из координатных систем, будь то физика, биология или художественное творчество, вносит необходимые поправки в любого рода программы в виде отклонений, мутаций, аберраций. В контексте постмодернистских концепций Смерти автора и Открытого текста, художественное произведение в форме текста, будучи сочинённым однажды, начинает жить собственной жизнью, независимо от автора. Именно в форме текста, когда освободившись от догматического влияния автора и его воли, и храня в себе неограниченные потенции для множества интерпретаций, музыкальное или литературное произведение всё же обладает *собственной потенциальной* темпоральностью как суммой бесконечного количества вариантов трактовки.

История являет нам примеры того, как маятник, отражающий степень авторского догматизма композитора, раскачивался от полюса свободы трактовки с привнесением импровизационности (эпоха Барокко, Постклассицизм), к противоположному полюсу скрупулёзного следования многочисленным авторским ремаркам (эпоха Романтизма, Импрессионизма, творчество К. Дебюсси, М. Равеля, Ф. Пуленка, И. Стравинского). В меру требовательности к будущим исполнителям свою волю композитор постулирует в пояснениях относительно темпа, характера, иногда с метрономической расшифровкой. При всём желании автора, нотный текст с самыми подробнейшими предписаниями относительно его звуковой материализации может быть весьма свободно истолкован исполнителем. И воля последнего, по крайней мере, в рамках данного исполнения, приговор окончательный. Прибавить столь привычное «не подлежит сомнению» конечно, будет преждевременно; каждый новый исполнитель и каждая следующая интерпретация вносят свои поправки.

Мы вынуждены признать, что различные интерпретаторские прочтения какого-либо произведения даже при достаточно вольном отношении к авторским ремаркам могут звучать вполне убедительно. Многовариантность трактовок некоторых музыкальных шедевров – скорее достоинство, свидетельство их жизнестойкости, универсальной современности и многомерности смыслов, сколь бы не сокрушались композиторы по поводу исполнительского произвола. Действительно, интерпретатор в меру своего художественного вкуса, технических возможностей и артистической харизмы, способен заставить зазвучать произведение в задуманном им темпе, подчинив своей воле и наделив желаемыми темпоральными качествами.

Присутствие в предыдущем предложении нескольких жёстких глаголов – «заставить», «подчинить», вполне допустимых при описании процесса творческой работы исполнителя над интерпретацией, наводит на мысль не только о наличии напряжения мыслительной деятельности, но и о сопротивлении материала. И также, возможно, о сопротивлении времени через материал, наделении последнего темпоральными качествами!

Повышение градуса напряжения в исследовании проблемы темпоральности инициирует возникновение ряда следующих вопросов:

- Всегда ли исполнитель вынужден вступать в противоборство со временем в процессе работы над поиском собственной интерпретации? Существуют ли иные особые варианты взаимодействия со временем в попытке расшифровать темпоральный код произведения, при которых само время станет помощником, а не противником? (Отдавая должное всей серьёзности исполнительских задач, а также исследовательской ответственности, глядя сквозь юмористический фильтр, большинство музыкантов всё же воспринимают знакомство с новым произведением как захватывающее приключение, а не битву со временем!)

- Каковы общие принципы подхода к пониманию временного кода произведения?

- Возможна ли точная реализация авторского временного кода произведения при его интерпретационном прочтении?

- Каким образом и при каких условиях специфическая работа исполнителя-пианиста по оптимальной временной организации исполняемого произведения может положительно отразиться на техническом обеспечении процесса исполнения, пластике игровых движений?

Озадаченный лавиной вопросов, вдумчивый читатель вправе отреагировать собственным вполне закономерным требованием более конкретного разъяснения относительно темпоральности музыкального произведения. Для начала в качестве пояснения будет предложено мнение известного композитора и теоретика В. Мартынова, где синонимом понятия «темпоральность» выступает словосочетание «временная линия»: «В музыкальном произведении нужно различать две временные линии. Одна – объективное время, отмеряемое ходом часов и выражающее длительность произведения в минутах, секундах и часах. Это время, необходимое для прослушивания произведения, оно является как бы листом, для всех одинаковым, на котором каждый композитор моделирует время таким, каким он его понимает в соответствии со стилем мышления своей эпохи. Моделируемое музыкальными средствами время, вступающее в реакцию с объективным временем, является второй временной линией произведения» [8, 130]. В дальнейшем автор будет возвращаться к данному вопросу, последовательно добавляя новые штрихи и выводы. Здесь же следует указать на две разновидности второй временной линии – исполнительской и слушательской; субъективная оценка темпоральности одного и того же произведения у интерпретатора и слушателя могут существенно различаться!

Итак, обратимся к исполнителю, ибо он призван/должен/способен раскрыть код второй временной линии в процессе интерпретации. О первостепенной важности решения данной задачи писал Г. Нейгауз: «Самые порочные уклонения от авторского текста и замысла коренятся в “переосмыслении” (вернее, недоосмыслении) основного содержания произведения и в искажении его временной структуры (процесса). Ошибки исполнителя-музыканта в организации времени равносильны ошибкам зодчего в разрешении пространственных задач архитектурного построения. Всякому ясно, что эти ошибки принадлежат к числу самых крупных» [9, 43].

Было бы преувеличением говорить об отсутствии опорных точек в решении данного вопроса. На первый взгляд, задача вообще не содержит явных конспирологических трудностей: раскрыть код – означает определить жанр и общий характер произведения, разобраться в форме, прочесть и последовательно выполнить все авторские (редакторские) ремарки. Подобные рекомендации можно встретить как в методической литературе, так и среди откровений мастеров музы-

кального исполнительства: «Выполняйте всё, что написано в нотах, ибо там **всё** написано!». Темповые указания с точным авторским определением по метроному можно было бы назвать единственным конкретным транзитом обратной связи между композитором и исполнителем посредством точного обозначения темпорального контура (по В. Мартынову, первая временная линия). Проявляя должное почтение к требованию композитора, следует помнить, что темпоральные характеристики значительно шире темповых, первое, несомненно, включает в себя второе, но при этом точное следование указанному темпу далеко не всегда гарантирует расшифровку темпорального кода.

Факты доказывают, что в определении темпа и сами композиторы могут ошибаться; в случае публичного исполнения собственного произведения, некоторые честно в этом признаются. Так по свидетельству Я. Гельфанда, Д. Шостакович в одном из интервью на вопрос о существенных темповых расхождениях между собственным исполнением «Прелюдий и Фуг» для звукозаписи и указанным в нотах, объяснил: «Определяя темп по метроному, я просто напевал темы прелюдий и фуг, так как к тому времени я их ещё не разучил и сыграть не мог» [3, 47]. Согласно тому же источнику, известен случай, когда сам Л. Бетховен, уделявший внимание точности временных параметров собственных произведений, однажды, разочаровавшись в метрономе, даже вскричал: «К чёрту все механизмы!» [3, 48].

Невзирая на эти признания, справедливости ради следует подчеркнуть, что данное авторское указание – важная отправная точка для работы над интерпретацией, которой не следует пренебрегать!

Далеко не в каждом произведении имеются точные метрономические указания (авторские или редакторские) и в этом случае диапазон темповых вариантов расширяется в пределах указанного термина, определяющего в том числе и характер. Художественно-эмоциональный, а не математический подход задаёт новые направления в поиске интерпретатором оптимального темпа, а через темп – темпорального кода произведения. Возможно и более остроумное решение: так известный пианист-виртуоз Й. Гофман с присущим западному человеку практицизмом рекомендует определять темп «по быстрому куску» (иначе говоря, согласуясь с собственными техническими возможностями), что, однако, вряд ли может быть применимо для произведений в медленном или умеренном темпе.

Используя различные способы определения «своего» темпа для конкретного произведения и расшифровки его темпорального кода, опираясь как на авторский текст, так и на собственную творческую интуицию, исполнитель стремится к проживанию музыки как временного опыта, или проживанию времени через исполнительский процесс. И эволюция этого опыта для каждого исполнителя, начиная с первых шагов знакомства с музыкой – это драматическая и полная юмора и фантазии история борьбы/состязания/игры со временем на полях музыки.

Как занятны в детстве игры с конструкторами, будь то обычный набор кубиков или более привычные современному ребёнку Лего! Знакомство с базовыми правилами временной организации (конструированию) музыкального материала при наличии фантазии и терпения у педагога может быть не менее увлекательным. Разобравшись со знаковым отображением нот, ребёнок приступает к конструированию различных по длительности наборов нотных знаков в пределах ячеек одинакового размера – тактов. Для одних это понятно и интересно, для других сложно и мучительно. При этом чёткой и однозначной взаимосвязи между качеством выполнения подобных заданий и наличием или отсутствием музыкальных способностей нет. Одним из вариантов объяснения возникающих проблем, к примеру, может быть когнитивное нарушение в операциях со знаками.

Для более музыкальных детей вскоре интерес к интонациям, мелодиям, музыкальным фразам настолько перевешивает конструктивные задачи и правила, что значение тактов утрачивает свою первоначальную ценность. Музыка могущественно заявляет о себе, проступая через канву тактов и механистичность метра. Мелодия как живое существо упрямо сопротивляется попыткам навязать ей строгие ритмические рамки! Некоторым юным музыкантам, более дисциплинированным конструктивно и даже более ритмичным, в дальнейшем куда сложнее увидеть за деревьями лес и избавиться от строительных ферм в виде тактовых черт. «Рубцы» от них можно обнаружить спустя десятилетия, на слух (по едва заметным придыханиям-задержкам перед началом следующего такта и микроакцентированию каждой сильной доли) и визуально (по пластике движений).

Чрезмерное увлечение интонациями, мелодиями, по-своему ощущаемое и реализуемое общее движение нередко оборачивается ритмическими нарушениями, качаниями темпа, и здесь в ход идут игра со счётом и метроном. Таковы первые «столкновения» с музы-

кальным временем, уяснение его правил и законов, необходимых для дальнейших экспериментов на музыкальном поле. Разумеется, возможность сосредоточиться на временных аспектах в музыкальном произведении появляется только после преодоления явных исполнительских проблем с данным нотным текстом.

Новой ступенью в постижении законов музыкального времени является разделение и уяснение его важных составляющих: темпа, пульса (метра) и ритма для последующего их соединения в понятии «темпометроритм». По словам опытного детского педагога Н. Корыхаловой, «именно через эту триаду выявляет себя музыкальное время, заложенное в произведении и реализуемое исполнителем» [5, 289]. Юные исполнители с удивлением отмечают факты пластичности музыкального времени, его относительность, способность растягиваться и сжиматься даже в пределах одного произведения. Насыщенность музыкального фрагмента разнообразной информацией, многоголосием, различными фактурными элементами, технически сложные задачи, быстрые и контрастные смены, – всё это может восприниматься исполнителем как более продолжительное по времени, в отличие от равномерных, однообразных, гомофонных разделов того же произведения.

Особенности искажений в ощущении времени у юных пианистов могут быть связаны с недостаточно развитой способностью к концентрации, позволяющей длительно наблюдать за «жизнью» и взаимодействием звуков, особенно продлённых. Им проще «конструировать» активно протекающие музыкальные события, которые благодаря быстрой смене кажутся более стремительными по времени. Поддавшись этой волне, исполнитель добавляет ускорения ещё и от себя! В пьесах сдержанного и протяжного характера необходимость непрерывного наблюдения утомительна и ощущение времени, тянущегося мучительно медленно, приводит к двум противоположным результатам; более активные стремятся «подтолкнуть» ход событий, остальные «засыпают» и окончательно разваливают по форме исполняемое произведение.

Приобретая и углубляя исполнительский опыт, музыкант также усваивает на практике кодекс музыкального времени, и более конкретно – европейский кодекс, поскольку речь идёт о классической области музыки, формировавшейся на протяжении более пяти столетий в недрах европейской культуры. (В качестве важной поправки следует заметить, что традиционные культуры Востока, Африки и

других регионов, сохранившие определённую независимость в плане цивилизационной коррозии, пользуются иными кодексами).

Можно было бы сказать, что с ростом профессионализма и зрелости исполнитель также поднимается к вершинам временного опыта, однако здесь необходимо более чётко обозначить параметры данного явления. Для пояснения вновь обратимся к фундаментальному исследованию Г. Орлова «Древо музыки»: «Временной опыт, доставляемый музыкой, не следует смешивать с переживанием времени как такового. Звучащая музыка даёт нам опыт времени не просто “овеществлённого” в звуке, но организованного композитором; нам всегда приходится иметь дело с определёнными принципами организации временных процессов и для адекватного восприятия музыки необходимо, чтобы слушатель руководствовался теми же принципами, что и композитор, – был причастен к ним [10, 57].

Требование непрерывной причастности слушателя со всей очевидностью указывает на распространение данного условия и на исполнителя-интерпретатора – передаточное звено в коммуникативной цепи от автора к слушательской аудитории, преемника кодексов и принципов, которыми руководствовался композитор. «Конструирование из звукового материала – такова главная цель изощёренных стратегий и техник, которые разрабатывались, обогащались и оттачивались западными композиторами на протяжении последнего тысячелетия» [10, 62]. В приведённой выше цитате кратко сформулирован основополагающий принцип европейского музыкального кодекса времени; конструирование материализованных в звуке различных временных единиц в малые элементы, более крупные блоки и масштабные сооружения наподобие архитектурных, их сравнение и сопоставление в гармоническом единстве целого и частного. Пребывание в потоке времени, погружение во время, овеществлённое в звуке, противоречит строю ума западного человека, «он должен преодолеть, покорить время» [10, 62]. И если это действительно так, то временной опыт здесь принципиально невозможен, поскольку само время становится объектом опытов и манипуляций!

Вернёмся к началу текста и тезису о неуловимости и одновременно подавляющем диктате времени, ужесточающемся в случае количественно-ценностного подхода. Профессионально наработанный навык легко/гармонично/ в соответствии с действующим кодексом конструировать во времени музыкальную информацию ещё не есть опыт жизни во времени в процессе музыкального исполнения. Эту

разницу, возможно, легче понять на примере историй успешных и высокоорганизованных людей, которые внезапно теряют интерес к гонкам во времени и резко сбрасывают скорости, пересматривают собственные ценности и жизненные цели, оставляют престижную работу и переезжают из мегаполиса в относительно нетронутые цивилизацией уголки планеты. Сошли ли они с дистанции на последнем вздохе, проиграв, или им внезапно открылись иные, более экологичные в психологическом отношении, способы взаимодействия со временем?

И если большинство заорганизованных людей, пытаясь везде успеть и вписаться в постоянно меняющийся поток событий, нередко проигрывают битву со временем по всем фронтам, то у музыканта-исполнителя имеется счастливая возможность в рамках профессиональной деятельности учиться манипулировать временем, моделировать время, диктуя ему условия! Поднимаясь к вершинам мастерства, исполнитель, быть может, безотчётно, испытывает удовлетворение и от того, что в отличие от реального мира с его нестабильностью, где время властно навязывает свои законы, есть замкнутое пространство игрового музыкального поля с чётко обозначенными границами, действующими правилами и устойчивыми элементами. И здесь есть шанс победить и далее безраздельно управлять игровой реальностью и временем.

Итак, умение конструировать время в рамках ограниченного игрового пространства (процесс исполнения отдельного произведения) можно оценить как опыты со временем, но никак не временной опыт, предполагающий погружение в поток времени, органичное слияние с ним. И большая часть исполнителей с готовностью и без сомнений движутся по первому пути. Решая архитектурные задачи и моделируя пространственно-временной каркас произведения, они успешно справляются с технически сложными фрагментами как суммой элементов задуманной конструкции. В процессе исполнительской работы происходит корректировка намеченных контуров формы, и в свою очередь, формообразование иногда существенно влияет выбор штрихов, динамику, агогику и темп. Так, по аналогии, создание гармоничного и одновременно устойчивого архитектурного сооружения предполагает налаженную обратную связь между архитектором, инженерами-конструкторами и строителями. И подобный метод работы может привести и приводит к замечательным результатам! В этом случае вопрос об уместности и ценности временного опыта становится

ся излишним. Между тем обращение к данному опыту может открыть совершенно иные перспективы!

Время – метафизическая субстанция. Погружение во время, слияние с ним, как это может показаться, означает отрешение от физического, максимальное устранение умственных усилий на организацию физических действий и процессов. С философской точки зрения, «чистая темпоральность свободна от материи. Материальный мир в музыке существует в снятом виде как чистое переживание» [14, 40].

Это прекрасно соотносится с положением слушателя; сидя в удобном кресле концертного зала или у себя дома, он с удовольствием погружается в чистое переживание. Но музыкант-исполнитель, чтобы «дематериализовать» нотный текст в звуковое полотно, музыку, воспринимая которую мог бы отрешиться каждый слушатель, должен произвести сложнейший комплекс тонких двигательных операций! И при этом, непременно избегать чрезмерного напряжения, а точнее, нарушения гармоничного баланса между напряжением и расслаблением, представляющим собой единый цикл, плавно переходящий в последующий. Такое строгое требование к исполнителю обусловлено чрезвычайной «проводимостью» музыки как звучащей материи, обнажающей не только запечатлённые в ней эмоциональные метаморфозы, плавные или резко контрастные (а также их отсутствие по вине пианиста), но и растущее физическое напряжение, если музыканту не удаётся вовремя его сбрасывать. Слушатель невольно становится заложником и соучастником тяжкой физической работы исполнителя, и о погружении в музыку в состоянии отрешения можно и не мечтать. Феномен дистанционной передачи напряжения наблюдается даже при прослушивании аудиозаписи (слепое прослушивание), а в случае визуального наблюдения для слушателей это вдвойне мучительно!

Вышеупомянутое требование к пианисту, выходя за рамки этического и эстетического по отношению к слушателям, приобретает статус профессионально необходимого в том случае, если речь идёт о камерном ансамбле, и в первую очередь с исполнителями-духовиками и вокалистами. Партнёры по ансамблю, для которых отсутствие телесных зажимов напрямую связано с возможностью качественного звукоизвлечения, основанного на дыхании, неизбежно столкнутся с проблемами: постоянно присутствующее мышечное напряжение пианиста через звук «считывается» на подсознательном «телесном» уровне другими участниками исполнительского процес-

са! Некоторые инструменталисты и певцы затрудняются объяснить, почему с одними пианистами играть тяжело, а с другими звук и фраза без всякого усилия рождаются и естественно живут во времени, позволяя максимально сосредоточиться на художественных задачах, а не на технологии.

Следует ещё раз подчеркнуть, что речь идёт не об отсутствии того необходимого напряжения, которое сообщает музыкальному исполнению *витальность*, подобно току электричества или той субстанции, что в различных культурах именуется *праной* или *ци*. Мышечные зажимы, отсутствие органичной пластики у исполнителя нарушают этот естественный ток, лишая музыкальную ткань необходимой жизненной энергии. И её присутствие можно наблюдать не только в звуке, но и в паузах. Ровно об этом говорит замечательный пианист, педагог и концертмейстер Михаил Аркадьев: «Ещё до звучания, но и одновременно с ним, и в промежутках между звучаниями – везде течёт живое, пульсирующее, подчас “физически” осязаемое и непосредственно переживаемое *реальное* музыкальное время» [5, 290].

Таким образом, в данной точке большинство тех, кто находится на позиции здравого материализма, сталкиваются с труднообъяснимым явлением: время в музыке *не перестаёт быть*, оно пронизывает всю музыкальную ткань сквозь паузы и ферматы. Однако пианист при этом совершает ряд действий иногда с отчётливо наблюдаемыми со стороны и фиксируемыми самим музыкантом временными границами (начало и конец фразы, взятие и снятие одного аккорда, ряд стаккато, пассажи и т.д.). Способность при этом также непрерывно «переживать реальное музыкальное время», о чём говорит М. Аркадьев, то есть, находиться внутри временного потока, переставая ощущать какой-либо диктат с его стороны, и наоборот – как позитивный момент – чувствовать мягкую внешнюю силу, можно сказать «попутный ветер», обладают далеко не многие пианисты.

Для музыканта – представителя восточных традиций и менталитета – здесь нет никакой проблемы; в отличие от своего западного коллеги он не конструктор-строитель, а наблюдатель-исследователь. Объектом его внимания, в первую очередь, становится звук, его жизнь в вибрациях, колебаниях, отклонениях на четверть и менее тона, недоступных уху европейца. В процессе наблюдений за звуком и его всевозможными трансформациями (высотными, динамическими, ритмическими), традиционный исполнитель на индийской вине или

ситаре естественным образом погружается в непрерывность времени; его исполнительские действия, их скорость и порядок, подобно произвольному дыханию, рождаются из текущего момента жизни звука, его потенций и тенденций, а не под диктатом хронометра. Длительные остановки на одном звуке сменяются причудливыми виртуозными пассажами; исполнитель при этом не напряжен и пребывает в состоянии физического и эмоционального равновесия. Создаётся впечатление, что не он исполняет музыку, а музыка сама движет его руками! (Сравнение исполнительских ощущений представителей абсолютно различных культур и традиций, опирающихся на разные базы – импровизационный и интерпретационный, может показаться неприемлемым, но в данном случае акцент сделан на техническом результате, виртуозности, раскованности, которую можно наблюдать и в том и в другом случае).

Большинство европейских музыкантов, не надеясь на попутный ветер времени, в том числе в решении задач технического порядка, «склеивают» музыкальную реальность из фрагментов, каждый из которых есть кусочек времени, в то время как их восточные коллеги пребывают и движутся в потоке целого неделимого времени, где не существует тогда и потом, а есть постоянное здесь и сейчас. В качестве примера сравним пассажира поезда, спокойно наблюдающего из окна за проносящимися пейзажами и явлениями, и человека за окном, отчаянно стремящегося догнать этот поезд, бегущего, едущего на велосипеде, автомобиле, меняющего различные способы и средства передвижения, затрачивая при этом массу усилий и испытывая сильнейший стресс благодаря установке «нельзя отстать!». Он также мог бы наблюдать пейзажи и явления, но полностью поглощён погоней, или, можно сказать, бежит, подгоняемый временем! Нам часто приходится наблюдать, насколько бледным и невыразительным может становиться технически безупречное исполнение в быстром темпе, если виртуозное начало вытесняет эмоциональную реакцию на все подробности «музыкального пейзажа и рельефа»! (На данном этапе прочтения текста автор отчётливо представляет недоумение, и даже негодование некоторых пианистов, которым предложено ощутить спокойствие и умиротворение праздного пассажира поезда во время исполнения, к примеру, Кампанеллы Ф. Листа, или Балакиревского Исламея).

Между тем имеется возможность преодолеть разрыв между метафизикой времени и материальностью двигательных актов, приведя обе стороны к условно единому знаменателю – дыханию.

Дыхание синхронизирует ум и тело. С данным утверждением современного буддийского Мастера Гьетрула Джигме Ринпоче согласится большинство людей вне зависимости от религиозных, культурных и мировоззренческих позиций. Каждый хоть раз убеждался в действенности совета снять напряжение в теле, избавиться от навязчивых мыслей и эмоций при помощи медленного равномерного дыхания.

«Дыхание есть жизнь», – подтвердит большинство из нас как банальную истину, не вкладывая в неё глубоко прочувствованный смысл и личный опыт. «Дыхание есть не только жизнь, но способ получения жизненной энергии при условии использования этого естественного физиологического акта как основы для тонкой осознанной практики», – дополнит представитель традиционной восточной культуры.

Имеем ли мы, современные люди европейской цивилизации какой-либо опыт наблюдения, контроля над дыханием, не говоря уже о возможности и навыках управлять через дыхание физиологическими процессами, эмоциональным состоянием? В современной европейской культуре подобные практики почти не употребляются, за исключением области психотерапии, отдельных видов спорта, фитнеса с элементами йоги, цигун. Дыхание настолько тесно связано с жизнью, что становится чем-то само собой разумеющимся, незаметным и неосознаваемым. Столь же неосознанным нередко становится и отношение к жизни (и жизненной энергии!), которая, тем не менее, начинается с дыхания.

Между тем, имеется, по крайней мере, один вид повседневной практики, в котором непосредственная связь с дыханием наиболее очевидна – это речь. «Средняя продолжительность одной фразы равна средней продолжительности одного дыхания (почему мы и говорим «на одном дыхании»). Цикл вдох-выдох – психофизиологическая единица и словесной и музыкальной речи. Цикл этот, а также объём оперативной памяти, с которым он соотносится, ограничивает длительность фразы. Желая начать речь, производим вдох, говорим на выдохе. Выдох кончился – фраза или часть её прерывается ограничительной цезурой – новым вдохом. Следующий цикл – новая порция смысла» [6, 10]. К сожалению, большинство людей начинает прояв-

лять вынужденный интерес к дыхательному процессу лишь тогда, когда с дыханием возникают серьёзные проблемы.

Музыканты в силу профессиональных особенностей имеют с дыханием более непосредственную связь, и среди них отнюдь не только вокалисты и духовики. И если в данном случае дыхание используется для того, чтобы произвести звук, музыкальную фразу, то в ряде духовных практик в традиционных культурах можно встретить примеры обратной связи. Известный индийский музыкант, учёный и суфий Х. Инайят Хан сообщает: «Йоги регулировали ритм кровообращения, сердца и каждого цикла дыхания с помощью вибраций музыки, как тона, так и ритма. Это вело их от слышимых вибраций к внутренним вибрациям, или, можно сказать, от звука к дыханию; и для обозначения этих двух вещей индусы имеют одно и то же слово “sura”, которое означает одновременно и звук, и дыхание» [4, 42]. Возможности музыки как мягко корректирующего психоэмоциональную сферу средства широко используются в современной музыкально-терапевтической практике.

С природой дыхания тесно связаны такие понятия и действия как показ аффтакта дирижёром, взмах смычка, гибкое движение кисти, локтя, замах пальца. И, тем не менее, при очевидной необходимости более внимательного и осознанного отношения ко времени в процессе музыкальной деятельности, попытки жёстко регламентированного управления оборачиваются механичностью, где присутствует искусственно организованное движение, но отсутствует дыхание жизни.

Сколь знакомы с детства любому пианисту упрёки в том, что фраза не дышит! Трагикомизм ситуации состоит в том, что обычно подобные замечания – увы! – венчают итог кропотливой работы по устранению ритмических неточностей и темповых качаний, когда более ожидаема одобрительная реакция педагога. Проблемы организации музыки во времени и обеспечение естественного течения времени в музыке несопоставимы по сложности. Загнать музыкальную ткань в стойла тактов под хлёсткие удары метронома – вопрос терпения и дисциплины (с поправкой на имеющиеся ритмические способности). Реализовать дыхание в музыке, при отсутствии регулярной практики работы с дыханием как психофизическим процессом, практики, естественно встроенной в контекст повседневного бытия, а также при различии нюансов озвучивания значительно сложнее; раз-

говор и пение, в отличие от музыкальной фразы, приходится только на фазу выдоха.

И если начало и конец фразы, обозначающие границы цикла, визуально отчётливы благодаря фразировочным лигам, то определение точки сборки «вдох-выдох» (кульминация) – требует специальных объяснений, практики. Для ребёнка с выраженными музыкальными способностями, усвоившего новое понятие, в дальнейшем подобные задачи обычно не представляют трудностей, но чаще педагогу приходится специально отмечать кульминационную точку в нотном тексте. Следует заметить, что немало произведений содержат в себе непростые даже для опытного музыканта фразировочные ребусы, и решаются они разными исполнителями иногда совершенно по-разному (Вокализ С. Рахманинова, Болеро М. Равеля).

Объединить требование «оживить» дыханием исполняемое произведение с целым набором исполнительских движений (отдельные штрихи, кистевые и локтевые приёмы, педализация), и тем более, игрой по нотам, отнюдь непросто! Многозадачность замедляет операционные возможности мозга и неизбежно приводит к возникновению телесного напряжения, что в первую очередь отражается на пианистической пластике, качеству звука, препятствуя осуществлению музыкального дыхания.

Следует подробнее остановиться на проблеме, с которой не знакомы музыканты бесписьменных традиций (культуры холодного типа, область джазового исполнительства) – необходимости дешифровки музыкальных знаков в нотной записи, визуальному компоненту, на шаг опережающему действие и не дающему исполнителю в полной мере сосредоточиться на предформовке музыкальной ткани параллельно со слуховой оценкой звучащего результата.

Музыка рождается не во внутреннем слухе, а реализуется в соответствии с планом-конспектом на бумаге. «Исполнитель должен знать наперёд, что ему предстоит делать. Таковы требования, диктуемые самой природой западной музыки. Каждая пьеса представляет собой великое множество отдельных элементов – нот, – иерархически организованных формальными схемами и структурами от мельчайших мотивов до наиболее масштабных (соната, симфония, месса). Ясно, что такое здание может быть построено только путём последовательной “сборки” частей, а эта задача выполнима только при помощи “чертежа”, “технологической карты” – нотации, предоставляемой композитором» [10, 133].

Поэтому, пройдя длительный этап работы по нотам, а также сверяя темповую устойчивость по метроному, новая задача наделить исполнение дыхательными признаками – воспринимается как умоглядная. (В простом понимании это реализуется через *cresc.* к кульминации и дальнейшее *dim.* к концу фразы, в более сложном – с подключением агогики). Единственно верное решение для исполнителя – присвоение плана-конспекта, превращение его в собственную программу, что и требует большинство педагогов, советуя как можно раньше отрываться от нотного текста.

Между тем, в мировой музыкальной практике имеются примеры, где реализация вышеуказанной задачи – не дополнительное, а основное смыслообразующее, и даже буквальное требование для музыкантов.

«В некоторых традиционных ансамблях Востока совместная игра координируется не счётом, а дыханием. Один из видов японской дворцовой музыки, *гагаку*, исполняется группой музыкантов... Общее согласие достигается путём гибкого, естественно совпадающего дыхания. Они дышат и потому играют как более или менее единое органическое целое, и привычное для нас напряжение насильственной синхронности здесь отсутствует» [10, 386].

Феномены элитарного искусства гагаку обычному среднему человеку не дано оценить, поскольку вероятнее всего, о японской дворцовой музыке он не имеет никакого представления. Музыканта-исполнителя, знакомого с данной темой, или, по крайней мере, принявшего на веру изложенное выше, в первую очередь заинтересует ансамблевая синхронность благодаря единому для всех исполнителей ритму дыхания, – вечный камень преткновения в практике совместного музицирования! Но похожим примером, куда более распространённым, может служить сочетание полной раскованности и удивительной гармоничности взаимодействия джазовых музыкантов в рамках сложнейшей ритмической и полиритмической сетки. И если в первом случае фундаментом ансамбля служит дыхание, то во втором – ритм как сложноорганизованный повторяющийся цикл определённых структур, ритмоформул. Оба примера представляют собой образцы бесписьменной традиции (в современном джазовом искусстве она, пусть и не полностью, но в основе своей сохраняется). Отсутствие «технологической карты» и явно выраженной дирижёрской координации – осязаемых точек опоры для согласованных действий, при обращении музыкантов к иным способам коммуникации прино-

сит ценные дивиденды в виде свободы, естественности, ансамблевой слаженности и – предмету особой зависти исполнителей академического толка – виртуозности! Последнее, характеризующее джазовых музыкантов, ещё более ярко и заметно проявляется в сольных выступлениях.

Объяснить вышеуказанные преимущества импровизационной природой искусства гагаку и джаза означает не объяснить ничего! Лишь на первый взгляд импровизатор предстаёт в полной мере свободным художником, по сравнению с интерпретатором, ограниченным авторским замыслом в форме нотного текста. Свобода первого куплена колоссальной смелостью, жаждой риска (к слову – понятие «джаз» означает взбодриться, встряхнуться), предельной концентрацией в сочетании с максимальной раскованностью, и, вследствие всех вышеперечисленных условий – особыми взаимоотношениями со временем. Да, конечно, импровизаторы используют значительное количество «домашних заготовок», «консервов», но их «сервировка» и «подача» происходят практически одновременно!

«Способность человека к симультиванию (то есть одномоментному внутреннему охватыванию течения процесса) слуховых представлений хорошо известна», о чём сообщает в своём исследовании «О психологии музыкальной импровизации» С. Мальцев [7, 42]. Об этом также упоминали В. Моцарт, Л. Бетховен; подробными описаниями сходных ощущений делятся и современные джазовые музыканты. В кратчайшие единицы времени, иногда моментально, музыкант-импровизатор «набрасывает» в воображении общий план, сюжет, примерный порядок событий, дальнейшую детализацию в нотах предоставляя на откуп рукам и пальцам. И если он способен «сжать» во времени более или менее подробно целую композицию в своём слуховом представлении, то обратный процесс развёртывания происходит на уровне оперирования общей информацией, образами, эмоциями, а отнюдь не нотами, пассажами или иными музыкальными структурами. Вот как это описывает известный пианист, мастер импровизации Л. Чижик: «Когда я импровизирую, я забываю, что играю на рояле! Я просто передаю, сообщаю ту музыку, которую слышу, своё ощущение данной минуты, настроение» [7, 72].

Из данного откровения явственно следует, что в процессе джазовой импровизации музыкант не строит и формует музыкальное произведение, совершает те или иные игровые действия, думая и переживая о предстоящих технических трудностях, а пребывает в со-

стоянии непрерывного континуума, свободно и естественно! Он пассажир того самого поезда, передающий свои впечатления от наблюдаемого за окном – музыки которую он слышит внутри себя, транслируя «ощущения данной минуты, настроения». Но он также и водитель поезда!

В данном примере мы наблюдаем довольно редкий опыт погружения исполнителя во временной поток! Он отличается от множества примеров реализации исполнителем задач временного конструирования произведения, поскольку непрерывный континуум, о котором говорилось выше, есть временной континуум. Если для музыкантов традиционных культур это обычное явление, то для современного европейского пианиста – исключение из правил!

Это и есть темпоральность музыкального произведения с позиции исполнителя, «которая проявляется в структуре переживания, когда основные элементы музыкального текста могут одновременно наполняться различными смысловыми измерениями. Динамика этих изменений рождает внутреннее многообразие музыкальной формы (темпа, метроритма, фактуру, тональность, жанр, динамику, фразировку). Мы имеем дело <...> с одним неделимым временем, которое воспринимается и исторически и субъективно, законы которого познаём и пытаемся одухотворить» [13, 229]. Почти то же самое пишет Г. Нейгауз: «Время – Ритм – с большой буквы, где единицей измерения ритма музыки являются не такты, фразы, периоды, части, а всё произведение в целом, и его ритм являются почти тождеством» [9, 50].

Объединение в пару времени и ритма вряд ли можно отнести к простой случайности! И это высказывание особенно показательное тем, что принадлежит величайшему пианисту классического направления, а не джаза. Предвидя возможные критические замечания относительно некорректности попытки сравнить природу исполнительского процесса, базирующегося на принципиально различных фундаментах – импровизационном и интерпретационном, следует заметить, что в современной европейской музыкальной культуре между классикой и джазом уже нет жёсткой демаркационной линии.

И это не только результат нарастающей в настоящее время диффузии стилей, жанров, кросскультурных пересечений. Импровизация как один из важных принципов лежала у истоков европейской музыки, питая эпоху Барокко, оставаясь заметной в Венском классицизме (свободные каденции) и позже, как особая привилегия, а точнее манифе-

стация высшего уровня мастерства, наблюдается у артистов-виртуозов, композиторов-исполнителей вплоть до настоящего времени.

Таким образом, для любого музыканта последних десятилетий XX века и по настоящее время, формировавшегося в рамках и на почве общеевропейской музыкальной культуры, возможность использовать особые потенции импровизационной природы исполнительского процесса всегда открыты, не смотря на ограниченную область применения и экспериментов. Эстетическая и философская суть данных потенций – получение временного опыта в процессе музыкального исполнения, а практическая – приобретение естественной пластики игровых движений и преодоление технических трудностей. И если некоторым это всё же удаётся в условиях европейского музыкального кодекса времени, и даёт видимый результат, почему бы не попытаться понять механизм взаимосвязи временных ощущений пианиста и пластики игровых движений.

Проблемы пластики игровых движений, что в первую очередь связано со свободой от напряжения игрового аппарата, всегда находились в фокусе внимания фортепианной педагогики. Здесь будет не лишним напомнить, что игровым аппаратом, как это не покажется странным, является всё тело, и даже небольшие зажимы, к примеру, лицевых мышц, негативно отразятся на гибкости и координации движений рук, которым пианист делегирует особые полномочия.

О феномене «слышащей руки» подробно писал С. Савшинский в своей книге «Пианист и его работа», подчёркивая, что это не метафора, а физиологическая реальность. «Рука пианиста – орган его музыкальной речи. Если между слуховыми представлениями и их «произнесением» с детства устанавливается связь, то речевой аппарат пианиста – его рука приспособляется к своим задачам так же естественно, как речевой аппарат человека приспособляется к произнесению слов на основе слухового восприятия» [12, 126]. При наличии такой двусторонней связи возникает закономерный вопрос – что является ведущим – слух или моторика?

Из высказываний многих выдающихся музыкантов, среди которых И. Гофман, Ф. Бузони, К. Мартинсен, Г. Нейгауз, Г. Коган и многие другие, следует, что главенствующим являются слуховые представления. Однако, в своём исследовании С. Мальцев приводит убедительные доказательства того, что механизм данной связи может формироваться не только прямым (от слуха к моторике), но и обрат-

ным путём. «И такие явления имеют место, как у средних музыкантов, так и у выдающихся импровизаторов» [7, 19].

Этот важный вывод делает правомерным использовать сравнение на первый взгляд различных по своей природе процессов импровизации и интерпретации авторского текста на основе единства базисных психофизиологических процессов. А поскольку слуховые представления, а также наличие нотного текста, обеспечивают пианисту даже с самыми средними данными двухуровневое (слуховое и визуальное) восприятие музыкальной фразы, которая по определению «дышит», то «слышащая рука» в той же мере и «дышащая рука»!

Данный вывод позволяет сделать важное заключение; композитор, обладающий таким универсальным игровым аппаратом, то есть, сам являющийся органичным по природе пианистом, создаёт произведения с такой же потенциально органичной пластикой, дыханием, естественно обеспечивающими временную организацию при последующей интерпретации. И скорее всего она будет близка к авторской! Произведения композиторов-пианистов, хотя и трудны, но, как правило, пианистически удобны. «Руки исполнителя обычно всегда отличают созданные в импровизации фактуры от фактур, искусственно придуманных “за столом”, поскольку спонтанно “слышащими руками” избираются обычно наиболее удобные фигурационные ходы, самые натренированные в предварительных упражнениях фигурации» [7, 20]. Таким образом, ответ на вопрос о возможности гармоничного совпадения авторского временного кода произведения с его интерпретационным прочтением будет положительным при условии, что текст принадлежит композитору-пианисту, а сам интерпретатор обладает дышащими и слышащими руками.

Благодаря такому расширению списка делегируемых полномочий, руки пианиста превращаются в особый исполнительский «орган дыхания», работающий, подобно обычному дыханию, плавно, без рывков и остановок в точке напряжения и покоя (кульминация и переход от одной фразы к другой). И здесь можно говорить о пластике, которая естественно рождается из действий дышащих рук, материализующих внутрислуховые представления в звучащую музыку. Именно на основе подобной телесной пластики появляется возможность приблизиться к иному опыту переживания времени в процессе музыкальной практики, идущему вразрез с европейским менталитетом, кодексом взаимоотношений с категорией «время».

Выдающиеся мастера фортепианного исполнительства, педагоги, а также присоединившиеся к ним в последнее время психологи, кинезиологи, психофизиологи, специалисты телесно ориентированной терапии, посвящали и посвящают теме пластики многие страницы подробнейших объяснений, советов, упражнений. Рост интереса к этой сфере пианистического искусства, помимо вопросов художественного порядка, объясняется успешными примерами и методиками устойчивой реабилитации исполнителей с проблемами игрового аппарата вследствие зажимов и травм. Трагедий, подобно драме Р.Шумана, можно и нужно избегать!

Однако пластика – это не только пианистическое удобство, виртуозность и профилактика профессиональных заболеваний, это также секрет красивого звука, певучей фразы, одухотворённого мыслью и чувством исполнения и, также, магическое взаимодействие со временем (что важно, именно взаимодействие, а не управление!) В поиске правильных решений, по меткому выражению С. Савшинского, копать тоннель нужно с двух концов. Изучение строения кисти, пальцев, локтя, сложного механизма, лежащего в основе исполнительских движений пианиста, столь же необходимо пианисту, как и постижение слухом (изучением нотного текста) дыхательных циклов исполняемого произведения. Призывы подавляющего числа педагогов брать уроки вокала, учиться широкому дыханию и искусству фразировки у вокалистов не исчерпываются приобретением кантилены и частичным преодолением конечной природы фортепианного звука. Речь идёт о непрерывности дыхательных циклов музыки, вне зависимости от штрихов, пауз, сложных и обособленных ритмоинтонационных фрагментов внутри одной фразы. «По удачному выражению Г. Когана, каждой фразе соответствует присущий ей “двигательный узор”. Ясное представление о динамико-агогическом рельефе подсказывает играющему наиболее подходящий, органичный пластический жест. Отдельные движения, обслуживающие микроинтонации, переходят одно в другое, образуя целостный “двигательный узор”» [5, 458].

Плавность перехода от одного цикла дыхания (фразы) к другому пластически отражается в петлях и дугах, которые «рисуют» в воздухе руки пианиста, его кисти, запястья, локти. Некоторые движения исполнителей на эстраде, кажущиеся нарочитыми, часто идут из внутреннего понимания хореографии исполнительских задач.

Совет многих известных хореографов – от пластики идти к образу – может лишь на первый взгляд показаться неуместным приме-

нительно к игре на фортепиано. «Выразительное движение (или действие) не только выражает уже сформированное переживание, но и само, включаясь в него, формирует его» [11, 485]. С. Савшинский особо подчёркивал значение игровых движений: «Они не только усиливают материальность восприятия, но и способны музыканту-исполнителю “раскрыть” в содержании произведения то, что могло быть не замечено слухом» [12, 15].

И если это движение целостно, выразительно и гармонично (то есть лишено избыточного напряжения), то положенное в основу более мелких игровых действий (звукоизвлечение пальцами), оно ожидается приведёт к художественному звуковому результату. Естественно, наиважнейшим условием в поиске пластического рисунка исполняемого произведения является задача как можно скорее оторваться от текста, чтобы разгрузить внимание и сосредоточиться на балансе слуховой и координационной сфер.

Несколько неожиданный подход к процессу фортепианной игры как к хореографическому действию может отчасти освободить сознание многих начинающих музыкантов от привычки воспринимать рояль как ударный инструмент и себя за ним как кузнеца за наковальней или плотника, вынужденного ловко управляться с 10 молоточками (пальцами). Вот что пишет по этому поводу известный американский пианист, композитор и педагог Сеймур Бернстайн: «Я полагаю, что лиги и все остальные способы знаковой записи в клавирной музыке в действительности являются хореографическими обозначениями. Исполняя их при помощи всех хореографических движений <...> вы можете создавать звучания различной напряжённости, придавать вашей игре живое дыхание, общаться посредством звуков» [2, 92].

Объединение в игровом процессе и пластики и дыхания позволяет нащупать естественный темпоритм сначала в отдельной фразе, фрагменте, и далее во всём произведении. Единственным непреложным требованием для пианиста является исполнение в идеальном, а не возможном на настоящий момент темпе, пусть и не вполне качественно, в виде наброска. Такое требование, будучи выполненным, позволит почувствовать пластическое удобство и станет хорошим стимулом для скорейшего более качественного выучивания данного фрагмента, особенно если речь идёт о виртуозном произведении.

Таким образом, дыхание и пластика как величины, неразрывно связанные со временем, органично предлагают именно тот темп (или, иначе говоря, организацию процесса во времени), который обеспечи-

ваит им витальность. В качестве примера можно привести вокалистов или духовиков, которые также с самого начала должны стремиться к конечному исполнительскому темпу, поскольку одновременно заучивают и моменты исполнительского дыхания. Если искать аналогии с хореографией, то очевидной является необходимость синхронизировать музыку с исполнением балетных прыжков и некоторых других па, поскольку именно двигательное начало диктует строго определённый темп музыкальному сопровождению.

И когда все указанные элементы учтены и приведены в рабочее равновесие, исполнительский процесс, образно говоря, теряет гравитационную тяжесть физических усилий и приобретает полётность, превращаясь в непрерывный поток с пульсирующими волнами вдохов-выдохов. «Одно дело – слышать поток музыки, но совершенно другое – передать его при помощи звука, извлекаемого на инструменте. Используя хореографические движения, мы воплощаем наши внутренние музыкальные представления, – в конечном счёте, одно неотделимо от другого» [2, 149].

Сочетание пластики и дыхания в исполнении при согласовании с внутрислуховыми представлениями пианиста не могут достичь гармоничного баланса без учёта ещё одного важного момента. Природа фортепиано диктует особые требования к организации звука во времени. В отличие от своих коллег-музыкантов, исполнителей на духовых, струнных инструментах, пианист имеет дело с конечной, гаснущей природой звука, который всё же удаётся продлить при помощи педали и ряда иных приёмов. Задача соединить несколько звуков в поющую фразу в зависимости от темпа требует применения различных приёмов звукоизвлечения, но возможности пианиста безграничны! В очень медленных темпах фортепианные звуки теряют способность соединяться во фразу, тогда как скрипачу или валторнисту подобные трудности неведомы. И каждый новый инструмент, с которым знакомится пианист в различных классах своего учебного заведения, в различных концертных залах, обладает индивидуальными характеристиками звучания, которые также вступают во взаимодействие с акустикой помещения. Пианисту более чем многим другим музыкантам, играющим на собственном хорошо изученном инструменте, необходимы быстрота адаптации к незнакомым условиям и способность откорректировать интерпретацию в соответствии с предлагаемыми обстоятельствами. Акустические характеристики звучания каждого нового инструмента неизбежно влияют на темпо-

ральные характеристики произведения; соответственно, темп, туше, педализация, пластика и фразировка могут претерпевать изменения иногда прямо перед выступлением, в процессе репетиции. Разумеется, если пианист способен включать в сферу своего внимания и реализовывать задачи такого сложного высокохудожественного уровня.

Решая проблему естественной пластики игровых движений, опираясь на специфичность природы фортепианного звука, через понимание и естественное физическое проживание циклов вдоха-выдоха в данном произведении, исполнитель-пианист выходит в иную мерность. Если раньше, занимаясь поисками оптимального метротемпоритма, музыкант имел дело с музыкальной тканью (плоскость), то подключая к данному процессу пластику и дыхание, он попадает в *объёмное пространство*: это музыкальный океан, трёхмерное пространство! И на этом этапе возможен прорыв в новое, ещё более сложное по структуре, четырёхмерное пространство с включением времени как четвёртого измерения. Обычно это происходит спонтанно, но этот тонкий опыт, который по силе и глубине (новизне) переживания невозможно спутать ни с чем. Столь же сложно он поддаётся вербализации, однако даже однократное погружение в поток времени позволяет оценить преимущества для исполнителя, становится естественно и легко играть!

Подводя итоги и оглядывая проделанный, согласно обозначенной теме, путь рассуждений, от временных ощущений, до пластики игровых движений пианиста, путь, весьма извилистый, со множеством промежуточных остановок (время музыканта, эволюция опыта усвоения и обращения с музыкальным временем, дыхание, исполнительская техника, зажимы и избыточное напряжение, временная специфика фортепианного звука, аксиологический (ценностный) аспект временного опыта музыканта-пианиста), – можно справедливо задать вопрос: не слишком ли сложно и умозрительно проделанное путешествие? Явственно читаемая материальная составляющая данной проблемы, предварительно очищенная от философской подоплёки и метафизического тумана, будет выглядеть достаточно банально: путь к исполнительской свободе, технической безупречности и виртуозности лежит через преодоление мышечных зажимов и гармоничное/экономное использование всех уровней игрового аппарата.

В стремлении использовать везде и во всём чисто практический подход есть риск выплеснуть с грязной водой и младенца, чем в данном контексте является момент приобретения временного опыта.

Каждый, кто серьёзно относится к своей профессии, – заинтересован в личностном росте и продвижении по карьерной лестнице, и музыканты в том числе, поэтому вопрос практической выгоды, минуя малопонятные перспективы получения некого опыта, вполне оправдан.

Однако здесь нелишне будет напомнить о своеобразной эталонной иерархии Человек – Музыкант – Исполнитель (Педагог), в которой, подобно матрёшке, первый Человеческий уровень должен вбирать в себя поочерёдно следующие два (это очень желательно, но, к сожалению, не является правилом). И в том желаемом идеальном случае, когда сквозь исполнителя проступают более значительные черты Музыканта и следом фундаментальные – Человека, именно ценности более высокого порядка будут выступать как более значимые, нежели узкопрофессиональные интересы. И одной из таких ценностей стоило бы назвать приобретение временного опыта, и что ещё более заманчиво, посредством профессиональной деятельности.

Отношение ко времени и способы взаимоотношения со временем – те вопросы, которые ставит и может попытаться решить для себя далеко не каждый. И дело здесь не в уровне интеллекта, а в особенностях мироощущения, специфической фокусировке внимания.

Одни из нас настолько легко относятся ко времени, что становятся «прозрачными», «проницаемыми» и поэтому неподверженными его воздействию. Они легко опаздывают, с лёгкостью прощают опоздания окружающим, иногда просто «выпадают» из времени и в хронотопе повседневности руководствуются больше внутренним ощущением, нежели часами. Несмотря на жёсткие регламенты и скорости современного мира, они каким-то чудом продолжают жить среди нас. Вероятно, перспективы приобретения временного опыта оставят их равнодушными, однако, при отсутствии обязательного для подавляющего большинства людей пиетета по отношению ко времени (время дорого!), интерес не исключён.

Для высокоорганизованных людей, наилучшим образом встроенных в постинформационный социум, конструктивное отношение к жизни, карьере и, соответственно, времени, которое имеет материальный эквивалент – деньги, перспектива получения иного знания о времени (временного опыта) лишена смысла, поскольку деньги уже являются универсальным эквивалентом.

Прорисовка относительно чёткой картины мира с топографией, структурными связями и кодексом правил (в том числе и кодексом времени) для существования в этом мире – фундаментальное условие

выживания для разумного существа. Не случайно первые годы жизни ребёнка так важны в плане усвоения громадного количества информации ввиду пластичности психики и активности мозга в направлении создания сложной сети нейронных связей. В большинстве случаев к моменту окончания учёбы (школа, колледж, ВУЗ), картина мира приобретает каркасную жёсткость, устойчивость, поскольку в состоянии относительной стабильности своих представлений о мире человек ощущает себя психологически комфортно. (С другой стороны, отгораживаясь от постоянно меняющейся действительности, отторгая всё, что не вписывается в готовую картину мира, человек перестаёт соответствовать этому миру, резонировать с ним!) Подобная стратегия имеет ценность лишь в условиях внешней стабильности окружающего мира, который в настоящее время, претерпевает стремительные и глобальные трансформации.

Способность постоянно изменять и дорабатывать сложившуюся картину мира, иметь смелость создавать индивидуальную, отличную от общепринятых в данном обществе, мировоззренческую мандалу, принимая и перерабатывая новые знания, новые опыты на протяжении всей жизни, – удел немногих. Поэтому они всегда открыты новому, как во внешнем мире, так и на пути к себе, внутрь себя.

Опыт чистого переживания времени погружение в поток времени, слияние с ним для музыканта-исполнителя в рамках европейской культуры – явление не массовое, а скорее единичное. Это приближается к тонким медитативным опытам, которые, имея многотысячелетнюю, генетически закреплённую через практику, предрасположенность, как у представителей некоторых традиционных культур, способны вызвать яркие, многомерные и трансформирующие весь предыдущий жизненный опыт переживания.

Понятие «временной опыт» (временное ощущение, переживание времени), используемое на протяжении всей статьи, благодаря многим текущим уточнениям, обнаруживает свою неточность, несоответствие характеристикам в данном контексте. Как уже отмечалось ранее, речь идёт не об *опытах со временем*, как это присуще европейской нотной традиции композиторского письма (творчества). Искусение использовать другой, нередко употребляемый термин «*вневременной опыт*» (встречается у Г. Орлова) также несостоятельно, поскольку не вполне отражает сущность процесса, который, при выполнении описанных выше условий, характеризует теснейшая органическая связь времени, дыхания и пластики.

Рассматривая исполнительский процесс в координатах четырёхмерности, созданной музыкой, дыханием, пластикой и временем, наиболее удачным видится *погружение во время, слияние с потоком времени*, иными словами, нахождение исполнителя именно *внутри времени*. Ограничившись этим необходимым последним уточнением, которое могло бы повлечь изменение в названии текста, автор всё же сохранит словосочетание «временной опыт», учитывая его обобщающий характер.

Подчёркивая относительную редкость получения временного опыта современными пианистами академической сферы, обусловленную причинами субъективного характера (отсутствие глубоко укоренённого опыта медитативных практик как неотъемлемой части культуры, закреплённого многими поколениями), также нельзя не обратить внимание на причины внешнего порядка. Вся музыка, к которой обращается подавляющее число современных исполнителей-пианистов, так или иначе имеет отношение к европейской традиции и скроена по лекалам европейского мышления, опирающегося на европейский временной код, или операционное восприятие времени. Время превращается в инструмент в руках мастера, инструмент, при помощи которого производят сложные композиционные операции моделирования музыкальной ткани. Как пишет Г. Орлов, «операционное восприятие времени делает возможной её организацию и проявляет себя во всех четырёх главных аспектах композиции: в мелодике, гармонии, тональности и архитектонике» [10, 401].

Менталитет, принципы организации музыкального материала, традиции письменной формы и обучения – всё это по отдельности, а, тем более, в сумме является совершенно неподходящей почвой для приобретения временного опыта, что также, двигаясь в обратном направлении, – делает его бесполезным в заданных условиях. Но, тем не менее, если очистить предлагаемую идею от экзотического налёта мистики, её реализация всё же возможна и будет иметь практическую ценность для пианиста, невзирая на ряд сложных моментов. Да, ему намного труднее, чем вокалисту или духовику, прочувствовать природу дыхания как такового и перенести этот опыт на дыхание в музыкальной ткани, которое, конечно, не тождественно человеческому. Иначе бы многие не пережили бы и нескольких минут при исполнении...

Так же, не имея опыта в области пластических видов искусств, или хотя бы практики актёрского мастерства, попытка реализовать процесс звукоизвлечения в виде хореографического действия – пред-

ставляется как дополнительное усложнение и без того непростой задачи. И, тем не менее, если это удаётся, то итог (исполнительский процесс+дыхание+пластика) будет ощутимо превышать математический эквивалент суммы трёх компонентов. Дав предварительное обещание читателю провести в будущем более серьёзное практическое исследование, автор берёт на себя смелость утверждать, что первый временной опыт происходит как абсолютно спонтанное и неподготовленное заранее явление, яркое переживание, побуждающее к его изучению для возможности повторения.

Экстраполяция в чистом виде идеи медитативного погружения во временной поток при исполнении музыки европейской традиции для пианиста, выросшего и получившего образование в рамках европейской культуры, недостижима, и более того, неконструктивна. При несомненной пользе медитаций, у пианиста масса задач, решить которые, полностью отключившись, даже если это очень хорошо выученное произведение, не получится. Сложнейшее архитектурное конструирование при исполнении крупной формы, многочастных циклов, созидание пропорций в формообразовании, не говоря о текущих технических задачах, требуют той же концентрации, ясности, координационной точности и быстроты реакции, какой, вероятно, должен обладать лётчик или диспетчер автоматических систем.

Однако в рамках отдельных фрагментов, в качестве опыта и как нетривиальный учебный приём, объединение задачи пластического «проживания» фразы как целостного дыхательного цикла или цепи нескольких циклов, лучше всего закрытыми глазами или используя периферийное зрение, почти наощупь, может привести к неожиданным результатам. И в данном случае речь идёт не только о произведениях медитативного характера, хотя, в первую очередь, их следует иметь в виду на начальных ступенях освоения приёма.

Выполнение одновременно нескольких задач (игра наизусть, наощупь, с фокусировкой внимания на пластике, соответствующей органике дыхания) требует предельной концентрации, что, как может показаться, совершенно не сопрягается с медитативным состоянием.

Не касаясь вопросов различных видов и техник медитации, являющихся отдельной и бесконечно обширной темой, следует заметить, что всегда имеется объект или ряд объектов медитации, собирающих в фокус внимание медитирующего. Необходимо ещё раз развеять популярный миф о медитации как о приятном и никак не связанном с понятиями «работа и концентрация» процессе, когда требу-

ется всего лишь расслабиться и не думать ни о чём. Одним из наиболее простых и в то же время фундаментальных объектов является дыхание, медленное и равномерное, что в свою очередь способствует постепенному снятию мышечного напряжения; при этом поддерживается каркасное натяжение тела от кончиков пальцев ног до макушки головы. Баланс телесного расслабления и концентрации внимания при систематической тренировке создают условия для возникновения достаточно редкого или вообще незнакомого современному человеку состояния устранения ментального шума и перевода в автоматический режим привычных механических действий, чем в данном контексте является процесс исполнения отдельного фрагмента.

В технически сложных, виртуозных произведениях, при работе над небольшими фрагментами, попадание в окно временного опыта может дать долго искомый ответ на решение технических задач. Если говорить о возможности подобного опыта при исполнении целого произведения, то вероятнее всего это пьесы. Миниатюра, в отличие от крупной формы, – в меньшей степени апеллирует к архитектурным действиям в сознании пианиста.

Далеко не все пьесы потенциально рассчитаны на освоение вышеуказанного метода, адаптированного к пианистической практике. Основное условие – отсутствие частых, резких и широких по амплитуде колебаний эмоций, темп при этом может быть любой. Обобщённое значение понятия «пьеса» – снятый кусок жизни – органично соотносится с предполагаемым действием; это то, что можно охватить целостно и одновременно. Время сворачивается в один миг, давая яркое гештальтное переживание образа в музыке, и, возможно – временной опыт. Любопытно заметить, что цикл пьес для кларнета и фортепиано современного американского композитора Роберта Мучинского так и называется «Куски времени».

Рациональное европейское мышление с трудом, хотя и не без интереса, в последнее время пытается примерять и применять многовековой опыт медитативной практики восточных культур (а также культур многих народностей, относящихся к культурам холодного типа, иначе говоря, – традиционным). Невзирая на самодовлеющую ценность данного опыта, открывающего неопитам совершенно ошеломляющие перспективы чувствования мира, себя в мире, единства себя с миром, европейский практицизм нацелен на поиск пользы и выгоды в сферах, потенциально пригодных для экстраполяции медитативных практик и духовного опыта: медицины, спорта, бизнеса.

И во многих случаях можно достаточно отчётливо наблюдать контуры временной подоплёки: отодвинуть старость и болезни, улучшить результаты в спорте, быстрее и эффективнее принимать сложные решения в профессиональной деятельности.

Что же касается музыки как сферы медитативной практики, то ей удаётся ускользнуть от корыстных попыток «примерять и применять». Зато возможность дарить ищущим ценные опыты, особенно, если мы имеем ввиду музыку, изначально соответствующую отличным от европейских канонам и организующим принципам, всегда открыта. Традиционная музыка, базирующаяся на ином временном кодексе, иных ценностных иерархиях, обычно ставит европейского слушателя в тупик, не оставляя ни малейшей возможности интеллекту, уму зацепиться за какой-либо фрагмент, чтобы вырезав его из временного потока сравнить с тем, что звучало раньше, или вообразить, что последует дальше. Его слух, привычный к распознаванию отдельных фрагментов, наблюдению за чередованием повторов и вариантному изменению этих музыкальных блоков, невольно теряется в бесконечных и причудливых узорах индийской раги или арабского мугама и, утратив деятельную активность, проваливается во временной поток, подобно Алисе, провалившейся в кроличью нору. Столь же сложны и непостижимы в рациональном ключе многослойные полиритмические сетки африканской музыки. А между тем везде присутствуют свои особые принципы, свой порядок и смысл, понять который способен лишь укоренённый или долго проживший в данной культуре человек. Таким образом, несмотря на приведённые в данном тексте обоснования взаимосвязи временного опыта исполнителя-пианиста с пластикой его игровых движений, **опыт сам по себе значительно более ценен, по сравнению с его практическими бонусами.** Но поскольку и сами бонусы представляют интерес, то единственная возможность воспользоваться ими – заходить с позиций ценности опыта как такового.

«Столетиями заковывая музыку в корсет всевозможных структур и форм, мы всё ещё говорим о её движении и дыхании. Разумеется, дышит и двигается не сама музыка, а человек слушающий её. И пока человек, не ведая того, смешивает собственные ощущения и действия с музыкальным звучанием, перед ним открыта возможность внутреннего очищения, восстановления цельности и единства с миром» [10, 187]. Если слушателю выпадет редкая возможность пережить опыт слияния дыхания музыки с внутренним ощущением дви-

жения на острие бритвы времени в постоянном «здесь и сейчас», то ему посчастливилось приобщиться к временному опыту благодаря Мастеру за роялем, музыканту, которому удалось разгадать секрет времени.

Литература

1. *Андреева В.А.* Темпоральность музыки в контексте семиотических исследований // Вестник МГУКИ №3 (53). – М.: МГУКИ, 2013. С. 227-230
2. *Бернстайн С.* 20 уроков клавиатурной хореографии: Пер. с англ. – СПб., Композитор. Санкт-Петербург, 2001. – 152 с.
3. *Гельфанд Я.* Диалоги о фортепианной нотации и её интерпретации. – СПб.: Композитор, 2008. – 216 с.
4. *Инайят Хан Х.* Мистицизм звука. – М.: Сфера, 1997. – 336 с.
5. *Корыхалова Н.* За вторым роялем. Работа над музыкальным произведением в фортепианном классе. – СПб.: Композитор, 2006. – 552 с.
6. *Леви В.* Искусство быть собой. – М.: Знание, 1977. – 208 с.
7. *Мальцев С.* О психологии музыкальной импровизации. – М.: Музыка, 1991. – 86 с.
8. *Мартынов В.И.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования / Психология художественного творчества / Хрестоматия, сост. К. Сельченко. – Минск: Харвест, 2003. – С. 238-248.
9. *Нейгауз Г.Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1987. – 241 с.
10. *Орлов Г.* Древо музыки. – СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2005. – 440 с.
11. *Рубинштейн С.* Основы общей психологии. – М.: Знание, 1946. – 580 с.
12. *Савшинский С.И.* Пианист и его работа. – Л.: Советский композитор, 1961. – 270 с.
13. *Словарь современной западной философии.* Ред. В.И. Садовского. – М.: Изд. полит. лит., 1991. – 679 с.
14. *Суворов Н.* Флуктуации времени темпоральность субъективного опыта // Вестник СПбГУКИ №4 (25). – СПб., 2015. – С. 35-40

Владислав Петров (Астрахань)

Новые ракурсы осмысления Пятой симфонии Шостаковича

7 февраля 1936 года Нарком Керженцев «совершенно секретно» рапортирует Сталину: «Сегодня у меня был (по собственной инициативе) композитор Шостакович. На мой вопрос, какие выводы он сделал для себя из статей в “Правде”, он ответил, что хочет показать своей творческой работой, что он указания в “Правде” для себя принял. На мой вопрос, признает ли он полностью критику его творчества, он сказал, что большую часть он признает, но всего еще не осознал... Я ему посоветовал по примеру Римского-Корсакова поехать по деревням Советского Союза и записывать народные песни России, Украины, Белоруссии и Грузии и выбрать из них и гармонизовать сто лучших песен. Это предложение его заинтересовало, и он сказал, что за это возьмется. Я предложил ему перед тем, как он будет писать какую-либо оперу или балет, прислать нам либретто, а в процессе работы проверять отдельные написанные части перед рабочей и колхозной аудиторией». Композитор пообещал, что отправится в длительную командировку для изучения фольклора социалистических республик. И Пятую симфонию Шостакович мыслил первоначально именно как «фольклорную», с опорой на народные песни. Однако получилось совершенно неожиданное музыкальное полотно – симфония, выросшая из страха, как считает А. Росс.

По мнению В. Бобровского, если «красота Четвертой симфонии – результат неосознаваемой тенденции, она рождена “кровью земли”», то «в красоте Пятой слышна осознанность; это красота, идущая не только от соков земли, но и от синевы неба. Эта красота светит причастностью к высшей, вневременной правде. Но и высшая правда не отрывается от тревог сегодняшнего дня – она освещает их особым сиянием, она вливает дух веры в то, что не несут с собой реалии жизни, но что живет в нас как искомое идеальное начало» [1, с. 27]. Философский взгляд на концепцию симфонии, высказанный Бобровским, заставляет говорить о Пятой симфонии, как о симфонии, имеющей надбытовое, вселенское значение. В симфонии четыре части:

медленная драматическая первая часть, насыщенная полифоническими элементами; скерцо, отличающееся внешней простотой, полное юмора; третья часть своими истоками восходит к музыкальным сочинениям Малера, являясь наиболее традиционной; финал, не приносящий, однако, логичной развязки драматическому конфликту, воплощенному в первой части. Симфония, скорее, алогична по общей форме [см. об этом: 2].

Премьера симфонии состоялась 21 ноября 1937 года в Ленинграде. Вот что вспоминал А. Глузов: «Во время финала многие слушатели один за другим начали непроизвольно подниматься со своих мест. Так бывало только на спектаклях Ермоловой. Музыка какой-то поистине электрической силой заставила к концу встать весь зал. Головокружительный грохот оваций сотряс белоколонный филармонический зал, и Мравинский поднял партитуру высоко над головой, как бы указывая, что не ему, дирижеру, принадлежит эта буря рукоплесканий и криков и не оркестру, а музыке – музыке! – создателю Пятой симфонии Шостаковичу» [3, с. 361]. О небывалом успехе произведения Шостаковича писал и И. Гликман: «Публика, заполнившая филармонию, воздала ему дань безграничного восхищения, слушая Пятую. Я был потрясен тем, что во время *Largo* (третья часть) многие, очень многие плакали: и женщины, и мужчины. На концерте присутствовал академик Владимир Федорович Шишмарев, знаменитый филолог и хороший музыкант. Я был знаком с этим замечательным человеком. Не любя громких слов и эпитетов, Владимир Федорович сказал мне, что подобное волнение, испытанное публикой, подобный триумф композитора он наблюдал лишь один раз в жизни: на Шестой симфонии Чайковского под управлением гениального автора, незадолго до его смерти» [4, с. 14]. Премьеры Пятой симфонии в Ленинграде в ноябре 1937 года были омрачены «выходкой» действующей власти. Триумф Шостаковича был очевиден: слушатели долго аплодировали композитору. Чиновники же, пытаясь предотвратить и понять столь восторженное отношение публики к маэстро, «высадили» на ленинградскую землю «звездный десант». Вот как описывает это событие М. Чулаки: «Общепринятый и общепонятный жест вызвал крайнее неудовольствие в официальных инстанциях, ибо был сочтен за неприличную фронтду по отношению к критике, высказанной на страницах партийной печати в адрес предыдущих произведений того же автора, который, разумеется, не мог в столь короткий срок перестроить свое мировоззрение и создать стопроцентно советскую сим-

фонию! К тому же официальное мнение о симфонии еще не было сформулировано. И так – демонстрация! Немедленно в Ленинград были присланы два ответственных работника Комитета по делам искусств – В.Н. Сурин и Б.М. Ярустовский. Они присутствовали на одном из последующих исполнений симфонии. В их задачу входило выяснить, каким образом устроителям концерта удалось инспирировать столь шумный и демонстративный успех. Особенно усердствовал Ярустовский. После концерта, стоя вместе с Суриным на хорах и лично являясь свидетелем неслыханного триумфа Шостаковича, он, стараясь перекрыть шум зала, непрерывно подавал безапелляционные реплики: “Смотрите, ведь слушатели явно подобраны по одному человеку, персонально!.. Здесь нет обычных нормальных слушателей! Успех симфонии скандально подстроен!..” и т.д. и т.п. Напрасно директор филармонии (им был в то время я) старался уверить разошедшегося деятеля, что публика пришла на концерт, купив билеты обычным порядком, через кассу, – Ярустовский, молчаливо поддерживаемый Суриным, был в своем мнении непреклонен. С тем оба представителя центра и отбыли в Москву. Некоторое время отголоски раздутого ими “симфонического скандала” все еще доходили до Ленинграда. Приходилось писать объяснения, давать справки, доказывать отсутствие криминала» [5, с. 190-191].

В целом же, партия положительно приняла Пятую симфонию. Но здесь не было выбора: после критических отзывов об опере «Леди Макбет», о балете «Светлый ручей» и о ряде других произведений Шостаковича, *вышестоящие структуры должны были признать правильность Пятой симфонии*, несмотря на понимание ими двойственной природы этого опуса. Не признать ее – означало не признать «эволюции» творческого метода и стиля композитора, эффективности своего воздействия на его мышление. А уж этого власть допустить не могла. Шостакович стал воплощением композитора, «исправляющего свои ошибки». Может быть, в этой ситуации наконец-то положительную роль сыграло письмо Горького Сталину?

Компромиссна ли Пятая симфония [о творческих компромиссах Шостаковича см.: 6]? Некоторые исследователи утверждают ее бесспорную компромиссную сущность. Так, К. Мейер отмечает: «Пятая симфония – своего рода компромисс, на который пошел Шостакович после нападков на его более ранние сочинения», в то же время подчеркивая, что «этот компромисс не дал отрицательного результата. Автор удивительным образом сумел совместить упрощение музыкаль-

ного языка с сохранением своей яркой индивидуальности. Несомненно одно: в противоположность “Леди Макбет Мценского уезда” или Четвертой симфонии, не говоря уже о самых ранних сочинениях, Пятая симфония не является произведением новаторским. Шостакович провел в ней явный отбор средств, используя их очень экономно, с опорой на традиционные образцы формы» [7, с. 210]. Но разве проявление компромиссности заключается только в упрощении музыкального языка и в использовании общедоступных форм выражения, как утверждает К. Мейер? С этой точки зрения, Пятая симфония – действительно, компромисс. Но с содержательной стороны в ней компромиссности не наблюдается. Многие исследователи конца XX века, поддаваясь общим стремлениям заклеить сталинскую эпоху всеми возможными и невозможными отрицательными эпитетами, находят в партитурах композитора *«антисталинские» содержательные элементы*. Некоторым из них такой повод дали высказывания Флоры Литвиновой, общавшейся с Шостаковичем в Куйбышеве во время эвакуации в годы Второй мировой войны и опубликовавшей свои воспоминания о встречах с композитором. Так, на вопрос о содержании Седьмой симфонии, Шостакович ответил ей: «Конечно, фашизм. Но музыка, настоящая музыка, никогда не бывает буквально привязана к теме. Фашизм – это не просто национал-социализм. Это музыка о терроре, рабстве, несвободе духа» [8, с. 12]. «Позднее, – вспоминает Ф. Литвинова, – когда Дмитрий Дмитриевич привык ко мне и стал доверять, он говорил прямо, что Седьмая симфония, да и Пятая тоже – не только о фашизме, но и о нашем строе, вообще о любом тоталитаризме» [9, с. 11]. В любом случае без привлечения общего исторического контекста эти симфонии рассматривать бессмысленно, поскольку сочинялись они в очень важные для отечественной истории даты – в 1937 и 1941 годах [о драматических моментах в жизни Шостаковича см.: 10]. Отметим, что в Пятой симфонии Шостаковича используются *цитаты из оперы «Кармен» Бизе* (в побочной партии первой части – интонационное и ритмическое воссоздание из «Хабанеры» – слова «Любовь! Любовь!», в музыке с ц.14 первой части – фрагмент из «Сегидильи», в побочной партии финала – основные мотивы «Хабанеры»). До настоящего времени многие музыковеды пытались понять цели привнесения чужой музыки в текст Пятой симфонии композитора (например, Л. Мазель в 1967 году). Ответ был дан А. Бендицким [11] и М. Якубовым [12]. Процитируем фрагмент статьи М. Якубова, опирающегося, в свою очередь, на суждения А. Бен-

дицкого: «Обнаруженные истоки тематизма симфонии Бендицкий убедительно сопоставил с известными ныне фактами жизни композитора. В середине 1930-х годов Шостакович познакомился с молодой девушкой и увлекся ею... В 1936 году Е.К. уехала в Испанию и там вышла замуж за человека, которого звали Роман Кармен» [13, с. 74]. Она стала тоже Кармен. Эти находки также могут помочь исследователям в определении содержания Пятой симфонии. Может быть это личная драма? На это указывает и ее тематизм! Однако в этой же симфонии используется и другая цитата из «Кармен» Бизе – из сцены ареста главной героини, когда она произносит слова: «Нет, тайну свою от всех вас сохраню!». В 1937 году! Это наталкивает уже на несколько иные параллели – в сознании рождаются образы ареста самой Е.Константиновской и многих ни в чем не повинных людей.

Французский музыковед Ш. Лемэр Франс считает, что «...наиболее верным представляется рассматривать Пятую симфонию удачным музыкальным свидетельством определенного согласия в подчинении обстоятельствам и некоторой веры в будущее, вплоть до того момента, когда подавление свободы и крушение надежд не навалилось на Шостаковича как жестокая реальность» [14, с. 89]. Исследователь видит проявление компромиссности только во внешних факторах – упрощении языка и использовании доступных форм. Содержание же ее более глобально и антикомпромиссно. То, что Пятая симфония отражает в содержании все горести действительности, сомнению не подлежит и эта точка зрения также находит отражение в литературе: «...в Пятой симфонии, – отмечает В. Бобровский, – сама композиция которой говорит о высшей мудрости, живут “демоны” тех лет. Разве не кровью сердца Шостакович превращает прекрасное (но с внутренним надломом) в зловеще грозное? Разве не кровью сердца горюет Largo? Выстраданный свет последних тактов – разве это могло быть создано просто силой чисто музыкальной гениальности Шостаковича? Нет, это глубоко личная исповедь – одновременно горестное сознание погибающей правды, это – страдания совести. Но ведь великие души и в казематах верят в правду; так и Largo: и горестный плач по поруганной правде, и, вопреки всему, – вера в нее» [15, с. 24].

Напомним, что в годы создания Пятой симфонии был арестован и расстрелян друг и покровитель Шостаковича М. Тухачевский, а сам композитор был вызван в НКВД и допрошен в связи с заговором против Сталина как подозреваемый и свидетель (подробнее об этом – см. далее). Таким образом, в содержании Пятой симфонии можно кон-

статировать присутствие событий, связанных с личной жизнью композитора. И. Нестьев считает, что в ней воплощен плач по безвинным жертвам сталинского режима, а Л. Мазель говорит о проявлении в ней личной скорби и мучительной боли. А было ли это «конечное торжество добра»? Или в финале представлены несколько иные образы? По поводу «ужасности» финала высказался А. Фадеев: «Пятая симфония Шостаковича. Изумительной силы. Прекрасная 3-я часть. Но конец звучит не как *выход* (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая» [16, с. 273]. Известно в каких условиях писал Шостакович финал Пятой симфонии: именно в эти дни он узнал, что его старшая сестра, у которой раньше арестовали мужа, сослана в Среднюю Азию, а его тещу отправили в концлагерь в Казахстане. Основную тему финала этой симфонии позднее Шостакович использует в романсе на стихи Р. Бернса «Макферсон перед казнью» на словах «Так весело, отчаянно шел к виселице он». Мясковский не воспринял серьезно концепцию финала Пятой симфонии Шостаковича: «Лучше всего первая и третья части, вторая – малерично (в характере менуэтов и лендлеров), четвертая – хлестко, хорошая середина, но конец – плохой. D-dur'ная отписка. Инструментовка – дьявольская» [17, с. 265]. Не критикуя Мясковского, отметим, что эту «отписку» можно по разному трактовать и большинству современников Шостаковича она казалась изображающей глубокий пессимизм, нежели оптимизм. По крайней мере, композитор предоставил слушателям выбор в понимании финального эпизода.

Л. Михеева считает, что «финал симфонии в решительном, целеустремленном маршевом движении словно отметаёт прочь все лишнее. Это движется вперед – все быстрее и быстрее – сама жизнь, как она есть. И остается либо слиться с нею, либо быть ею сметенным. При желании можно трактовать эту музыку как оптимистичную. В ней – шум уличной толпы, праздничные фанфары. Но есть что-то лихорадочное в этом ликовании... вступают фанфары, звучащие под двусмысленные – то ли праздничные, то ли траурные – удары литавр. Этими вколачивающими ударами и заканчивается симфония» [18, с. 203]. В целом, отмечая трагический колорит Пятой симфонии, она пишет, что эта «музыка удивительно точно передавала свое время. Время, когда огромная страна днем, казалось, бурлила энтузиазмом под бодрые строи “нам ли стоять на месте”, а по ночам не спала, охваченная ужасом прислушивалась к уличным шумам, каждую ми-

нуту ожидая шагов на лестнице и рокового стука в дверь» [19]. Мог ли Шостакович, композитор-интеллектуал, композитор-историк в контексте тех ужасных для развития всего человечества дней просто «отписаться» (как утверждал Мясковский) и не вложить в финал симфонии «двойной смысл» (для тех, кто ничего не понимает и для тех, кто все понимает)? Мог ли он в дни, когда исчезали все самые близкие ему люди и когда он ждал собственного ареста создавать социально-реалистическое произведение без «двойного дна», без выхода на грани остросовременного содержания? Естественно, не мог. Поэтому и получился такой *двусмысленный финал*.

Примечательны в этом контексте и некоторые «фантазийные» мнения музыкантов. Так, В. Спиваков отмечает, что «Во время работы над Пятой симфонией я, мне кажется, понял внутреннюю психологическую пружину этого сочинения. Здесь... обозначена тема гибели автора. Финал симфонии внешне жизнерадостный, оптимистический. Кажется, что это колонны демонстрантов идут – как все мы когда-то шли – по Красной площади в Москве или по Дворцовой площади в Ленинграде. Люди идут плотно, плечом к плечу. И вдруг Герой (а это – сам Шостакович, конечно) погибает, его убивают, а народ вокруг этого не замечает. И продолжает идти в том же темпе» [20, с. 8]. Далее, рассуждая о причинах введения в партитуру симфонии цитаты из «Кармен» Бизе (тема любви) и об *идентификации* в сочинении *композитора с Иисусом Христом* (еще одно спорное утверждение, требующее аргументирования), Спиваков не указывает никаких причин столь свободной трактовки финала. Остается загадкой, что именно в финале вызывает ассоциации с убийством героя симфонии и что натолкнуло музыканта на подобные сравнения? Не менее интересной, но также спорной выглядит концепция Пятой симфонии, представленная В.Заком. Он считает, что в ней раскрыт *библейский сюжет о Каине и Авеле*: «Шостакович хочет уберечь нас от зла, показывая изначальную красоту души homo sapiens. Поэтому эпилог Первой части симфонии – чарующее “трио-катарсис” (флейта-пикколо, челеста и скрипка). Мудрость художника. Однако, и в том, что симфония звучит Предупреждением Человечеству. Финал как бы говорит нам: “Бойтесь коварства Каина, изгоняйте его, ибо иначе он одолеет Вас, восторжествует над Вами. Слышите это “возможное торжество”? Вот почему так пугают у Шостаковича и “темы-оборотни”, преображающие лирическое в устрашающее. Это и есть та атмосфера загадочности, где по-новому слышится повторение

вечного: кто я? Не грозит ли мне Каин? И не становлюсь ли я Каином сам? Конечно же, это отнюдь не иллюстрация Библии, а ее истолкование...» [21, с. 158].

М. Шостакович, сын композитора, предлагает свое видение: «Пятая симфония – это “Героическая симфония”. В ней композитор обращается с призывом “Слушайте меня! Теперь я буду говорить!”. В I части все развивается медленно – темы показывают общую атмосферу того времени. Но вдруг появляется Allegro – это нападение зла, деструктивные силы начинают расти. Здесь именно агрессия негативных бездушных сил, машина уничтожения... Когда начинает солировать скрипка – это словно голос замученного ребенка, раздающийся из под солдатского сапога... III часть – “Именно прошлой ночью мужчина приговорен к смерти в ГУЛАГе”... Но был человек, жил со своей семьей... Слышно дыхание его детей, плач жены... и вечный вопрос: “Почему я?”... Слезы... В финале – шторм, вызывающий ассоциации борьбы, в которой герой побеждает. Это победа выражена ускорением темпа... Здесь есть и предвестие войны – словно летят бомбардировщики... Вывод однозначен – зло угрожает Шостаковичу и нации» [22]. Если в трактовке Спивакова в финале Пятой симфонии герой гибнет и толпа не замечает его гибели (слишком невелика судьба человечка по сравнению с судьбой гибнущего поколения), то в трактовке М. Шостаковича герой выживает и даже побеждает в борьбе. Но победа эта временна и настроение продолжает оставаться пессимистичным! Финал Пятой симфонии, как, впрочем, и вся симфония в целом, будет будоражить воображение музыковедов еще не один десяток лет – появятся новые варианты его прочтения. Это неопровержимый факт, поскольку сомневаться в «двойном кодировании» этой концепции не приходится.

Литература

1. *Бобровский В.П.* Шостакович в моей жизни. Личные заметки. Публикация, вступительная заметка Е. Чигаревой // Советская музыка. 1991. № 9. С. 23-30.

2. *Петров В.О.* Творчество Шостаковича на фоне исторических реалий XX века: Монография. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. 188 с.

3. *Глумов А.Н.* Нестертые строки. М.: Всероссийское театральное общество, 1977. 427 с..

4. *Гликман И.Д.* Письма другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману. М.: Композитор, 1993. 366 с.
5. *Чулаки М.И.* Сегодня я расскажу о Шостаковиче // Звезда. 1987. № 7. С. 189-194.
6. *Петров В.О.* Творческие компромиссы Шостаковича в контексте истории XX века (заметки на полях Биографии Художника) // Творчество Д.Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 1-2 марта 2007 года. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2007. С. 17-46.
7. *Мейер К.* Шостакович. Жизнь. Творчество. Время. СПб.: DSCN – Композитор, 1998. 593 с.
8. *Литвинова Ф.* Вспоминая Шостаковича // Знамя. 1996. № 12. С. 12-20.
9. *Петров В.О.* Шостакович в контексте русской истории: семантическое определение личности // Перекрёстки истории: Актуальные проблемы исторической науки. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2008. С. 20-24.
10. *Бендицкий А.С.* О Пятой симфонии Д.Шостаковича. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 2000. 58 с.
11. *Якубов М.А.* Пятая симфония Шостаковича. Автор и критика о симфонии // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 72-78.
12. *Лемэр Франс Ш.* Музыка XX века в России и республиках бывшего Советского Союза. СПб.: Гиперион, 2003. 526 с.
13. Бобровский В.П. Цит. изд.
14. *Фадеев А.А.* Собрание сочинений. В 5-ти тт. Т. 5. Статьи, рецензии, записные книжки, письма. М.: Гослитиздат, 1961. 682 с.
15. *Ламм О.П.* Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Советский композитор, 1989. 363 с.
16. *Мухеева Л.В.* Жизнь Дмитрия Шостаковича. М.: Терра, 1997. 336 с.
17. *Спиваков В.Т.* Голос всех безголосых. Владимир Спиваков о Шостаковиче и о себе // Чайка. 2004. № 19. С. 8.
18. *Зак В.И.* Еще об идеалах // Музыкальная академия. 1999. № 1. – С. 155-159.
19. Notes by Maxim, transcribed by J.-M. Albert // DSCN Journal. 1990. № 4.

Вехи становления музыковедения Татарстана

Начало XX века знаменуется активным процессом формирования татарской профессиональной музыки. Одновременно с ней зарождается и *научная мысль* о татарской музыке как устной, так и письменной традиции.

Начальный этап татарского музыковедения связан с деятельностью известного просветителя, фольклориста, педагога **Султана Габяши** (1891–1942), которого мы по праву можем считать основоположником этой области науки. В «малых» формах своих работ (статьи, заметки) он с публицистической страстью, глубокой заинтересованностью сумел высказать яркие и смелые мысли¹.

К сожалению, С. Габяши пришлось прервать свою успешную творческую деятельность и выехать в Уфу. Причиной столь неожиданного решения послужила публикация анонимной статьи «Татар музыкасында “габэшичелеккэ” каршы»² («Против “габяшизма” в татарской музыке»). В ней он обвинялся в национализме, нежелании порвать с традициями и т. д. Остаться в Казани после этого было небезопасно. Эти обвинения не потеряли силу даже в “годы оттепели”. Во время учёбы автора настоящей статьи в консерватории (1961–1966) доцент Я. Гиршман постоянно говорил и писал о порочном характере ошибочных взглядов С. Габяши, которые «неверно ориентировали музыкальных работников и мешали пониманию путей развития татарской советской музыки»³.

К зачинателям татарского музыковедения необходимо отнести и первого татарского профессионального музыковеда — выпускницу

¹ См.: Сайдашева З.Н. С. Габяши о музыке и музыкантах / З. Сайдашева. Татарская музыка: история и современность. Казань: Идель-Пресс, 2008. С. 56–60; Султан Габяши: Материалы и исследования / Сост., вступит. статья, коммент., публ., прил. Г.Б. Губайдуллиной. Казань: Фикер, 2000. 239 с.

² См. об этом: Из истории татарской музыкальной культуры / Научные труды Казанской консерватории. Вып. 2. Сост. В.Р. Дулат-Алеев. Казань: Казан. гос. консерватория, 2010. 183 с.

³ Гиршман Я.М. Пути развития татарской советской музыки / Музыкальная культура Советской Татарии. Сборник статей. М.: Музгиз, 1959. С. 5–24.

Московской консерватории 1938 года Халиму Ибрагимовну Терегулову (1905–2000). Её однокурсниками были такие известные российские музыковеды и композиторы, как Д. Кабалевский, Б. Ярустовский, И. Нестьев, Л. Христиансен и др.¹.

Материалом для написания данной статьи послужило почти 80-летнее развитие научной мысли о татарской музыке с первых дней функционирования Казанской государственной консерватории. Открытие этого высшего учебного заведения в 1945 году позволило впервые в Татарии готовить кадры не только создателей и исполнителей национальной народной музыки, но и её исследователей.

В течение всего периода деятельности Казанской консерватории татарское музыковедение и фольклористика активно развивались². Однако по сей день сами они ещё не подвергались научному исследованию. Цель данной статьи — кратко охарактеризовать основные этапы развития данной сферы.

С открытием консерватории одним из первых её преподавателей и стала выпускница Московской консерватории Х. Терегулова. С огромным энтузиазмом она принялась за изучение истории татарской музыки. Блестящее знание арабского письма позволило ей составить библиографию на материале татарской дореволюционной периодики, издать (совместно с Ш. Рахманкуловым) брошюру «Татарская советская музыка за 30 лет» (1950). Однако Н. Жиганов³ написание истории татарской музыки поручил выпускнику Московской консерватории Я. Гиршману, приехавшему в Казань в 1948 году. По истечении более 70 лет с того времени ответ на вопрос, что же послужило причиной отстранения Х. Терегуловой от этой работы, так и не был дан. Скорее всего, связано это было с тем, что в данной области она имела определённое мнение, а Н.Г. Жиганову нужен был человек абсолютно далёкий от татарской культуры, который бы стал писать историю с «чистого листа».

В 1956 году в консерватории была опубликована «Программа курса истории татарской музыки», составленная Я. Гиршманом,

¹ Бикчурина Ф.Ш. Славная жизнь // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 110–113.

² Достаточно назвать многочисленные юбилейные сборники научных работ, серию сборников «Из педагогического опыта консерватории», фольклорные сборники, монографии и т. д.

³ Жиганов, Назиб Гаязович (1911–1988) — композитор, музыкально-общественный деятель, педагог, заслуженный деятель искусств Татарской АССР (1939), РСФСР (1940), народный артист СССР (1957), профессор (1953). Первый ректор Казанской консерватории (1945–1988). Окончил Московскую государственную консерваторию в 1938 году.

Ю. Виноградовым и З. Хайруллиной. Вызывает удивление тот факт, что к её созданию была привлечена не профессиональный музыковед Х. Терегулова, а бывший диктор Радиокomiteта З. Хайруллина с общим образовательным багажом семь классов, на тот момент заведовавшая Кабинетом народов Поволжья Казанской консерватории. Как итог, в 1961 году Х. Терегулова приняла решение покинуть Казанскую консерваторию.

В 1958 году в Казани прошла Международная теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала и Сибири (с участием таких государств, как Монголия и Китай), посвящённая проблемам пентатоники. Основным докладчиком по теме «Пентатоника и её развитие в татарской музыке» был Я. Гиршман. Уже на конференции его доклад был подвергнут острой критике, особенно со стороны московских учёных. Основной упрёк касался теории и систематизации пентатонных звукорядов. «Считаю несостоятельным, — подчеркнул в своем выступлении музыковед Л. Кулаковский (Москва), — сам метод объяснения Я. Гиршманом пентатонных звукорядов как объединение трихордов, наложение их, “обращения” и т. п. Метод этот не нов и восходит ещё ко временам Древней Греции. Он механистичен, т. к. “ставит телегу впереди лошади.” В основе всякого искусства должны быть не отвлеченные схемы, а факты, практика»¹. Эту же мысль высказал и казанский композитор А. Бренинг, отмечая, что «докладчик берёт на себя неблагодарную задачу подвести музыкальную практику под свои обобщения»². Московский музыковед Б. Смирнов в своём выступлении отметил «игнорирование докладчиком значения образного мышления, формирования музыкального контекста произведения, в частности, значения взаимодействия стихомелодической организации с системой взаимосвязи устойчивых и неустойчивых знаков»³.

После выхода книги Я. Гиршмана «Пентатоника и её развитие в татарской музыке»⁴ с критикой данной работы (при поддержке московских учёных) выступил выпускник консерватории 1959 года

¹ Теоретическая конференция композиторов и музыковедов Поволжья, Урала, Сибири. Стенограмма. М., 1958. С. 326.

² Там же. С. 253.

³ Там же. С. 272.

⁴ Гиршман Я.М. Пентатоника и её развитие в татарской музыке. М.: Советский композитор, 1960. 179 с.

М. Нигмедзянов. После его статьи «О пентатонике в татарской музыке»¹ двери Казанской консерватории были перед ним закрыты. Однако критические замечания не помешали Я. Гиршману защитить в Ленинграде в 1961 году диссертацию на эту тему и стать первым в Татарии кандидатом искусствоведения.

Сборники научных работ по татарской народной музыке

В 1967 году увидел свет сборник научных работ преподавателей Казанской консерватории². В него, наряду со статьями А. Абдуллина («Тематика и жанры дореволюционной татарской народной песни»), Г. Касаткиной («Драматургия оперы “Джалиль” Н. Жиганова»), Ю. Исанбет («Муса Джалиль и татарская музыка»), вошла публикация З. Хайруллиной и Я. Гиршмана «Из музыкального прошлого. Обзор татарской периодической печати 1905–1917 гг.», которая основывалась на библиографическом материале, собранном Х. Терегуловой, но без ссылки на неё. Об этом в 1969 году автору настоящей статьи, тогда аспирантке, с горечью и обидой поведала сама Халима Ибрагимовна в ходе консультации с ней как со специалистом в области татарской музыки и великолепным знатоком арабского шрифта.

В начале 1970-х годов Казанская консерватория обогатилась новыми защитами кандидатских диссертаций преподавателями Ю. Исанбет на тему «Муса Джалиль и татарская музыка» (декабрь 1970), Г. Касаткиной на тему «Современная тема в операх Н. Жиганова» (февраль 1971) и В. Спиридоновой на тему «Пути развития татарской фортепианной музыки» (1975).

Большая работа в эти годы была проведена Я. Гиршманом в написании глав о музыкальной жизни и творчестве композиторов Татарии для пятитомника «Истории музыки народов СССР». В 1975 году он опубликовал монографию «Назиб Жиганов». К сожалению, в ней преобладал материал не столько аналитический, сколько документально-фактологический с приведением многочисленных хвалебных цитат известных деятелей музыкального искусства о творчестве Н. Жиганова. Это и понятно, ибо, как справедливо отмечает музыко-

¹ Нигмедзянов М.Н. О пентатонике в татарской музыке // Советская музыка. 1961. № 12. С. 132–135.

² Вопросы татарской музыки. Сборник научных работ под ред. Я.М. Гиршмана. Казань, 1967. 248 с.

вед В. Дулат-Алеев¹, «Я. Гиршман в своей монографии о Жиганове объективно не мог создать полноценный портрет своего героя в силу хронологических, идеологических, методологических причин. Сейчас препятствий к этому нет, а предпосылки, напротив, есть»².

В 1971 году в Казани состоялся научно-методический семинар для молодых музыковедов, явившийся, по существу, первым опытом совместной деятельности сектора искусств казанского филиала Института языка, литературы и искусства (ИЯЛИ) им. Г. Ибрагимова АН СССР и кафедры истории и теории музыки Казанской консерватории. Он был направлен на укрепление творческих контактов и взаимообмена научной информацией между музыковедами Казани, Москвы, Ленинграда, ряда союзных республик и областей Российской Федерации, а также соседних с Татарией зон Поволжья и Приуралья. Программа семинара была посвящена музыкальной фольклористике. С интересными докладами «Задачи и методы современного этномузыказнания» (где были изложены сведения об истории различных национальных школ и т.д.) и «Об организации, целях и задачах каталога народных песен» выступил этномузыколог Л. Гошовский (Львов). Среди музыковедов-фольклористов в это время ещё отсутствовала единая методика нотной транскрипции народных песен (особенно протяжных). Каждый составитель сборника обычно «изобретал» свою систему нотации, что порой мешало достоверному прочтению того или иного напева. Специально этому вопросу был посвящён доклад этномузыколога Э. Алексеева (Москва). Активное участие в семинаре приняли также татарские, чувашские, башкирские фольклористы.

В 1973 году в консерватории (совместно с ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова) была проведена Вторая научно-теоретическая конференция автономных республик Поволжья и Приуралья, посвящённая проблемам пентатоники. В ней участвовали венгерские учёные: этномузыколог, ученик Золтана Кодая Ласло Викар [1] и тюрколог, профессор Будапештского университета Габор Берецки. На этой конференции Л. Викара заинтересовал доклад автора данной статьи, в котором в противовес сторонникам систематизации

¹ В настоящее время В.Р. Дулат-Алеев — ректор Казанской государственной консерватории им. Н. Жиганова.

² Дулат-Алеев В.Р. Жиганов для будущего: перспективы изучения жизни и творчества / Творческое наследие Н. Жиганова в контексте современной музыкальной культуры. Жигановские чтения – 2013. Казань, 2015. С–14.

пентатонных структур с позиции чуждого народам Поволжья и Приуралья мажоро-минорного мышления (Гиршман, Вамба-Исхакова и др.) была предложена классификация различных видов структур по *интервальному* принципу. Впервые этот метод использовал ещё в 1959 году в исследовании русского песенного фольклора В. Шокин¹. Считая, что классификацию видов пентатоники следует строить по признаку интервала между крайними ступенями лада, он подразделил пять форм пентатоники на *септовые* и *секстовые*. В отличие от В. Шокина, в обозначении четырёх структур, реально употребляемых в татарском музыкальном фольклоре, автор данной статьи исходила от начального интервала терции, называя их «большетерцовой» и «малотерцовой», а две другие предлагала различать уже по их интервальному амбитусу².

По прошествии многих лет пришло понимание, что все эти системы не раскрывают полностью эмоционально-смыслового содержания музыкального мышления того или иного народа по причине своей схематичности. В наше время многочисленные публикации и научный прогресс уже позволяют различать ладовую систему татар Волго-Камья по этническим, конфессиональным, территориальным, жанровым и т. п. признакам. Но в то время именно интервальная классификация была наиболее приемлемой и актуальной по сравнению с чуждой для народов Поволжья и Приуралья западно-европейской мажоро-минорной системой.

Сборники татарской народной музыки

Если в послевоенные десятилетия сборники татарской народной музыки композиторов А. Ключарёва и М. Музафарова определялись потребностями их творческой практики, то в 70-х годах XX века появляется первое собрание песен и инструментальных наигрышей, составленное уже профессиональным этномузыкологом. Речь идёт о сборнике «Татарские народные песни» М. Нигмедзянова (1930–2020)³, созданном на основе экспедиционных материалов автора, зафиксированных с помощью звукозаписывающей аппаратуры (магни-

¹ Шокин В.П. О ладообразовании в русских народных песнях / Очерки по теоретическому музыкознанию. Л., 1959. С. 36.

² Любопытно, что через 30 лет в своей докторской диссертации «Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья» Л.В. Бражник преподнесла интервальную систематизацию пентатонных структур как открытие без ссылок на В.О. Шокина и на автора настоящей статьи.

³ Нигмедзянов М. Татарские народные песни. М.: Советский композитор, 1970. 184 с.

тофона), и слуховых нотаций композиторов З. Хабибуллина, И. Шамсутдинова, Дж. Файзи. О научном значении сборника говорит тот факт, что в нём был впервые представлен музыкальный фольклор таких этнографических групп татар, как мишаре, кряшены, с сохранившимися у них древними элементами языческой культуры. Это обстоятельство дало возможность заявить М. Нигмедзянову о наличии в творчестве этих групп татар обрядовой жанровой системы (семейной и связанной с календарём). Значительно расширена и география представленного материала, ибо автор включил в сборник песни татар, проживающих в Мордовии и в Пензенской, Нижегородской, Саратовской, Пермской, Волгоградской, Астраханской областях, что значительно обогатило общее представление о жанровом составе и стилистике народной музыки татар.

Группа необрядовых песен в сборнике М. Нигмедзянова начинается с баитов. Если запись их текстов ведётся с конца XIX столетия, то публикация единичных образцов напевов началась со сборников А. Ключарёва, М. Музафарова. Заслуга М. Нигмедзянова заключается в том, что он выделил напевы этого жанра в самостоятельный раздел, открыв этим путь к исследованию их стилистики. В баитах, по его мнению, на первый план выступает поэтическая образность, связанная с развёрнутым сюжетом, а напев выполняет главным образом формообразующую, метроритмическую функцию¹. Однако ряд номеров, представленных в этом разделе, не соответствует данному определению. Причину этого М. Нигмедзянов пытается найти во взаимодействии баита с другими жанрами. Но при ознакомлении с этими напевами невольно возникает вопрос: а баиты ли это? Например, стилистика текста и напева *Яшел тирчәткә* (№ 74) полностью соответствует старинным песням темниковских мишарей (*борынгы көй*), чего не отрицает и сам составитель сборника². Вряд ли можно отнести к баитам и песню-размышление *Сәхрәләргә чыккан саен* (№ 90), а также песню *Шәмсикамәр* (№ 91), в комментарии к которой составитель указывает, что это — солдатская песня³. Трудно отнести к жанру *бәет* и песню *Абделман купич* (№ 92), ибо наличие в ней припева не характерно для этого жанра. Не устраняет сомнений и введённый автором специально для этой песни новый термин «баит-песня»⁴.

¹ Там же. С. 9

² Там же. С. 170.

³ Там же. С. 171.

⁴ Там же.

Самую обширную часть сборника составляют лирические песни кряшен и мишарей, подразделённые М. Нигмедзяновым на *протяжные, умеренные и скорые*. Выделяя отличительные признаки, автор не учитывает их при систематизации. Поэтому в разделе «протяжных» фигурируют песни с чёткой метrorитмикой, симметричной формой и, наоборот, в следующие разделы он вводит напевы с явными чертами протяжной лирики.

Существенным недостатком можно считать и то, что напевы жанра *озын көй* М. Нигмедзянов нотировал в пределах только одной строфы, а в отдельных номерах — даже полустрофы, ограничиваясь только запевом. В результате многие специфические черты, свойственные данному жанру, выпали из поля зрения как самого автора, так и будущих исследователей — например, метrorитмическая и ладоинтонационная изменчивость в строфах песен мишарей или завершение некоторых песен двустушием назидательного характера на интонационном материале кадансового оборота.

Следующие выпуски сборников «Татарские народные песни» М. Нигмедзянова¹ в какой-то степени дополняют и расширяют разделы первого. В них вошли материалы экспедиций автора 1967–1972 годов, в том числе и с участием венгерских учёных Ласло Викара и Габора Берецки². Значительно шире представлены в этих выпусках материалы, записанные на территории Татарстана, Мордовии, Башкортостана, Тюменской области. Определённым достоинством является и первая публикация таких образцов жанровой системы книжного интонирования, как *мөнәҗәт, уку китап көйләре*.

Свой сборник «Халык жәүһәрләре» («Народные жемчужины»)³ Дж. Файзи полностью посвящает песням современной ему эпохи, начиная отсчёт «современности» с октября 1917 года и завершая 1950-ми годами. Сюда он относит также песни со старыми (дореволюционными) мелодиями, но с переосмысленными, обновлёнными текстами, отвечающими духу нового советского времени. Впервые в развёрнутых комментариях к каждой из песен Дж. Файзи указывает авторов напевов: профессиональных композиторов (С. Сайдашев,

¹ Нигмедзянов М. Татар халык жырлары. Казан, 1976. 216 б.; Нигмедзянов М. Татарские народные песни. Казань, 1984. 240 с.

² Лишь через три десятилетия материалы, собранные венгерскими учёными, будут опубликованы. См.: Tatar folksongs / Laszlo Vikar and Gabor Bereczki / Akademiai Kiado. Budapest, 1999. 516 p.

³ Файзи Ж. Халык жәүһәрләре. Казан, 1970. 392 б.

А. Валиуллин), музыкантов, певцов из народа, а также авторов текстов (А. Ерикеев, Н. Исанбет, Л. Айтуганов и др.), что явилось доказательством постепенного формирования в татарской песенной культуре нового пласта — *бытовой песни*, которую от фольклорной отличает в первую очередь лишение анонимности. Изменился и способ творческого процесса создания новых песен: не одновременное сочинение текста и напева, а написание мелодий на готовые стихи. В народном исполнении эти произведения, являясь по своему происхождению «плодом» уже индивидуального творчества, могут войти в быт и жить по законам народных песен, то есть иметь разные варианты, подвергаться переосмыслению. Записанные собирателем от народных исполнителей в виде аутентичных вариантов, эти песни, несомненно, могут рассматриваться как фольклорный материал для составления будущих сборников.

Сборник «Татарские народные песни» Р. Исхаковой-Вамбы (1927–2007) составлен по материалам двух фольклорных экспедиций 1955–1956 годов с участием его автора, организованных Московской государственной консерваторией имени Чайковского¹. Маршруты экспедиций проходили в отдельных районах Татарстана и Мордовии. Помимо этого в сборник включён ряд нотных образцов песен касимовских татар из архива музыканта-скрипача Х. Губайдуллина, а также экспедиции 1935 года фольклорной секции Института археологии и этнографии (Москва) в составе Х. Губайдуллина, композитора Н. Чаплыгина и поэта А. Ерикеева.

В сборнике образцы песенного творчества татар впервые располагаются по этнографическим группам: казанские и касимовские (I раздел), татары-мишари (II раздел) и кряшены (III раздел). К сожалению, в систематизации первого раздела автор пользуется устаревшим принципом деления материала на «песни советского периода и песни дореволюционного периода». Не избежала Исхакова-Вамба в своих нотных транскрипциях и других недостатков.

С 1972 по 1974 год, будучи младшим научным сотрудником секции фольклора ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, автор настоящей статьи была приглашена Н. Жигановым вести по совместительству курс русского народного творчества в Казанской консерватории, а с 1977 года работала уже на полной ставке на теоретико-композиторском факультете. Летом 1973 года под её руководством была проведена пер-

¹ Исхакова-Вамба Р. Татарские народные песни. М.: Советский композитор, 1981. 190 с.

вая студенческая экспедиция по сбору татарского музыкального фольклора с введением практических занятий по нотной транскрипции собранного материала. Так было положено начало *фольклорно-этнографической практике студентов*.

В 1979 году вышел сборник «Татарско-мишарские песни» (авторы З. Сайдашева и Х. Ярми)¹. Его основу составили нотации песен с аудиозаписей, которые сделал ещё в 1950-е годы фольклорист Х. Ярми, зафиксировав исполнение народных певцов — типичных представителей данной этнографической группы — Х. Ишмаметова (уроженца с. Аллагол Торбеевского района Пензенской области) и А.Кротова (с. Иса Инсарского района Мордовии). Достоинством данной работы стало то, что впервые нотации каждой протяжной песни были выполнены полностью (от первой до последней строфы). Это обстоятельство не только повысило научный уровень сборника, но и дало возможность проследить все вариантные изменения мелодии всех строф внутри одной песни. Кроме того, публикация песни целиком позволила автору впервые обнаружить такую специфическую особенность некоторых песен мишарей, как использование в конце двустуший, выполнявших функцию своеобразного послесловия назидательного характера. Сами нотации даны по правилам современной аналитической методики нотных транскрипций с соблюдением синтаксического ранжира, тактировки, расположения ключевых знаков, правописания слоговых фонем и т. д. Особый интерес этот сборник вызвал наличием приложения к нему в виде гибкой грампластинки с отдельными образцами аудиозаписей пения этнофоров.

Следующим достижением этих десятилетий явилась публикация автором данной статьи своей монографии «Татарская советская песня» (1984), представляющей собой капитальное исследование 60-летней истории татарской советской песни². Впервые в научный оборот был введён огромный и почти не изученный материал с рассмотрением сотни произведений профессиональных и самодеятельных композиторов, ознакомлением с фактами истории создания и общественного функционирования песен. В данной книге в основном охвачены песни для массового либо сольного исполнения в семейном кругу, а также эстрадно-концертные, предназначенные для слушания. Рассматриваются и песенные номера из драматических

¹ Сайдашева З., Ярми Х. Татарско-мишарские песни. М., 1979. 78 с.

² В данную монографию был включён материал кандидатской диссертации «Традиции фольклора в песенном творчестве татарских композиторов» (1918–1945).

спектаклей и опер, которые вышли за пределы театра и стали бытовыми.

Довольно «урожайными» в области защиты кандидатских диссертаций стали и 1980-е годы: «Развитие татарской смычковой культуры» Ш. Монасыпова (1982), «Теоретические проблемы творчества татарских композиторов» Л. Бражник (1984), «Становление и развитие татарского инструментального концерта» Т. Алмазовой (1987).

Новый этап развития татарского музыкознания

Сентябрь 1988 года ознаменовался вступлением в должность ректора консерватории первого татарского органиста Р. Абдуллина. Через год впервые была организована Кафедра татарской музыки во главе с Ю. Исанбет, куда входила и автор данной статьи З. Сайдашева. Однако через несколько месяцев она была переведена на кафедру истории музыки под руководством Г. Кантора, где ей было предложено вести курсы по русскому народно-музыкальному творчеству и истории русской музыки. На кафедре же татарской музыки лекции по курсу «Татарский музыкальный фольклор» были переданы хоровику А. Абдуллину (1923–1993), а практические занятия по фольклорно-этнографической практике, в частности нотной транскрипции татарских народных песен, которые Сайдашева вела с 1973 года, были отданы новому преподавателю — выпускнице Ленинградской консерватории Е. Смирновой, до этого никогда не слышавшей татарских песен¹. Фактически З. Сайдашева повторила драматичную судьбу Х. Терегуловой.

Разрешить сложившуюся странную ситуацию помог Г. Кантор. Он предложил переименовать курс З. Сайдашевой «Русское народное музыкальное творчество» в «Музыкальную этнографию» с изучением музыкального фольклора не только русского, но и татарского, а также народов Волго-Камья.

С открытием факультета «Татарского музыкального искусства» во главе с деканом М. Яруллиним (1996) З. Сайдашева вернулась на кафедру татарской музыки. После ухода из консерватории в том же году Ю. Исанбет татарской кафедрой до 2003 года поочередно заведовали Ш. Монасыпов, З. Сайдашева, а также З. Салехова, которая в

¹ Е.М. Смирнова приехала в Казань не по приглашению вуза, а как жена аспиранта-целевика от Казанской консерватории А.В. Кудрявцева.

эти годы успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Тематизм и особенности его развития в симфонической музыке Н.Жиганова».

Последние годы XX столетия ознаменовались защитами докторских диссертаций: «Песенная культура татар Волго-Камья: эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории» автора данной статьи (1998) и В. Дулат-Алеева «Текст национальной культуры: новоевропейская традиция в татарской культуре» (1999).

Под руководством молодого доктора искусствоведения В. Дулат-Алеева, проректора Казанской государственной консерватории по научной работе (1999–2007) и завкафедрой татарской музыки (2003–2009) научная мысль, связанная с татарской музыкой, особенно активизировалась. Именно при нём музыковедение республики обогатилось многочисленными публикациями монографических трудов, посвящённых С. Сайдашеву, Н. Жиганову, сборников статей по татарской музыке, выходом при финансовой поддержке Кабинета Министров Татарстана учебника автора настоящей статьи «Татарская музыкальная этнография» (2007). Стоит подчеркнуть большую роль В. Дулат-Алеева в проведении конференции, посвящённой 100-летию С. Сайдашева (2000) и в публикации в том же году сборника «Век Салиха Сайдашева». За 55 лет функционирования Казанской консерватории этот выдающийся композитор впервые был удостоен столь большого внимания.

Специально к 20-летию кафедры татарской музыки (2009) был опубликован сборник, в котором рассматривались важные проблемы музыкально-поэтического и инструментального искусства¹. В нём впервые, в связи со 100-летием публикации, была представлена работа «Музыка и ислам» мусульманского хазрата Хади Кильдебаки (Мухаммедхади Нурмухаметович Кильдебеков) в переводе Л.Бородовской на русский язык (редакция В. Дулат-Алеева), давно ставшая библиографической редкостью. Также впервые увидела свет в переводе и научной редакции З. Сайдашевой работа немецкого историка и этномузыколога Георга Шюнемана «Kazantatarische Lieder» («Песни казанских татар»). Она была создана на материале записей на фонограф во время Первой мировой войны песен военнопленных русской армии, среди которых было немало татар. Данное исследова-

¹Из истории татарской музыкальной культуры / Научные труды Казанской консерватории. Вып. 2. Сост. В.Р. Дулат-Алеев. Казань: Казан. гос. консерватория, 2010. 183 с.

ние было опубликовано в 1919 году (Лейпциг) и является фактически первым опытом профессионального подхода к теоретическому анализу напевов казанских татар. Завершает раздел юбилейного сборника статья чувашского этномузыколога М. Кондратьева «Парадокс Валентина Мошкова», посвящённая научным исследованиям музыки народов Поволжья генерала В. Мошкова.

В 2003 году консерватория обогатилась новым подразделением — кафедрой этномузыкологии, которая, к сожалению, не могла служить альтернативой кафедре татарской музыки, так как её деятельность ограничивалась исполнительским направлением, а также собиранием, изучением музыкального фольклора немусульманских народов Поволжья (чувашей, удмуртов, мари, мордвы), православных татар (кряшен) и мусульманских татар-мишарей. Руководителем же этой кафедры была назначена специалист по фортепианной фактуре С. Рахманинова Е. Смирнова.

Как известно, ещё на рубеже XIX и XX веков интерес к музыкальному фольклору «инородцев» отразили в своих трудах русские (С. Рыбаков, В. Мошков, И. Козлов и др.) и зарубежные (Г. Шюнеман, Р. Лах и др.) исследователи. Правда, проявился этот интерес по-разному: у одних он носил романтический характер, у других — этнографический. Учёные Татарстана достойно оценили эти начинания. Подлинно научный характер исследование татарского музыкального фольклора получило фактически лишь на рубеже XX и XXI веков, когда в республике реализовались заметные достижения в области истории, этнографии, лингвистики, социологии, филологии и т. д. Однако Казанская консерватория без всяких колебаний утвердила тему докторской диссертации Е. Смирновой «Ритмический строй музыкально-поэтического фольклора татар-мусульман Волго-Камья». Более того, именно ей было доверено создание своей школы в этой области в лице дипломников и аспирантов¹. Автору же данной публикации создание собственной научной школы доверили другие организации. Под её руководством защитились доценты Уфимского государственного института искусств им. З. Исмагилова Р. Галимуллина («Башкирская протяжная песня»), И. Газиев («Формирование и развитие профессионализма в вокальной культуре волго-

¹ Невольно возникает аналогия с деятельностью Я.М. Гиршмана в «жигановский» период развития татарского музыкознания.

уральских мусульман») и аспиранты ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, бывшие выпускницы консерватории Г. Трофимова, Э. Галимова.

В 2009 году кафедра татарской музыки, фактически являвшаяся в республике профилирующей, была упразднена: В. Дулат-Алеев был назначен завкафедрой истории музыки, Д. Загидуллина переведена на кафедру теории, а автор настоящей статьи — на кафедру этномузыкологии, которая с этого времени стала именоваться кафедрой татарской музыки и этномузыкологии, а возглавила её Л. Сарварова, ученица Е. Смирновой.

После ликвидации кафедры татарской музыки удельный вес изучения творчества татарских композиторов заметно снизился. Поэтому книга известного татарского скрипача Ш. Монасыпова «Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана (в духовно-научном освещении)» фактически положила начало совершенно новому подходу к изучению татарского музыкального творчества¹. Её новизна заключается в использовании им метода антропософии Р.Штайнера, суть которого основана на преодолении бездушной констатации фактов путём освещения духовно-научного начала. Применение этого метода, несомненно, имело бы большое значение для современного музыкознания, где по сей день преобладает рассудочное начало без соотношения с общей культурологической проблематикой. Особенно оно необходимо в этномузыкологии. К сожалению, в научной практике встречаются публикации фольклорных сборников, в которых составители, лишённые слухового опыта, путают «типовые» и «случайные» моменты в интонировании песен, внося путаницу как в определение жанров, так и в определение отдельных выразительных средств.

С 2015 года в Казанской консерватории впервые стали проходить конференции, посвящённые непосредственно татарской музыкальной культуре. Именно в ноябре того года, провозглашённого Годом литературы, была проведена Всероссийская научно-практическая конференция на тему «Классики татарской литературы в музыке устной и письменной профессиональной традиции». Большая заслуга в этом принадлежала проректору по научной работе Ю. Карпову, пришедшему на смену А. Маклыгину. За короткий период своей деятельности в этой должности (2015–2021) он су-

¹ Монасыпов Ш.Х. Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана. Казань: Казанская гос. консерватория, 2014. 319 с.

мел проявить уважительное и заинтересованное отношение к музыкальной культуре татар и других народов Поволжья и Приуралья, что подчёркивают и другие проведённые конференции: «125-летие известного просветителя и фольклориста С. Габяши» (сентябрь 2016), Международная научно-практическая конференция на тему «Традиционная музыкальная культура Поволжья и Приуралья: теория и практика» (октябрь 2017), Международная конференция на тему «Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное» (ноябрь 2018), посвящённая 90-летию венгерского этномузыколога Ласло Викара Международная конференция «Музыка в диалоге культур» (декабрь 2019), «Музыкальная культура Татарстана: традиции, современность, перспективы» (2020).

Говоря о развитии научной мысли в области татарской музыки в Казанской консерватории на протяжении почти 80-летнего её функционирования, стоит отметить многочисленные дипломные работы по татарской музыке выпускников теоретико-композиторского факультета. Однако после окончания вуза наиболее способные из них оказывались «за бортом» консерватории. К счастью, некоторым из выпускников удалось реализовать свою научную деятельность, благодаря открытию в 1967 году очной аспирантуры по специальности «татарская музыка» в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Казанского филиала АН СССР. Честь быть первой аспиранткой досталась автору настоящей статьи с защитой в 1971 году в Ленинградской консерватории диссертации на тему «Традиции фольклора в песенном творчестве татарских композиторов» под руководством известного российского музыковеда и социолога А.Сохора (1924–1977).

За почти 50-летний период аспирантуру ИЯЛИ успешно окончили и защитили диссертации по татарской музыке ещё 11 исследователей. Это А. Алмазова, М. Файзуллаева, Ф.Шамсутдинова, Р. Халитов, Ф. Салитова, Н. Альмеева, Г. Губайдуллина, Г.Сайфуллина, Э. Каюмова, Г. Макаров, Г. Туймова, Г. Трофимова, Э.Галимова.

Тяга к научной деятельности и неимение возможности дальнейшего исследования татарской музыки заставили некоторых выпускников консерватории сменить научную ориентацию, став кандидатами педагогических (С. Раимова), исторических (Г. Вайда-Сайдашева), филологических (Г. Сафиуллина), философских (А.Галанова) наук и даже докторами социологических (Г. Макарова)

и педагогических (Ф. Салитова) наук. Все они успешно работали и продолжают работать в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, Казанском государственном институте культуры, Казанском федеральном университете, Институте истории им. Марджани.

Радует и публикационная активность татарских исследователей в последние годы. Так, изучаются творческие пути и отдельные произведения татарских композиторов (см., например: [2; 3; 4; 5]). Отрадно, что уделяется внимание и историческим аспектам музыкальной культуры татар [6; 7], вопросам сохранения татарского песенного наследия в евразийском масштабе [8; 9; 10] и перспективам развития татарской этномузыкологии [11].

Успешная деятельность любого учебного заведения, как известно, во многом зависит от его руководителя. Казанская консерватория — единственный в стране вуз, который за 80-летний период своего функционирования возглавлялся только двумя ректорами. Чрезмерная продолжительность их деятельности (Жиганов — 43 года, Абдуллин — 33 года) не была застрахована от авторитаризма, ощущения полнейшей неуязвимости, окружения личностями, не заинтересованными в развитии татарского музыкознания, но зато «преданными» и «удобными».

Остаётся надеяться, что после завершения деятельности ректора А. Абдуллина (июнь 2021 года) в исследовании татарского музыкознания и этномузыкологии «ветер перемен» унесёт в прошлое «псевдонаучные» труды, которые (по меткому выражению российского этномузыколога Л. Кулаковского) «ставили телегу впереди лошади».

Литература

1. *Сайдашева З.Н.* Ласло Викар и татарский музыкальный фольклор // Музыка. Искусство, наука, практика. 2021. № 4 (36). С. 47–50. https://doi.org/10.48201/22263330_2021_36_47

2. *Хасанова А.Н.* Творческий путь композитора М.З. Яруллина в зеркале писем и воспоминаний современников // Музыковедение. 2019. № 9. С. 18–26. <https://doi.org/10.25791/musicology.09.2019.876>

3. *Хайрутдинова Д.Ф.* Музыка Назиба Жиганова к татарским драматическим спектаклям в контексте развития театрального творчества композитора в 40–50-е годы XX века // Музыка. Искусство, наука, практика. 2022. № 1 (37). С. 49–65. https://doi.org/10.48201/22263330_2022_37_49

4. *Шатрашанова М.В.* Назиб Жиганов между официальной идеологией и новой музыкой // Музыкальная академия. 2021. № 1 (773). С. 60–69. [https://doi.org/ 10.34690/128](https://doi.org/10.34690/128)

5. *Акбарова Г.Н.* Выдающаяся личность XX века: Назиб Жиганов (к 110-летию со дня рождения) // Tatarica. 2021. № 1 (16). С. 179–187. <https://doi.org/10.26907/2311-2042-2021-16-1-179-187>

6. *Исанбет Ю.Н.* Статья Наки Исанбета «На путях становления татарской музыки» (1923) как источник научного комментирования // Tatarica. 2021. № 2 (17). С. 141–168. <https://doi.org/10.26907/2311-2042-2021-17-2-141-168>

7. *Калимуллина О.А.* Родники народной души: из истории становления культуры Казани XX века // Наследие и современность. 2021. Т. 4. № 2. С. 198–204. <https://doi.org/10.52883/2619-0214-2021-4-2-198-204>

8. *Утегалиева С.И.* О первых фонозаписях музыки тюркских народов в туркестанской коллекции Рихарда Карутца 1905 года // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. № 2 (3). С. 19–26. <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2021.3.2.003>

9. *Порфирьева Е.В.* Музыкальная культура Казани XIX – начала XX веков на пересечении Запада и Востока // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2021. № 2 (3). С. 12–18. <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2021.3.2.002>

10. *Нургаянова Н.Х.* Современные формы бытования этномызыкальных традиций сибирских татар // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 2. С. 66–75. <https://doi.org/10.24411/2308-1031-2020-10025>

11. *Сайдашева З.Н.* Татарская этномузыкология: перспективы развития // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 68–77. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2019.2.068-077>

Елена Степанова (Оренбург)

Проблемы реализации инклюзивного образования в творческом вузе

Одним из приоритетных направлений в современной государственной образовательной политике РФ является инклюзивное образование. Ситуация, которая складывается в настоящее время, обязывает оказывать поддержку лицам с ограниченными возможностями и инвалидностью в сфере высшего профессионального образования [1, с. 5].

«Инклюзия как принцип организации образования является явлением социально-педагогического характера. Соответственно, инклюзия нацелена не на изменение или исправление отдельного человека, а на адаптацию учебной и социальной среды к возможностям данного человека» (Проф. Ульф Янсон) [1, с. 6].

Своеобразие современного этапа развития российского государства, демократические преобразования, которые происходят, сопровождаются трансформацией социума, изменениями в общественной жизни, практика показывает, что на смену традиционному воспитанию приходит инклюзивное образование.

На данном этапе развития доступности системы высшего образования для лиц с инвалидностью Министерством науки и высшего образования Российской Федерации предпринимаются существенные меры по совершенствованию в вузах организации учебно-воспитательного процесса для обучающихся с инвалидностью (Глузман).

Период получения высшего образования для лиц с ОВЗ очень важен. Высшее образование предоставляет им свободу выбора, развивает умение адаптироваться к изменяющимся условиям, формирует мировоззрение, перспективы и т.п.

В российские вузы инклюзивное образование внедряется постепенно и разнообразно. Основной задачей в высшей школе на сегодняшний день является развитие необходимых условий для студентов с инвалидностью и ограниченными возможностями здоровья. В отли-

чии от зарубежной практики, где инклюзия имеет богатый опыт, наша образовательная система сталкивается со множеством проблем. Суть инклюзивного образования состоит в том, что разнообразию потребностей учащихся с ограниченными возможностями здоровья должна соответствовать образовательная среда, которая является для них наименее ограничивающей и наиболее включающей.

Анализ нормативно-правовых документов и научной литературы показал, что доступность высшего образования необходимо рассматривать с двух сторон: социальной и образовательной. В социальном плане доступность является одним из факторов социальной защиты и сопровождения молодежи с инвалидностью, а в образовательном плане – это необходимое условие возможности получения специальности и профессии обучающимися с ОВЗ.

Исследования И. Ивановой, Е. Кольченко, П. Таланчука показали, что интеграция обучающихся с особыми образовательными потребностями в вузе требует взаимной адаптации и взаимодействия субъектов образовательного процесса.

Однако имеются противоречия, трудности, проблемы развитию инклюзивного образования. Самая главная проблема состоит в неподготовленности родителей, опекунов и тьюторов. В основном, опасения имеются у родителей студентов без инвалидности и родителей студентов, окончивших специальные коррекционные учреждения. Они выявляют возможные риски совместного обучения, так как инклюзивная практика предъявляет повышенные требования ко всем участникам образовательного процесса. От здоровых студентов она требует эмпатии, сочувствия, поддержки, гуманности, от студентов с ограниченными возможностями – психологической готовности к получению знаний и общению со сверстниками.

Очень часто трудности возникают у преподавателей и администрации, работающих со студентами с ОВЗ, даже за рубежом, где такая практика имеет продолжительную историю.

Чтобы инклюзивная практика прочно вошла в российские вузы, необходимо обеспечить безбарьерную среду. То есть, все необходимые условия для реализации своих потребностей: физиологические, интеллектуальные, эмоциональные, социальные и т.п. Студенты с ОВЗ должны беспрепятственно передвигаться по учреждению, участвовать в общественных мероприятиях, свободно общаться со сверстниками, получать нужную информацию.

Необходимо создать ресурсную базу, которая будет охватывать пять групп обеспечения: нормативно-методологическое, материальное, организационно-функциональное, индивидуально-личностное, информационно-просветительское.

Инклюзивное образование предполагает создание необходимой адаптированной образовательной среды и оказание поддерживающих услуг.

Составной частью инклюзивного образования является инклюзивное обучение, при котором происходит совместное получение знаний здоровых студентов со студентами ОВЗ.

Однако, стоит отметить, что обучение людей с различными ОВЗ усложняет работу преподавателей и администрации, так как для этого необходима специальная методическая литература, специальное техническое оснащение, наличие сурдопереводчиков, медицинских работников. Отсутствие материально-технической оснащенности сказывается на получении качественного образования. Например, в Оренбургском государственном институте искусств им. Л. и М. Ростроповичей отсутствует лифт, поэтому нет студентов-колясочников. Также отсутствуют современные лицензионные компьютерные программы для инвалидов по зрению. Чтобы внедрить инклюзивное образование в институт искусств, помимо технического оснащения, необходимо специальное общежитие для студентов-инвалидов, прибывших из отдаленных регионов. В настоящее время, на входе в институт есть подъемник для инвалидов, отдельная уборная комната, нумерация аудиторий по шрифту Брайля, специальные нотные издания для слепых.

В интегрированной образовательной среде для студентов-инвалидов предоставляются равные права и возможности в самореализации. Однако обучение таких студентов не всегда просто. Это связано с неготовностью системы высшего образования к созданию оптимальных условий, и здесь речь не только про материально-техническую базу, но и про социально-психологическую готовность [3, с. 103].

Для успешной интеграции обучающихся с ОВЗ, по мнению Е.Мартыновой, необходимо учитывать следующие социально-педагогические условия:

– у студента-инвалида имеется психологическая готовность к совместному обучению со сверстниками и мотивация к получению высшего образования;

- организация социально-психологического сопровождения для успешного выполнения требований обучения в вузе;
- индивидуальная программа реабилитации является основной для выбора специальности;
- уровень освоения общеобразовательного стандарта абитуриентом-инвалидом соотносится с конкурсными требованиями при поступлении в ВУЗ.

В идеале, будущее института видится в создании подразделения, которое бы органично объединило преподавателей творческих профессий и медицинских работников: психологов или психотерапевтов, терапевтов, невропатологов, окулистов и т.д.

Значимую роль для реализации инклюзивного образования могло бы сыграть открытие в творческих вузах бюджетных подготовительных курсов для людей с ограниченными возможностями, что предусматривает проект федерального закона «Об образовании».

Литература

1. *Голикова Е.М.* Инклюзивное образование (опыт построения индивидуальных образовательных траекторий для учащихся с ОВЗ в образовательной среде): монография / Е.М. Голикова, П.П. Тиссен, Т.М. Панкратович; ФГБОУ ВПО «ОГПУ», Типография «Экспресс – печать». – Оренбург, 2015. – 156 с.
2. *Голубева Л.В.* Инклюзивное образование: идеи, перспективы, опыт. – Волгоград: "Учитель", 2014. – 95 с.
3. *Глузман Ю.В.* Теория и практика инклюзивного образования в вузе: отечественный и зарубежный опыт: монография / Ю.В.Глузман. – Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2019. – 244 с.
4. *Пасечникова Л.В.* Вопросы организации инклюзивного образования в Оренбургской области: монография / Л.В. Пасечникова, З.Ю. Максименко. – Орск: Издаельство Орского гуманитарно-технологического института (филиала) ОГУ, 2017. – 160 с.
5. *Перфильева М.Ю., Симонова Ю.П., Прушинский С.А.* Участие общественных организаций инвалидов в развитии инклюзивного образования / Туркина Т. Г. – М.: Министерство экономического развития Российской Федерации, 2012. – 60 с.

Татьяна Стецюк (Донецк)

Образование в сфере культуры Донецкой Народной Республики: итоги 2022 года

Образование в сфере культуры Донецкой Народной Республики направлено на формирование творчески активной, культурно-образованной личности. Важнейшими приоритетами было и остаётся сохранение трёхуровневой системы образования в области культуры, повышение кадрового потенциала педагогических работников отрасли, расширение возможностей для выявления и обучения одарённых детей и талантливой молодёжи, а также укрепление материально-технической базы образовательных организаций сферы культуры.

Сеть образовательных организаций сферы культуры на 01 января 2022 года включала:

- 48 учреждений дополнительного образования сферы культуры (детские школы искусств по видам искусств), находящихся в коммунальной собственности администраций городов и районов Донецкой Народной Республики;

- 3 образовательных учреждения среднего профессионального образования (ГПОУ «Донецкий художественный колледж», ГПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств», ГПОУ «Шахтерский техникум кино и телевидения имени А.А. Ханжонкова»);

- 1 образовательное учреждение высшего образования (ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»), в составе которого факультет среднего профессионального образования и музыкальная школа для одарённых детей;

- 1 образовательное учреждение дополнительного профессионального образования (ГБУ ДПО «Республиканский учебно-методический центр повышения квалификации работников культуры»).

В течение 2022 года сеть образовательных учреждений сферы культуры Донецкой Народной Республики увеличилась на 12 учреждений дополнительного образования (школ искусств по видам искусств) на освобождённых территориях. С мая 2022 года Мариуполь-

ский профессиональный колледж культуры и искусств принят в ведение Министерства культуры Донецкой Народной Республики и включён в состав ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» на правах отделения факультета среднего профессионального образования.

Система высшего образования представлена ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» (далее – Академия). С января 2022 года Академия является трёхуровневым образовательным комплексом, в составе которого функционируют факультет высшего образования, факультет среднего профессионального образования и музыкальная школа для одарённых детей.

Факультет высшего образования Академии реализует следующие направления подготовки:

- образовательные программы бакалавриата: Музыкальное искусство эстрады (инструменты эстрадного оркестра; эстрадно-джазовое пение); Музыкально-инструментальное искусство (фортепиано, оркестровые струнные инструменты, оркестровые духовые и ударные инструменты, баян, аккордеон и струнно-щипковые инструменты); Вокальное искусство (академическое пение); Дирижирование (дирижирование академическим хором); Музыкознание и музыкально-прикладное искусство (музыковедение);

- образовательные программы магистратуры: Музыкально-инструментальное искусство (фортепиано, оркестровые струнные инструменты, оркестровые духовые и ударные инструменты, баян, аккордеон и струнно-щипковые инструменты, инструменты эстрадного оркестра); Вокальное искусство (академическое пение, эстрадно-джазовое пение); Дирижирование (дирижирование академическим хором); Музыковедение и музыкально-прикладное искусство (музыковедение);

- образовательные программы специалитета: Искусство концертного исполнительства (фортепиано, концертные струнные инструменты, концертные духовые и ударные инструменты, концертные народные инструменты); Художественное руководство симфоническим оркестром и академическим хором (художественное руководство академическим хором); Музыкально-театральное искусство (искусство оперного пения); Музыковедение; Композиция; Актерское искусство; Живопись.

Контингент обучающихся по программам высшего образования на начало 2022/2023 учебного года составил 302 человека, 2021/2022 – 329 человек, 2020/2021 – 328 человек.

Таким образом, на начало 2022/2023 учебного года, отмечено падение контингента обучающихся по программам высшего образования на 8%.

Одним из показателей динамики изменения контингента является нестабильность конкурсного набора абитуриентов.

Программа высшего образования	2020/2021		2021/2022		2022/2023	
	Поступило на 1 курс, чел.	Конкурс	Поступило на 1 курс, чел.	Конкурс	Поступило на 1 курс, чел.	Конкурс
бакалавриат	31	1,9	23	1,19	13	0,93
специалитет	40	2,4	47	2,12	44	1,14
магистратура	15	1,5	17	1,7	16	0,93
ИТОГО	86	2	87	1,67	73	1

Таблица 1. Конкурсный набор студентов на протяжении 3 лет

Динамика изменения контингента определяется с учётом восстановления, перевода, отчисления.



Рисунок 2. Динамика изменения контингента переводных курсов на протяжении 3 лет

Таким образом, в динамике изменения контингента переводных курсов по программам высшего образования наблюдается медленное снижение сохранности. Следует отметить, что основной причиной уменьшения контингента студентов является смена места жительства.

Статистика трудоустройства выпускников 2022 года по программам высшего образования показала, что 78% выпускников трудоустроены по профессии, из них в образовательные учреждения сферы культуры – 54% и театрально-концертные организации – 46%. 2% выпускников трудоустроены не по специальности, 20% – не трудоустроены или информация о трудоустройстве отсутствует.

Таким образом, стабильный рост трудоустроенных выпускников по программам высшего образования свидетельствует о востребованности подготавливаемых специалистов на рынке труда.

Среднее профессиональное образование сферы культуры представлено тремя колледжами и факультетом среднего профессионального образования, включающим два отделения – в Донецке и Мариуполе.

В настоящее время в Донецкой Народной Республике реализуются следующие образовательные программы среднего профессионального образования в сфере культуры:

- программы подготовки специалистов среднего звена: Аудиовизуальная техника, Библиотековедение, Вокальное искусство, Дизайн (по отраслям – графический дизайн, дизайн среды), Живопись (по виду станковая живопись), Инструментальное исполнительство (по видам инструментов – фортепиано, оркестровые духовые и ударные инструменты, оркестровые струнные инструменты, инструменты народного оркестра), Искусство танца (по виду народно-сценический танец), Компьютерные сети, Музыкальное искусство эстрады (по видам – инструменты эстрадного оркестра, эстрадное пение), Народное художественное творчество (по видам – театральное творчество, этнохудожественное творчество), Сетевое и системное администрирование, Социально-культурная деятельность (по виду организация культурно-досуговой деятельности), Теория музыки, Хоровое дирижирование;

- образовательные программы среднего профессионального образования в области искусств, интегрированные с образовательными программами основного общего и среднего образования по специальности 53.02.03 Инструментальное исполнительство (по видам ин-

струментов – фортепиано, оркестровые духовые и ударные инструменты, оркестровые струнные инструменты, инструменты народного оркестра).

Общий контингент обучающихся по программам среднего профессионального образования на начало 2022/2023 учебного года составил – 830 человек, 2021/2022 – 760, 2020/2021 – 778.

Увеличение контингента непосредственно связано с введением образовательных программ среднего профессионального образования в области искусств, интегрированных с образовательными программами основного общего и среднего образования и принятия в ведение Министерства культуры Донецкой Народной Республики Мариупольского профессионального колледжа культуры и искусств.

Образовательные организации	2020/2021 учебный год	2021/2022 учебный год	2022/2023 учебный год
Факультет среднего профессионального образования ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»/Донецкий музыкальный колледж имени С.С. Прокофьева	220	229	302
ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств»	264	253	257
ГБПОУ «Донецкий художественный колледж»	172	171	161
ГБПОУ «Шахтёрский колледж кино и телевидения имени А.А. Ханжонкова»	122	107	110

Таблица 3. Контингент обучающихся по образовательным организациям среднего профессионального образования сферы культуры

В последнее время актуальным становится качественный конкурсный набор абитуриентов, который, как показывает опыт, основывается на предпрофессиональном образовании.

Наименование образовательной организации	Количество поступающих, чел.	Соотношение поступающих с начальным творческим образованием, %
Факультет среднего профессионального образования ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»/Донецкий музыкальный колледж имени С.С. Прокофьева	85	98
ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств»	108	32
ГБПОУ «Донецкий художественный колледж»	56	59
ГБПОУ «Шахтёрский колледж кино и телевидения имени А.А. Ханжонкова»	3	-

Таблица 4. Анализ вступительной кампании образовательных организаций среднего профессионального образования

В образовательные учреждения среднего профессионального образования с учётом проведения дополнительного набора в 2022 году подано 288 заявлений (в 2021 году – 371, в 2020 году – 298), 275 абитуриентов выдержали экзамены (в 2021 году – 342).

На обучение за счёт средств физических и юридических лиц зачислено: 49 человек в ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» и 18 человек в ГБПОУ «Донецкий художественный колледж».

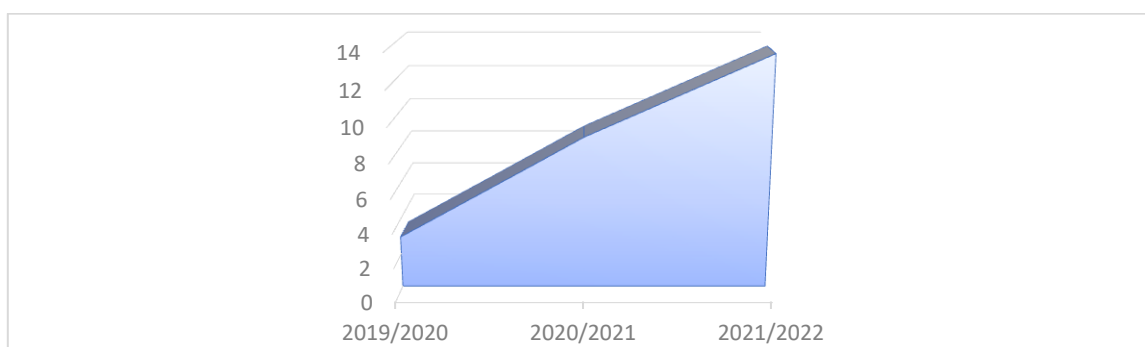


Рисунок 5. Динамика потерь контингента переводных курсов

Анализ динамики потерь контингента показывает систематический рост на протяжении 3 лет. Рост потерь контингента частично

связан с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий. Это обусловлено сложностью в освоении образовательной программы, по причине слабой сформированности общеучебных компетенций у студентов начальных курсов. А также со сменой места жительства студентов.

Образовательные организации	2019/2020 учебный год, %	2020/2021 учебный год, %	2021/2022 учебный год, %
Факультет СПО ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева»/ Донецкий музыкальный колледж имени С.С. Прокофьева	2	7,7	16,59
ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств»	4	9,47	12,28
ГБПОУ «Донецкий художественный колледж»	1	11,05	13,83
ГБПОУ «Шахтёрский колледж кино и телевидения имени А.А. Ханжонкова»	5	6,56	8,41

Таблица 6. Динамика потерь контингента по образовательным организациям

Анализ результатов государственной итоговой аттестации показал, что, несмотря на дистанционное обучение, уровень подготовки специалистов среднего звена в сфере культуры остаётся высоким.

Наименование направления подготовки/специальности	Качественная успеваемость, %	Абсолютная успеваемость, %
Аудиовизуальная техника	80	100
Библиотекведение	93	100
Вокальное искусство	93	10
Дизайн (по отраслям)	100	100
Живопись (по видам)	100	100
Инструментальное исполнительство (по видам инструментов)	80	100
Искусство танца (по видам)	98	100
Компьютерные сети	90,9	100
Музыкальное искусство эстрады (по видам)	100	100

Народное художественное творчество (по видам):	100	100
Театральное творчество; Этнохудожественное творчество	68,75	100
Социально-культурная деятельность (по видам)	100	100
Теория музыки	100	100
Хоровое дирижирование	100	100
Актерское искусство	100	100

Таблица 7. Результаты государственной итоговой аттестации в 2022 году

Следует отметить повышение уровня дальнейшего обучения выпускников в организациях высшего образования по сравнению с предыдущим годом (порядка 5%).

Анализ трудоустройства выпускников 2022 года показал, что 34% выпускников трудоустроены по профессии, 2% – не по специальности, 14% – не трудоустроены или информация о трудоустройстве отсутствует.

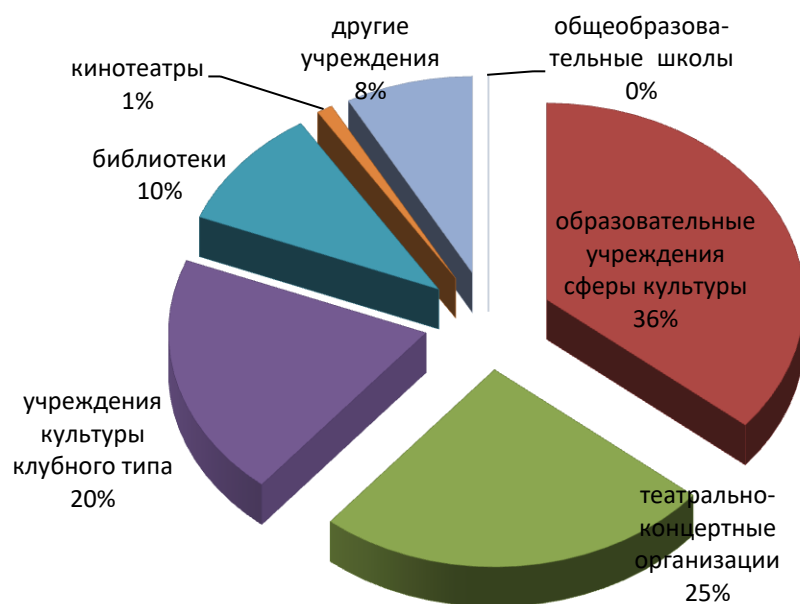


Рисунок 8. Распределение трудоустроившихся выпускников учреждений среднего профессионального образования по группам занятий

Уровень трудоустройства после подъёма в 2017 – 2020 годах продолжает снижаться. Спад в 2021 году на 18%, в 2022 – на 9%.

Основными причинами не полного трудоустройства по профессии/специальности выпускников являются:

- продолжение обучения в организациях высшего образования;

- отпуск по уходу за ребёнком;
- перемена места жительства выпускником и потеря связи с ним.

Начальным звеном отраслевого образования являются учреждения дополнительного образования в сфере культуры – детские школы искусств по видам искусств, реализующие дополнительные общеобразовательные программы – дополнительные предпрофессиональные и дополнительные общеразвивающие программы.

Важность и значимость дополнительного образования детей в сфере культуры безусловны, поскольку именно в детских школах искусств содержание образования способствует:

- формированию гармонично развитой личности;
- использованию исторического и культурного наследия для воспитания и образования;
- передаче из поколения к поколению традиционных ценностей и норм, традиций, обычаев и образцов поведения;
- созданию условий для реализации каждым человеком его творческого потенциала.

Общий контингент обучающихся в детских школах искусств по видам искусств на начало 2022/2023 учебного года составил – 13 862 человек, 2021/2022 – 14 064, 2020/2021 – 14 181. В течение 2020 – 2022 годов общий контингент в детских школах искусств по видам искусств уменьшался, общее снижение составило – 2%. Эта тенденция в наибольшей степени связана со сложностью обучения в сфере культуры преимущественно с применением электронного обучения и дистанционных образовательных технологий.

При этом следует отметить, что после уменьшения контингента в 2021/2022 году наблюдается увеличение контингента по дополнительным предпрофессиональным программам «Хореографическое искусство» (6%) и «Театральное искусство», а также на отделении эстетического развития (10%). Наибольшее снижение числа обучающихся в детских школах искусств по видам искусств по программам «Духовые и ударные инструменты» (11%), а также программы «Живопись» (4%).

Дополнительные предпрофессиональные программы в области искусств, ориентированы на подготовку к поступлению на следующий уровень творческого образования.

Учебный год	Количество выпускников (чел.)	Выпускники, продолжившие образование по профессиональным программам в области культуры и искусств (чел.)	Выпускники, продолжившие образование по профессиональным программам смежным профилю предпрофессиональной программы (чел.)	Соотношение продолживших образование по отношению к общему количеству выпускников (%)
2018-2019	915	111	57	18,36
2019-2020	1 025	85	54	13,56
2020-2021	1 138	120	71	16,78

Таблица 9. Сведения о выпускниках детских школ искусств по видам искусств

После резкого падения наблюдаем повышение интереса к профессиональному творческому образованию выпускников учреждений дополнительного образования сферы культуры – детских школ искусств по видам искусств.

С целью обеспечения правовых условий деятельности образовательных учреждений сферы культуры в 2022 году Министерством культуры Донецкой Народной Республики приняты нормативные правовые акты, методические рекомендации (в т.ч. внесены изменения в действующие).

Ведется планомерная работа с целью обновления материально-технической базы образовательного процесса в учреждениях сферы культуры, в том числе обновления парка музыкальных инструментов, пополнения библиотечных фондов.

Образовательный процесс в системе образования сферы культуры Донецкой Народной Республики обеспечивают 2 069 научно-педагогические и педагогические работники, в т.ч. штатные 1 707:

- учреждения высшего образования – 316/101 (факультет СПО), в т.ч. штатных 192/63 (факультет СПО);

- учреждения среднего профессионального образования – 119, в т.ч. штатных 109;

- учреждения дополнительного образования 1 533, в т.ч. штатных 1 343.

С целью совершенствования имеющихся и получения новых компетенций, которые необходимы для профессиональной деятельности и повышения профессионального уровня работников учреждений сферы культуры в Донецкой Народной Республике организовано дополнительное профессиональное образование, которое обеспечивает ГБУ ДПО «Республиканский учебно-методический центр повышения квалификации работников культуры».

В 2022 году образовательная деятельность организована с использованием электронного обучения, дистанционных образовательных технологий в наиболее доступных для слушателей формах.

По 6 дополнительным профессиональным программам повышения квалификации было проведено 14 курсов, за счёт государственных бюджетных средств прошли обучение 358 человек.

В отчётном году среди приоритетных направлений деятельности Министерства культуры Донецкой Народной Республики в области образования в сфере культуры стали поддержка педагогических работников, распространяющих прогрессивный опыт и инновационные формы образовательной деятельности в сфере культуры.

С целью сохранения лучших педагогических технологий, стимулирования преподавателей сферы культуры на творческий рост, внедрения в образовательный процесс новых методик в 2022 году проводились творческие мероприятия для педагогических работников сферы культуры.

В организационный комитет Республиканской научно-практической конференции «Искусство. Культура. Образование» подано 173 заявки. К участию в конференции редакционным советом рекомендовано 125 статей. Участниками Конференции стали педагогические работники детских школ искусств по видам искусств из Донецка, Горловки, Макеевки, Енакиево, Харцызска, Новоазовского и Старобешевского районов, а также преподаватели и студенты средних профессиональных и высших образовательных организаций из Донецкой Народной Республики, Луганской Народной Республики и Рязани. Подготовлен и напечатан сборник материалов конференции.

В отчётном периоде впервые проводился Республиканский смотр-конкурс учреждений дополнительного образования сферы культуры. Смотр-конкурс направлен на укрепление системы дополнительного образования сферы культуры и формирование положительного имиджа школ искусств по видам искусств. Для участия подано 44 заявки. В рамках Смотра-конкурса представлены и рассмот-

рены результаты работы учреждений дополнительного образования Донецкой Народной Республики. Информация размещена на официальной странице ГБУ ДПО «Республиканский учебно-методический центр повышения квалификации работников культуры» в сети ВКонтакте.

С целью поддержки одарённых детей и творческой молодёжи, а также популяризации профессионального творческого образования были реализованы новые и традиционные творческие образовательные проекты.

Реализуемые в рамках Республиканской ассамблеи молодёжного творчества «Академия искусств» Творческие школы в области искусств, способствовали созданию пространства для творческого общения талантливых детей и молодёжи, преподавателей и деятелей культуры, воспитанию духовной культуры, раскрытию способностей, таланта, личностных качеств обучающихся. За прошедший учебный год проведено более 30 комплексных занятий по 6 направлениям.

Республиканский конкурс молодых художников «С чего начинается Родина» проводился для обучающихся учреждений дополнительного образования сферы культуры, студентов образовательных учреждений среднего профессионального и высшего образования Донецкой Народной Республики. Организационный комитет конкурса принял к рассмотрению 157 работ молодых художников из Амвросиевки, Донецка, Зугрэсса, Иловайска, Макеевки, Новоазовска, Харцызска, Шахтёрска и Ясиноватой. Юные художники в своих работах отразили свои семьи, родные просторы, достопримечательности любимого края, раскрыв своё представление о том, с чего начинается Родина.

В организационный комитет республиканского конкурса «Путь к фортепианному мастерству» поступило 94 заявки от участников из более чем 25 учреждений дополнительного образования Донецка, Енакиево, Иловайска, Кировское, Комсольское, Макеевки, Мариуполя, Снежное, Тореза, Углегорска, Харцызска, Шахтёрска, Юнокоммунаровска, а также Володарского, Новоазовского и Старобешевского районов. Жюри конкурса провело финальное оценивание по видеозаписям конкурсной программы. Все желающие могли ознакомиться с видео участников конкурса в социальной сети ВКонтакте сообщество «Путь к фортепианному мастерству».

В 2022 году к участию в выставке творческих работ молодых художников «Грани таланта» были приглашены обучающиеся и пре-

подаватели художественных школ и художественных отделений школ искусств Донецкой Народной Республики; ГБПОУ «Донецкий художественный колледж», ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева». На выставку представлены работы в жанрах натюрморт, портрет, пейзаж, сюжетная композиция, декоративная композиция, а также дизайн-проекты широкого тематического спектра. Организационным комитетом в экспозицию выставки отобрано 182 художественные работы.

Проводится работа по обеспечению участия детей в открытых региональных, всероссийских и международных конкурсах, выставках и других мероприятиях Российской Федерации. В 2022 году более 300 молодых дарований приняли участие в творческих проектах в рамках взаимодействия с регионами Российской Федерации.

- IV Международный форум «PRO-Музыка» (г. Новосибирск);
- IX Международный конкурс-фестиваль ударных инструментов, перкуссионистов, барабанщиц-мажореток, маршевых и духовых оркестров «Ударная волна» (г. Санкт-Петербург);
- XII Международная ассамблея художников «Пластовская осень» (Ульяновская область);
- Благотворительный концерт ко Дню народного единства «Мы вместе!» в Большом зале ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского» (г. Москва);
- Всероссийская акция «Ночь искусств» (г. Кемерово);
- Всероссийский фестиваль музыкального искусства «Во имя жизни» (г. Сочи);
- Всероссийский фестиваль-конкурс детского изобразительного творчества «Донбасс: мирное небо, светлое будущее» (г. Грозный Чеченская Республика);
- Детский культурный форум (г. Москва);
- Культурно-образовательный хакатон «История будущего» (г. Москва);
- Литературно-музыкальный проект духовной музыки, посвящённый празднованию 800-летия со дня рождения князя Александра Невского (г. Санкт-Петербург);
- Международный конкурс молодых музыкантов имени Д.Б. Кабалевского (г. Самара);
- Музыкальная школа-фестиваль «Донбасский экспресс» (г. Москва);

- Просветительский проект «Без срока давности» в формате онлайн урок-телемост (г. Ульяновск);
- Творческая видео-встреча с трио баянистами Липецкой государственной филармонии (г. Липецк);
- Фестиваль «Таврида.АРТ» (г. Судак, Республика Крым);
- Финал XVI межрегионального молодежного фестиваля-конкурса «Алтарь Отечества»: «Купно заедино – Вместе заодно!» (г. Нижний Новгород).

В 2022 году с целью улучшения материально-технического обеспечения образовательных организаций сферы культуры, расширился парк музыкальных инструментов в образовательных организациях, приобретена звуковая аппаратура, а также осуществлено оснащение образовательного процесса и общежитий.

ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» – приобретены музыкальные инструменты (акустические пианино, аккордеон, оркестровые скрипки, саксофоны, трубы, валторны, тромбоны, балалайки контрабас, электрогитары, комплект барабанов, ксилофон), звуковая аппаратура (акустический кабинет, студийный конденсат);

ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» – приобретены музыкальные инструменты (кабинетный рояль, ученический аккордеон; звуковая аппаратура, теле- и фототехника).

ГБУ ДПО «Республиканский учебно-методический центр повышения квалификации работников культуры» – приобретена мебель, оргтехника (ПК, цветной принтер, экшн-камера, зеркальный фотоаппарат, микрофон, комплект акустических систем, радиосистема).

ГБУ ВО «Донецкая государственная музыкальная академия имени С.С. Прокофьева» – установлены арочные металлодетекторы, видеодомофон, турникеты, ограждения; приобретен автомобиль; оргтехника (компьютеры, принтеры).

ГБПОУ «Донецкий колледж культуры и искусств» – приобретены и установлены арочные металлодетекторы; закуплена оргтехника (компьютеры, системные блоки, мониторы), а также мебель, бытовая техника для общежитий (холодильники, электропечь, стиральная машина, тепловентилятор, микроволновая печь), душевые кабины.

ГБПОУ «Донецкий художественный колледж» – установлен арочный металлодетектор; приобретен спортивный инвентарь, ме-

бель, а также оргтехника (системные блоки, ноутбуки, планшет графический, интерактивная доска).

ГБПОУ «Шахтерский колледж кино и телевидения имени А.А. Ханжонкова» – установлен арочный металлодетектор; приобретена оргтехника (компьютеры, ноутбуки).

Анализ состояния образования в сфере культуры в Донецкой Народной Республике позволил выявить как позитивные, так и негативные тенденции.

Среди позитивных тенденций за последние годы:

- планомерно увеличивается доля выпускников детских школ искусств по видам искусств, которые стали студентами профильных профессиональных образовательных организаций;

- рост выпускников учреждений среднего профессионального образования, продолживших образование в учреждениях высшего образования;

- стабильный рост трудоустроенных выпускников по программам высшего образования.

Среди проблем необходимо отметить следующее:

- увеличение отсева контингента переводных курсов в учреждениях среднего профессионального и высшего образования сферы культуры;

- снижение интереса к обучению на музыкальных инструментах в детских школах искусств по видам искусств.

Учитывая вышеизложенное, одним из приоритетных направлений деятельности Министерства культуры Донецкой Народной Республики остаётся сохранение и развитие системы образования сферы культуры. Работа в данном направлении будет ориентирована на решение следующих задач:

1. нормативно-правовое обеспечение деятельности образовательных организаций сферы культуры, связанное с интеграцией в образовательное пространство Российской Федерации;

2. методическое обеспечение образовательной деятельности, в том числе улучшение научно-методического и учебно-организационного обеспечения деятельности детских школ искусств по видам искусств путем создания ресурсного методического центра на базе ГБУ ДПО «Республиканский учебно-методический центр повышения квалификации работников культуры»;

3. повышение кадрового потенциала педагогических работников путём создания условий для развития профессиональных компетенций;

4. реализация общеразвивающих программ в дошкольных учреждениях;

5. выявление и поддержка одаренных детей и талантливой молодежи посредством проведения творческих мероприятий;

6. укрепление материально-технической базы образовательных организаций сферы культуры во взаимодействии с Министерством культуры Российской Федерации и органами исполнительной власти городов и районов Донецкой Народной Республики.

*Mária Strenáčiková Sr.,
Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Мария Стреначикова Старшая,
Мария Стреначикова Младшая (Словакия)*

Послания святой Хильдегарды Бингенской



Posolstvá svätej Hildegardy z Bingenu

Mária Strenáčiková st. & Mária Strenáčiková ml.

Publikácia vychádza pri
príležitosti 10. výročia
kanonizácie sv. Hildegardy
z Bingenu a 10. výročia vyhlásenia
sv. Hildegardy z Bingenu za
učiteľku Cirkvi.

2022



Akadémia
umení
v Banskej
Bystrici

От редактора-составителя. Будучи рецензентом этой книги, с большим удовлетворением констатирую, что данное издание, осуществлённое Марией Стреначиковой Старшей и Марией Стреначиковой Младшей в Словакии, имеет высокую научную ценность как в отношении жизнеописания Хильдегарды Бингенской и её знаменитых божественных видений, так и в отношении её художественного наследия. Книга даёт полное представление о деяниях святой и прекрасно иллюстрирована. Было бы замечательно опубли-

ковать перевод этого ценнейшего источника на русский язык, а пока что предлагаем краткое резюме из него.

Святая Хильдегарда Бингенская принадлежит к чтимым святым. Ее учение известно не только в католической церкви, но и в кругах атеистов и приверженцев других конфессий. Хотя она прожила свою богатую жизнь в XII веке, ее наследие актуально и сегодня и привлекает широкие круги людей.

Житие св. Хильдегарды связано с видениями, мистикой, сильной верой, а также практическими проблемами, с которыми ей пришлось столкнуться. Родилась она в 1098 году на территории сегодняшней Германии. Была десятым ребенком в дворянской семье. Хильдегарда с детства имела видения, которые она опубликовала лишь спустя много лет. С 8 лет ее воспитывала Ютта из Шпонхейма, которая готовила девочку к монашеской жизни. В 14 лет Хильдегарда ушла в монастырь Регула св. Бенедикта на Дизибоденберге. Здесь она познакомилась с христианской литературой, с житием святых, посвятила свою жизнь монашеству. После смерти Ютты в возрасте 38 лет она стала настоятельницей монастыря. Интенсивно занималась благотворительной деятельностью, расширила общественную деятельность монастыря и начала записывать свои видения после того, как ее духовник, мудрый монах Вольмар, понял их божественное происхождение. Позже она опубликовала их и дополнила богатыми иллюстрациями в работе Скивиас. После откровения о том, что ей нужно перевести свою женскую монашескую общину в другое место, она начала готовить новый монастырь в Рупертсберге, куда сестры вскоре переехали. Монастырь Рупертсберг и его настоятельница постепенно становились символом гибкости, автономии и уважаемого духовного авторитета. Монастырь быстро развивался. Из-за большого интереса знати к вступлению в монастырь, Хильдегарда решила основать другой монастырь, на этот раз в Эйбингене. Несмотря на большую загруженность, она оставалась скромной бенедиктинкой. Ее видения не прекращались, и она записывала их со смирением и уважением. В этот период она создала большие труды в области теологии, естествознания, медицины и фармации, а также искусства. Помимо писательства и управления монастырями, в 1158-1170 годах она предпринимала проповеднические поездки, посвященные распространению христианских идей в различных городах Германии. Ее богатой деятельности мешало слабое здоровье, но даже это ее не

остановило, и она усердно работала до глубокой старости. В 1178 году на монастырь св. Руперта был наложен интердикт, который был снят весной 1179 г. Через несколько месяцев, 17 сентября 1179 г., св. Хильдегарда умерла в возрасте 81 года в своем монастыре на острове Св. Руперта.

Спустя почти 900 лет после ее смерти был завершен сложный процесс ее канонизации. 10 мая 2012 года Папа Бенедикт XVI объявил Хильдегарду святой. Через 5 месяцев она была объявлена учительницей Вселенской Церкви.

Еще при жизни св. Хильдегард написала много трудов, которые обогатили не только средневековые знания, но и вдохновили ученых, художников и церковных мыслителей последующих веков и поколений, и их вневременное послание актуально даже сегодня. Ее наиболее важные богословские труды включают *Scivias* [Знай пути Господни], *Liber vitae Meritorum* [Книга жизненных заслуг] и *Liber divinorum operum* [Книга Божественного действия]. Знания из ее медицинских и естественнонаучных работ находят отклик у широкой публики, где занимается, среди прочего, болезнями и их лечением. Это работы *Physica* [Естественная сила вещей] и *Causae et Curae* [Происхождение и лечение болезней]. Особое место в творчестве св. Хильдегарды занимают её музыкальные произведения, такие как *Ordo virtutum* [Орден добродетелей] и *Symphonia armoniae caelestium manifestum* [Симфония гармонии небесных откровений]. Кроме них св. Хильдегард оставила также [несколько – *ред.*] полемических трактатов.

Труды и жизнь св. Хильдегарды стали источником вдохновения для искусства, исследований и науки в средние века и более поздние эпохи в истории человечества. Истории из ее жизни оживают в романах, более или менее далеких от реальности, врачи изучают ее книги о болезнях и их лечении, музыковеды восстанавливают ее сочинения, музыканты репетируют их и исполняют публично, ботаники и фармацевты изучают ее сведения о растениях, теологи имеют дело с ее богословскими сочинениями и духовностью, художники изображают события из ее жизни...

В изобразительном искусстве можно отметить влияние св. Хильдегарды, в частности, в виде различных скульптур, алтарных росписей и фресок, которые раскрывают концепцию истории спасения. Важные работы включают, например, алтарь ван Эйка в соборе св. Бавона в Генте (Бельгия), фреска Космография готического ху-

дожника Пьеро ди Пуччо в Пизе, Италия, или баптистерий в базилике Сан-Фредиано в Лукке (Италия). В области науки одной из наиболее значительных, несомненно, является деятельность сестер монастыря Эйбинген, опубликовавших ряд научных публикаций о жизни и наследии св. Хильдегарды, например, *Echtheit des Schrifttums der Heiligen Hildegard* [Подлинность писаний святой Хильдегард]. Выдающимся вкладом в исследования является работа французского священника и патролога Жака Поля Миня, чья работа «*Patrologiae cursus completus*» («Полная серия патрологии») содержит целый том, посвященный св. Хильдегард с титулом *S. Hildegardis abbatissae. Opera omnia*. На словацкой сцене время от времени появляются переводы иностранных произведений, посвященных святой Хильдегард, но до сих пор нет библиографии по отношению к святой Хильдегарде. Хильдегарда из Бингена. Оригинальным словацким основным трудом является научная монография *Хильдегард из Бингена; Исследование жизни и деятельности церковного учителя* от соавторов Габриэлы Колшовской и Роберта Лапка.

В области музыки наследие св. Хильдегарды применяется с уважением к его подлинности и во многих модификациях. Музыкальный материал по ее произведениям появляется в творчестве композиторов разных континентов. Среди самых известных – София Асгатовна Губайдулина и ее произведение для сольного контральто на основе текста св. Хильдегард *Aus den Visionen der Hildegard von Bingen* (1994), Алехандро Виньяо с нетрадиционной композицией «*Сон Хильдегарды*» (1994), Алоис Альбрехт со сценической работой *Hildegard von Bingen* (1998), Петер Янссенс и его музыкально-драматическое произведение в 10 образах *Хильдегард фон Бинген* (1997), Людгер Штюльмейер и произведение для человеческого голоса и органа *O splendidissima gemma* (2011) или Вольфганг Заусенг с композицией, вдохновленной св. Хильдегард *De visione secunda* для двух хоров и перкуссии (2011). Помимо композиторов, возрождают музыкальное наследие св. Хильдегарды также исполнители, которые в первую очередь занимаются интерпретацией средневековой музыки. Это, например, ансамбль *Sequentia* из Парижа, который записал полное музыкальное произведение Св. Хильдегард на 8 компакт-дисках продолжительностью почти 12 часов и ансамбль *Tiburtina* ("Тибуртина") из Праги, в репертуаре которого также есть песни Хильдегарды.

Культ св. Хильдегарды в Словакии намного меньше, чем за границей, и связан с немецкой иммиграцией. Единственным сохранившимся изображением святой Хильдегарды в Словакии является фреска в Евангелической церкви в Добшине в районе Рожнява, а единственным сакральным зданием с покровительством св. Хильдегарды является часовня в курортном городе Слиач близ Банской Бистрицы. Можно предположить, что другим памятником архитектуры является церковь в Киятициях в районе Римавской Сobotы, где настенная роспись Страшного Суда может быть вдохновлена иллюстрациями св. Хильдегарды. Что касается издательской деятельности, незаменимое место занимает упомянутая выше публикация Г. Кольшовской и Р. Лапека от 2017 года и несколько университетских дипломных работ на степень бакалавра, магистра и доктора наук, которые являются продуктом выпускников педагогического факультета и факультета теологии Католического университета в Ружомберке, медицинского факультета и факультета философии Университета Коменского в Братиславе и философского факультета Прешовского университета в Прешове. Более широкая категория источников – это работы, доступные в интернете, представленные на сайтах, которые предоставляют информацию о святости, духовности и харизме св. Хильдегарды и коммерческие сайты, которые интерпретируют тексты святой Хильдегарды. более или менее намеренно.

Послания св. Хильдегарды сегодня оживает не только в её оригинальных работах, но и в работах, вдохновленных ее работой и жизнью. В каждом времени и ситуации вдохновляющая сила духовной мудрости средневековой пророчицы чудесным образом актуализируется в ее словах и образах, чтобы возвестить человечеству, что *«Бог благ, и все, что исходит от него, хорошо»* (Скивиас).

Messages of St. Hildegard of Bingen

Faculty of Music Arts,

Academy of Arts in Banská Bystrica, Slovakia

Publisher: Academy of Arts in Banska Bystrica, 2022

Ирина Татаринцева (Тамбов)

Визуальное пространство коммуникативной среды Тамбовской областной картинной галереи

Тамбовская областная картинная галерея – гордость г. Тамбова. Она была открыта для обозрения в 1961 году, в период так называемого «музейного бума». Своими историческими корнями галерея связана с первым музеем Тамбова, основанным в 1879 году в ознаменование столетнего юбилея образования Тамбовского наместничества.

Первоначально галерея размещалась в другом старинном здании – бывшего Мариинского детского приюта, построенного в 1876 г. В настоящее время коллекция западноевропейского и отечественного искусства XVI–XX веков располагается в *Нарышкинской читальне* – здании, представлявшем собой памятник истории культуры. Оно было построено в 1891 – 1892 годах для Общества по устройству народных чтений на средства известного Тамбовского благотворителя Э.Д. Нарышкина. До революции 1917 года здесь находились народная читальня, библиотека и музей, которые были составлены из добровольных пожертвований. Череда высоких окон украшает оба этажа здания, разделённых узким пояском-карнизом. Строгость и, вместе с тем, открытость внешнему миру, простота и величественность постройки сообщают ей характер итальянского палаццо, напоминая о Родине великих мастеров искусства [1].

В канун революционных событий 1917 года залы Нарышкинской читальни стали свидетелями политических баталий местных представителей революционных течений. Советская власть, как известно, в Тамбове была установлена позже, чем во многих других губернских центрах России, и процесс этот произошёл мирным путём. Фактически, центр всех политических событий того времени, происходивших в Тамбове, находился в этом здании [2]. В 1932 году на втором этаже здания открылся первый в Тамбове звуковой кинотеатр «Комсомолец». В период с 1950 по 1983 год всё здание занимала областная научная библиотека имени А.С. Пушкина. В 1983 году в залах этого здания расположилась областная картинная галерея с бога-

тейшим собранием произведений искусства (более 4-х тысяч экспонатов).

На начальных этапах формирования и развития галереи визуальную коммуникативную среду составляли непосредственно старинное здание и произведения искусства, выставленные в его залах. Ключевым моментом, привлекающим человека в картинную галерею, была экспозиция. Основу собрания составили произведения, поступившие из областного краеведческого музея, ранее входившие в состав частных коллекций: фамильная портретная галерея Воронцовых, П.С. Строганова (1823–1911), Б.Н. Чичерина (1828–1904), А.В. Вышеславцева (1831–1888), А.К. Болдырева и других. В галерее хранятся работы известных русских портретистов XVIII века: Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.Л. Боровиковского, а также прославленных мастеров XIX – начала XX в.в.: С.Ф. Щедрина, К.П. Брюллова, М.К. Клодта, Ф.А. Васильева, А.К. Саврасова, И.И. Шишкина, В.Д. Поленова, В.А. Серова и других. Западноевропейское искусство представлено работами Яна ван Скореля (1495–1562), Михиля Янс ван Миревельта (1567–1641), Питера Назона (1612–1688/91), Давида Тенирса Младшего (1610–1690), Франческо Монтемеццано (ок. 1540–ок. 1600), Якопо Пальмы Младшего (1544–1628), Франческо Тревизани (1656–1746), Жана Оноре Фрагонара (1732–1806), Ашиля Деве-риа (1800–1857) и т.д.

Гордостью галереи является коллекция портретов XVIII века, которая прибыла в музей из имения *Воронцовское* (Воронцовка), представлявшее собой фамильное гнездо, одной из ветвей знаменитого рода Воронцовых. Расположенная в отдалении от столиц, в провинциальной глуши, *Воронцовская коллекция* сохранила в значительном числе произведения иностранных мастеров, а также выдающихся русских портретистов XVIII века: А.П. Антропова, Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, Н.И. Аргунова. Появление их на знаменитой Таврической выставке 1905 года стало подлинным откровением для историков и любителей искусства. После Октябрьской революции 1917 года художественные ценности Воронцовки были национализированы. Часть полотен вывезли в Москву. Оставшиеся поступили в областной краеведческий музей, откуда были переданы в Тамбовскую областную картинную галерею. Таким образом, изначально целостная коллекция оказалась разделённой между музеями Москвы, Санкт-Петербурга и Тамбова [1].

Судьба художественных сокровищ *Строгановского имения* не стала исключением в общей картине разрушения дворянской усадебной культуры. Они были национализированы и вывезены в губернский центр, в «Народный музей имени т. Ленина». В списке работ на данный момент времени значилось 146 живописных картин, а также произведений скульптуры и предметов прикладного искусства. Современники отмечали умение Строганова оценить духовное содержание картин старых мастеров. Не случайно произведения из его коллекции, оставшиеся в Тамбове, в XX веке принесли Тамбовской областной картинной галерее признание широкой аудитории [3].

Известным коллекционером своего времени был Борис Николаевич Чичерин (1828–1904), юрист, историк и философ, профессор, а затем почётный член Московского университета. Коллекции Чичерина хранились в его родовом имении Караул Тамбовской губернии. В 1914 году, уже после его смерти в журнале «Столица и усадьба» была опубликована статья, посвящённая имению Караул. В ней сообщалось, что в «доме имеется ценная коллекция гравюр старых мастеров голландской и итальянской школ, обширная библиотека и большое собрание картин, составленное частью во время путешествия Б.Н. Чичерина за границей, частью приобретённых в России, между ними есть Серов, Айвазовский, Тропинин, Каменев, подлинные Ван Гойен, Петер Назон и др...» [4, с.7]. Судьба Чичеринской коллекции сколь уникальна – столь и типична. После смерти собирателя она разошлась по миру, однако значительная часть картин оказалась в Тамбове и хранится до настоящего времени в областной картинной галерее.

Таким образом, коллекция галереи вобрала в себя фамильные сокровища, которые бережно хранили в своих имениях на Тамбовской земле именитые, образованные, страстные любители и собиратели прекрасного. С момента её открытия, в 1961 году, начала формироваться и уникальная коллекция современного искусства. Значительную часть её составляют произведения Тамбовских художников, с которыми сотрудничали научные сотрудники галереи. Это было время энергичных талантливых личностей и время активных действий. Художники Е.В. Рябинский (1925–2002), А.П. Краснов (1923–1998), председатель Тамбовского отделения художественного фонда РСФСР А.Д. Рогов (1904–1970), скульптор С.Е. Лебедев (1929–1993) и другие, тогда ещё без званий и наград, с энтузиазмом участвовали в жизни галереи, являлись членами закупочной комиссии и Учёного

совета. При их участии и одобрении приобретались произведения русского и западноевропейского искусства, которые впоследствии вошли в экспозиции галереи. Так были, например, приобретены восемь произведений из коллекции вдовы известного учёного садовода ученика И.В. Мичурина В.Н. Яковлевой (Мичуринск), в том числе картины А.К. Саврасова, А.Н. Новоскольцева, А.А. Киселева, а также скульптура французского мастера Г.Г. Гитте «Разносчик воды».

Большое внимание было направлено на формирование коллекции современного искусства. Сотрудники галереи получили в фонды значи-

тельные произведения народных и заслуженных мастеров советского периода (Ю.И. Пименов, А.А. Дейнека, Д.Д. Жилинский, Р.Г. Максюков, Е.Е. Моисеенко и др.), благодаря передаче работ Министерством культуры РСФСР, Союзом художников СССР и РСФСР.

Вместе с тем, с момента создания галереи приоритетным направлением в области комплектования фондов становится целенаправленное собирание произведений Тамбовских мастеров. В начале 80-х годов картинная галерея перемещается в здание бывшей Нарышкинской читальни. Здесь в 1987 году открывается новая экспозиция современного искусства, в которой значительное место занимают произведения Тамбовских художников. Галерея начинает выступать в роли гаранта сохранности и доступности художественных произведений, а также исследовательского центра, который собирает и интерпретирует творческое наследие, формирует и преумножает

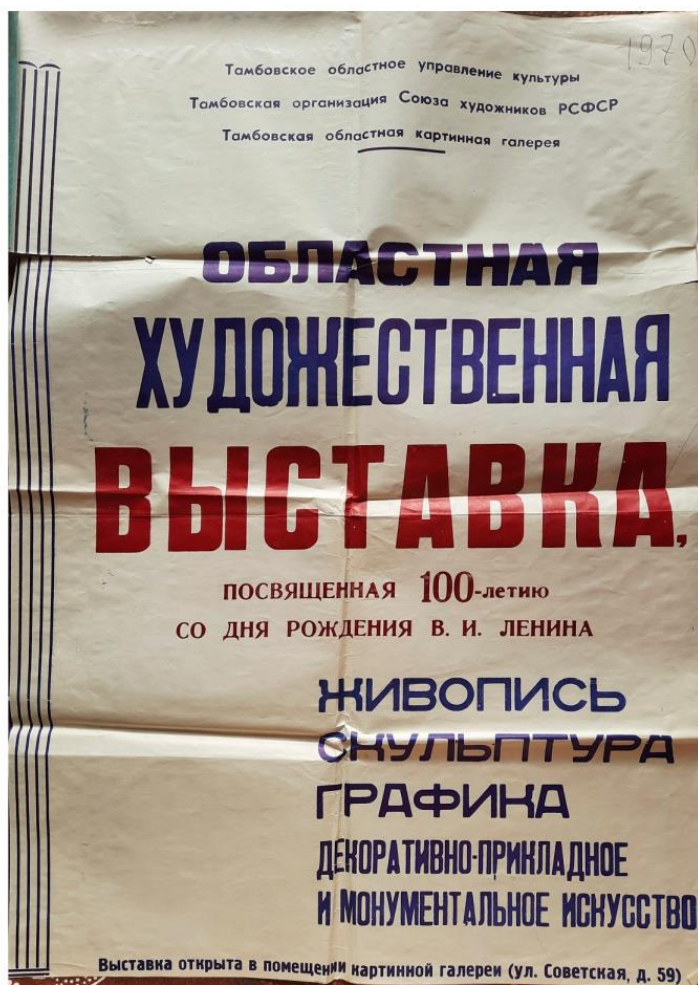


Рис. 1. Афиша Тамбовской областной картинной галереи 1970 года.

ценности регионального значения, документирует историю. Выходят из печати путеводители по отделам галереи, в том числе по отделу современного искусства.

В советский период существования картинной галереи главной рекламой выставок и музейных мероприятий была *афиша* (рис. 1). Для масштабных мероприятий выпускались *пригласительные, буклеты* и *каталоги*, но на тот период времени оформление было продиктовано политическим режимом (красный цвет и портрет В.И. Ленина). В архивах галереи практически не осталось афиш и печатной продукции советского периода, но интересной находкой стали альбомы, составленные научными сотрудниками галереи по итогам проведения крупных значимых выставок. Основой альбома становились презентабельные фотоальбомы советского времени (формат не менее А3) с твёрдой обложкой и плотными красивыми листами картона внутри. В альбом аккуратно складывали и клеивали афиши, связанные с выставкой, пригласительные билеты, информационные материалы, фотографии и пр. Благодаря материалам, сохранившимся в таких альбомах, можно познакомиться с культурой визуального оформления масштабных выставочных проектов Тамбовской картинной галереи в советское время. Афиши были преимущественно текстовые, печатались на тонкой бумаге тиражом 50 – 100 экземпляров в типографии «Пролетарский светоч». Ярким примером стал альбом «Областной художественной выставки 1970 года» (рис. 2).

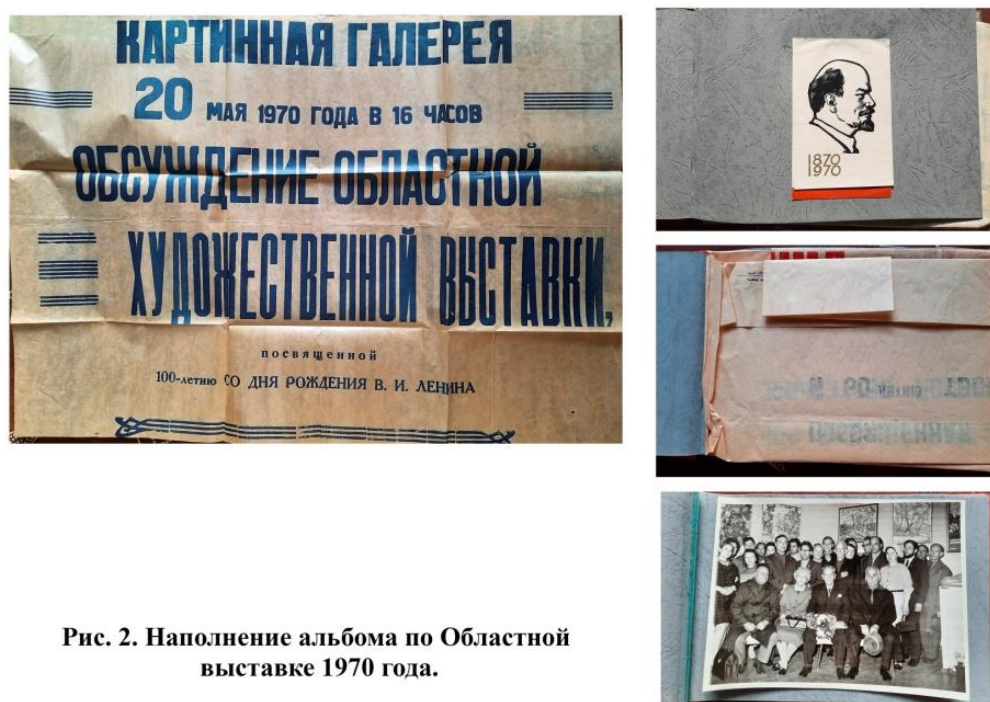


Рис. 2. Наполнение альбома по Областной выставке 1970 года.

В период «перестройки» картинная галерея была вынуждена отказаться от практики стационарного показа современного искусства, из-за резко выросшего числа временных выставок. Доминирующее положение среди них занимают выставки местных художников.

В 90-е годы количество выставок резко увеличивается, при этом расклейка афиш по городу прекращается. Для рекламы сменяющихся выставок на фасадах здания размещались масштабные *баннеры*. Составлением текстового содержания и эскизов афиш продолжали заниматься научные сотрудники картинной галереи, кураторы выставок. При этом следует отметить, что ряд Тамбовских художников начинают сами «рисовать» и составлять афиши для собственных выставок. (Рауф Бурганович Туктар (Туктаров), Николай Карпецкий)

С приходом компьютерных технологий в картинную галерею кураторы выставок и мероприятий сами стали распечатывать примитивные текстовые афиши (с помощью программы MicrosoftWord) формата А4 на чёрно-белом принтере (Афиши для выставок Е.В.Соловьёва, С.Рудакова, Н.А.Насонова, А.П. Краснова, В.В.Сизова и др.). Временами на афишу помещали изображение одной из работ, представленных на выставке. Художники по мере своих возможностей обращались к дизайнерам для создания более сложных и привлекательных афиш. Готовые цветные афиши, как правило, зазывали на масштабные выставочные проекты, привезённые из крупных городов (выставка Зураба Константиновича Церетели, 2006 год).

Новые требования времени привели руководство галереи к необходимости в создании сайта. Для работы над сайтом был принят в штат специалист, который взял на себя и некоторые функции графического дизайнера. С появлением сайта визуальная коммуникативная среда галереи обрела новые формы и стала доступной и востребованной у интернет-аудитории. Визуальное оформление сайта понятно для любого интернет-пользователя и не перегружено сторонними элементами. Меню навигации горизонтальное с простыми и точными обозначениями. Основные цвета – белый (фон), бордовый и чёрный (текст и графические элементы). Для сайта требовались афиши совершенно другого формата. Стоит отметить, что основная масса афиш музейных мероприятий продолжала быть текстовыми и напечатанными в чёрно-белом формате А4.

В 2010-е началось освоение социальных сетей, были созданы группы в контакте, фейсбуке, одноклассниках, твиттере, инстаграм-

ме. Работа с социальными сетями потребовала качественных фотографий и афиш, иллюстрирующих новостные ленты групп галереи. Художники и организаторы выставок стали чаще предоставлять галерее готовые афиши. С 2014 года в штат сотрудников картинной галереи принимаются *дизайнеры*. Работа над дизайном рекламных афиш, баннеров, объявлений с этого времени осуществляется с помощью *графических редакторов* (Adobe Photoshop, CorelDRAW и др.).

Присутствие картинной галереи в различных социальных сетях становится тем заметнее, привлекательнее, чем больше внимания уделяется иллюстрированию информационных сообщений. До 2018 года публикация новостных материалов на страницах галереи в социальных сетях иллюстрировалась преимущественно фотографиями. Исключение составляли анонсы масштабных выставок и Всероссийских акций (например «Ночь в музее»). С 2018 года увеличивается количество публикуемых онлайн материалов, составленных на основе иллюстрируемых афиш. Во многом это касалось появления еженедельных творческих *детских мероприятий*, которые нуждались в качественных рекламных анонсах. Постепенно стала формироваться концепция создания афиш для детских мероприятий, отвечающая требованиям картинной галереи и направленная на конкретную целевую аудиторию.

2020 год изменил жизнь всей планеты. Самоизоляция, ограничение деятельности и поиск новых форм работы коснулись и Тамбовской областной картинной галереи. Во время ограничений массовых мероприятий музейные сотрудники перевели диалог с посетителем в режим «онлайн». Увеличилось количество публикаций во всех интернет-площадках картинной галереи. Востребованы стали новые для галереи формы работы: онлайн лекции, онлайн проекты, видеосюжеты, онлайн мастер-классы, онлайн конкурсы, *онлайн перформансы*, *онлайн квесты*. Появилась серьёзная необходимость развивать *визуальную коммуникационную онлайн среду* Тамбовской областной картинной галереи, для более комфортного и лёгкого восприятия аудиторией разнообразных онлайн мероприятий галереи. В то же время временно стали реже публиковаться рекламные афиши, в связи с отменой «живых» мероприятий.

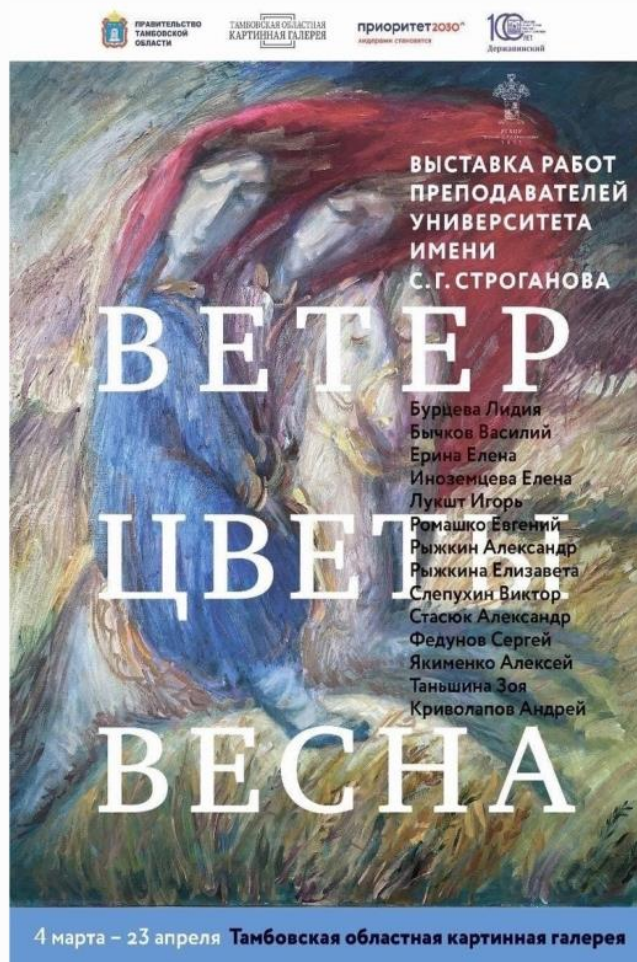
Изучая опыт онлайн работы других музеев, можно отметить, что Тамбовская галерея старается использовать практику в развитии визуальной коммуникативной среды столичных музеев России, которые наиболее наглядно ощутили на себе отсутствие живой аудитории.

Как известно, они оперативно стали развивать виртуальную работу. В поддержку учреждениям культуры и досуга в Москве Комитетом по туризму был разработан и запущен в работу сайт *stayhome.moscow*. Это платформа, где собраны виртуальные экскурсии и онлайн-проекты крупнейших московских учреждений досуга и культуры: Музея современного искусства «Гараж», Третьяковской галереи, Пушкинского музея, Еврейского музея и центра толерантности, Музея русского импрессионизма, центра «Космонавтика и авиация» на ВДНХ, планетария, Центра славянской письменности «Слово», Московского музея современного искусства, зоопарка и т.д. Контент от всех учреждений дополняется и обновляется.

Важно отметить, что каждый из названных выше музеев старается заинтересовать аудиторию новыми актуальными интернет проектами. Так, например, музей современного искусства «Гараж» разработал интересную программу *GarageDigital*, объединивший художников, учёных, программистов и искусствоведов с целью изучения и поддержки новых языков визуальной культуры, возникающих в результате влияния новейших технологий и медиа на повседневную жизнь и художественную и исследовательскую практику. Онлайн-платформа программы *GarageDigital* – место публикации *born-digital* художественных произведений и исследовательских проектов, созданных в сотрудничестве и при поддержке музея «Гараж». Работы, размещаемые на платформе, встраиваются в непрерывный поток визуальных образов и идей, дополняя интерфейсы осмысления современной реальности (общую «ленту», чат, командную строку и другие) [5].

Тамбовская картинная галерея в свою очередь уделила пристальное внимание созданию интересного для интернет-зрителей видео-контента. В штат сотрудников был принят профессиональный видеограф. Видеосюжеты картинной галереи стали интересными и привлекают внимание к онлайн и офлайн мероприятиям галереи. Участие видеосюжетов, рассказывающих о произведениях из фондов Тамбовской областной картинной галереи, во всероссийском музейном проекте Министерства культуры РФ «Музеи России: 7 экспонатов» приносит сотни тысяч просмотров (100000–150000 просмотров каждый видеосюжет). Мероприятия и выставки, проходящие в залах галереи, начинают ярко отражаться и привлекать посетителей фото и видео-материалами. В 2020 году были проведены и в полной мере отражены в интернет-ресурсах выставки Рауфа Туктара «Композиция

на тему «Судьба», Сергея Строганова «О чём молчат животные», П. Пикассо, О. Ренуар, А. Массон «Блюз над Парижем», Никаса Сафронова «Меняя реальность» и др. Значительным событием для г. Тамбова стала творческая выставка четырнадцати крупнейших Московских художников, преподавателей РГХПУ имени С.Г. Строганова, состоявшаяся в марте 2023 г. На экспозиции было представлено более ста работ: живопись, графика, скульптура, объединённые общей темой: «Ветер. Цветы. Весна». При всём разнообразии жанровой, стилистической направленности, разных видов техник есть одно важное качество, которое позволяет воспринимать данную экспозицию как единое целое, заключающееся в философской передаче красоты Божьего мира и его позитивного восприятия в живописи, скульптуре малых форм, так виртуозно передающей пластику движения. Потому не случайно, что на афише, позиционирующей данное мероприятие, своеобразной его эмблемой стало изображение святых Бориса и Глеба, сыновей великого князя Владимира, представленных не в иконописном изображении, а в динамичном пространстве современного мира (рис.3).



Рассматривая визуальную коммуникативную среду Тамбовской областной картинной галереи в её историческом развитии, стоит отметить, что она развивалась соответственно историческим реалиям. Как и в других провинциальных музеях, визуальные коммуникации галереи пережили упадок периода «перестройки» и нового подъёма в «постперестроечный период». В настоящее время поиск и развитие новых форм визуального коммуникативного пространства обуслов-

лен необходимостью включения в него современных форм медиа платформ. Однако следует помнить, что никакие совершенные информационные технологии не могут заменить живого общения с подлинниками произведений западноевропейского и отечественного искусства, способными пробудить новые импульсы в его восприятии современным поколением.

Литература

1. *Саляхова Е.И.* Тамбовская картинная галерея. Путеводитель. – Тамбов: Издательский дом ТГУ им.Г.Р.Державина, 2009. – 112 с.

2. *Щукин Ю.К., Горелов А.А.* Эмануил Дмитриевич Нарышкин (1813-1901). Жизнеописание и деятельность почётного гражданина города Тамбова, мецената. – Тамбов: ОГУП «Пролетарский светоч», 2002. – 96 с.

3. Строгановы – коллекционеры: каталог выставки. – СПб.: ООО Издательство «АРС», 2017. – 160 с.

4. *Саляхова Е.И.* Коллекция Б.Н. Чичерина: каталог. – Тамбов: ООО «Цифра», 2011. – 164с.

5. Сайт проекта Музея современного искусства «Гараж» «GarageDigital». [Электронный ресурс]. – URL: <https://garage.digital/ru/garage-digital>

Ольга Туминская (Петербург)

Из опыта преподавания О.Л. Некрасовой-Каратеевой

Педагогическая деятельность О.Л. Некрасовой-Каратеевой на уровне художественного образования сочетает в себе три направления: научно-искусствоведческое, научно-педагогическое и творческое, оправдывая свое название синтезом двух (и более) областей профессиональной деятельности автора: она – художник, педагог и искусствовед. В профессиональной среде творцов особенно ценятся авторы, сочетающие в своей деятельности качества практика и теоретика [1].

Основные принципы обучения рисованию детей в художественном музее соотнесены с принципами обучения изобразительному искусству в общеобразовательной школе.

Программа «Изобразительное искусство и художественный труд» [2] разработана как целостная система введения в художественную культуру и включает в себя на единой основе изучение всех основных видов пространственных (пластических) искусств: изобразительных – живопись, графика, скульптура; конструктивных – архитектура, дизайн; различных видов декоративно-прикладного искусства, народного искусства – традиционного крестьянского и народных промыслов, а также постижение роли художника в синтетических искусствах – экранных и театре.

Изучение такого многообразия искусства, необходимого для современного образования, возможно только благодаря выделению четких основ. Прежде всего это триада художественной деятельности как системообразующая основа программы: изобразительная художественная деятельность; декоративная художественная деятельность; конструктивная художественная деятельность. Эти виды художественной деятельности помогают понять роль искусства в жизни людей.

В программе Б.М. Неменского указаны следующие педагогические принципы. Принцип «от жизни через искусство к жизни». Этот принцип постоянства связи искусства с жизнью предусматривает ши-

рокое привлечение жизненного опыта детей, примеров из окружающей действительности по каждой теме. Принцип целостности и неспешности освоения материала каждой темы. Необходимо понимать разницу между поставленной задачей обучения по каждой теме и заданием, которое выражает эту задачу. Последовательное выполнение тем и указанных в них задач уроков обеспечивает поступательное художественное развитие ребенка. Однако учитель не ограничен в творческом поиске собственного решения указанной темы и, учитывая условия региона, характер класса, свои пристрастия, может предлагать свои задания. При этом всякое изучаемое явление и в искусстве, и в жизни должно рассматриваться в наиболее ярком, полном и наглядном своем проявлении.

Принцип единства восприятия и созидания. Творческий характер имеет и практическая художественная деятельность ученика (выступает в роли художника) и деятельность по восприятию искусства (выступает в роли зрителя, осваивая опыт художественной культуры).

На каждом занятии восприятие произведений искусства и практические творческие задания, подчиненные общей задаче, создают условия для глубокого осознания и переживания предложенной темы. Этому способствуют также соответствующая музыка и поэзия.

Проживание как форма обучения и форма освоения художественного опыта – условие постижения искусства. Особый характер художественной информации нельзя адекватно передать словами. Эмоционально-ценностный, чувственный опыт, выраженный в искусстве, можно постичь только через собственное переживание – проживание художественного образа. Развитая способность к эмоциональному уподоблению – основа эстетической отзывчивости. В этом особая сила и своеобразие искусства: его содержание должно быть присвоено ребенком как собственный чувственный опыт. На этой основе происходит развитие чувств, освоение художественного опыта поколений и эмоционально-ценностных критериев жизни.

Развитие художественного мышления строится на единстве двух его основ: наблюдательности, умения вглядываться в явления жизни и фантазии, т. е. способности на основе развитой наблюдательности строить художественный образ, выражая свое отношение к реальности». Преподавательская работа в Изостудии Эрмитажа (1964–1976). С 1957 г. в Государственном Эрмитаже начинает свою деятельность Изостудия для детей дошкольного и младшего школьного возраста. Начинателями такого важного дела по образованию детей в музее по-

средством рисования были Л.В. Антонова, заведующая Школьным кабинетом Эрмитажа, и К.А. Кордобовский, художник-график и педагог. Позднее Д.И. Мамонов ввел в практику занятия с детьми дошкольного возраста. Он признал необходимость привлечения для работы с указанным контингентом профессиональных экскурсоводов и музейных методистов [3, с. 329-351]. О.Л. Некрасова-Каратеева, руководившая детской Изостудией в течение 1964–1976 гг., составила программы по обучению детей изобразительному искусству, совмещающая творческие практические задания с рассказом о произведениях искусства на экспозиции. Именно такой взаимосвязанный подход нашел свое подтверждение практикой. Также педагог О.Л. Некрасова-Каратеева дифференцировала детские группы по возрастному признаку, составила обучающие программы для каждой возрастной группы детей, ввела в практику тесное сотрудничество с родителями. Впервые стали проводиться праздники студии «Маскарад» и ежегодные выставки «Мы рисуем в Эрмитаже» [4, с. 673-687].

Детское творчество в музее: анализ многолетнего преподавания [5], основанного на опыте преподавательской деятельности в Изостудии Государственного Эрмитажа. Это первое методическое пособие, признанное учебным (т. е. обязательным для изучения), для студентов педагогических и гуманитарных высших учебных заведений. Известные монографии на схожую тему являются творческим портфолио руководителей студий изобразительного искусства в музеях и не являются необходимым методическим оснащением процесса обучения студентов ВУЗов. Следует указать на некоторые публикации зарубежных авторов, занимавшихся обучением в музее. Это: Cushman K. (1984) [6, p. 8-18.], Pratt M. (1991) [7, p. 93-110], Meyer A. (2017) [8, p. 34] и др. Некоторые заявленные в книге положения являются дискуссионными в среде художников-педагогов и потому особенно полезны для обсуждения в кругу преподавателей изобразительных дисциплин.

В научных публикациях О.Л. Некрасовой-Каратеевой предложены к обсуждению два основополагающих момента.

1) Изостудии при художественных музеях отличаются от изостудий и художественных школ города именно тем, что первые принадлежат музею и свои уроки выстраивают в тесной связи с экспозицией или выставками музея, которому они принадлежат, их специализация на восприятии и творческой обработке образцов музейного собрания. Таких Изостудий в нашей стране не так много. Они су-

ществуют в крупных художественных музеях страны, например – в Третьяковской галерее, в музее имени Пушкина (студия «Музейон»), в Русском музее. Их образовательные планы при индивидуальном отличии имеют общее качество: большинство заданий связано с темами музейной коллекции и, главное, учащиеся этих студий имеют возможность выполнения задания непосредственно в залах музея.

2) При общих художественно-педагогических задачах музейных изостудий и изостудий общегородских в обучении детей на материале музейной коллекции важным направлением является знакомство с реставрационной деятельностью, с вопросами коллекционирования, атрибуции, сохранности, выставочной политики и т. д. Соответственно, включение в цикл занятий с детьми музейной изостудии общение со специалистами узкопрофессиональных направлений музейной деятельности повышает качество образования и дает неповторимую возможность профессионального ориентирования.

О принципах обучения детей рисованию в музее О.Л. Некрасова-Каратеева пишет: «То богатство сюжетов, с которыми они встречаются в залах (а мы чередуем занятия в классе за мольбертом с занятиями на выставках музея) является тематическим фондом детского творчества. Эрмитаж – хранилище образцов многовековой культуры человечества, является мощным информационным каналом и имеет колоссальное воспитательное значение. Приобщение детей к культуре прошлого через образцы искусства приносит им моральное и эстетическое удовольствие, воспитывает в них высокую нравственность, гуманизм, патриотизм. И излюбленными темами их рисунков становятся события из истории страны, города, музея и т. д., а героями – исторические деятели, персонажи греческой мифологии, средневековых легенд, сказок» [4, с. 680].

Занимающиеся в музейной изостудии дети творят свои рисунки, постоянно обращаясь к произведениям искусства, восхищаясь и вдохновляясь ими. Конечно, влияние последних на детское творчество несомненно: дети реагируют в ходе восприятия и затем преобразуют в своем творчестве привлечшие их внимание композиции, колорит, авторские манеры, сюжеты, персонажи и т. п. Но, будучи, педагогически разумно дозировано и интерпретировано, общение с миром искусства не расслабляет и подавляет детей, а питает и обогащает их творчество. В музейной изостудии богатый материал искусства дает возможность решать сразу несколько творческих и педагогических проблем.

В тезисах 1973 г. О.Л. Некрасова-Каратеева обращает внимание на важные культурологические и высоко моральные задачи, которые решаются в процессе обучения в изостудии Эрмитажа [4, с. 681]. В книге 2005 г. автор затрагивает проблему восприятия образца. Ранее назвав коллекцию музея «неиссякаемым источником для своих композиций» [5, с. 132], в монографии рассмотрено отношение к теме образца и выбора образца, где источником является произведение классики, а выбор его интерпретации зависит от маленького художника. Занимаясь в изостудии в течение некоторого времени, углубляя свои навыки в творчестве, для ученика определяется следующая проблема: источником для композиционных поисков подрастающего художника служит уже не само произведение, а тот богатый материал, который был положен в создание великим мастером своего произведения, т. е. возникает поле взаимодействия уже не с произведением, а с судьбой художника, теми материалами и впечатлениями, которые повлияли на создание известного шедевра. И такая аггитюда (постоянное взаимодействие) для маленького творца станет естественным образцом творческого поиска. Обращение не только к результату мастерства художника, но и к его мыслительной деятельности, к эскизам, черновикам, письмам, зарисовкам и т. д. И уже не картина или скульптура становятся источником для подражания, а творческое поле поиска, которое выведет юного художника на новые результаты и новые собственные открытия.

Важное наблюдение. Постоянные посещения одних и тех же залов, обращение к знакомым картинам вырабатывают у детей привычное восприятие известных шедевров. Вместе с картинами и скульптурами воспринимается обстановка залов.

Современные музеи развивают коммуникационную функцию подачи визуального материала, следовательно, основополагающим методом эстетического воспитания и художественного развития личности в музее является диалог. Таким образом, Программа сектора эстетического воспитания «Диалоги в музее» продолжает развитие идеи современного опыта гуманизации образования. Суть изложения материала – диалоговая форма общения педагога с ребенком, которая должна вести дальше – к вербальному диалогу учащегося с педагогом, с другими слушателями, к интроверсивному диалогу с памятниками искусства и, как высшее проявление результата музейно-педагогического воздействия, – к диалогу с самим собой [9, с. 47-55]. «Главная задача программы изобразительного класса – подготовить

детей к восприятию искусства, научить их элементарным приемам работы изобразительными материалами, сформировать умение воплотить задуманное в художественном материале» [10, с. 155-159].

Вывод. Принципиальные основы ведения занятий в Изостудиях при художественных музеях – это 1) введение в образовательный ресурс тем, связанных с экспозицией; 2) рисование в залах музея, по возможности – копирование образцов, нацеленное на приобретение практических рисовальных навыков; 3) сравнение детских работ с произведениями известных мастеров проводить в устной диалоговой форме, помогая у ребят сформировать навыки образно-логической речи; 4) обучение ведущим образно-выразительным средствам выстраивания картины (композиция, цвет, тон, мазок, штрих, колорит, светотень и др.), нацеленное на приобретение теоретических основ рисования; 5) познание сюжетно-тематической основы произведений искусства, включенных в контекст эпохи, что позволяет педагогу оперировать важными искусствоведческими категориями – жанры искусства, виды искусства, стиль, образ, манера и др., а детям познавать индивидуальный почерк мастера.

Литература

1. Улемнова О.Л. П. М. Дульский – искусствовед, музейный деятель, педагог, художник //Матер. Междунар. научн. конф. «Актуальные вопросы развития искусствоведения в России и странах СНГ», посвящ. 135-летию со дня рожд. П. М. Дульского (1879–1956). 16–17 декабря 2014 г. Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова, АН РТ, 2014. С. 18-31.
2. Изобразительное искусство и художественный труд. 1–4 кл.: Кн. для учителя /Б. М. Неменский, Н. Н. Фомина, Н. В. Гросул и др. М.: Просвещение, 1991. 192 с.
3. Эрмитаж: История и современность. 1764–1988. [колл. монография]. М.: Искусство. 1990. 368 с.
4. Некрасова-Каратеева О.Л. Творческое развитие детей дошкольного и младшего школьного возраста в кружках ИЗО при Государственном Эрмитаже //Роль художественных музеев в эстетическом воспитании школьников (научный семинар). Москва: 10–15 декабря 1973 г. В 2-х ч. (I ч.: 1–399 с., II ч.: 400-875 с.). М., 1973. Ч. II. С. 673-687.

5. *Некрасова-Каратеева О.Л.* Детское творчество в музее: Уч. пособие. М.: Высшая школа, 2005. 207 с. (Образование через искусство).
6. *Cushman K.* Museum Studies: The Beginnings, 1900–1926 //Museum Studies Journal. 1984. – Spring. Vol. 1. № 3.
7. *Meyer A.* Museums in Print: The Interplay of Text s and Images in the Journal “Museumkunde” //Images of the Art Museum. Ed. By E.-M. Troelenberg. Berlin, Boston. – 2017.
8. *Pratt M.* The Arts of the Contact Zone //Profession. 1991. – Vol. 91.
9. *Дриккер А.С., Столяров Б.А.* Информационно-коммуникационные технологии и изобразительное искусство: глобальная перспектива //Образовательная деятельность художественного музея СПб., 2005. Вып. VIII. (Труды Российского центра музейной педагогики и детского творчества).
10. *Туминская О.А.* Изобразительная деятельность учащихся классов эстетического воспитания в Государственном Русском музее //Художественное образование в России. Матер. Всерос. научно-практич. конф. «Арзамасская школа живописи А. В. Ступина и художественное образование в России». Арзамас: АГПИ, 2002. 216 с.

Анна Украинская-Шалагина (Воронеж)

Продолжая изыскания о деятельности принца Ольденбургского

От редактора-составителя. В томе 36 нашего альманаха были опубликованы весьма примечательные по содержанию и новизне исследовательского поиска «Два этюда о творчестве принца Петра Георгиевича Ольденбургского», принадлежащие перу А.В.Украинской-Шалагиной. Предлагаемый вниманию читателей следующий диптих очерков открывает другие грани наследия замечательного деятеля российской культуры.

Принц П.Г. Ольденбургский и Училище правоведения: один артефакт из истории и культуры

Помимо благотворительности и просветительских начинаний в сфере деятельности П.Г. Ольденбургского особое место было отведено направлению художественному, которое, в первую очередь, выразилось непосредственно в творчестве, поэтическом и композиторском; и, кроме того, в той особой роли принца в современной ему культурной среде, что соткана из множества имен, событий и фактов. Собрание таких фрагментов, возможно, позволит составить некоторую мозаику, символизирующую неразрывную связь Ольденбургского (а в более широкой перспективе – представителей императорского дома) с современной ему культурой, в том числе, музыкальной. П.Г. Ольденбургский лично встречался со многими композиторами, поэтами, музыкантами, многим оказывал поддержку, некоторые обращались к нему за помощью. И для сложения подобной мозаики немалую роль играют отдельные высказывания¹, воспоминания, письма, газетные публикации; особую ценность представляют архивные документы, которые хранятся в отделах рукописей Российской наци-

¹ В виду особой ценности документальных свидетельств, касающихся личности П.Ольденбургского, некоторые из них в данной статье приводятся в довольно развернутом виде.

ональной библиотеки, библиотеке Пушкинского дома, а также Российском государственном архиве (РГИА) и в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб) – они проливают свет на многие до сего дня затушеванные имена и события. В новом контексте в связи с известными личностями открываются и такие стороны их жизни, которые ранее не акцентировались и оставались в тени. Но измененный ракурс дает понять, что рамки привычных хрестоматийных оценок должны быть расширены для многих представителей российской культуры и истории XIX века. Фигура Ольденбургского, таким образом, оказывается в центре некоего культурно-семантического поля, которое, вращаясь вокруг главной оси и наполняясь новой информацией, обнаруживает все новые свои грани.

Первым и наиболее заметным культурологическим артефактом, представляющим сферу музыкально-художественных проявлений принца П. Ольденбургского в Петербурге, можно считать Училище правоведения, много лет (с 1835 до 1881 годов) находившееся в ведении принца¹. То, что исключительная роль в культуре России и ее северной столицы этого учебного заведения хорошо известна, не снижает интерес к нему. Напротив, открывает возможность еще раз оценить заслуги П.Г. Ольденбургского и увидеть его глазами молодых современников. Многие из них были свидетелями и участниками процветания и упадка этого достопримечательного учебного заведения, но истинную славу его как центра воспитания вкусов и музыкальной культуры составили три великих имени. И если следовать

¹ Вероятно, идея принца открыть подобное училище имела свои предпосылки и не была неожиданным благородным порывом. Известно, что отец Петра Георгиевича, Георг Гольштейн-Ольденбургский в свое время тоже вынашивал планы по открытию серьезного учебного заведения – Царскосельского лицея. Это было в 1808 году, когда он приехал в Россию, вступив вскоре в брак с великой княжной Екатериной Павловной. Свидетельство посещения Лицея Николаем вместе с П.Г.Ольденбургским в 1842 году находим в «Историческом очерке императорского Лицея» (СПб, 1861) Селезнева И.Я.: «Помещению своему здесь Лицей обязан его отцу, – сказал император директору Лицея Д.Б.Броневскому, указывая на принца, – он подал (покойному) государю мысль дать нам образование в университете и, чтобы приготовить к этому, воспитать нас общественно. Лицей и был учрежден для того в нашем помещении. Разрыв с Наполеоном помешал этому...»(цит. по: Кобеко Д.Ф. Императорский Царскосельский лицей. Наставники и питомцы. 1811–1843. – М.: Кучково поле; МБФ «Живая память». – 2008. – с. 12)

хронологии их появления в училище, то первым в ряду будет стоять имя А. Серова, затем – В. Стасова и П. Чайковского.



Училище правоведения. Санкт-Петербург. Фонтанка.

Немалым было влияние принца на судьбу А.Н Серова, переведшегося из 1-й Петербургской гимназии в Училище правоведения тут же после его открытия в 1835 году. В училище он, как известно, проявлял музыкальные интересы – с охотой играл в училищном оркестре, часто выступал перед соучениками, солируя на виолончели, которую и выбрал вторым после фортепиано инструментом по рекомендации П.Г. Ольденбургского. А.Н. Серов сразу почувствовал присутствие и влияние принца, стремившегося создать в училище атмосферу творческую, где, как известно, концертам и музыкальному обучению отводилась не меньшая роль, чем занятиям по юриспруденции. Но и после окончания училища в 1841 году Серов оставался в поле зрения и внимания со стороны П.Г. Ольденбургского. Именно в это время он чувствует, как захватывает его пробуждающееся в нем творчество, о чем пишет в письме к Стасову: «...Я иногда сажусь к клавишам... и перебираю звуки до тех пор, пока появится какая-нибудь мысль; тогда уже пойдет другая игра... фантазируется как нельзя лучше, иногда вынесу из этого хаоса несколько удачно вы-

лившихся фраз и сейчас замечу их на нотной бумаге. Иногда же вовсе не подходя к органу, я вдруг сочиню целый мотив, который мне как будто кто-то напевает»¹.

В апреле 1841 года Серов, преодолев сомнения и колебания, пишет свои первые небольшие вещицы: вокальную балладу на слова Гете "Der Rattenfänger", "Cantique pour violoncelle" и "Une fantasia en forme de valse».

И свои первые опусы показывает сначала Стасову, как своему товарищу, а потом, получив от него одобрение, обращается за авторитетной оценкой и советом к П.Г. Ольденбургскому. Представляет ему свою балладу и еще одно вновь созданное сочинение «Mayliod» – «Майскую песню» на слова Гете, которую написал по заказу принца и ему же ее посвятил. П.Г. Ольденбургский поддерживает Серова и тот, ликуя, пишет Стасову: «...Получив от отца своего известие, что мои музыкальности были осуществлены голосами принца, гр. Виельгорского и магическими перстами Гензельта, я чуть с ума не сошел от радости. Радость эта совершенно поглотила все мое бытие, и я только мог плакать от умиления. Никогда в жизни я не забуду этих минут! И в самом деле, что за неожиданный успех! Смел ли я думать, когда кропал эти звуки в тиши своей органной комнатки, что они так скоро и так важно осуществятся! Особенно когда я писал «Rattenfänger»'а, у меня никогда и в голове не было, чтобы когда-нибудь добрый наш, милый принц сам пел его!»². Стасов вспоминает: «Петр Георгиевич Ольденбургский так ценил музыкальные способности Серова, что даже после выпуска из училища этот последний играл разные соло на виолончели на концертах в Училище правоведения и в доме у принца. В знак памяти при выпуске из училища принц подарил Серову изящный складной пюпитр из красного дерева, на футляре которого золотом был вытеснен стих Горация: "Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci" (Все превосходно пойдет у того, кто смешивает полезное с приятным)»³. В 1840 году принц заказал и парадную картину для училища, на которой был изображен А.Н.Серов – со шпагой и в мундире правоведа⁴. А через десять лет Ольденбургский фактически от-

¹ Цит. по: <http://coollib.net/b/95208/read>

² Там же.

³ Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. – М.: Искусство. – Т. 2. – 1952. – С.353.

⁴ Как вспоминает В. Стасов, А.Серов учился отлично, но первым учеником назван не был, а «вместо него поставили каких-то изумительных тупиц». Но П.Ольденбургский отчасти исправил ситуацию. «Принц не хотел или не мог вмешиваться в дела баллов и соображений училищного совета, - пишет В.Стасов, - но он от всей души любил и уважал Серова и за му-

крывает Серову дорогу в музыкальный мир Петербурга: благодаря принцу, имя Серова впервые появляется на городских афишах. В 1851 году по предложению принца А.Н. Серовым и В.В. Стасовым был организован открытый концерт в пользу глазной больницы на Молоховской улице, который принес ее учредителям и успех, и известность. П.Г. Ольденбургский был настолько впечатлен музыкальным талантом своего воспитанника, что вскоре даже оказал поддержку молодому Серову, служащему Сената, в продвижении его по службе – и тот был переведен в один из департаментов министерства юстиции.

В.В. Стасов, оставивший воспоминания об Училище Правоведения – фигура, может быть, еще более знаковая: высказанные им мысли по поводу училища оставляют большой простор для отдельного и более обстоятельного анализа. Весьма показательна, к примеру, та характеристика, которую он дает принцу, описывая предысторию училища, куда попадает молодой Ольденбургский, и «проклятое чиновничество, прогнившее до мозга костей», о котором «разговору было много, и все-таки ничего не предпринималось, никто ничего даже и не предлагал, чтобы помочь общей беде и вытравить гнойную болячку. И вдруг нашелся помощник, выступил вперед смелый начинатель, придумавший, что надо сделать и в ту же минуту энергически принявшийся за дело.

Это был 23-летний юноша, едва сам кончивший воспитание, едва вступивший в период самостоятельности, – но тем-то его почин и решимость были неожиданнее. То было для него самое время для веселой и беззаботной жизни, для праздников, торжеств и пиров – он этого не захотел, от всего отказался и вместо того задумал крупное дело, серьезное и важное, требовавшее всего человека, всего его времени, забот и помыслов. Этот молодой человек, представлявший такое необыкновенное исключение в свои годы, был принц Петр Ольденбургский. <...> Он считал училище чем-то своим, родным и близким себе: все свое время, все заботы и помышления отдавал ему. В училище он приезжал почти всякий день, иногда по нескольку раз в день. <...> Вообще говоря, навряд ли была такая подробность училищной жизни, которой бы он не видал собственными глазами и ко-

зыку, и за все; сердце и таинственное какое-то чувство подсказывали ему, что вот кто тут в училище первый. И он так и сказал Зарянке нарисовать Серова на своей картине – *самым главным, первым, дежурным по училищу, представителем его*. Таким Серов и остался и на картине принца в кабинете, и в действительности» (там же, с. 363).

тору от него можно было бы спрятать или исказить. Все это имело чрезвычайно важные последствия: училище стало на такую ногу, на какой не стояло ни которое из тогдашних русских училищ, и во многом получило и особенный характер. В нем несравненно менее было казенного, формального, рутинного и зато было (по крайней мере, в первое, мое время) что-то, напоминавшее семейство и домашнее житье»¹.



*Принц П.Г. Ольденбургский.
Портрет, бывший в зале Училища Правоведения.*

Однако интересны не только его наблюдения об этом учебном заведении, но сам факт прихода в училище, куда его, двенадцатилетнего, привел отец, известный петербургский архитектор Василий Петрович Стасов – глава «стасовского клана», как говорили совре-

¹ Там же, с. 304–305.

менники. С П.Г. Ольденбургским он был знаком близко¹: в 1830-м году работал над перестройкой и отделкой в стиле классицизма бывшего дома И. И. Бецкого, выкупленного в казну и подаренного Николаем I принцу². Здесь проходили вечера для воспитанников учебных заведений, подведомственных Бецкому, и традицию эту продолжил П.Г. Ольденбургский, также оказывавший радушный прием своим воспитанникам, сослуживцам и организовывавший разного рода вечера и концерты. В 1837 году В. П. Стасов в Петергофе строил для принца также загородную усадьбу, расположенную вдоль моря напротив Ораниенбаумского спуска.

Так личные контакты перемежались с профессиональными интересами. К таковым относится и особый интерес – подкрепленный служебной обязанностью – Владимира Васильевича Стасова к истории царской семьи, частью которой был и принц П.Г. Ольденбургский. (Его близость к императорской семье была обусловлена не только кровным родством: ее укрепляли семейные торжества, совместные путешествия, становящиеся все более тесными родственные связи, кроме того, близкие, доверительные, дружеские отношения с цесаревичем и потом императором Александром II, двоюродным братом Петра Георгиевича, убийство которого настолько потрясло принца, что, как считают, он, будучи уже истощенным болезнью, пережил императора всего на два месяца).

В 1856 году В.В. Стасова приглашает барон Модест Андреевич Корф в возглавляемую им специальную комиссию для собирания материалов о жизни и царствовании императора Николая I. Стасов занимается изучением подлинных документов и пишет ряд исторических трудов: «Молодые годы императора Николая I до вступления его в брак», «Обозрение истории цензуры в царствование императора

¹ Собственно, и выбор пал на Училище правоведения отчасти оттого, что Владимир Петрович был знаком с принцем. После того, как юным В.Стасовым был провален вступительный экзамен в Царскосельский лицей, вновь нужно было думать, куда определять его учиться. Тогда один знакомый отца за игрой в карты обратился к нему: «А что, Василий Петрович, вы не отдадите Володю в правоведение? Заведение новое, им так интересуется принц Ольденбургский, выгоды предоставлены такие значительные ... вот бы вам... вас же принц нынче так знает... вам бы стоило только попросить... что ему еще дома оставаться?» (Там же, с. 300).

² Дом находится на Дворцовой набережной и завершает архитектурный ансамбль Марсово поле, выходя восточными окнами на Летний сад. Стены его помнят немало ярких имен и событий. В бытность Бецкого там бывал французский философ Дени Дидро, в конце XVIII века в этом доме снимал квартиру И. А. Крылов, здесь же находилась его типография, где печатались журналы «Зритель» и «Санкт-Петербургский Меркурий».

Николая I», «Обзор деятельности Третьего отделения собственной его величества канцелярии в продолжение царствования императора Николая I» (в ведении Третьего отделения была полиция и цензура), «История императора Ивана Антоновича и его семейства», «История попыток к введению григорианского календаря в России и в некоторых славянских землях». Все эти исследования Стасов писал специально для императора Александра II, и они находились в его личной библиотеке¹. Тот комитет (председателем которого был сам Корф) был создан с целью разобрать бумаги покойного царя, выбрать из них наиболее секретные и «не подлежащие печати» документы и переслать их царствующему сыну Николаю I, подготовив, таким образом, официальную историю его правления. Как отмечает Ю.М. Радченко, «Стасов был одним из наиболее деятельных и знающих работников Комитета (с 1872 года он, между прочим, еще и заведовал отделением искусств в императорской Публичной библиотеке). После смерти Корфа (1876 г.) на Стасова легла основная работа по разборке огромного количества секретных материалов (только часть их была объединена в семнадцать обширных томов!). В это же время в библиотеку продолжают поступать новые материалы и сведения о прошедшем царствовании, и они тоже не минуют Стасова...»².

И еще один факт из жизни В.В. Стасова, указывающий на его тесные служебные связи с императорским домом. Около двадцати лет, с 1863 г., В.В. Стасов состоял членом общего присутствия II от-

¹ Соответствующие материалы ныне хранятся в Российской национальной библиотеке: фонд 380, единица хранения 118. К этой ссылке имеется и комментарий, свидетельствующий о пометке, сделанной на папке документов рукой Стасова, — о том, что бумаги «возвращены от государя императора в Санкт-Петербурге 14 марта 1876 года». А это означает, что Александр II, прочитав документы и оставив на полях свои замечания, вернул их для секретного хранения [<http://warandmir.narod.ru/all/221.html>].

² Цит. по: <http://warandmir.narod.ru/all/221.html>. В приведенной статье исследователь анализирует переписку Л.Н. Толстого с В.В. Стасовым, из которой становится явным факт полного доверия царя в отношении В.В. Стасова и особой осведомленности того в тайных делах царского дома. Собственно, соответствующее реноме В.В. Стасова и послужило поводом Л.Н. Толстому для его обращения к В.В. Стасову, что имело своей целью выяснить подробности распоряжений Николая I о казни декабристов. Автор высказывает предположение, что Стасову было известно о том, что царь намеревался провести еще одну казнь, наметив еще большее число жертв. Копию записки царя Стасову передал молодой поэт Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов (внук генерала Павла Кутузова, в период восстания генерал-губернатора Петербурга, бывшего главным распорядителем казни пяти декабристов — он-то и сделал первую копию с документа, который сам царь поспешил уничтожить). Стасов понимал степень секретности документа и «как официальное лицо в генеральском чине (действительного статского советника)» он должен был оберегать государственную тайну, но не считал возможным скрыть истину от писателя.

деления Собственной Его Величества канцелярии, где решались законодательные вопросы. Заметим, что в Собственной Его Величества канцелярии – хотя и в другом «министерстве», в IV отделении, занимавшимся благотворительностью, – служил и Петр Георгиевич, с которым, надо предполагать, пересекался и В.В. Стасов, уже через многие годы после окончания им училища Правоведения.

Что касается третьего столпа музыкальной культуры, вышедшего также из стен Императорского училища правоведения, – П.И. Чайковского, то почти полное отсутствие его упоминаний об этом периоде жизни тоже говорит о многом.



П.И. Чайковский в день выпуска из Училища правоведения (1859)

Вполне понятно, что Чайковский желал оставить закрытой информацию об этом «закрытом» учебном заведении для юношей¹. В пору его учебы там с 1852 до 1861 года училище переживало упадок

¹ Довольно обстоятельные воспоминания об Училище правоведения той поры оставил соученик Чайковского Владимир Танеев, старший брат Сергея Ивановича Танеева. Его рассказ звучит эмоционально и несколько пристрастно, полон неожиданных, шокирующих подробностей. Воспоминания В.Танеева «Детство. Юность. Мысли о будущем» были написаны в 1870-х годах, опубликованы в 1959-м, но источником для исследователей становятся только в наши дни. Долгое время эти документальные сведения, касающиеся внутренних порядков училища и нравов его воспитанников, обходились стороной во избежание острых, скандальных тем.

и утратило свою либеральную направленность¹. В атмосфере подавленности, скандальных историй, рвущихся за пределы его стен, и происходит психоэмоциональное формирование будущего композитора, который, как известно, не стремился афишировать особенности своего психотипа. Единственным упоминанием Чайковского о принце Ольденбургском стала «Правоведская песнь», написанная к 50-летнему юбилею училища и посвященная его основателю и первому попечителю². Слова этой песни, которые тоже написал Чайковский, носят официальный характер и не лишены патетики.

Правды светлой чистый пламень
До конца в душе хранил
Человек, что первый камень
Школе нашей положил.
Он о нас в заботах нежных
Не щадил труда и сил.
Он из нас сынов надежных
Для отчизны возрастил.
Правовед! Как Он, высоко
Знамя истины держи,
Предан будь Царю глубоко,
Будь врагом ты всякой лжи.
И, стремясь ко благу смело,
Помни школьных дней завет,
Что стоять за правды дело
Твердо должен правовед.

Об этом заказе на сочинение «Правоведской песни», а вслед за ней «Правоведского марша» композитор писал фон Мекк 27 октября 1885 года: «Теперь, когда до юбилея остался всего с небольшим месяц, меня еще просят написать что-нибудь для оркестра. С одной стороны, писать эти вещи чрезвычайно скучно и неприятно, с другой – отказаться неловко. И вот сегодня, просидев над нотной бумагой несколько времени, сочинял темы для марша, который я решил все-

¹ В 1849 году Николай I ужесточил порядки в императорских училищах, которые перешли почти на военный режим. Это были годы реакции на революцию во Франции.

² Пятидесятилетие училища отмечалось в 1885, и это музыкальное приношение Чайковским было создано уже после смерти П.Г. Ольденбургского.

таки написать и инструментовать»¹. Правда, отдав дань уважения принцу Ольденбургскому и отозвавшись на просьбу, а скорее, на официальное распоряжение устроителей юбилея, на сами торжества Чайковский так и не приехал. Не без доли иронии к этому празднику отнесся и соученик его по училищу поэт Алексей Апухтин, с которым Чайковский был близок. В своем письме к Чайковскому, написанном в духе риторической прозы XVIII века, он, шутя, с непринужденным изяществом пишет: «Уповаю, что сия пьеса Ваша кастратами школы оной изрядно пета будет и тем к сатисфакции публики, а также и к прославлению Вашего имени послужит. Что до меня надлежит, то я свои вирши расширять и читать не буду, понеже нужных для того сантиментов не имею...»². Сам, однако, в адрес училища и принца П.Г.Ольденбургского сочинил стихотворение, полное искреннего восторга, которое было, все же, потом и исполнено на торжестве.

И светел, и грустен наш праздник, друзья!
Спеша в эти стены родные,
Отвсюду стеклась правovedов семья
Поминки свершать дорогие.

Помянем же первого - принца Петра,
Для нас это имя священо:
Он был нам примером, он жил для добра,
Он другом нам был неизменно.

Помянем наставников наших былых,
Завет свой исполнивших строго;
Помянем товарищей дней молодых...
В полвека ушло их так много!

И чудится: в этот торжественный час
Разверзлась их сень гробовая,
Их милые тени приветствуют нас,
Незримо над нами витая.

¹ Чайковский П.И.. Переписка с фон Мекк. – <http://www.tchaikov.ru/1885-302.html>

² Цит. по: http://www.e-reading.mobi/chapter.php/1023274/3/Poznanskiy_-_Chaykovskiy.html

Покой отошедшим, и счастье живым,
И слава им вечная вместе!
Пусть будет союз наш навек нерушим
Во имя отчизны и чести!

Пусть будет училища кров дорогой
Рассадником правды и света,
Пусть светит он нам путеводной звездой
На многие, многие лета!

На юбилее двадцатипятилетия училища принц сам произносил торжественную речь – ее автограф хранится в Российской национальной библиотеке в отделе рукописей, ф. 543, в которой не менее вдохновенно приветствовал своих воспитанников.

Деятельность П.Г.Ольденбургского, связанная с Училищем правоведения, даже по своей продолжительности – почти полувековой, и по причине значимости самого заведения, второго по престижности после Царскосельского лицея (с 1843 года – Императорского Александровского лицея), осталась, пожалуй, самой яркой и заметной, потому и самой известной в истории взаимоотношений принца с Петербургом, его культурой. Однако к фактам, реконструирующим эти отношения, относятся и многие другие, отдельные эпизоды из жизни П.Г. Ольденбургского.

В контексте имён и событий

М. Корф, В. Одоевский, А. Гензельт

Но вернемся еще раз к М.А. Корфу. Имя барона М.А. Корфа – еще одно из тех, которые еще недавно прочно, казалось бы, вошли в оценочный стандарт, – сегодня, однако, фигура эта, безусловно, не лишенная противоречий, заметно вырастает в глазах потомков. Поскольку именно М.А.мКорф ходатайствовал перед Николаем I о создании Негласного цензурного комитета, а потом его и возглавлял в течение года, с 1855-го до 1856-го (правда, сам же предложил и упразднить его, ходатайствуя уже перед Александром II) и дела вел жестко, душил вольную печать – это имя ассоциировалось с репрессивной и запретительной цензурой.



М.А. Корф (1800–1876)

Однако совсем иначе раскрывается его личность в оценке В.В. Стасова (работая в художественном отделе Императорской Публичной библиотеки, он тесно сотрудничал с бароном М.А. Корфом, находившимся много лет на посту директора), который так писал об отношении Модеста Андреевича к его главному детищу, библиотеке: «Он любил ее со всей страстью, предан был ей беспредельно, и потому в короткое время достиг успехов самых неожиданных и самых великодушных»¹. М.А. Корфу В.В. Стасов посвятил и отдельную статью, где говорит: «Искреннее мое желание было бы то, чтобы мой небольшой очерк вызвал пополнения, заметки или воспоминания тех, кто может помочь в его деле будущему биографу Корфа; но еще более я горячо желаю принести и мою собственную лепту на то, чтобы мои соотечественники, быть может, недостаточно знакомые с заслугой одного из лучших и крупнейших русских деятелей, отдали ему справедливость и поставили его имя с почтением и любовью в списке тех людей, которых нам всем никогда не надо забывать»².

¹ Цит. по: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/116194/Стасов

² Корф М.А. Записки. – М., – 2013. – С.685.

В близком сотрудничестве с М.А. Корфом с 1846 до 1861 года находился и князь В.Ф. Одоевский, который служил помощником директора библиотеки и всячески поддерживал начинания М.А. Корфа по обновлению ее фондов. И здесь снова возникают перекрестные с деятельностью П.Г. Ольденбургского имена.

Совместно с М.А. Корфом принц работал в начале шестидесятых годов на поприще просвещения. Тогда в ходе реформы высшего образования Александр II создал комиссию во главе с П.Г. Ольденбургским. В ее состав, помимо генерал-губернатора Санкт-Петербурга П.Н. Игнатова и графа С.Г. Строганова, входил и барон М.А. Корф. Комиссия проверяла порядок обучения в российских университетах, и результатами ее работы было некоторое ужесточение системы, а также смещение с должности министра народного просвещения Е.П. Ковалевского. Видимо, контакты двух видных деятелей были длительны, о чем свидетельствуют сохранившиеся письма П.Г. Ольденбургского к М.А. Корфу¹. Безусловный интерес представляют и «Записки» М.А. Корфа², в которых он пишет о своем времени и его героях, о судьбах Романовых, Николае I, его семье и окружении: отдельные страницы посвящены П.Г. Ольденбургскому – во второй главе книги, к примеру, подробно описывается история учреждения Училища правоведения и роль принца в этом начинании.

В «Записках» М.А. Корфа ценны не только конкретные сведения о самом факте открытия училища: особый интерес представляют документальные свидетельства общения П.Г. Ольденбургского с императором по этому поводу: «Вам, государь, принадлежит всё, что я имею, и сама жизнь моя! – обращается принц к Николаю I. – И если бы уделением моего избытка мог я содействовать пользе службы вашего императорского величества, мог быть полезен родине, к коей привязан душой, то почел бы себя безмерно счастливым. Побуждаемый сими чувствами, я желал бы пожертвовать сумму, потребную на приобретение дома и на первоначальное обзаведение Училища правоведения». На что Николай I отвечает согласием и пишет М.М. Сперанскому: «Благородные чувства принца достойны уважения. Прошу,

¹ Письма П.Г.Ольденбургского к М.А.Корфу находятся в Российской национальной библиотеке, в отделе рукописей: фонд 543. Там же можно найти письма принца, адресованные Н.П.Румянцеву, П.П.Сухтелену, Ф.П.Аделунгу, А.А.Вагнеру, М.Ю. Виельгорскому, И.Д. Делянову.

² М.А.Корф. Записки. – М., 2003. Воспоминания М.А.Корфа были опубликованы в журнале «Русская старина» с 1899 по 1904 годы, и в современном издании переданы без изменений.

прочитав, переговорить с ним и мне сообщить как ваши замечания, так и то, что с принцем вами условлено будет»¹.

Связующих звеньев между В.Ф. Одоевским и П.Г. Ольденбургским было сразу несколько. Великие филантропы, прочно стоящие на платформе общих религиозных и монархических ценностей, они имели и сходные устремления в сфере благотворительности и образования.



В.Ф.Одоевский (1804–1869)

В.Ф. Одоевский, снискавший славу в России как музыкальный критик, деятельность которого, однако, отличалась необычайной широтой и размахом, был организатором первых детских приютов в России и даже разработал первые соответствующие документы: «Положение о детских приютах» и «Наказ лицам, непосредственно заведывающим детскими приютами», по которым с 1839 г. работали эти учреждения. В том же году В.Ф. Одоевский был назначен правителем дел Комитета главного попечительства о детских приютах². Понятно, что благотворительная деятельность П.Г. Ольденбургского имела гораздо более широкий охват, и, находясь на должности управляющего всеми учреждениями ведомства императрицы Марии с назначением главнокомандующим IV отделения Собственной Его Императорского Величества канцелярии, принц регулировал все вопросы благотворительности в России. Но назначение на эту высокую должность принц получает уже в 1860 году, и расцвет его благотворительной деятель-

¹ Там же, с. 52-53.

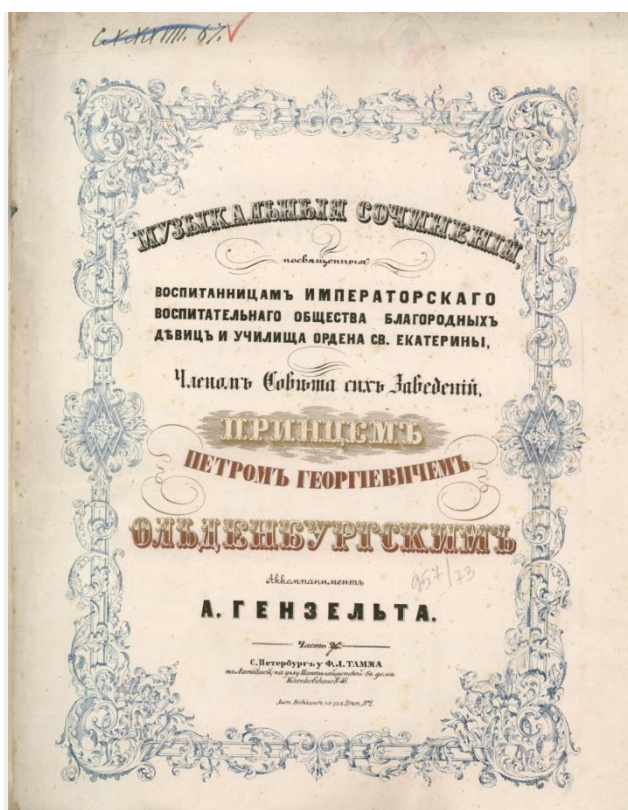
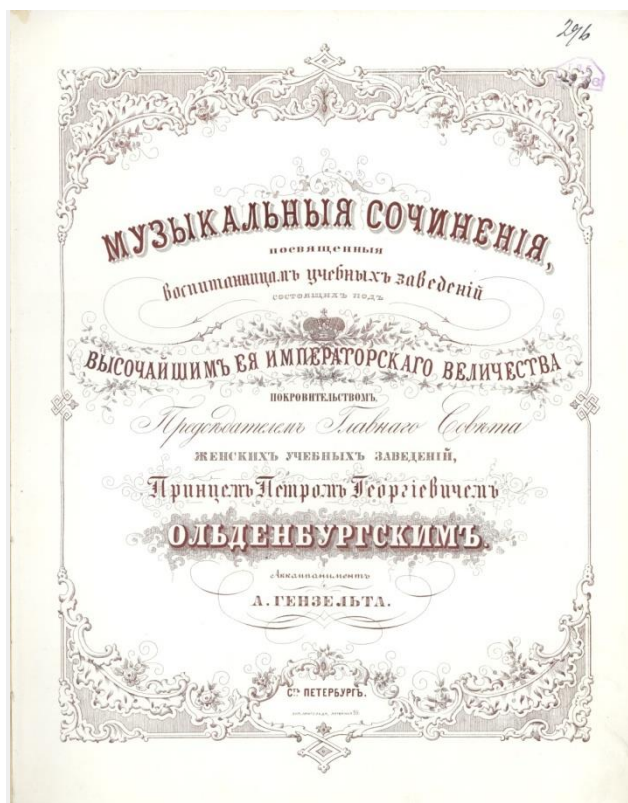
² Правда, в этой должности он пробыл всего два года.

ности приходится на вторую половину столетия (вплоть до кончины принца в 1881 году)¹. Такое хронологическое следование событий объяснимо: активная деятельность В.Ф. Одоевского, родившегося почти на десять лет раньше принца – в 1803 году, началась в 20-е годы XIX века – в 1823–1825 годы он возглавлял «Кружок любомудрия», а с 1826, после переезда в Петербург из Москвы, уже поступает на службу в Комитет иностранной цензуры. После знакомства с Пушкиным сотрудничает с «Современником». Принц П.Г. Ольденбургский же только в 1830 году приезжает в Россию, будучи вызванным на службу своим дядей, Николаем I. Во многом он продолжает начинания В.Ф. Одоевского, уделяя много внимания образованию, в том числе, начального. И, вероятно, та тщательность, педантичность, которую обнаруживает П.Г. Ольденбургский в работе с учебными, сиротскими заведениями является не только проявлением его немецкой крови, но и результатом самих методов русской благотворительности, которые наблюдались и в подходах В.Ф. Одоевского.

Известно, что В.Ф. Одоевский сам составлял учебные пособия для детей, методические пособия для учителей, особо ратовал за введение в школах хорового пения, главным образом, церковного. Принц П.Г. Ольденбургский, несмотря на его исключительно высокий служебный ранг, также проводил много времени во вверенных ему заведениях, с охотой посещал своих воспитанников и фактически тоже непосредственно участвовал в процессе обучения, составляя подробные учебные программы.

Специально для учениц женских училищ – а особой заслугой П.Г. Ольденбургского было то, что он положил начало женскому образованию в России – он сочинял инструментальные и вокальные миниатюры, которые потом и исполнялись в присутствии принца. Даже на титульных листах многих своих сочинений принц делал посвящения: «Музыкальные сочинения, посвященные воспитанницам учебных заведений, состоящим под высочайшим ее императорского величества покровительством, председателем главного совета женских учебных заведений Принцем Петром Георгиевичем Ольденбургским», или «Воспитанницам императорского общества Благородных девиц и училища ордена св. Екатерины».

¹ И если в ведомстве в 1844 году было всего 104 благотворительных заведения, то в 1881-м их было уже 496.



Музыкальная стезя особенно близко свела двух благотворителей в делах Комиссии по церковному пению, которая была учреждена в 1865 году. Возглавлял Комиссию великий князь Константин Нико-

лаевич (брат Александра II), и в состав ее, в числе других, входили принц П.Г. Ольденбургский и В.Ф. Одоевский¹. Рассматривавшиеся этой комиссией вопросы и принимавшиеся решения были важными для истории духовной музыки России, обсуждались в одном ряду с государственными реформами. Чрезвычайно остро В.Ф. Одоевского волновал вопрос церковного пения и введения его в учебные курсы в народные училища, о чем свидетельствует его переписка с министром народного просвещения А.В. Головниным.

В письме к министру от 30 декабря 1865 года В.Ф. Одоевский пишет: «Художественный элемент вообще, почти забытый в деле нашего образования, по моим многолетним наблюдениям может быть сравнен с тою каплею масла, без которой самый совершенный механизм остался бы бездейственным, – но лучший и удобнейший проводник у нас этого элемента, данный и историей и естественною склонностию русского человека, есть именно наше исконное церковное пение; оно действует прямо на внутренняя души»². А несколькими днями ранее А.В. Головнин сообщает В.Ф. Одоевскому о назначении того в состав комиссии, которая «начнет свои занятия только в январе по возвращении из Венеции принца Ольденбургского»³. Обращаясь к В.Ф. Одоевскому, он пишет: «...спешу выразить радость мою по случаю, что государь избрал вас защитником народного просвещения»⁴. Фактически все члены Комиссии, были призваны стать такими защитниками.

В ходе работы Комиссии предлагалось сделать и издать переложения отдельных номеров из Обихода Придворной Капеллы, также составить программу учебника для народных училищ, на что был даже объявлен конкурс. В.Ф. Одоевский и Филарет высказали «мнения» по соответствующим вопросам (изложенные в двух документах⁵), но

¹ В Комиссию входили принц П.Г. Ольденбургский, министр императорского двора В.Ф.Адлерберг, министр народного просвещения А.В.Головнин, сенатор и гофмейстер князь В.Ф.Одоевский, статс-секретарь, управляющий московским главным архивом министерства иностранных дел князь Д.А.Оболенский, обер-прокурор, Св.Синода Д.А.Толстой, митрополит московский Филарет, также приглашенный директор Придворной Капеллы Н.И.Бахметев.

² Государственный центральный музей музыкальной культуры им. М.И.Глинки, ф. 73, No 349а.

³ Письмо А.В. Головнина к В.Ф. Одоевскому от 25 декабря 1865 года: там же.

⁴ Там же.

⁵ «Мнение кн. В.Ф.Одоевского по вопросам, возбужденным министром народного просвещения по делу о церковном пении» и «мнение» митрополита Филарета под названием «О нотном церковном пении в начальных народных училищах и о правах Придворной капеллы

встретили противодействие со стороны Капеллы. Организовывалась первая, затем вторая Комиссия, но работа их, в целом поддерживавшая замыслы В.Ф. Одоевского, затянулась и была прекращена¹ из-за кончины князя 11 марта 1869 года.

Конечно, взаимоотношения В.Ф. Одоевского и принца П.Г. Ольденбургского полнились и личными контактами. Одна из таких встреч произошла в 1863 году в Малом театре. Она оказалась знаменательной, поскольку следствием ее стал факт весьма высокой оценки музыкального таланта П.Г. Ольденбургского известным критиком. В.Ф. Одоевский, отражавший хронику музыкальных событий, в их потоке порой обходил какие-то имена²; Ольденбургский тоже фигурирует в дневниках Одоевского лишь единожды. Тем примечательней эта заметка, сделанная в дневнике 7 сентября 1863 года. «Путру в Малом Театре на представлении воспитанницами маленького балета и баллады Эвтерпа, музыка и слова принца Ольденбургского. Право недурно – и мысль новая соединить кантату с балетом (Терпсихора пляшет под пение Эвтерпы).

Было человек тридцать приглашенных и между ними нашлись, разумеется, насмешники и порицатели. Я им сказал: *Messieurs, vous vous pamez a la musique de Verdi; et bien dans la musique que vous venez d'entendre il y a cent fois plus de sens musical que dans les operas de Verdi* {Господа, вы млеете от музыки Верди; а ведь в музыке, которую вы только что слышали, во сто раз больше музыкального смысла, чем в операх Верди (франц.)}. Генсельт обрадовался мне, как брату.

в отношении к оному». Оба эти документа датированные, соответственно, 19-м февраля и 24-м января 1866 года, были опубликованы в 2002 году в третьем томе серии «Русская духовная музыка». Однако в недавнее время, в связи с более глубоким изучением архива князя, стали известны и тексты переписки В.Ф.Одоевского, касающиеся работы Комиссии, а также его ответ на записку министра императорского двора, в которой излагалось возражение Капеллы против указанных выше «мнений». В архиве этот текст носит название «Логомахия, сиречь словопрение». К 200-летию со дня рождения В.Ф.Одоевского в 2005 году под редакцией М.В.Есиповой вышла новая книга «Князь Владимир Одоевский. Дневник. Переписка. Материалы», в которой представлено много впервые публикуемых материалов, также биографических фактов из жизни Одоевского.

¹ Однако можно предположить, что работа Комиссии имела все же положительные результаты: в скором времени в только что открывшейся Московской консерватории студенты начали изучать историю церковного пения, на что указывает в своих комментариях к «Дневникам» Анастасия Ляпунова (19,10).

² В частности, приезд четы Шуман в Россию и концерты Клары В.Одоевский фактически не отметил ни одним своим выступлением в печати. В Петербурге приезд Шумана тоже не был замечен, о чем пишет В.Стасов в своих воспоминаниях [30, 375].

Заплатил Кампе¹ последние 150 р. за фортепиано»². Конечно, вряд ли В.Ф. Одоевский ставил задачу сравнивать музыку П.Г. Ольденбургского и Верди, но в этой его реплике, обращенной к «господам» содержится много смыслов. И нежелание разделять преклонение публики перед итальянским оперным идолом, и особая пометка по поводу нового жанра, и явное расположение к личности принца, какая-то изначальная доброжелательность, удвоенная радостью встречи и с П.Г. Ольденбургским, и с А.Л. Гензельтом.

Иные пересечения П.Г. Ольденбургского носят характер скорее случайных событий. Некоторые из них связаны с гастролями известных музыкантов, встречавшихся с принцем. Так в канву событий культурной жизни имперской столицы органично вписываются встречи П.Г. Ольденбургского с Робертом и Кларой Шуман, выступавших в Петербурге и, затем, в Москве. Известно, что в первый их приезд в 1844 году именно принц организовал целый ряд концертов Клары Шуман – в Училище правоведения, в Смольном институте, затем знаменитая чета была приглашена во дворец к Ольденбургским. Об этом событии Клара Шуман вспоминает: «Вечером мы были у принца Ольденбургского – один из моих самых приятных вечеров! Вдвоем с Гензельтом исполняли симфонию принца, затем вариации Роберта для двух фортепиано, кроме того, я много играла одна. После многих уговоров принцессы Гензельт наряду с другими вещами исполнил несколько песен принца. При этом принц блаженствовал. Когда ему играют или поют его музыку, он переживает счастливейшие часы. Поэтому-то Гензельт два раза в неделю с превеликим терпением занимается с ним композицией. Принцесса в высшей степени любезна. Такую простоту и сердечность редко встретишь у высокопоставленных дам. Она была по отношению ко мне очень дружественна, и я ее уважаю так же, как и принца...»³.

О своих самых благоприятных впечатлениях от общения с П.Г.Ольденбургским пишет и Р. Шуман в своих письмах к Фридриху Вику. «Нашими лучшими друзьями были, естественно, Гензельты, оба Виельгорские. Мы имели также дружественного покровителя в лице принца Ольденбургского, а также его жены, которая – сама кро-

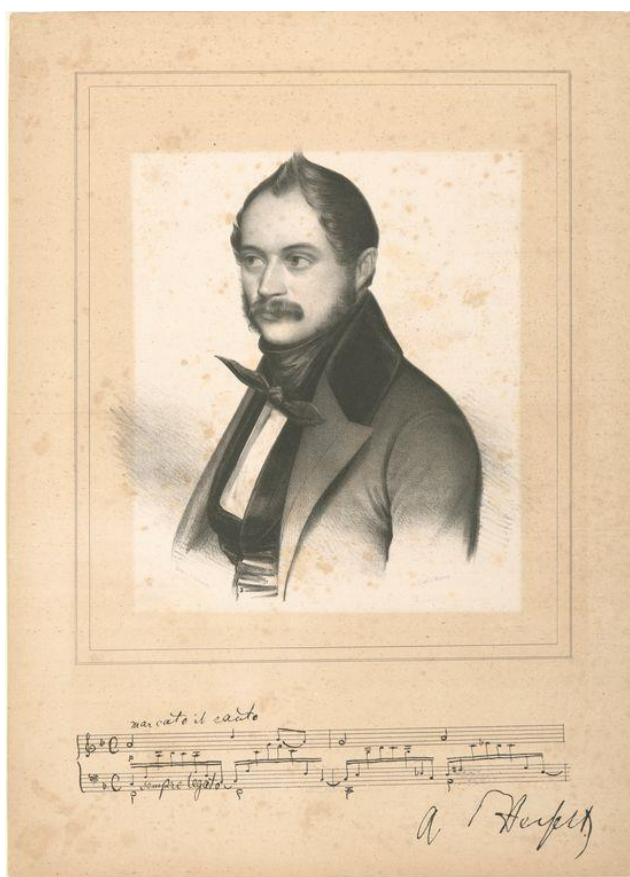
¹ Имеется в виду фортепианный мастер А. Кампе, у которого В.Ф. Одоевский заказывал свой знаменитый «энгармонический клавицин».

² Одоевский В.Ф. Дневник. Переписка. Материалы. – М., 2005. – С.21.

³ Цит. по: Анненкова Э.А., Голиков Ю.П. Принц Петр Георгиевич Ольденбургский. – СПб, 2012. – С. 204.

тость и доброта. Она показывала нам вчера свой дворец». И незадолго до этого, побывав на вечере у Виельгорского, Шуман тоже писал о принце: «Общество было небольшое. Нас особенно интересовал принц Ольденбургский – добрейший человек – доброта так и написана на его лице»¹.

Уже не первый раз упомянутое имя Адольфа Львовича Гензельта стоит рядом с именем П.Г. Ольденбургского – на титульных листах рукописей и изданных нот, в программах концертов. В музыкальной биографии принца А. Гензельт – фигура центральная: он и был для Ольденбургского главным звеном, соединяющим его с большим музыкальным миром.



Адольф фон Гензельт (1814–1889)

Парадокс этого музыканта заключался в том, что, дав немногим более двадцати концертов в Европе, он был признан одним из «величайших пианистов своего времени»². Им восхищался Вильгельм

¹ Соответственно, из писем от 1 апреля и 9 марта 1844 года [цит. по: 3, 204]

² Чрезвычайно высокую оценку дает пианисту А.Алексеев в своем очерке об А.Гензельте. - Алексеев. Русские пианисты /Очерки и материалы по истории русского пианизма. – М.-Л., 1948. – С. 117.

Ленц: «Лист, Шопен и Гензельт – это материки; Таузиг, Рубинштейн и Бюлов – страны»¹, – писал он. Лист, слышавший игру Гензельта в Петербурге, со скрытым восхищением говорил: «Я тоже мог бы играть такими «бархатными лапками», если бы хотел»² Клара Шуман тоже не раз с восторгом высказывалась об игре А.Гензельта, Шуман, однако, категорически не принимал его странности бесконечно заниматься на клавиатуре без звука и довольно резко высказывался по этому поводу: «Изобретены нынче так называемые немые клавиатуры; испробуй их, чтоб убедиться, что они никуда не годятся. У него нельзя научиться говорить»³.

В Россию он прибыл в 1838 году по приглашению императрицы Александры Федоровны на должность придворного пианиста. Вскоре был также назначен педагогом в Училище правоведения и Смольный институт, а впоследствии и инспектором музыкальных классов институтов ведомства императрицы Марии по всей России. В Петербурге А. Гензельт приходит на место Карла Майера, который, так и не принятый при дворе, возвращается в Германию. Гензельт же, редко выступающий с концертами⁴, завоевывает большой авторитет и как пианист, и как композитор, и как педагог. «Брать уроки игры у Гензельта было модным»⁵, считали его современники. Его высокое реноме профессионала послужило также тому, что А. Гензельт учил музыке и членов императорского двора.

Кажется, что никто иной и не мог бы стать музыкальным наставником Ольденбургского. Два «русских немца» пересекаются сразу во стольких точках, что близкое их сотрудничество не могло не принести своих плодов. Гензельт, славящийся своей педагогической жесткостью, занимался с принцем уроками композиции, и его сиятельный ученик со всей тщательностью выполнял задания, о чем свидетельствуют сохранившиеся автографы.

¹ Цит. по:Алешин А. Шарль Анри Валентин и Адольф Гензельт. – <http://www.aleshin.info/2010/01/22/sharl-anri-valentin-i-adolff.html>

² Цит. по: А.Алексеев. Русские пианисты /Очерки и материалы по истории русского пианизма. – М.-Л., 1948. – С.121.

³ Цит. по: Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. –Том II. – М., 1952. – С. 375.

⁴ Лишь иногда А.Гензельт выступал с дневными концертами при дворе для узкого круга, нередко его уговаривали выступить, например, у П.Г.Ольденбургского. По поводу его желания избежать сцены, публики в Петербурге ходили анекдоты. Все это происходило из-за особой нервозности музыканта, из-за волнения, с которым он не мог справиться. Все это, вместе с тем не мешало ему быть великолепным педагогом.

⁵ Немало легендарных историй о Гензельте находим в статье В.Козлова «Автограф главы "Нувеллиста"». Музыкальная жизнь. – 1989, №12.

*Маргарита Файзулаева,
Эльвира Галиуллина (Казань)*

Знаковый характер хоровых произведений Шамяля Шарифуллина

Шамяль Шарифуллин представляет собой ярчайшую фигуру в творческом поколении татарских композиторов – семидесятников. Его наследие богато разножанровыми сочинениями, он освоил фактически все жанры профессиональной музыки, кроме оперы.

В 2005 году за два года до кончины композитор был награждён госпремией им. Г. Тукая за цикл концертных произведений.

У композитора были особые отношения с фольклором, включая также творчество и народов мира. Особо привлекали его древние, неизученные пласты татарского фольклора. За счёт освоения старинных образцов народного песенного искусства его самобытная музыка глубоко впитывала национальные мелодические корни родной культуры. На мой вопрос: «Когда вас увлекло изучение народной музыки?» – композитор ответил: «Серьёзное внимание я обратил на фольклор в годы учёбы в Казанской государственной консерватории. Как-то приехав домой на зимние каникулы, я попросил свою бабушку Халилу Алимджановну Каримову, уроженку деревни Старая Кулатка Ульяновской области, спеть несколько мишарских старинных песен и записал их на магнитофон [3, с.23]. Татары-мишари составляют одну из этнографических групп. Издавна живут они на правом берегу Волги, на территории Горьковской, Ульяновской, Волгоградской, Пензенской, Рязанской и других областей. Мишари сохранили богатую музыкальную поэтическую культуру, существенно отличающуюся от народного искусства казанских татар. Оригинальная ритмика и удивительно лаконичная форма напевов, необычность эмоционального колорита, наконец, собственно манера исполнения очень заинтересовали меня своей новизной и острой самобытностью. После этого эмоционального шока у меня появилось желание отправиться за песнями на родину моей бабушки. Так, начиная с 1973 года, я почти ежегодно выезжал в фольклорные экспедиции» [3, там же]. Эти поездки чрез-

вычайно обогатили композитора, напитали его новыми идеями и импульсами. Он записывал и расшифровывал народные напевы, а потом, чутко вслушиваясь в них, пытался воссоздать в собственных сочинениях их самобытный строй, творчески переосмысливал услышанное и переинтонировал его.

Но не сразу определились его художественные пристрастия. Вначале он прошёл общий для многих его сверстников начальный этап овладением ремеслом, увлечения современными средствами композиторской техники. Авангардную технику он использовал в своих ранних работах – в струнном квартете, в сонатах в симфонии и в Вариациях для органа на тему мунаджата. А увлечение народно-песенным языком ощущалось в его циклах для голоса и фортепиано вначале в шестичастном цикле, а затем девятичастном цикле, где были обработаны мишарские крестьянские песни.

А в 1975 году появляется концерт Шамиля Шарифуллина для смешанного хора а капелла «Мунаджаты» – неисчерпаемый клад мыслей и оригинальных звуковых образов, мелодической красоты и ритмической пластики. В музыкальном фольклоре татар среднего Поволжья и Приуралья наряду с такими жанрами, как озын кой (протяжная), кыска кой (скорая), бытует особый вид песенного творчества, связанный с традицией «книжного пения», – мунаджаты. Корень слова нажа – беседа. Мунаджат в переводе означает – просьба, сетование, мольба. Это старинные народные песнопения, разнообразные по содержанию, стилистике и жанровым признакам.

Татарские музыканты с давних пор интересовались этим самобытным жанром. К двадцатым – тридцатым годам XX века относятся отдельные записи мунаджатов, сделанные С. Габяши, М. Музафаровым, А. Ключарёвым, а позднее М. Нигметзяновым. Пример использования мелодико-ритмических средств мунаджатов в профессиональной музыке – вокально-символическая поэма «В ритмах Тукая» текст Г. Тукая А. Монасыпова, созданная в 1976 году.

Премьера хорового концерта состоялась на концерте XIV республиканского пленума СК ТАССР и вызвала широкий общественный резонанс как одно из ярких событий национальной музыки 70-х годов.

Преломление мудрых, разнохарактерных мунаджатов, склонность к философскому обобщению народно-поэтических мотивов, оригинальная стилистика, основанная на древних интонациях и упругих ритмах исконных напевов, мастерство органичной и художе-

ственной индивидуальной разработки пентатонного мелоса – безусловные достоинства партитуры. Примечательно, что «Мунаджаты» Ш. Шарифуллина открыли в национальном искусстве новый жанр хорового концерта. Безусловно, был творчески осмыслен и предшествующий профессиональный опыт татарской музыки (в первую очередь, насыщенные симфонизмом хоровые сцены из опер Н. Жиганова, кантаты и оратории других авторов).

Для своего сочинения композитор отобрал лирико – драматические, философские по содержанию народные напевы (часть из них была записана в деревнях Новые Зимницы и Старая Кулатка Ульяновской области, некоторые запомнились автору с детства). Шарифуллина привлекали в них вполне современно звучащие мысли о добре и красоте человеческой души, многообразие мира и природы. Тексты и мунаджаты теснейшим образом связаны с эпической традицией, которая в татарском народном творчестве трансформировалась в книжное пение, так мыслит композитор. Именно здесь в эпической традиции мы находим ключ к драматургии концерта: первые три части – размышления о человеке, его жизни, его поступках, порой противоречивых. Примечательно в этом отношении содержание второго мунаджата, в основу которого положено стихотворение «проявляет...» классика национальной поэзии Г. Тукая, подчеркнувшего гражданственный, публицистический обличительный пафос этой части.

В тексте четвёртой части – лирическом центре композиции – в иносказательной, символической форме выражена заветная мечта народа о счастье и светлом будущем. Резким переключением в драматическую сферу поражает следующий этап повествования. Насыщенная экспрессивными звуковыми эффектами, политональными наслоениями мелодических линий, «стонущими» интонациями скорбных песнопений – плачей музыка оказывает необычайно сильное воздействие на слушателей. После трагической кульминации наступает тихое, печальное воспоминание о самом дорогом и сокровенном.

А финал вновь резко переключает драматургическое развитие. Композитор ещё раз обращается к поэтическим строкам Г. Тукая, теперь уже полным яркого оптимизма и философской мудрости: «Люби жизнь, люби народ, цени мир, в котором ты живёшь, будь чист душой и мыслями». Закономерная, проникнутая жизнелюбием разрешения образно-художественной концепции сочинения позволяет говорить о

зрелости авторской мысли, серьёзным, продуманным воплощением избранной темы.

Художественные идеи концерта выражены, прежде всего, в тематизме, складывающимся на основе свободного переосмысления народных интонаций. Глубокое изучение особенностей фольклорного мелоса обеспечивает композитору свободу в его разработке. В одних случаях, он оставляет народный мотив в его первоизданном виде (скажет, в пятой части цитирует макама «в начале было слово», взятые из обрядового песнопения). В других эпизодах активно преобразует, трансформирует источник (например, во второй части), стремясь снять архаический налёт с напева, интонационно заостряя, ритмически активизируя его.

Слушая «Мунаджаты» Шамиля Шарифуллина, невольно оказываешься в плену их звучания; музыка властно ведёт за собой, увлекая богатством мелодических образов. На слух мелодическая ткань концерта будто соткана из непрерывно сменяющихся друг друга исконных напевов. На самом же деле ощущение бесконечности интонационного развёртывания создаётся при помощи множества вариантных обогащений музыкального материала. Автор лишь один раз показывает напев в подлинном виде, а далее свободно варьирует, мелодически и образно обогащает его, отнюдь не нарушая при этом специфику народного интонирования.

Яркий пример – четвёртая часть «Будет день», где лирический оживлённый мунаджат переосмысливается, драматизируется; композитор «ломает» темп, делая его вдвое медленнее. Народные темы излагаются здесь на фоне последовательно проводимых в различных хоровых партиях её мелодических вариантов, в целом образующих насыщенную многоэлементную фактуру. Таким образом, партитуры Шамиля Шарифуллина отличаются особой проработанностью голосоведения на основе искусно развитых приёмов полифонического письма. Так, в «Мунаджатах» композитор использует всевозможные имитационные переключки (1, 4 части), подголосочный склад в третьей части, контрапунктическое сочетание нескольких мелодий (4, 6, 7 части) концерта. Особенно колоритна многослойная фактура финала, где одновременно звучит едва ли не большинство основных тем сочинения: жизнеутверждающий напев седьмой части объединяется с начальной интонацией драматической пятой на фоне народных попевок из первой и четвёртой частей. В этой связи необходимо подчеркнуть важную особенность, свидетельствующую о профессиональном

мастерстве композитора. Отбирая материал для концерта, он вполне осознанно искал в разных напевах интонационные точки соприкосновения, творчески предвидя их органичный синтез в финале.

Полифоническое письмо чрезвычайно обогатило и хоровую фактуру концерта, изобилующую оригинальными находками, насыщенную красочными колористическими штрихами. Глубоко впечатляет стереофонический эффект в трагической пятой части, с ее гулко разносящимися мелодическими линиями, «парящим» звучанием голосов. Вот как описывает композитор одну из увиденных им сцен, под впечатлением которой была написана им пятая часть концерта: «в гулкой атмосфере мечети во время погребального ритуала старики беспрерывно вполголоса напевают разные мотивы. При этом создаётся особый стереофонический эффект...»

Через два года в 1977 году появляется второй хоровой концерт «Деревенские напевы» на народные тексты. Во втором хоровом концерте композитора заинтересовала область светской деревенской лирики. По собственному признанию, он стремился освободить народные напевы от архаизмов, усилить в них лирическое начало и придать им современные черты. Здесь открывалась возможность воссоздания в музыке тонких психологических зарисовок, почти акварельных набросков настроений, чувств. Своеобразна сюжетная программа цикла, развёртывающаяся на основе народных текстов лирическое повествования о двух героях. Соответственно сюжетной линии выстраивается музыкальная драматургия произведения. В первых двух частях даётся завязка действия; «в четвёртой – лирическом центре композиции углубляются музыкальные характеристики «действующих лиц». Третья и пятая части выполняют роль интермеццо, оттеняя драматизм последующих эпизодов. На основе самобытных такмаков композитор создаёт народно - жанровые сценки игр и плясок молодёжи. Шестая часть («Горестный напев») намечает драматический поворот событий к развязке – эпилогу цикла расставанию влюблённых [2].

Мелодической основой песен любви послужили народные песни татар-мишарей записанные, самим Шарифуллиным, а также напевы крещёных татар (одной из этнических групп), взятые композитором из первого сборника «Татарские народные песни» М. Нигметзянова. Развивая исконные народные мотивы, Шарифуллин усиливает их лирические черты, выделяя наиболее выразительные интонации, использует тонкую, изящную хоровую фактуру, красочные гармониче-

ские штрихи. И здесь автор демонстрирует уверенное владение полифоническим письмом. Осваивая богатейшие традиции старых мастеров, опираясь на татарских композиторов, в первую очередь Н. Жиганова, А. Ключарёва, А. Монасыпова, Ш. Шарифуллин неизменно стремится по-своему осмыслить наследие, смелее, шире внедрить полифоническую технику в разработку народно-песенного материала.

Пример контрапунктического мастерства автора – финал цикла, синтезирующий весь предшествующий материал. Здесь тот же драматургический приём, что и в «Мунаджатах», обобщение пережитых событий, воспоминания о прошлом, о любви – вечной и безграничной, как сама жизнь... Во втором концерте слух отмечает особую красоту гармонического строя, выразительность и свежесть красок. Композитор пользуется в основном пентатонной гармонией, естественно обусловленной ладовыми закономерностями национальной мелодики, выросшей на трёх, четырёх ангиметонных попевах.

Своеобразие гармонического языка Ш. Шарифуллина и в преломлении личных приёмов народного исполнительства. Речь идёт об использовании так называемого гармошечно-аккордового склада. Имитируемый в хоре, этот своеобразный приём выполняет определённую драматургическую функцию. Часто он непосредственно связывается с образом гармониста, возлюбленного девушки, и сопутствует ему на протяжении цикла. В других же случаях «гармошечный» аккомпанемент помогает отразить атмосферу сельского быта, воссоздать подлинный дух деревенских напевов, невысказанных в народном сознании без сопровождения гармонии или баяна. Продолжающие линию хорового концерта созданы ещё два крупных хоровых произведения, скромно названные автором в одном случае как сюита на тексты трудовых песен татар-кряшен «Жёлтые соловьи» (1982 г.) а также «Песни татарской свадьбы» на народные тексты (1993 г.). Эти два замечательных произведения также подтверждают замечательные знания и умение обращаться с хоровой партитурой Ш. Шарифуллина и открывают нам новые грани фольклора этнографических групп татар, далёкие от бытования мелодического фольклора казанских татар. В 80-е годы композитор часто повторял, что у него есть заветная мечта – написать четыре хоровых концерта. Прислушивая эти оригинальные самобытные сочинения, можно смело сказать, что вот это и есть четыре хоровых концерта.

Событием крупного масштаба стало появление нового сочинения Шарифуллина оратории балета «Песнь о цветке» в 1987 году. В этом сочинении композитор обратился к поэтическому миру индейцев кечуа и майя. В основе замысла, по мнению Александра Маклыгина, оказалась не страсть к экзотике, а поиск общих протопентатонных интонационных миров, близких сонорных красок, а шире некоего геохудожественного диалога. [1, с. 229]. Область уникальных хоровых сочинений уникальных хоровых творений Шамиля Шарифуллина обогатилась также изумительной нежной по восприятию и мелодическому языку маленькая кантата для детского хора «Небылицы» созданная в 1987 году, а также обработки народных песен татар - мишарей для разных составов (около двадцати).

На одном из заседаний съездов Союза композиторов ТАССР мэтр татарской академической музыки Назиб Гаязович Жиганов сказал о своём коллеге следующее: «Шарифуллин опирается на свежие диалектные пласты фольклора. Его хоровые концерты дают основания для размышления о качественно новом проявлении народности в татарской музыке, о динамике этого понятия и его эволюции». В этих словах проявилась истинная ценность творчества талантливейшего татарского композитора второй половины XX столетия.

Литература

1. *Маклыгин А.* Шарифуллин Шамиль//Композиторы Татарстана. – М.: "Композитор, 2009. – С. 228 – 233.
2. *Титова Н.* Народная музыка – это виртуальный музей//Восточный экспресс. – 2004. – 16 апр.
3. *Файзулаева М.* Древние мотивы на новый лад//Советская музыка. – 1979. – № 12. – С.23-27.

Николай Хренов (Москва)

**Неизвестный Пискатор, или судьба
одной авангардистской реформы театра XX века:
об издании «Эрвин Пискатор.
Путь от политического тетра к театру откровения»**

1. Неизвестный Пискатор: предварительное знакомство

В 2022 году произошло много событий. Но есть события, которые заметили далеко не все. Их заметили, видимо, лишь те, кому небезразлична судьба художественной и вообще духовной культуры, а эта судьба в XX веке в условиях дегуманизации складывалась трудно, драматически, и не все нюансы того, в какой ситуации в это время культура оказалась, нам до сих пор, спустя столетие, известны и понятны. Этим занимаются в своей специальной сфере и искусствоведы. Таким событием, которое кажется замеченным лишь теми, кто причастен к театральной жизни, в этом году стало появление издания, посвященного немецкому театральному режиссеру Эрвину Пискатору. Оно, конечно, посвящено одному немецкому режиссеру. Однако в нем содержится так много материалов, документов и фактов, что фактически оно воспринимается как издание по истории советского театра и его контактов с театрами других народов. Пискатору как одной из фигур, которая в мировом театре стоит рядом со Станиславским, Рейнхардтом, Мейерхольдом, Брехтом, Таировым, Вахтанговым, Бруком, Гротовским, Штайном.

Странное дело, о названных режиссерах мы знаем уже много и благодаря активности театроведов постоянно узнаем все новые и новые факты. Пискатор же до последнего времени оставался незаполненной лакуной. Конечно, причину этого следует связывать не с пустыми чемоданами Пискатора, обнаруженными спустя время в советской России после его вынужденного поспешного отъезда. Их содержимое (а это, по всей видимости, ценные документы, касающиеся его деятельности) после обыска в его квартире, видимо, оказались в архивах НКВД. Между тем, это режиссер – экспериментатор, новатор и

реформатор. Человек недюжинной творческой энергии, оставивший след не только в немецком, но в советском, американском и вообще мировом театре. Он был не только режиссером, но и театральным педагогом. Театральным деятелем в полном смысле этого слова. Строителем нового театра, а с помощью театра и новой жизни. Среди его учеников, например, такие известные американские деятели – драматурги, как Артур Миллер и Тенесси Уильямс, а также известные актеры, в том числе, Марлон Брандо. Но только ли они?

В Советский Союз Э. Пискатор эмигрировал в 1931 году. События в Германии двигались к поджогу рейхстага и к приходу к власти в 1933 году Гитлера. Это объяснимо, ведь Пискатор – член Коммунистической партии Германии. Он в нее вступил еще в 1919 году. Куда с победой национал – социалистической партии в Германии ему было эмигрировать, как не в Советский Союз. Мог бы, наверное, отбыть и в Америку, как сделали некоторые его современники – художники и философы. Но поскольку он был коммунистом и связывал совершенствование мира именно с советской Россией, то бежать он мог только сюда. В советской России он оставался до 1936 года. Когда здесь начинался «Большой террор», ему пришлось бежать и отсюда. Хотя он очень стремился работать именно в Советском Союзе, имел намерение даже перейти из коммунистической партии Германии в ВКП(б), в чем ему однако было отказано. Судя по всему, несмотря на его пламенную веру в социализм, ему не доверяли. Чтобы не компрометировать социалистическую идею, в успешной реализации которой он как участник первой мировой войны был убежден, избегал критических высказываний в адрес Сталина. Но, конечно, мог бы. Убежден, поскольку ему казалось, что этот мир обречен и должен возникнуть другой – справедливый. И этот другой мир он видел в советской России.

Известно, что революционные настроения в самой Германии не получили продолжение в революции, хотя, казалось бы, все к этому шло. Это привело к тому, что все надежды на совершенствование мира связывались только с русской революцией и с теми преобразованиями, которые начались в советской России. Вот с этим новым, рождающимся миром и ассоциировалась русская революция. В 30-е годы он был убежденным антифашистом и пытался многое сделать, чтобы организовать в мире силы, сопротивляющиеся фашизму, хотя и не все ему удавалось сделать. В 1934 году он стал президентом МОРТа (Международного объединения рабочих театров) и по иници-

ативе Коминтерна многое пытался сделать по организации в мире антифашистского движения. В 1943 году, когда Сталин понял, что мировая революция не наступает и, видимо, не наступит вообще, он Коминтерн распустил. Побег из советской России был следствием подозрения Пискатора в троцкизме. Дело шло к тому, что его могли арестовать.

В недавно опубликованном протоколе допроса В. Мейерхольда на Лубянке фигурирует и имя Пискатора как шпиона, которому Мейерхольд, тоже якобы принадлежавший к шпионской группе, должен был в Париже передать секретное послание. Что касается МОРТа, то эта организация, как выразился на допросе Мейерхольд, является «официальным прикрытием для шпионской работы» [1]. Конечно, все эти подробности – детали фантастического самоговора и сюжета, придуманного допрашивающим следователем и самим Мейерхольдом в угоду вышестоящему начальству, создающему миф о враге. Мейерхольд вынужден был участвовать в создании этого мифа, чтобы избежать нечеловеческих пыток и издевательств.

Революционная романтическая эпоха Ленина и Троцкого, для которой видение русской революции связано с идеей мировой революции, закончилась. Русская революция вступила в следующую фазу – фазу реакции, что преподносилось как начало строительства социализма. Участи Мейерхольда Пискатор избежал, мотивируя свое исчезновение из советской России отъездом в зарубежную командировку. В конечном счете, он окажется в Америке, продолжая заниматься театром. Здесь пришлось налаживать деятельность заново. Однако и там все закончилось вызовом в Комитет по расследованию антиамериканской деятельности. В Америке тоже вспыхнула эпидемия, связанная с поиском врагов. Пискатора подозревают в пропаганде прокоммунистической идеологии. Над ним снова нависла угроза ареста. После знаменитого фултоновского доклада Черчиля, произнесенного в 1946 году, началась холодная война.

Не много ли для жизни одного человека приключений? Постоянно гонимый и преследуемый Пискатор напоминает героя романа Ф. Кафки или героя фильма П. Гринуэя «Чемоданы Тульса Люпера», переходящего от одного застенка к другому. Тем не менее, несмотря на перипетии в судьбе, Пискатор сохраняет себя и творческое горение. Множатся замыслы, образы, идеи, проекты театральных реформ. Конечно, как бы комфортно в первые послереволюционные годы ему в России не было, он еще какое-то время надеялся вернуться в Герма-

нию и продолжать создавать свой театр. Но новая власть на родине лишила его гражданства. Тем не менее, ему все же, в конце концов, такая возможность продолжать творить на родине предоставлялась. Он еще какое-то время мог размышлять и мог сделать для себя и своей карьеры удачный выбор. Стать конформистом, коллаборационистом и работать в Германии на новую власть. Или жертвовать своими убеждениями или продолжать сохранять веру в марксизм, в реализацию социалистической идеи. Свой выбор он делает в пользу социалистической идеи, что от последующих мытарств его не избавит.

2. Э. Пискатор в эпоху революционного романтизма.

Социализм как религия

Знакомясь с фактами биографии Пискатора, а новая книга о нем с такими прекрасно прокомментированными фактами позволяет это сделать, невольно поражаешься, какая глыба, какая мощь, какая убежденность в правоте коммунистической идеи. Он в эту идею поверил еще в молодые годы, пережив первую мировую войну, а он был ее участником. Казалось бы, от ужасов этой войны у него как представляющего «потерянное поколение» могут возникнуть лишь отчаяние и ужас, что в этот период выразили в искусстве экспрессионисты. Да он прикоснулся и к импрессионизму и к дадаизму, но открыл для себя марксизм, оказался под сильным воздействием коммунистической идеи, уверовал в нее. Уверовал с такой силой, с такой убежденностью, что в сознание невольно приходит мысль, а не трансформировалась ли эта идея в религиозную одержимость. Возникнув как идея политическая, она и в самом деле могла предстать религиозной.

Подпадая под влияние советских левых художников, Пискатор становится проводником революционных идей, а большевизм в его ранних формах религиозную экзальтацию не исключал. Это может подтвердить посетившее А. Луначарского озарение. Еще до 1917 года он в одной из своих книг представил свое видение социализма как новой религии. Да потом и С. Булгаков в статье, опубликованной в знаменитом сборнике 1909 года «Вехи», отметил, что психология русских революционеров напоминает психологию верующих. Откуда же, из каких источников, ведь не только же под влиянием русского большевизма у Пискатора возникнет эта экзальтированная вера?

В интервью, данном драматургом Р. Хоххутом, пьесу которого Пискатор в 60-е годы поставит, В. Колязину есть любопытная информация, которая, может быть, кое-что объясняет. Революционный

энтузиазм Пискатора только увлеченностью советским авангардом не объяснить. «О нем говорили, – скажет Р. Хоххут, – что он похож на Фридриха II. Один из его предков происходил из семьи марбургских теологов, один из которых перевел Библию сто лет спустя после Лютера» [2]. Любопытная, однако, деталь. Вот эта сохраняющаяся в генах западного художника вера продолжает оставаться в памяти и в новых исторических обстоятельствах пробуждается. В новое время старая форма веры сменяется другой светской формой, но суть остается. Свершившаяся во время Реформации в Германии революция была не менее крутой, нежели русская политическая революция. Лютер – вождь Реформации тоже в глазах католической церкви представлял великим еретиком, определившим крутой разворот в истории. Гете о нем скажет: «Нам даже не до конца понятно, сколь многим мы обязаны Лютеру и Реформации. Мы сбросили оковы духовной ограниченности, благодаря нашей все растущей культуре смогли вернуться к первоисточкам и постигнуть христианство во всей его чистоте» [3].

Новая светская вера в России начала XX века первоначально тоже помогла сбросить оковы духовной ограниченности. Ни Ленин, ни Троцкий, кажется, в новой истории не сыграли роль Лютера, но претендентов на нее в России искали еще до 1917 года, и все двигалось к пусть и запоздавшей, но славянской Реформации. Кажется, что этому помешала лишь революция. Страсть к изменениям, реформаторству сохраняется, переходя из века в век. Она может проявляться в религиозных, но, в том числе, и в политических формах. В эпоху Лютера реформы развертывались в религиозных формах, но могли происходить и в формах политических. Западная Реформация, как пишет Г. Брендлер [4], могла происходить и как революция социальная и политическая. Лютер, правда, исключал ту форму ее протекания, что связана с народными восстаниями, а они тоже тогда назревали. Некоторые современные русские философы не зря революцию 1917 года называют русской Реформацией. Такое сходство тут и в самом деле можно обнаружить. Так что революция 1917 года не отменяла русскую реформацию, она растворила ее в себе.

Так, авторы исследования «Русская Реформация XX века» пишут: «Вот почему, как бы это кому-то ни хотелось, русскую революцию как реформацию, как событие национального и всеисторического масштаба не удастся списать по ведомству узкого политического переворота, который не терпится поскорее забыть и вычеркнуть из

истории. Именно русская революция и ее кульминация в большевизме позволили наконец выполнить реформационную миссию уже не только в отношении светской культуры, поля деятельности интеллигенции, но всего российского общества, снизу доверху. Тот протестантский элемент, который прививался на теле России со времен Петра как нечто инородное и искусственное, должно было рано или поздно прорасти российской самобытностью: от народничества русской интеллигенции и культуры XIX века к массовому народному движению реформационного типа, возглавляемому большевиками» [5].

К Реформации в России и в самом деле все двигалось. Но только вот религиозное возрождение рубежа XIX-XX веков все же вытеснялось политическими настроениями. Но то же ведь могло во времена Лютера произойти и с западной. Реформацией. Понятно, что религиозное возбуждение, не получившее в России выражения в своих жестких формах, перешло в политические сферы. Это обстоятельство во многом объясняет то, почему именно здесь возникает театр в политических формах, одним из создателей которого и оказывается Пискарев. В том, что славянская Реформация повернула в сторону политики, привело к тому, что здесь с богоискательством, что было распространено в России на рубеже XIX-XX веков, было покончено. Правда, «бог»-то еще появится, но только опять же в светской форме и в ситуации реакции. Причиной трансформации был, конечно, во многом и Маркс. Известно, что социальные революции могли происходить и без погрома церкви. Об этом еще в XIX веке писал в своей известной книге А. де Токвиль. Но в России этого произойти не могло. Направленность русской революции в атеистическое русло, как показал С. Булгаков, было все же задано Марксом [6]. Для него, как писал С. Булгаков, даже и политическая революция не была целью. Она совершалась ради ликвидации церкви. Это был бескомпромиссный атеизм.

Комплекс богоискательства, столь присущий русским, получает светское выражение, в виде политической революции. Такая направленность не помешала, однако, перенести религиозную экзальтацию в политику. Будучи атеистами в идеологическом смысле, русские большевики психологически оказались предрасположенными к религиозному восприятию разворачивающихся политических событий. Такова была атмосфера эпохи, способствующая возникновению и самореализации художников того типа, у которых политическая идея

трансформировалась в религиозную. Этот комплекс особенно ярко проявлялся в среде художественной интеллигенции. Без этого религиозного нерва трудно объяснить художественную вспышку, напоминающую то, что обычно называют «ренессансом». Это такой общий психологический контекст русского авангарда. Эта почти религиозная психология оказалась присущей и художникам – выходцам из других культур, что, как мы обратили внимание на суждение Р.Хоххута, имело под собой основание. Это отчасти позволяет точнее уяснить творческую судьбу Пискатора.

3. Пискатор перед выбором.

Пискатор и советский художественный авангард

Итак, вот кратко изложенная драматическая судьба Э. Пискатора – скорее как человека, но еще не художника-экспериментатора. Об этом наши суждения, основанные на материале новой книги о режиссере, еще впереди. Нам же важно еще представить фундаментальный труд, только что вышедший из печати и подготовленный известным отечественным историком и критиком театра В.Ф. Колязиным, автором многих известных исследований о театре, в частности и прежде всего, театре немецком. (Например, исследования «Таиров, Мейерхольд и Германия. Пискатор, Брехт и Россия» (М.: ГИТИС. 1998), книги «Петер Штайн. Судьба одного театра. Диалоги о Шаубюне». (М.: Дорошев: РОССПЭН. 2012), книги «От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой и площадной сцены раннего и позднего Средневековья» (М.: Наука. 2002) и т.д.). Новая книга – труд необычный, новаторский, позволяющий и в самом деле представить Пискатора и как человека, и как художника, и как политического мыслителя. Но самое главное – заполнить ту лакуну, что уже давно беспокоила театроведов. А лакуна эта – неизвестность отечественному читателю и зрителю Пискатора, некогда названного Б. Брехтом «первым режиссером современности» [7].

Значимость вышедшего издания заключается еще и в том, что знакомство с личностью, судьбой и зигзагами в творческой биографии Пискатора позволяет, кроме всего прочего, получить ценную информацию о складывающейся в советском искусстве в 20–30-е годы ситуации. Почему судьба этого всемирно известного режиссера, причем, связанная, в том числе, и с советским искусством, оказалась в нашей стране совершенно неизвестной, – это еще предстоит разгадать и осмыслить. На наш взгляд, данная книга, судя по всему, в этом

сюжете точку еще не ставит. Содержимое чемоданов отбывающего из России Пискатора еще не обнаружено. Проблема тут еще и в том, что Пискатор не был чистым театральным деятелем, чья деятельность замыкалась на театре. Он – коммунист. Ему присуща широта и взгляда, и активность политического мышления. Он, как и все авангардисты, создает не только художественные ценности, но созидает саму жизнь. Он ощущает себя строителем этого общества и государства. А ведь еще Гегелем, а до него Платоном было сформулировано, что созидание новой государственности есть не только политическая, но и эстетическая задача. Сегодня очевидно, что это и стало основой взаимопонимания в России авангардистов и политиков, хотя оно длилось недолго. Пискатор не только хорошо владел своим ремеслом, но был неистовым организатором, политиком, пропагандистом, политическим деятелем.

В данное издание включено так много свидетельств, в том числе, документальных, так много архивных текстов, касающихся разных периодов творчества режиссера и разных реакций театроведов (немецких и русских) на его спектакли, а также сведений о тех деятелях искусства, с которыми он общался, его многочисленных обращений к представителям власти (в том числе, Сталину, Кагановичу), что читателю предоставляется возможность самостоятельно ориентироваться в зигзагах судьбы этого художника. Сюда же в этот издательский пазл вмонтированы статьи и рецензии российских и немецких театроведов. Если к этому изданию относиться не только как к научному исследованию, но и как к тексту, в котором активно художественное мышление, то оно может представлять в полном смысле этого слова «открытым произведением».

В результате такой насыщенности и перенасыщенности документальными материалами издание может показаться совершенно хаотическим и неорганизованным. В процессе чтения создается ощущение, что обнаруженный спустя длительное время среди других вещей Пискатора пустые чемоданы, в которых могло сохраняться много необходимых для реконструкции и жизни самого Пискатора и для атмосферы времени и среды документов и, следовательно, свидетельств разного рода, наконец-то заполнены. Конечно, не до конца. Невозможно не воздать должное В.Ф. Колязину, изучившему многочисленные архивы как в России, так и в Германии. Один лишь справочный аппарат издания поражает. Все проверено, уточнено, прокомментировано. Не подкопаешься.

Так что невозможно согласиться с тем, что издание слабо организовано и хаотично. Этому мешает активность у организатора издания романной формы. Да, отчасти издание и в самом деле напоминает роман, поскольку в нем много сведений о приватной жизни режиссера, например, о его отношениях с актрисой Верой Януковой, начинавшей свою творческую деятельность еще в ранних театральных опытах С. Эйзенштейна. Но, конечно, это не роман в привычном смысле этого слова. Если это и роман, то он скорее напоминает ту его форму, что была востребована опять же в 20-е годы, когда не без популярности кино господствующим выразительным средством не только самого кино, но и всех остальных видов искусства оказался монтаж. В. Шкловский тогда писал: «Мир монтажен. Это мы открыли, когда начали склеивать киноплёнку» [7].

То, что мир монтажен, было известно и раньше. Но это человечество, казалось, впервые осознало и в самом деле, когда появилось кино. Но оно и появилось, когда в нашем восприятии времени и пространства произошли радикальные сдвиги. На эти сдвиги нужно было реагировать и такому древнему искусству как театр. Монтировать стали не только фильмы, но и спектакли, в том числе, и литературные произведения. Так, например, был смонтирован роман В. Вересаева «Пушкин в жизни», составленный из документальных источников. Вот и издание, подготовленное В.Ф. Колязиным, воспринимается таким романом-монтажом, в котором воспроизводятся различные аспекты жизни и творческих исканий Пискатора. Но, что тоже чрезвычайно важно, воспроизведены и значимые вехи, связанные с историей советского и не только советского искусства первых десятилетий прошлого века.

Но это еще не все. В том-то и дело, что, предлагая читателю такую структуру издания, В. Колязин имитирует стиль спектаклей самого Э. Пискатора, о которых можно уже было сказать, что в них происходит то, что позднее постмодернисты обозначат словом «деконструкция», а под ней следует понимать разрушение традиционных форм организации художественных структур. Это издание является событием и потому, что его авторы нам показывают, что то, что становится востребованным сегодня, и, в частности, постмодернистские эксперименты, в истории театра XX века, уже существовали. До возникновения постмодернистских экспериментов в истории искусства коллажное и фрагментарное мышление уже существовало. Существовало в границах, как это ни покажется странным, самого модер-

на. Авангард ведь и есть модерн, точнее, наиболее радикальное в нем направление.

Это обстоятельство позволяет точнее восстановить действие в истории театра и в искусства в целом принципа преемственности. Те факты, что в этом издании освещаются, позволяют эту логику восстановить. Авангард ведь не случайно становится классикой XX века. Уже на раннем этапе в нем возникают открытия, смысл которых будет ясен лишь в наше время. Постмодернизм существовал уже и в модерне. В этом смысле эксперименты Пискатора невозможно переоценить. Линейный принцип построения сюжетов у него разрушается и заменяется принципом симультанизма. Все происходит одновременно. Мир существует не как множество отдельных и изолированных культур, а как некая целостность. Если в какой-то точке этой целостности происходит какое-то событие, то это касается всех. Разве не это вычитывается, например, в поэзии В. Маяковского.

Такое обновленное восприятие мира как целого можно иллюстрировать и восприятием в мире русской революции. Это благодаря ей стало очевидным то, что в культуре давно созревало – новое восприятие пространства как пространства планетарного, а это, в свою очередь, порождало и новое восприятие времени. Принцип симультанности, из которого исходил Пискатор, как раз это новое восприятие времени и выражает. Русская революция – событие планетарного масштаба. Мы сейчас не говорим, какой эта революция была в реальности и к каким последствиям она привела. Мы пытаемся ощутить тогдашнее ее восприятие во всем мире. Когда художник впервые ощутил себя способным обращаться не к своему собеседнику, что так ценил Платон, не к группе, способной разделить эмоции художника, и даже не к обществу в целом, а ко всему миру. Больше того, к каждому жителю планеты. Он ощущает себя и оратором, и агитатором, и миссионером. Носителем идеи, обновляющей мир. Такое чувство мира рождает и вдохновенные поэтические строчки, и конструкцию спектакля.

Это мироощущение Пискатором было подхвачено у советских революционных художников. Сюжеты традиционной организации трещали не только в искусстве, но и в самой жизни. Искусство стало воспроизводить что-то вроде газеты, ведь именно газетный монтаж позволял достичь симультанности. Газетным композициям стали подражать авторы романов. Шкловский даже напишет статью о журнале как художественной форме. Знакомая и привычная жизнь вос-

принималась по-новому. Следовало это обновляющееся восприятие мира лишь превратить в прием, и это произойдет одновременно в литературе, в театре, в кино, во всем искусстве. Симультанность также становится принципом объединения разных культур. Да и пафос мировой революции, воспламенивший пассионарно настроенных большевиков, тоже рожден этим принципом. Но тогда это получало выражение в понятии интернационализма. Пискатор и был таким интернациональным художником.

Новое ощущение времени и пространства в 20-е годы наиболее ярко выразил В. Маяковский. Существует замечательное суждение К. Чуковского и об умении поэта общаться именно с массой («Сто пятьдесят миллионов говорят губами моими»), и об использовании в его стихах принципа симультанности, и о новом чувстве времени и пространства, и в целом о планетарном мышлении художника, представляющего авангард, и о его стремлении к «огромности». Это суждение позволяет воспроизвести забытую последующими поколениями атмосферу эпохи, в которой творил Пискатор. «Наша эпоха, – пишет К. Чуковский, – эпоха революций и войн, приучила нас к таким огромным цифрам, что было бы странно, если бы поэты, отражающие нашу эпоху, не восприняли и не ввели в обиход тех тысяч, миллионов, миллиардов, которыми ныне явственно орудует жизнь. Со всех концов на арену истории, вызванные войною, вышли такие несметные полчища людей, вещей, событий, слов, денег, смертей, биографий, что понадобилась новая, совсем другая арифметика, небывалые доселе масштабы. Не потому ли Маяковский поэт грандиозностей, что он так органически чувствует мировую толпу, чувствует эти тысячи народов, закопошившихся на нашей планете, пишет о них постоянно, постоянно обращается к ним, ни на минуту не забывает о их бытии. «Парижи, Берлины, Вены» – так и мелькают у него на страницах. Там у него есть и Альпы, и Балканы, и Чикаго, и Полярный круг, и Лондон, и Сахара, и Рим, и Атлантический океан, и Ламанш, Калифорния – вся география мира. Живя в Москве, он, как и каждый из современных людей чувствует себя гражданином вселенной; это чувство новое; его не было прежде; то есть оно было у очень немногих, а теперь оно стало всеобщим, – теперь каждый на себе ощутил, что его судьба зависит и от Лондона, и от Японии, и от Мексики; что стоит ударить по Киеву, и тотчас Москве станет больно, что вся жизнь нашей планеты – наша. Мысль у каждого выбилась из малого круга и стала ширять по пространствам. Вот это-то повышенное ощущение огромных

пространств свойственно в великой мере Маяковскому. Когда в поэме «Война и мир» он изображает войну, он изображает не какой-нибудь отдельный участок войны, не какой-нибудь отдельный бой, а все грандиозное мировое побоище, тысячемильные морщины окопов, которые избороздили всю землю, грохот и гром миллиардных армий, – тут негры и арабы, тут Мюнхен, Константинополь, Марна, – «целая зажженная Европа», подвешенная люстрой в небеса. Такой у него телескоп, что, не видя никаких деталей и частных, он охватывает глазами огромные дали и чтобы поведать о них, ему действительно нужен стоверстный язык» [9]. Ну разве не объясняют эти точные суждения монтажные спектакли Пискаatora с новым чувством времени и пространства? Но такой была общая атмосфера, порождаемая развертывающимися сдвигами в восприятии времени. Это восприятие сегодня не то что бы забыто, но притупилось.

С другой стороны, как мы уже отмечали, политическая стихия религиозный пафос революции окончательно не вытеснила. Общественная атмосфера способствовала выдвижению в первые ряды художников особого склада. Можно сказать, художников определенного психологического типа. Началась эпоха, как выразился А. Якимович, «сокрушительных творений», творений авангарда. В первые ряды художественного авангарда революция выдвинула таких радикальных поэтов, как Маяковский, и радикальных режиссеров, как Мейерхольд, таких художников, как Малевич. Из театра пришел в кино С. Эйзенштейн. Фигура Пискаatora может восприниматься лишь на этом фоне. По сути, в России, как казалось, происходило нечто, похожее на то, что на Западе происходило еще в XV и XVI веках, а именно, на Ренессанс. Время жестко отбирало художников того психологического настроения, которые могли мгновенно реагировать на происходящие процессы, легко жертвуя ценностями, в соответствии с которыми существовали предшествующие поколения.

Конечно, в России это началось не с 1917 года, как иные хотели бы это представить. Исходной точкой явился все же славянский «Ренессанс», дотоле развертывающийся исключительно в искусстве, а в 1917 году он скорее заканчивался, свертывался, хотя по инерции еще сохранялся почти до конца 20-х годов. Кажется, что исходной точкой подъема был именно 1917 год. Западной интеллигенции русская революция давала надежду уже не на разрушение этого мира (это уже произошло в первую мировую войну), а на его созидание. Сюда из разных стран приезжали десятками и даже сотнями. А с некоторого

времени вынуждены были приезжать уже как эмигранты. Так в советской России оказался и Пискатор, но сначала не в качестве эмигранта.

Однако среди немецкой творческой интеллигенции были и такие немецкие художники, которые, преследуя свои карьерные цели, начали открыто сотрудничать с нацистами. Об этом К. Манн напишет роман «Мефисто», а позднее венгерский режиссер И. Сабо по этому роману поставит замечательный фильм. Среди таких, кто Гитлеру сочувствовал, были и такие, как, например, известный своими пьесами, ставившимися в русском театре, классик немецкой драматургии Г. Гауптман. Пискатор будет ставить в театре его трилогию «Атриды», когда после второй мировой войны вернется из Америки в Германию и еще не раз удивит мир своими новыми и успешными спектаклями, в которых будет звучать одна актуальная и востребованная с середины XX века тема – денационализация Германии.

Возможность сотрудничества с нацистами была и у Пискатора. Так, министр пропаганды Йозеф Геббельс предлагал ему вернуться и работать в немецком театре, продолжать свое направление, правда, уже в духе идеологии национал-социализма. Пискатор был знаком с Геббельсом. В 1930 году планировалась даже дискуссия между ними на радио. Интересно впечатление Пискатора об одном из идеологов национал-социализма. Пискатор признается, что Геббельс был «одним из нас». Ничего себе, признание. К тому же Геббельс был еще и театралом и посещал, как утверждает сам Пискатор, его спектакли. Почему же «одним из нас»? Да потому, видимо, что был момент, когда люди мучительно делали выбор, определивший их последующую судьбу. Тогда они этот выбор еще не сделали, а только к этому шли. Может быть, такой выбор пришлось делать и Геббельсу.

А ведь то, что Пискатору предлагалось, по форме вовсе не расходилось с тем направлением, которое Пискатор вызвал к жизни. Это должен был быть тот же созданный им политический театр, но политический театр, утверждавший идеи национал-социализма. Там ведь тоже возникало что-то, что напоминало религиозный взрыв, и об этом потом скажет К. Юнг. Конечно, Гитлер и Геббельс хотели видеть именно такую форму театра, смыкающегося с политикой, пропагандой и нацистской идеологией и, следовательно, были заинтересованы именно в Пискаторе. Ведь это именно Пискатор оказался способным делать из политики эстетику. Его театр – это эстетизация политики, а это и было идеалом авангарда. Ведь это именно он в своих

театральных экспериментах продемонстрировал возможности использования театра в пропагандистских целях.

Пискатор тоже ведь в своих спектаклях утверждал «триумф воли». Нацисты хотели овладеть массовыми настроениями, подчинить массу своей воле, но именно политический театр Пискатора как раз этой цели, как никакой другой, соответствовал. Сама такая форма театра возникла в результате распада некогда стабильных социальных институтов и образовавшейся вследствие этого атомизации, а затем и грандиозного омащования. В первые десятилетия в культуре возникала ситуация, когда средства массовой коммуникации, что появятся позднее, появиться еще не успели, а потребность в них уже возникла. Театр как самый древний вид искусства и компенсировал отсутствие массовой коммуникации. Он вынужден был функционировать в этом качестве. Это означало, что театр мог использоваться как средство политики и пропаганды.

Но не все так просто. Представители авангарда, формируя свое видение искусства, включали в него политику. Не случайно Б. Гройс уже в наше время будет доказывать, что «именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обнаружила свою прямую связь с волей к власти» [10]. Выражение-то идет еще от Ф.Ницше. Но для лидеров национал-социализма это оказалось приемлемым. Однако эта самая воля и приводила авангард в политику, что далеко не всегда заканчивалось хорошо. Об этом свидетельствует судьба Маяковского, Мейерхольда и многих других представителей авангарда. Об этом будет свидетельствовать и судьба Пискатора, хотя он и избежал насильственной смерти. Да и тип режиссера, к какому принадлежал Пискатор, тоже мог возникнуть именно в этой ситуации омащования. Вот как это объясняет Х. Арендт. «Скоро открылось, – пишет она, – что высококультурные люди особенно увлекаются массовыми движениями и что вообще в высшей степени развитый индивидуализм и утонченность не предотвращают, а в действительности иногда поощряют саморастворение в массе, для коего массовые движения создавали возможности» [11].

У Пискатора драматическая судьба. Он – реформатор театра. Но он одновременно и экспериментатор в театре. Созданный им театральный метод следует оценивать в контексте авангардистских установок. А всякое произведение авангарда есть эксперимент. Кроме того, он – реформатор, он еще и авангардист. Реформатором в наших

глазах он предстает потому, что представляет авангард. Поскольку он представляет авангард, его художественный метод не является проявлением лишь его творческой индивидуальности. В его спектаклях мы ощущаем признаки, характерные для авангарда в целом. Одним из таких признаков является отрицание существующих художественных форм. Это касается и театральной режиссуры, и драматургии, и актерской игры, а также понимания театрального пространства и образа театра в целом. Вот, кстати, что касается радикального пересмотра отношения режиссера к зрителю. В интервью 1959 года Пискатор утверждает, что в его спектаклях центральное место занимает не сцена, как в театре у К. Станиславского, а публика [12].

Авангард вообще нарушает принцип преемственности в культуре. Он радикален и разрушителен. Он порывает с этническими, национальными, географическими особенностями искусства. Он интернационален. Поэтому так много общего между авангардом в его немецких формах и авангардом русским. Не случайно у Пискатора так много контактов с советским, точнее сказать, с постреволюционным советским театром и прежде всего, конечно, с главным реформатором в советском театре В. Мейерхольдом, перед которым он преклоняется. Эти контакты нельзя ограничивать лишь личными встречами, взаимными откликами на спектакли – Пискатора на спектакли Мейерхольда и Мейерхольда на спектакли Пискатора. Они проявляются и в индивидуальном стиле мастеров, в том, что касается изобретения лишь того или иного мастера и никого другого. Поскольку можно констатировать между немецкими и советскими мастерами много сходного, то не может не возникнуть вопрос, а кто из них был первым. От кого из них исходит первичный импульс, который чуть позже станет общим признаком авангарда.

Вот, скажем, знаменитый театральный концепт, известный как «очуждение». Очень странно, что в текстах данного издания, в которых затрагивается так много самых разнообразных вопросов, нуждающихся в обсуждении, мало затрагивается тема, связанная с этим понятием. Как это можно объяснить? Может быть, тем, что об этом было много дискуссий в 60-е годы и, следовательно, сложилось убеждение, что здесь все уже ясно, и точка поставлена. Но ведь спустя столетие после того, как этот прием Пискатором и Брехтом был открыт и прокомментирован, стало очевидным, что, несмотря на значимость приема, театр за малыми исключениями продолжает оставаться аристотелевским. Обладая открытым реформаторами эффективным ме-

ханизмом, театр не то чтобы никого не просветил и не облагородил, такой вывод был бы ошибочным, но все же не смог предотвратить то, что принесли в историю тоталитарные режимы. Хотя, казалось бы, ведь именно ради этого сопротивления тоталитаризму неаристотелевский театр с присущим ему приемом «очуждения» и был вызван к жизни.

Когда мы находим это понятие в материалах издания и, в частности, в текстах Пискатора, кажется, что это им впервые и вызвано к жизни. Да, может быть, и так. Но так получилось, что мы этот концепт долгое время связывали исключительно с Б. Брехтом, следуя его же собственным определениям и примерам. Их было достаточно, ведь в 60-е годы, когда авангард 20-х начали реабилитировать, было издано Собрание сочинений Б. Брехта. Мы в России длительное время были убеждены в том, что этот прием придуман исключительно Б. Брехтом. На самом же деле, как можно представить, знакомясь с новым изданием, этим приемом пользовался и над ним размышлял Пискатор. Более того, Пискатор считает его своим. Но мы этого не знали. У нас отсутствовали источники, которые бы могли это подтвердить. Но не знали и потому, что мы Пискатора вообще не знали. Для нас он как бы не существовал. Так уж получилось. А благодаря появившемуся в 2022 году изданию мы теперь знаем, во-первых, о тесных контактах между Пискатором и Брехтом, а, во-вторых, о том, что этот прием был открыт этими театральными вождями одновременно.

Наконец-то, благодаря опубликованным признаниям самого Пискатора, мы теперь знаем, что прием «очуждения» Брехт разрабатывал применительно к драматургии, а Пискатор применительно к режиссуре. Это наше утверждение не противоречит фактам. Сам Б.Брехт в заметке 1926 года пишет, что новая театральная система началась с драмы, а потом уже получила развитие в режиссуре. Он уточняет также, что в числе первых режиссеров, кто двигался в этом направлении, был именно Пискатор [13]. Можно ли, однако, довольствоваться таким уточнением из первых рук? Раз уж эксперименты Пискатора мы ставим в общий контекст возникновения и становления авангарда, то тут невозможно обойти вопрос о влиянии на демиургов немецкого театра представителей советского авангарда. Дело ведь не в том только, кто был в разработке теории очуждения первым – Брехт или Пискатор, но и в том, что первыми, может быть, были вовсе не они.

Разве не был это прием открыт еще в советском театре и прежде всего В. Мейерхольдом? Конечно, В. Мейерхольд был прежде всего практиком и свои открытия теоретически не всегда мог отрефлексировать, как это, например, блистательно делал и любил делать ученик Мейерхольда С. Эйзенштейн. Хотя не случайно сам о себе Мейерхольд говорил: «Боюсь в себе человека теоретического». Или еще: «Не хочу преодолевать в себе теориями творчески-стихийное движение души» [14]. Но ведь и сам Пискактор, как и Мейерхольд, тоже не был теоретиком. Он отдает должное Мейерхольду. По отношению к спектаклям Мейерхольда Пискактор испытывает сплошной восторг. Об этом, например, свидетельствует включенное в издание его письмо С. Эйзенштейну по поводу его еще незаконченного фильма о Мексике.

Разумеется, Мейерхольд на него влиял. Пискактор этого не скрывает, правда, прямо в этом и не признается. Вот, например, его суждение: «...Принято говорить, что моей отправной точкой был Мейерхольд, биомеханика и прочее [15]. Конечно, в этом суждении вроде бы улавливается отрицание влияния Мейерхольда. В самом деле, Пискактор склонен даже отрицать ученичество у Мейерхольда. Но в этом высказывании он этого влияния и не отрицает. Однако всего скорее так и было, хотя, конечно, обособить деятельность Пискактора от влияния предшествующих поисков в немецком театре тоже невозможно. Себя он считает все же учеником М. Рейнхардта. Но Мейерхольд мог притягивать Пискактора даже не своими художественными экспериментами, а тем, что он выражал ими так увлекавшие в 20-е годы западную интеллигенцию революционные настроения.

Конечно, они были и в Германии, но ведь там революция не произошла, и надежды на совершенствование мира сместились в сторону России. Из нее и исходил, как тогда казалось, свет. В России главным экспериментом был даже не театр Мейерхольда, а свобода, что приходила в мир вместе с социалистическим экспериментом. Казалось, что в истории, наконец-то, свершается то, что всегда ожидалось, но до начала XX века так и не свершилось. А тут начало свершаться. Не случайно в эти годы советскую Россию так часто посещали представители западной интеллигенции. В издании приводится даже статистика. Так, в 1936 году в Москве было 4 600 немецких эмигрантов. Мейерхольд, разумеется, мог выражать эти настроения, а, следовательно, и привлекал к себе, в том числе, и Пискактора. Но речь должна идти не просто о привлекательности театрального мето-

да Мейерхольда. Хотелось не только творить как Мейерхольд, но и соперничать с ним, что в творческой среде совершенно закономерно. Творческий процесс, как успели нас приучить постструктуралисты, – это звено в цепи художественных диалогов.

Пытаясь понять взаимоотношения этих режиссеров, В. Колязин констатирует существовавшее между ними соперничество. «В немецкой и русской прессе, – пишет он, – не стихали споры о первенстве режиссеров в сфере технических новшеств сцены: кто первый применил кино – Пискатор в «Распутине» или Мейерхольд, кто первый выпустил на сцену то или иное транспортное средство, кто первый реализовал сцену-глобус. Это было соперничество асинхронно-параллельного развития 1920-х, озаряемого вспышками новых эстетических общностей и открытий» [16]. Тут невозможно обойти вниманием то обстоятельство, что соперничество до конфликта не доходило. Наоборот, это ведь именно Мейерхольд первым в 1936 году накануне большого террора предупредил Пискатора, что ему шьют дело, ставя упор на его близость к Л. Троцкому, подозревают в троцкизме, и что его жизнь в опасности, что и подвигло Пискатора на быстрый отъезд из Москвы, поскольку это еще какое-то время было возможно, да и руководство Коминтерна, как можно предположить, смогло снабдить его документами, позволившими аргументировать отъезд необходимостью в служебной командировке. Если бы не успел уехать, ждала бы его судьба самого Мейерхольда. Ведь тогда репрессиям подвергались и эмигранты.

4. От «остранения» к «очуждению».

От филологической интерпретации приема к его политическому смыслу

Вместе с высокой оценкой режиссуры Мейерхольда и с влиянием Мейерхольда в режиссуру Пискатора проникали и уже открытые Мейерхольдом приемы, в том числе, и этот – очуждение. А вот у кого из этих театральных демиургов данный прием был теоретически отрефлексирован, так это, конечно, у Брехта, о чем свидетельствуют многие страницы его теоретических текстов. Но что из того, что у Мейерхольда и Пискатора прием не был отрефлексирован, зато они в совершенстве им оперировали на практике. Для них это было важнее. Однако этот прием, используемый художниками авангарда, все же исключительно театральным не был. Хотя, увлечение приемами древнего восточного театра, несомненно, к этому театральным режис-

серов тоже подводило. Да и обозначение его как приема его смысла не исчерпывает. Видимо, в связи с этим следует говорить уже не о приеме, тем более, театральном, а о целом теоретическом и эстетическом концепте. А мы попытаемся показать, что и о концепте философском.

А вот на эстетическом уровне он был отрефлексирован еще не в театральной, а в филологической среде. Причем в среде, отвергавшей всякую эстетику. Теоретическое осмысление он получил у лидеров русской «формальной» школы, в частности, у В. Шкловского. Как свидетельствует В. Шкловский, слово «остранение» происходит от слова «странный». Обращая внимание на описание сражений в романе Л. Толстого «Война и мир», В. Шкловский пишет: «Все они даны как прежде всего странные» [17]. Для обозначения этого приема В. Шкловский использует понятие «остранение». Словно имелось в виду нечто иное, то, что реформаторов театра не интересовало. Позднее, сохраняя это обозначение, используемое в 20-е годы лишь филологами, австрийский филолог-славист О. Ханзен-Леве представит уже универсальным понятием теории искусства. Так что открытие имело общеэстетический смысл.

Тем не менее, здесь имеются акценты, в которых следует разобраться. Вышедшее издание позволяет это сделать. В одной из статей, включенных в издание, а именно, в статье С. Ромашко по поводу заимствования Брехтом термина «очуждение» у В. Шкловского мы читаем следующее: «Много спорят о том, не позаимствовал ли Брехт понятие «очуждение» у Шкловского, но не будем сейчас специально обсуждать данный вопрос, но это еще один фрагмент возможной дискуссии» [18]. Но почему же «не будем»? Ведь этот прием – значимый элемент новой общей театральной системы «эпического театра». Дискуссия-то не закончилась. Вопрос открыт. Вот и хотелось бы на основании обильно насыщенных в новом издании фактов, наконец-то, в этом вопросе разобраться.

Для нас история возникшего в театральной среде и распространившегося затем во всех сферах искусства этого понятия интересна тем, что оно вовсе не является плодом теоретических абстракций, а осознается следствием практики искусства и прежде всего, как утверждает В. Шкловский, футуризма как художественного направления. А футуризм – это, как известно, одно из направлений художественного авангарда. Как доказывает В. Шкловский, остранение – это извлеченное из экспериментов футуристов стремление увидеть мир

заново, разрушить в его восприятии тот автоматизм, что мешает не только воспринимать, но даже замечать действительность, к которой мы привыкаем. Стоит ли доказывать, что остранение после революционного сдвига возникло прежде всего в самой жизни, а уже потом предстало в искусстве художественным приемом. Именно поэтому Мейерхольд, например, и использовал его, диктуя актерам в своих спектаклях подражать марионеткам. А ведь это тоже свидетельствует о приеме остранения. Так, то, что Станиславскому предлагал другой деятель театрального авангарда английский режиссер Гордон Крег – заменить живых актеров на сцене марионетками, было использовано также и Мейерхольдом, но, конечно, не в том крайнем смысле, как это подразумевал Г. Крэг. Это означало вроде бы то же самое остранение, о котором идет речь. А ведь и в самом деле, изображаемая классиками жизнь, скажем, тем же Гоголем в «Ревизоре» (спектакль Мейерхольда по этой пьесе был поставлен Мейерхольдом в 1926 году) почти таким театром марионеток и воспринимался. Но ведь и Пискатор позволял себе делать нечто подобное с спектакле «Похождения бравого солдата Швейка» (1928).

Конечно, тут нам могут возразить. Остранение вызывается к жизни в футуризме, открывается как прием, употребляемый исключительно футуристами. Более того, современными художниками. А ведь сам же В. Шкловский, теоретизируя об остранении, приводит примеры из самых разных периодов истории искусства, даже из фольклора. Да, в своей истории искусство нередко возвращается к тому, что когда-то было открыто, но, как казалось, было забыто навсегда. Возьмем хотя бы постмодернизм. Казалось бы, до его появления в истории ничего подобного быть не могло. А вот У. Эко утверждает, что каждая эпоха на определенном этапе имеет свой постмодернизм. Или другой пример. Когда в начале XX века появляется абстрактное или беспредметное искусство, демонстрирующее вместо человеческих образов в духе аристотелевского мимесиса условные геометрические фигуры, искусствоведов, в особенности, историков искусства это застало врасплох. Казалось, ничего подобного в истории искусства не было. Казалось, пока В. Воррингер не напомнит о ранних, архаических стадиях в становлении искусства, когда такая условность уже существовала. Но так мыслит и Пискатор – создатель того, что мы знаем по Брехту как «эпический театр». Или «эпическая драма». Но сам Пискатор говорит: «Эпическое в драме, эпическая драма существовали задолго до Брехта. Шекспировские

хроники – это практически одна большая драма. Шиллер называл своих «разбойников» «драматическим романом», а когда писал драму «Лагерь Валленштейна», то тоже мыслил как эпический автор (историк), не желающий замалчивать своего рода «периферийное», которое достаточно часто оказывается в центре внимания, становится ядром произведения» [19].

Однако и для В. Шкловского, и для Пискаatora подлинным и самым убедительным источником, позволяющим дать определение приему остранения явились тексты Л. Толстого, мышление этого писателя. Пискаator интересовался Л. Толстым на протяжении всей своей жизни. В разное время он поставил, например, по роману «Война и мир» несколько спектаклей. А последний спектакль, поставленный им по этому роману, появился в 1955 году, став просто режиссерским триумфом. Доказывая значимость остранения как приема, В. Шкловский извлекал его именно из текстов Л. Толстого. В качестве примера Шкловский цитирует то место романа, когда Наташа Ростова в первый раз приходит в театр и слушает оперу. В данном случае писателя интересует не сама героиня как характер, персонаж, а явление, увиденное ее глазами, как нечто такое, что кажется нелепым, искусственным, выпадающим из обычной жизни. Такое восприятие разрушает автоматизм сознания и поведения, когда привычное в повседневной жизни перестает восприниматься. Поэтому дело тут вовсе не в том, что этот прием очуждения открыли первыми футуристы. Конечно, не первыми. Да и Брехт, говоря об очуждении, приводит примеры из древнего китайского театра. Это ведь оттуда русский и вообще европейский театр заимствует разрушение четвертой стены. Тут и спорить не о чем. Проблема в том, как они прием использовали и какую функцию он в спектаклях Пискаatora осуществляет. Проблема здесь в том, что они просто этот прием не могли не открыть заново, что воспринималось беспрецедентно.

Открытие очуждения было следствием радикальных сдвигов в отношениях человека с миром, а эти сдвиги касались не только революционного обновления общества. Но, в том числе, и восприятия пространства и времени. Вот как, например, русский философ В. Соловьев описывает порождающее новую психологию новое ощущение пространства. «В настоящее время, – пишет он, – огромное большинство населения земного шара составляет одно реально связанное тело, солидарное (если еще пока не нравственно, то уже физически) в своих частях. Эта солидарность обнаруживается в той сфере, из кото-

рой никто выйти не можем, – в сфере экономической: какой-нибудь промышленный кризис в Нью-Йорке чувствительно отражается сразу же в Москве и Калькутте. Выработалось в теле человечества общее чувствилище, вследствие чего каждый частный толчок ощутительно производит всеобщее действие» [20].

Вот это «новое чувство мира» ощущал и пытался выразить авангард. На это и обращает внимание К. Чуковский в поэзии Маяковского. Это «общее чувствилище» не могли не ощущать художники авангарда, реагируя на новые ритмы жизни. Это ощущал, конечно, не только Пискатор. Без этого симультанизма не существует. Так воспринимал мир и один из величайших экспериментаторов – Д. Вертов. Какая уж тут «четвертая стена»? Стены вообще разрушены. Комплекс оседлости в человечестве упраздняется, и человек снова, как в средние века, становится странником. Вот как это ощущение описывают футуристы. «Быстрота уменьшает землю. Новое чувство мира. Объясняю: они последовательно приобрели чувство дома, участия, в котом живут, географического пояса, континента. Сегодня они обладают чувством мира: им не нужно знать, что делали их предки, что нужно знать, что делают все их современники. Потребность сообщаться со всеми народами земли и чувствовать себя, зараз центром, субъектом и двигателем всего бесконечного исследованного и неисследованного. Вот откуда громадное развитие человеческого чувства и тревожащее желание определять в каждое мгновение наши отношения со всем человечеством» [21].

Конечно, применяемая Пискатором в театре технология, которой как некоторые считали, Пискатор злоупотреблял, вовсе не была самоцелью, а была именно способом выражения изменений в восприятии пространства и времени. Сам Пискатор рассуждает так: «Начиная с 1920-х годов драматургией сделаны значительные и успешные шаги, это драматургия так называемого эпического театра, она разработана преимущественно мной (на сцене) и Брехтом (в драме). Эта драматургия преподносит зрителю материал не в строго фиксированных формах классической драмы, но в соответствии со своими потребностями, без обстоятельной экспозиции, быстро и с различных сторон. Источники новых форм лежат не просто в кино и телевидении, как заявляют некоторые люди, но в большей степени в преобразовании нашего мира посредством техники и тем самым в изменении сознания человека» [22].

Этот сдвиг приводил к тому, что классическая драматургия в театре удовлетворить его уже не могла. Если ею пользоваться, то ее нужно деконструировать, а пьесы дописывать и переписывать. Вот этот признак современного театра, который сегодня так раздражает не только власть, характерен уже для спектаклей Пискатора. Но это объяснимо и оправдано. Называя в числе тех, кто уже мог писать по-новому, откликаясь на злобу дня, например, Э. Толлера и Б. Брехта, Пискатор в то же время признается: «То, чего не было в их произведениях, приходилось добавлять мне» [23]. А что уж говорить о традиционной драматургии. Тут-то Пискатор как раз и предстает уже как экспериментатор в еще одном смысле. Он рано ощутил, что в ситуации появления все новых и новых технологических открытий театр не может оставаться прежним. Технологии необходимо поставить на службу театру. Тогда-то уже нельзя будет сказать, что он отстает, что он умирает, а ведь шума по поводу его кризиса и смерти в эпоху активности авангарда было предостаточно. Театр, разумеется, умрет, но умрет театр традиционный.

Но театр не спасет, как был убежден Пискатор, и театр, возвращающий к мистерии, что, например, Вяч. Иванову казалось выходом из кризиса. По его мнению, театр выживет, лишь используя технологические возможности, а именно технологическая реформа театра позволит до предела использовать в театре принцип симультанизма, без чего новое мироощущение человека XX века передать невозможно. Но в том-то и дело, что этот самый прием как раз и является признаком того, что Пискатор и Брехт называют эпическим театром. Эпический театр вырастает опять же из возникающего нового мышления, которое Х. Арендт выводит из создавшейся в начале прошлого столетия ситуации распадающихся традиционных обществ, возникновения в силу этой атомизированности, со временем трансформировавшийся в грандиозное омассовление. «Гигантское омассовление индивидов, – пишет она, – породило привычку мыслить в масштабе континентов и чувствовать веками, о чем говорил Сесил Родс сорока годами раньше» [24].

Удивительно, как это в советском театре если еще и будет использоваться, то не в полной мере. Лишь на рубеже уже XX–XXI веков театр снова ощутит, что без технологии невозможно. Так, на новом этапе начинается, как об этом в издании пишет в статье «Пискатор, Брехт и медиализация. Кино в европейском театре начала XX века» Й. Фибих, так называемая медиализация театра. Так что Пискатор

и тут оказался пророком. Будущее было все-таки за открытыми им формами, когда действие в спектакле сегментируется и фрагментируется, переносится с одной площадки на следующую, а их много. Когда сценическое пространство динамизируется, а действие пьесы происходит на фоне многих экранов. Однако здесь опять же невозможно не отметить то, что это стремление выразить ритмы современности, вписаться с помощью используемой техники в активизирующееся планетарное мышление присуще было опять же прежде всего В. Мейерхольду. Вот как он, например, говорил: «Театр должен иметь хорошее свойство вокзала. Театр не должен быть местом уюта. У нас театр – место согревающее. В современной жизни – мы должны видеть проходные дворы (метрополитены, коридоры – неожиданности)... Театр не должен бояться, чтоб в него влетал автомобиль, мотоциклетка... Иду по улице, мимо ворот, где исполняется дифирамб электрификации, попадаю на движущийся тротуар – в вокзал, он выносит на неподвижную площадку... Верхний этаж должен раскрываться – для аэроплана» [25].

У Пискатора киноизображение проецируется не только на задник сцены, но и на боковые стены. К тому же действие постоянно выносилось в зрительный зал, что опять же напоминало используемые Мейерхольдом приемы восточного театра. При этом кинематографические проекции воспроизводили не только подчас специально снятые для спектакля игровые сцены, но целые хроникально-документальные эпизоды. Так, в спектакле «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» по пьесе А. Толстого и П. Щеголева «Заговор императрицы» (1927) Пискатор представлял сцену в виде глобуса, на фоне которого многочисленные события, происходящие в разных географических пространствах и в разные эпохи, оказывались чем-то единым. Сценография спектакля представляла полусферическую конструкцию диаметром 8 метров и высотой 7,62 метра. Эта конструкция имела двухъярусную композицию. Верхний уровень делился на пять сегментов, нижний на шесть. Поверхность полусферы использовалась как экран для проекции. На нем можно было одновременно показывать разные фильмы. Экраны устанавливались также на порталной раме. На них проецировались даты происходивших в разных исторических периодах событий. Так, спектакль «Атриды», воспроизводивший действие, совершающееся в древнем Микенском царстве, сопровождался хроникой с участием Гитлера.

Хочется просто воскликнуть: да ведь это же уже то, что намного позже позволит себе делать лишь Питер Гринуэй. Причем, позволит делать в кино, у которого гораздо больше возможностей так виртуозно оперировать временем и пространством, чем это позволяет театр. Этот эксперимент свидетельствует, что театр способен демонстрировать какой-то беспрецедентный синтез, тот желаемый и недостижимый Gesamtkunstwerk, к которому в XIX веке так стремился Рихард Вагнер. Он хотел повторить синтез в той его форме, что в эпоху Ренессанса предстал в опере. Разумеется, как пишет Ф. Ницше, эта попытка не удалась. Этот синтез Пискатор связывал с тем же театром, но не с оперой. Реквием по опере в символическом смысле продемонстрирует в своем фильме «А корабль плывет» Ф. Феллини, пытаясь воссоздать атмосферу начинающейся первой мировой войны, которая поможет осознать то, что до этого в фаустовской культуре уже существовало, но осознано не было, а именно, ее «закат». Этот «закат» у Феллини получит символическое выражение в истории ритуала, связанного со смертью оперной певицы, в котором принимают участие другие оперные певцы. Так, уходила эпоха, когда формат оперы воспринимался средством возрождения античности. Уходил начавшийся на Западе Ренессансом целый цикл мировой истории. Началась переходная эпоха с ее мировыми войнами и миллионными жертвами.

Пискатор, однако, не пессимист. В искусство он входит с конструктивной и оптимистической сверхзадачей – превратить предсказанный Шпенглером и неудачно преодолеваемый Гитлером «закат» европейского мира в его возрождение. Эта идея и вызовет к жизни его стиль, а именно, политический театр. Он по-своему реализует то, к чему двигался в своем становлении авангард – к союзу искусства и политики. Он повернет в то, что теоретически доказывал его соотечественник К. Маркс и начал реализовывать Ленин. Тут-то и начинаются сомнения по поводу того, совпадают ли по своему смыслу употребляемые в театральной среде понятия «остранение» и «очуждение». Но об этом чуть позже. Возрождение обязательно должно произойти, и в нем центральную роль сыграет пролетариат. Это была, конечно, утопия, но она успела овладеть сознанием миллионов. Утопия, на основе которой в России, в которой крестьянское население, не успевшее стать пролетариатом, к концу XIX века составляло приблизительно 80 %, начинался эксперимент, стоивший жизни погибших в этих революциях и войнах миллионы людей. Утопия, однако, закончилась антиутопией.

А вот этот итог Пискатору, не разгадавшему своевременно, т.е. в 20-е годы этот зигзаг истории, как и вообще многим авангардистам, придется все же сделать после второй мировой войны, когда он вернется в ФРГ из эмиграции, предметом внимания. Тогда и произойдет возрождение его стиля, рожденного авангардом 20-х, и, в частности, возрождение того союза между искусством и политикой, который тоже в новое время пришлось изживать. Время было уже другим. Пискатор был убежден, что это время все же не превратит театр в маргинальное и архаическое искусство. Наоборот, оно лишь подтолкнет его к экспериментам, к трансформации. И вовсе не кино победит театр, отправив его в прошлое, как многие считали, а театр воспользуется и выразительными возможностями кино, в том числе, монтажом, документализмом, и кино в целом. Да, следует признать, спектакли Пискатора были и монтажны, и документальны. Время подбросило Пискатору именно такие сюжеты, к осмыслению которых годился лишь открытый Пискатором язык театра. В них речь шла тоже, как и в 20-е годы, о возможной катастрофе. Но под катастрофой понимался уже не «закат» Европы, а судьба всего человечества.

В 1945 году знаменитый и пугающий «манхэттенский проект», реализуемый Р. Оппенгеймером, был уже готов. Наука сделала свое дело, и политики этим воспользовались. Результатом научных открытий стала атомная бомба. После того, как японцы во время второй мировой войны напали на Пирл-Харбор, американцы оказались во власти мести. Месть произошла в Хиросиме. Этим событием история человечества вступила в новую фазу. На этот сдвиг Пискатор откликается своим спектаклем «Дело Оппенгеймера» (1964), поставленным по пьесе Х. Кипхардта. Политический театр Пискатора трансформировался в театр документальный, а драма превратилась в документальную драму. Так политический театр приобретал документальное измерение. Это обстоятельство позволило включить случающиеся с персонажами частные происшествия в широкий исторический контекст, который в соответствии с традиционными представлениями о времени и пространстве вроде бы не имел отношения к приватной жизни персонажей, но на самом деле именно он и раздвигал пространство происходящего, позволял вкладывать в действие отсутствующий в пьесе и символический, и глобальный смысл. Приватная жизнь персонажей, знакомых по психологическому роману XIX века, приобретала новые измерения и новые неожиданные смыслы.

Используя технологию, режиссура как бы дописывала литературную основу спектакля, добавляя в него планетарный смысл, что напоминало поэтическое мышление В. Маяковского 20-х годов или И. Бродского, в стихах которого снова возвращалось чувство мира. Это открывшееся в результате потрясений во время второй мировой войны и возникшего с открытием атомной бомбы страха перед уничтожением чувство мира будет определять поздние спектакли Пискатора по пьесам Петера Вайса («Дознание») и Рольфа Хоххута («Наместник»). Тут-то и выяснялось, что в творчестве Пискатора сохраняется преемственность. Он не изменил своему открытому в 20-е годы методу, не изменил политическому театру, хотя его и трансформировал. От авангардного стиля 20-х у него остался все же принцип симультанизма, т. е. одновременности развертывающихся в спектакле событий, происходящего в разных точках пространства действия.

Конечно, в 20-е годы, несмотря на новое мышление и сознание, несмотря на радикальное обновляемое отношение ко времени, открытый в советском искусстве, например, Мейерхольдом и Эйзенштейном, но, может быть, в более развернутом и потому шокирующем виде Пискатором этот прием симультанизма казался чуждым, непривычным и неприемлемым. Он возник раньше времени. Культура в целом, как казалось, готовой к нему не была. Но было уже ясно, что это новое мышление не без усвоения принципов авангарда было антилитературным. Ведь предшествующий авангарду период в истории искусства развертывался под воздействием литературоцентризма. Значит, все это должно было стать объектом деконструкции. Авангард продемонстрирует это в отдельных случаях отрицанием сюжетности и культом документализма. В советском искусстве выразителями этих тенденций станут Эйзенштейн и Вертов. У Пискатора тоже получили выражение эти обе тенденции. Уже в театре Пискатор ищет такую технику строения произведения, которую даже в кино позволят себе позднее, уже ближе к исходу прошлого столетия лишь П. Гринуэй. Именно он виртуозно продемонстрирует в своем фильме «Чемоданы Тульса Люпера» эту самую симультанность развертывающихся в разных точках экранного пространства моментов действия. П. Гринуэй возродит также рассказчика с тем, чтобы объединить в нечто целое множество фрагментов, в своих кинематографических панорамах. А ведь прием с рассказчиком, примененный П. Гринуэем, Пискатор тоже вводит в спектакль одним из первых. Правда, к тому

времени этот прием уже применялся в России, в частности, в Художественном театре, пытавшемся перенести на сцену романы Ф. Достоевского. Но к приему с рассказчиком, ставшим ярким выражением системы эпического театра, мы вернемся чуть позже.

5. Политический и художественный смысл театральной реформы Э. Пискатора

Да, омассовление стало признаком новой ситуации одновременно во всех европейских странах и выдвинуло в первые ряды художников, способных и умеющих вступать в контакт с массой и ею овладевать. Следствием новой ситуации в культуре, возникшей в связи с крутым поворотом в политике, становится растворение искусства и, в частности, театра в политике, как и, соответственно, в пропаганде. Над ним возникала реальная опасность, и она должна была каким-то образом разрешаться. Эту опасность первыми ощутили именно те режиссеры, которые в переносе политики в театр преуспели. Ведь эти новые возможности, которые у художника появлялись во время контакта с массой, можно использовать по-разному. Театр может стать эффективным средством зомбирования массы с помощью отключения ее сознания от аналитического и критического восприятия реальности, а может стать способом пробуждения этого критического сознания.

Театр – эффективный механизм, способствующий утверждению добра или зла. Когда-то эту опасность сформулировал еще Ф. Шиллер, констатируя, с одной стороны, способность растворения в идеологии и политике, а, с другой, возможность идти на поводу у массы и нравиться ей. Понятно, с какой целью приглашал Геббельс Пискатора в Берлин, какой вариант функционирования в нацистской Германии он имел в виду. Но это расходилось с тем, что в сознании режиссера уже возникло, а именно, расходилось с возникавшим новым театральным методом, который он вместе с Брехтом осваивал практически и пытался осмыслить теоретически. Можно считать, что они создавали театр заново. В политическом театре, в использовании которого они преуспели, они ощутили опасность. Это равносильно некогда возникшему в античности противоречию. Тогда философия, не успев достичь своей зрелости, превращалась в софистику, а софистика компрометировала и философов, и философию. Ведь софисты могли внушить грекам все, что угодно, но только не истину, и к ним стали относиться как к мастерам лжи, а к философии как к искусству

убедительно лгать. Не повторить бы художникам авангарда с присутствующим им политическим мышлением судьбу греческих софистов. Но в начале XX века об этом еще не думали.

Осознание этого противоречия и стало исходной точкой рождения театра заново. Поэтому у новых режиссеров начала XX века, в том числе, русских и, в частности, у Мейерхольда ощутимо такое тяготение к истокам театра и ориентация на античный и восточный театры. В пику существующей многовековой традиции, у истоков которой стоял Аристотель, как Брехт, так и Пискалов этот новый театр называли «неаристотелевским», а отправляемый в небытие театр — «аристотелевским». Рискованная, однако, предпринималась реформа. Вот в качестве основной темы для обсуждения в связи с новой книгой становится тема «остранения» или «очуждения», причем как тема в театральной реформе даже определяющая. Ведь этот прием все-таки не является просто и только художественным приемом, как это представлял и подавал В. Шкловский. В этом самом очуждении получал выражение радикальный поворот в истории театра, предотвращающий растворение театра в политике и пропаганде.

Спустя столетие становится ясно, что созданный Пискаловым политический театр был использован как политическое средство. С его помощью в сознании масс вкладывалась ложная идея. Мы уже успели отметить, что этот прием очуждения театральный мир до некоторого времени связывал исключительно с именем Брехта. Брехт — еще один немецкий художник-эмигрант, работавший в 20-е и 30-е годы в России. К нему в советской России относились, судя по всему, более благосклонно. Может быть, еще потому, что он был менее беспокойным в гражданском и политическом смысле, что не мешало, однако, ему быть в искусстве в высшей степени левым. Что касается его драматургии, то она вовсе не свидетельствовала о меньшей убежденности в политических, а в данном случае, марксистских идеях. Он был таким же активным антифашистом, как и Пискалов. Да часто они и работали вместе, в том числе, и над тем, что они назовут «неаристотелевским» театром. Они, как мы это уже успели отметить, создавали свои теории, касающиеся и сути направления, и тех теоретических концептов, которые с их деятельностью ассоциируются. Это касается, в том числе, и приема очуждения и того, что они называют «эпическим театром».

Правда, Брехт теоретизировал больше, о чем свидетельствуют его многочисленные тексты этого рода, а у Пискалова больше време-

ни занимала организационная работа, например, его проект по совершенствованию советской кинематографии. А ведь Пискатор ставил в Москве не только спектакли. Он поставил здесь, например, по роману А. Зегерс фильм «Восстание рыбаков Санта-Барбары» (1934), который в Советской России замалчивали, поскольку Сталин о нем плохо отозвался. Пискатор с этим замалчиванием пытался бороться, порождая кучу скандалов и конфликтов. Поскольку многие касающиеся театра XX века понятия знакомы по Брехту и как принадлежащие Брехту, а Пискатор их тоже употребляет, причем, называя их «своими», то невольно возникает вопрос, кому из них все-таки на самом деле принадлежат открытия, известные под этими знакомыми нам понятиями. Данное издание тоже многое в этом вопросе проясняет, как и позволяют лучше представить то, что их открытия касаются не только собственно театра, но искусства в целом, но в том числе и чего-то большего.

Брехт, как и Пискатор многое сделали, чтобы объяснить рождающиеся в XX веке новые формы мышления, которые искусство начинает осваивать. А главное, объяснить то, что нам известно как «очуждение», «остранение», «симультанизм», «эпический театр», «неаристотелевский театр» и т.д. Это все не разные явления театрального мира, а частные проявления и обозначения возникающей единой системы мышления, затрагивающей отношение современного человека с пространством и временем. Просто и Пискатор, и Брехт эту систему мышления открывают в театральной сфере и ее осваивают. Открывая ее, они пытаются объяснить необходимые новации как в драматургии, так и в актерской игре. А главное, эта система вызывает к жизни представление о режиссуре, театральной режиссуре. Вместе с рождением новой системы мышления театр уже не может существовать, будучи не режиссерским. Это, конечно, может быть, самое существенное, что характерно для театра нашей эпохи. А такие режиссеры, как Станиславский, Мейерхольд, Пискатор как раз и становятся режиссерами в подлинном смысле этого слова. С их деятельностью и связан смысл этой мощной реформы.

Не все замыслы Пискатору удавалось в советской России реализовать. Не удавалось по разным причинам. Русская революция ведь 1917 годом не заканчивалась. Ее последней фазой, как это вообще происходит со всеми революциями, была фаза реакции с присущими ей террором, лагерями, репрессиями, расстрелами и жертвоприношениями. В этой ситуации множество замыслов и идей Пискатора с его

активным гражданским и политическим мышлением, с его авангардистскими амбициями, с его почти религиозной верой в марксизм просто не могли осуществиться. Мировая революция, как ожидалось, не происходит. Россия начинает себя изолировать от мира. Она сбрасывает с себя одежды марксизма, а это будет способствовать утверждению пассаизма и реабилитации национальной истории и традиции. Для традиции авангард разрушителен, а значит, неприемлем. Это обстоятельство Пискатора постепенно превращает почти в маргинала. То, что он – космополит, характеризует не столько даже его самого, сколько, как уже отмечалось, установку авангарда первых десятилетий, к которому он был причастен, поскольку еще испытал, как и многие немецкие художники, соблазн экспрессионизма. Это человек грандиозной творческой энергии, творческого горения.

Но дело даже не в творческой мощи и духовной энергии, а в том, что он был первопроходцем, экспериментатором, введившим и театр, и его новую аудиторию в беспрецедентный исторический период «восстания масс». Не случайно Е. Райкова-Мерц в статье «Современный немецкий документальный театр на примере работ коллектива Римини. Протокол и его истоки в политическом театре Эрвина Пискатора» называет его «главным новатором сцены XX века» [26]. Да, именно всего XX века. Несмотря на тяжесть судьбы и постоянные вынужденные паузы в творчестве, мешающие ему последовательно работать, он неожиданно уже в преклонном возрасте, вернувшись в 1955 году из эмиграции, продемонстрирует, что открытый им новый театральный стиль по-прежнему востребован. Об этом, например, свидетельствовал поставленный им в 1961 году спектакль «Дело профессора Оппенгеймера», в котором он старался предупредить человечество об угрозе атомной катастрофы.

Пискатор будет использовать те же открытые им еще в 20-е годы возможности театра и, в частности, такие театральные форматы как политический театр и документальная драма. Приемы того и другого Пискатор использует, ставя своей целью то, что волновало тогда немецкий и не только немецкий народ – денацификацию. Но, может быть, в период, когда театральные режиссеры были увлечены драматургией Сартра, Беккета и Ионеско, его стиль и поставленные им в духе политического театра спектакли были уже архаикой? Конечно, некоторые критики так и считали. Пискатор же комментировал: «Я старомоден, *old fashion*, потому что я заимствую из 20-х годов то, что

сегодня не считается современным. Я убежден, что в 20-е годы я говорил то, что и в 60-е, еще современно» [27].

Однако согласно признанию самого режиссера, драматургия, в которой он нуждался в 20-е годы и которой тогда не было, возникла именно в 60-е годы. Это ее отсутствие в начале его режиссерской карьеры, делало его единственным хозяином спектакля, утверждавшим в театре монологический принцип воздействия на массу. Именно поэтому театр того блистательного десятилетия вынужден был стать режиссерским театром. Но, конечно, хотя театр Пискатора в 60-е годы и сохранял формат политического спектакля, тем не менее, он претерпевал изменения. Сам Пискатор к политической злободневности театра добавлял новый аспект. Свой театр он будет называть «театром откровения». Таким образом, применительно к Пискатору речь должна идти не просто о своем театре. Немецкий историк театра Й. Фибах утверждает, что Пискатор вместе с Брехтом стоит у истоков парадигмы (так и выражается – «парадигмы»), сменяющей в театре еще в конце XIX века предшествующую парадигму. По утверждению Й. Фибаха, новая парадигма была реакцией на промышленную революцию и появление новых технологических средств. В связи с этим он говорит о аудиовизуальной медиализации. Он говорит об использовании в театре кино, называя пионеров в использовании этого приема – Эйзенштейна и Пискатора.

Но использование этого приема – не главное. Главное – разрушение традиционной драматургической формы. Но ведь это объясняется не вторжением в творческий процесс технологии, а опять же мировоззренческими сдвигами, т.е. тем, что происходит на уровне политики. То, что немецкий историк театра назовет «парадигмой», связано, конечно, не только с политическим театром и не только с документальной драмой, а эти нововведения связаны с именем тоже Пискатора, но в еще большей степени с этим самым режиссерским театром, вообще, с режиссурой, о чем в данном исследовании меньше сказано. Как ни странно, именно с режиссурой, т.е. с авторским театром. И это в эпоху, в которую произошла, по выражению Р. Барта, «смерть автора». Размышляя над судьбой Пискатора, невольно приходишь к выводу: в его спектаклях «автор» умер, но одновременно и родился. Родился в новом облике.

В чем тут дело? Конечно, автор умер, но умер лишь автор, существовавший до театральной реформы, проводимой такими деятелями авангарда, как Мейерхольд, Брехт, Пискатор. Благодаря этим

демиургам – театральным режиссерам XX века – рождался Автор в его новом виде, такой Автор, что соответствовал постреформационной эпохе театра. Хотя в период тоталитарных режимов родившийся заново Автор заметно исчезал, возвращаясь к традиционным формам, все же история продемонстрирует, что эксперименты Пискатора обращены в будущее, и оно обязательно наступит. Когда-то то, что культивировал Пискатор, а это касалось и пристрастия режиссера к технологическим новинкам, отвергалось в силу своей новизны. Пискатор же был убежден, что театр эпохи индустриальной революции должен менять свой язык, используя технологии, насыщая спектакль фотографиями, газетными полосами, хроникой, кинематографическими съемками и даже радио, как это было в его спектакле по пьесе Эрнста Толлера «Го-пля, мы живем» (1927).

А что касается спектакля Пискатора «Распутин, Романовы, война и восставший против них народ» (1927), то там, например, была использована одновременно тройная кинопроекция. Но это даже не предвосхищение нового скачка в медиализации театра, столь обращающего сегодня на себя внимание, а в еще большей степени, предвосхищение той стратегии очищения от омертвевших языков эпохи классического кино, которую еще недавно выражал в своих фильмах П. Гринуэй. Пискатор, а затем и П. Гринуэй бьется против литературоцентристской ориентации культуры. Подобная дерзость приводит Пискатора к необходимости активно включать в сценическое зрелище документ. Создавая свое особое направление политического театра и следуя в этом авангардистскому принципу слияния искусства и политики, Пискатор к тому же первым вызывает к жизни документальный театр, который исчезнет в эпоху тоталитарных режимов, но вновь возродится после второй мировой войны, о которой часто говорят, что это следующий после первой мировой войны акт.

6. Пискатор против Аристотеля.

В чем же все-таки заключается смысл «эпического театра»?

Один из самых существенных признаков нового театра заключается в подчинении эстетики политике. В эстетизации политики. Это обстоятельство невозможно игнорировать, когда мы уточняем смыслы, вкладываемые в понятия «остранение» и «очуждение». Они – частный случай разных эстетических систем. Так, характеризуя театр Пискатора, выражается и Брехт: «Эстетические соображения были целиком и полностью подчинены политическим» [28]. По мнению

Брехта, Пискатор склонен превращать театр в парламент («Сцена задавалась честолюбивой целью – привести свой парламент, публику в такое состояние, чтобы на основании преподнесенных ему образов, статистических данных, лозунгов он мог принять политические решения). Театр Пискатора не брезговал аплодисментами, но гораздо больше желал дискуссий. Он стремился не только доставлять своему зрителю какое-то переживание, но и добиться от зрителя практического решения, активно вторгнуться в жизнь» [29].

Такое видение театра приводило к радикальному переосмыслению драматургии и к особому исполнительскому стилю актеров. Что касается драматургии, то, как правило, существовавшая до XX века драматургия режиссера – экспериментатора не удовлетворяла. Пьесы, которые приходилось ставить, нужно было радикально переделывать. Так возникали его спектакли, представляющие монтажные коллажи. По сути, то, что позднее постмодернисты назовут деконструкцией, уже появляется у Пискатора и превратится в его режиссерский метод. Что же касается нового стиля актерской игры, то его сущность Брехт видит в противостоянии некогда сформулированного Аристотелем принципа катарсиса. Как же этот не только замышляемый, но и осуществляемый сдвиг в театре осмыслить? И почему столь авторитетный до сих пор, в том числе, и в театре Аристотель повержен? А повержен ли? Во всяком случае, речь идет о несогласии с его теорией. В истории, однако, подобный казус уже случался. Например, в таком негативном свете у Ф. Ницше в его ранней работе «Происхождение трагедии из духа музыки» предстал даже Сократ. Пискатор и Брехт тревожат прах Аристотеля. Значит, дело касается не только авангардного наезда на классиков, но всей истории театра. Наконец-то, в театре должно быть осознано то, что до реформаторов, да, собственно, вплоть до сегодняшнего дня полного объяснения не получало.

Это объяснение произойдет в рефлексии и деятельности Пискатора и Брехта. Но этого требовала и новая история, в которую зло приходило в приемлемой и, можно даже сказать, соблазнительном виде. Эту предпринимаемую Пискатором и Брехтом реформу нужно было осмыслить, сопоставляя то омассовление, что на рубеже XIX–XX веков произойдет в Европе, с аналогичным омассовлением, имевшим место еще в античном мире, когда вся эта цивилизация двигалась к империи. Вот аристотелевская теория катарсиса как механизма воздействия театра на массу и была реакцией на это омассовление. Однако концепция драмы и театра в целом Аристотелем со-

здавалась не в эпоху империи и последующего ее «заката», когда Греция превратилась всего лишь в одну из провинций Рима и когда ее искусство уже деградировало, а еще в эпоху культурного ренессанса в Афинах.

Аристотель пытался разобраться в театре, находящемся на той фазе становления греческой культуры, когда из эпоса как более древнего жанра начала выделяться и обретать самостоятельность драма, а в ней события развертывались уже не в прошлом, как это было в эпосе, а в настоящем времени, что, несомненно, свидетельствовало о художественном и культурном прогрессе. Возникновение в Древней Греции драмы было также следствием сдвигов в отношении ко времени. Кроме того, в драме, в отличие от эпоса, в котором события воспроизводятся с помощью рассказчика, появляются действующие лица, а действие двигают уже не культурные герои как герои мифа, а реальные люди. Они двигают уже не только действие в трагедии, но и историю. На зрелой стадии становления драмы рассказчик упраздняется. Но реформаторы ставили своей целью, раз уж речь идет об эпическом театре, рассказчика возвращали. Но они возвращали даже хор. В одном из поздних спектаклей Пискатора хором представляли сами зрители.

Рождение свидетельствовало о колоссальных сдвигах в восприятии времени. Впервые в истории возникают возможности выстраивать фабулу на основе причинно-следственных связей, от которых ныне нас пытаются освободить постмодернисты. Как и Брехт, Пискатор был убежден, что развертывающиеся в XX веке сдвиги, настолько грандиозны, что они приводят к радикальному обновлению и истории, и культуры. Одним из бросающихся в глаза признаков такого обновления становится упразднение не только традиционных форм театра, но и логики его развития, которую и осмыслил, и утвердил Аристотель. С появлением его «Поэтики» была задана логика, в соответствии с которой идет развитие европейского театра. Это упразднение должно было происходить, как это ни покажется странным, с помощью реабилитации состояния театра, что имело место до возникновения собственно драмы.

Однако ведь кроме всего прочего драма свидетельствовала и о резком скачке в истории личности, в истории индивидуации культуры, чем, собственно, для нас эта культура и интересна. А история XX века с ее грандиозным омассовлением снова возвращала личность в массу, о чем точно скажет О. Мандельштам в своей статье о смерти

романа в XX веке. Казалось, история возвращалась вспять, способствуя реабилитации архаического состояния театра. Отсюда и столь заметная для спектаклей Пискаatora утрата психологизма, что, собственно, авангардом приветствовалось. Надо сказать, что порождаемая немецкими деятелями театра в советской среде новая модель театра по самой своей сути была авангардной, ведь именно с авангарда и начинается поворот к восстановлению архаических форм искусства. То же прочитывается и в проекте нового театра у Пискаatora и Брехта.

Теоретизируя о новом театре и его функциях, а также предлагая новую модель театральной коммуникации и обозначая ее «эпическим театром», Пискаator и Брехт тем самым возвращали театр к ранним, т.е. архаическим формам становления. Это просто удивительно. Ведь это нельзя назвать регрессом. Возвращение в архаику следует понимать как неизбежность, объясняемую новыми историческими обстоятельствами. Не случайно в спектаклях Пискаatora снова, как когда-то до появления у Эсхила и Софокла многих персонажей, появляется рассказчик. Вот и в спектакле 1955 года, поставленном по роману «Война и мир» Л. Толстого, рассказчику уделено значительное внимание. Да в какой-то степени и исполнитель, согласно новому видению театра, продолжая перевоплощаться в образ, полностью со своей ролью себя не отождествляет. В таком виде исполнитель тоже отчасти оказывается рассказчиком.

Получается, что, отступая в прошлое, новый театр не совсем уж от Аристотеля и отказывается. Из действия реформаторы не устранили и персонажей, правда, пытаясь иногда относиться к ним как к марионеткам, что, кстати, как отмечал Б. Алперс, в некоторых спектаклях Мейерхольда обращало на себя внимание. Однако, удивительное дело, возвращая театр в архаику и извлекая оттуда фигуру рассказчика, они его наделяют той функцией, что должна была преодолевать гипнотическое воздействие аристотелевского театра, превращающего зрителя в своеобразного сомнамбулу, у которого, как это у сомнамбулы и бывает, разум отключается. Но ведь это отключение разума как раз и было сверхзадачей тех форм театра, которые имитировали недостающую в то время массовую коммуникацию и которые осуществляли политические и пропагандистские функции.

Очень странная получается логика. Ведь время Аристотеля – это что-то вроде эпохи Просвещения на Западе. Значит, как и потом в Европе, здесь наступает время культа разума, а вот разум, как оказывается, имеет не только позитивные последствия. Особенно разум,

дающий волю утопии. Здесь возникает какое-то необъяснимое противоречие, позволяющее утверждать, что Аристотель нашел и сформулировал проблему, но до конца это объяснение не довел. А может быть, это объяснение и было, да до нас не дошло. Не случайно же, в отличие от Аристотеля, Платон трагедии, как и вообще театр, не любил и опять же, в отличие от своего ученика Аристотеля, мало им интересовался. Не любил или не принимал? А вот Аристотель в воздействии театра понял что-то такое, чего Платон не понимал, и вызвал к жизни и обосновал теорию катарсиса.

Только ведь по Аристотелю этот катарсис предполагает идентификацию и актера, и зрителя с персонажем. А это как раз и приводит к гипнотическому воздействию театра, к тому трансу, когда у зрителя отключается сознание, и его можно превращать в зомби. Это и есть свидетельство трансформации психики человека, утрачивающего свое «я» в массе, как это доказывают исследователи психологии масс. Когда общество стабильно и не находится в переходной ситуации, для него такой театральный гипноз не опасен. Иное дело, когда общество находится в ситуации омассовления и революционного возбуждения, как это характерно для первых десятилетий XX века. Открытие, касающееся катарсиса, Аристотель и должен был сделать, ведь его время – это время начального этапа такого же омассовления, какое возникнет в европейском мире на рубеже XIX–XX веков. Не случайно это время Платон воспринимал критически.

Однако не зря же последующие теоретики театра пытаются в этом самом катарсисе разобраться. Затронув значимые аспекты психологического воздействия театра, Аристотель все же всего не объяснил. А значит и не мог предотвратить той опасности, когда средство массовой коммуникации может оказаться способным представлять средством манипуляции и зомбирования. На этом фоне недоверие Платона к трагедии и театру выглядит иначе. Ведь Платон был вообще недоверчивым по отношению к тем формам коммуникации, что возникали в его эпоху. Например, в его сочинении «Государство» мы находим критику возникшей в ситуации либерализации афинского полиса письменности как одному из первых средств коммуникации. Уже тогда даже применительно к такому прогрессивному средству культуры он мог бы воспользоваться знакомым сегодня нас словом "постправда".

В самом деле, открытие Пискатора и Брехта оказываются ближе Платону, нежели Аристотелю. Они и должны были сделать следую-

щие открытия, ведь это именно в их время искусство начинало растворяться в политике. Причем, как свидетельствует опыт авангарда, само искусство в лице конкретных художников, как справедливо утверждает Б. Гройс, добровольно и весьма охотно. Испытывая невероятный искус воли к пересозданию мира и, следовательно, демонстрируя, как доказывает Б. Гройс, волю к власти, Пискатор и Брехт первыми ощутили в воздействии театра возможную опасность. Ощутили потому, что сами этим механизмом театра воспользовались. Это, так сказать, бунт против самих себя. Механизм катартического воздействия театра, наконец-то, был осознан. Они с помощью своего открытия не просто опровергли Аристотеля. На самом деле его идею катарсиса они просто продолжили и углубили. Но поскольку в это время революционное возбуждение под напором напозающего тоталитарного режима и фазы реакции в течение революции угасало, то практически воспользоваться своим открытием им не удалось. А следовало бы и именно с рубежа 20–30-х годов, когда в советской России эта реакция и начиналась.

Так уж получалось, что это открытие реформаторов, которое с этого времени было не только актуальным, а и по-настоящему востребованным, способным предотвратить зомбирование, причем в том государстве, которое некогда реально пробудило надежду. Но этому не суждено было осуществиться. Смысл очуждения был заново открыт и растиражирован лишь с началом эпохи оттепели. Но удивительно, что в этот период очуждение все-таки больше понимали по Шкловскому, нежели по Пискатору и Брехту. Пожалуй, в России лишь один театр Ю. Любимова на Таганке возвращал в это понятие смысл, который в него вкладывали реформаторы и который требовал политический театр Пискатора. Но и не удивительно, что это его употребление в спектаклях на Таганке спровоцировало конфликт театра с властью и со временем привело его к кризису.

Но вернемся к Аристотелю. Если Пискатор и Брехт называли свой театр «эпическим», то, независимо от того, как это авторы, высказывающиеся в нашем издании, объясняют между собой их открытие, под этим следует подразумевать как раз стремление реформаторов преодолеть большой цикл в истории театра, что связан со становлением и трансформацией драмы и отчасти вернуть его в додраматический, а, следовательно, эпический период. Ведь эпос драме предшествует. Так можно объяснить то, что Пискатор и Брехт в это понятие вкладывали. Остается лишь объяснить, кто из них в этом был первым

и кто внес в разработку эпического театра больше, а кто меньше. Пытаясь на этот вопрос ответить, С. Ромашко в своей статье, включенной в данное издание, обращается к уделившему эпическому театру внимание Беньямину и пишет, что «термин “эпический театр” принадлежит Пискатору, а теория эпического театра всесторонне разработана Брехтом» [30].

Но означает ли это только то, что все теоретические идеи Брехта сохранились в теоретическом виде и были опубликованы, а те идеи, к которым приходил Пискатор, нам не до конца известны. Ведь от Пискатора, как это можно узнать из издания, остались лишь пустые чемоданы, а их содержимое оказалось изъятым. Однако проблема, видимо, все-таки не в термине, не в степени разработанности теории и даже не в первенстве кого-то из реформаторов. Пискатор, как кажется, был, как уже отмечалось, прежде всего практиком и открывал новую форму непосредственно в процессе работы над спектаклями, а Брехт – в процессе написания пьесы. Но главное все же связано с теми сдвигами в мышлении, что происходили в начале XX века, на что эти реформаторы и реагировали и что пытались выразить. Это наше заключение можно также подтвердить тем, что на этот сдвиг отреагировали первыми отчасти отечественные режиссеры, и, в частности, В. Мейерхольд, отчасти это открытие произошло, как мы уже успели отметить, благодаря опыту такого художественного направления как футуризм и возникшего под его воздействием формализма как теории, а она возникла в литературном мире, в теоретических работах русской «формальной школы», и более того, еще раньше в литературе, у того же, как показал Шкловский, Л. Толстого, что тоже, видимо, привлекало к его романам внимание Пискатора.

О том, что теория остранения Брехтом разрабатывалась под воздействием Мейерхольда, говорится в книге Ханзен-Леве. «Наряду с непосредственным влиянием драматургии и эстетики С. Третьякова и «Нового Лефа» на теорию остранения Бертольда Брехта, – пишет он, – следует особо учитывать воздействие на него Мейерхольда: Третьяков и Леф послужили источником идеологической базы теории Брехта, а Мейерхольд – техники, художественных приемов» [31]. Что же касается заимствования приемов остранения Пискатором у Мейерхольда, приведем конкретный пример. В 1928 году Пискатор в Германии ставит антимилитаристский и близкий экспрессионизму спектакль «Похождения бравого солдата Швейка». Театровед Т. Соломкина в связи с этим пишет, что на протяжении всего спектакля

Швейка сопровождают конвейеры, проекции да еще и марионетки, а в них подчеркивается бездушность и механистичность. Откуда эти марионетки взялись? Здесь явно ощущается влияние Мейерхольда, проявляющееся в увлечении марионетками, а это увлечение, как было сказано, – типичный прием остранения.

Вот какое впечатление оставили у Б. Алперса спектакли Мейерхольда «Ревизор» и «Горе уму». «Образы, возникающие на сцене мейерхольдовского театра в спектаклях этого типа, – не мистические призраки, не видения экспрессионистского театра. Нет, это всего-навсего куклы паноптикума, музея восковых фигур. В них нет ничего загадочного. Но так же как и в восковых фигурах, в них есть то странное, что всегда поражает в точных подделках под живую натуру: кажется, что от них отделяется тонкий запах тлена» [32, с. 77]. Но что такое описывает Б. Алперс как не выведение из автоматизма ставших уже привычными персонажей Гоголя и Грибоедова? Разве это не мышление, преследующее остранение как прием? Что же касается приема остранения применительно к актеру, то его смысл Мейерхольд лаконично, но и предельно точно сформулировал в прочитанном им в 1921 году в ГВЫРМе докладе («Актер должен быть либо адвокатом, либо прокурором образа, который он играет» [33, с. 254]).

Поэтому понятно, что в теории и экспериментах Пискатора и Брехта Аристотель предстает мыслителем, идеи которого необходимо преодолеть. Преодолеть и начать все заново. Причем пересмотреть и свой собственный опыт. Это касается прежде всего Пискатора. Такое видение театра своего времени напоминает логику Ф. Ницше. Мы уже упоминали о том, что, констатируя «закат» и декаданс европейского мира, Ницше в качестве исходного состояния, которое привело к современной ему ситуации, к кризису европейской цивилизации, виновником этого декаданса сделал Сократа, что, конечно, не могло не удивлять и не возмущать современников философа. Ведь это именно с Сократом, по утверждению Ницше, связано происхождение того самого рационализма и логоцентризма, которые, продолжая развиваться в западном мире на протяжении столетий, стали причиной болезни, т.е. декаданса. Конечно, грандиозный поворот в истории возник еще в эпоху возникновения модерна, т.е. в эпоху Просвещения. Но философы модерна были первыми футуристами и начали переселять человечество из прошлого в будущее. Они больше размышляли о будущем, к которому, как казалось, приближали программируемые ими революции.

Но как показывают Писка́тор и Брехт, такое видение будущего предполагает и новое видение прошлого. Хилиастический революционный прыжок в будущее предполагает неизбежную ретроспекцию в прошлое. В суждениях Писка́тора проскальзывает недоверие к той разновидности театральной реформы, что связана с идеей возвращения к мистерии, а эта идея в начале XX века, например, излагалась Вяч. Ивановым. Но если проект реформы театра Писка́тора и Брехта додумывать до конца, то получается, что гипноз архаических театральных форм имеет место и здесь. Правда, с одной оговоркой. Театр в виде мистерии тоже не исключает того гипноза, что способствует идентификации зрителя с персонажем и не оставляет места возникающей в результате критического отношения зрителя к происходящему дистанции между зрителем и персонажем. А Писка́тору и Брехту эта дистанция как раз и была нужна.

7. Театральная реформа Писка́тора и Брехта спустя столетие после русской революции

Конечно, замышляемая Писка́тором и Брехтом театральная реформа возникает в контексте художественного авангарда первых десятилетий XX века. А значит, поскольку авангард – порождение модернистского мировосприятия, эта реформа несет на себе отпечаток модерна. Тем не менее, эта реформа в лице Писка́тора и Брехта воспринимается бунтом модерна внутри самого модерна против себя самого. Пока так. Но эта интуиция театральных реформаторов позднее получит продолжение, но уже в пространстве философии, что представлена философами Франкфуртской школы, которые вернут, а точнее, сохранят и реабилитируют понятие Маркса «отчуждение», во многом проясняющего смысл этого употребляемого реформаторами понятия, правда, предполагающего исчезновение из слова буквы «т». Вот это и будет единственно возможным смыслом открытия Писка́тора и Брехта, уверовавших в учение Маркса. Понятие «очуждение» ближе все же к понятию Маркса «отчуждение», нежели к понятию, употребляемому Шкловским. Такое сближение позволяет утверждать, что Шкловского в этом понятии и интересует лишь эстетический, а не политических смысл. Совершенно очевидно, и об этом будут свидетельствовать последующие десятилетия XX века, интуиция реформаторов уже расчищала путь к постмодернистскому мышлению.

Разве эксперименты Брехта в драматургии, а Писка́тора в режиссуре не свидетельствовали о деконструкции как ключевом поня-

тии постмодернизма. Так, немецкий театровед Й. Фиббах во включенной в издание статье говорит о том, что уже, начиная с 20-х годов, Брехт как один из первых европейских интеллектуалов, поставивших на философском уровне под сомнение идеи Просвещения, осуществил деконструкцию. («В числе немногих он инициировал их деконструкцию, которая после 1945 года, по крайней мере, с 1960-х годов, обрела решающее значение не только для теории и практики искусства и культуры» [34]). Так ведь с этого времени история возникновения и становления постмодернистской эстетики и начинается. При этом, что важно, смысл этой деконструкции касается и той, выражаясь языком М. Фуко, эпистемы, что складывалась под воздействием идей Просвещения, т.е. мировосприятия модерна. Это, разумеется, во многом практику искусства продолжает определять. Ведь новой драматургии, соответствующей меняющемуся мышлению, еще не было. Приходилось ставить классику. Вот эти спектакли в соответствии с замышляемым неаристотелевским театром и деконструировались, что приводило к особой функции режиссера, к становлению режиссерского театра как неизбежности.

В поздний период, уже в 60-е годы, когда Пискачов начал ставить свои грандиозные спектакли, преследовавшие денацификацию, по адресу философии модерна начали появляться критические суждения. Да и в самом деле, все больше стали осознавать, что в этой революционной программе разрушения традиционных и созидания новых обществ на основе разума было много утопического. Утопичность – самый, пожалуй, уязвимый признак модерна, но, в том числе, и уязвимое место революционного сознания, как и революции 1917 года, превратившейся в сакральный символ и в основу идентичности советского человека. Но не просто уязвимый, а и опасный признак. Так, имея в виду утопию, Ф. Джеймисон пишет, что хотя утопическое мышление внешне кажется благотворным, «в действительности является опасным и ведет, помимо прочего, к сталинским лагерям, к Пол Поту и (недавно переоткрытым по случаю двухсотлетия) «массовым убийствам» Французской революции (которые сами тут же возвращают нас к вечно живой мысли Эдмунда Берка, первым предупредившего нас о насилии, которое неминуемо проистекает из гордыни людей, вознамерившихся переделать и преобразовать органическую ткань наличного общественного порядка» [35, с. 653].

В ситуации возникновения критического отношения к модерну и становления постмодернистского сознания открытие Пискачова и

Брехта приобретает именно тот смысл, который ему задан с самого начала. Смысл, который не сводится к пониманию его Шкловским, пытавшимся обнаружить его на всем пространстве истории искусства. Конечно, у реформаторов театра это не только художественный прием, а мировоззренческая парадигма, что и имели в виду подчас сознательно, как это было у Пискаatora и Брехта, а подчас бессознательно, как это было у Мейерхольда, что не мешало этому гениальному режиссеру блистательно пользоваться открытием и трансформировать его из простого приема в мировоззренческое видение мира. Но ведь и теория Маркса, как утверждает Ф. Джеймисон, тоже сегодня предстает как модернистская теория. Она тоже, кажется, требует переоценки. Просветили ли человечество идеи просветителей-модернистов, что стали исходной точкой развертывающихся в мире революций – и французской в конце XVIII века, и российской в начале XX века и последующих спровоцированных ими катастроф? Мы сегодня вспоминаем суждения тех западных мыслителей, которые выступали против революции, как это имеет место в одном из трактатов Э. Берка, не принявшего французскую революцию.

Была ли реализована не осознанная в их теории утопия? Не возникла ли в реальной истории вместо утопии антиутопия? На этот вопрос человечество сегодня отвечает положительно. С одной лишь поправкой. Реализовалась ли в советской России программа Маркса в ее адекватном виде или мы все же имеем дело с интерпретацией его теории, а также реализацией ее в жизни, трансформирующейся под воздействием особой ментальности. Если на эти последствия обратить внимание, то невозможно не прийти к выводу: открытый Брехтом и Пискаатором альтернативный гипнотическому воздействию театра метод существовал сам по себе, а театр, несмотря на это открытие, так и оставался таким же аристотелевским средством зомбирования массы и очень много сделал для того, чтобы возникший в сознании еще Платона идеальный образ государства в реальности осуществлялся в формах антиутопии Д. Оруэлла. Во всяком случае, в эпоху сталинизма.

Налицо удивительный парадокс: становление театра в неаристотелевских формах реформаторы связывали с созиданием в советской России нового общества, но именно здесь, находясь на службе новой и вроде бы самой справедливой в мире идеологии, театр все же функционировал по логике Аристотеля, т.е. как средство зомбирования массы, увлекаемой политиками по ошибочному пути, который в этом,

т.е. в ошибочном качестве массой не осознавался. В этом смысле поздние спектакли Пискаatora, касающиеся коллективной ответственности народа за развязывание мировой войны невозможно переоценить. Да, следует признать, «эпический театр» Пискаatora и Брехта, как и разработанная ими (в большей степени Брехтом и изложенная в его работе «Новый органон») теория была настоящим открытием, соответствующим новому мышлению и той переходной ситуации в культуре, что развертывается в XX веке. Однако спустя столетие после этого открытия реформаторов сцены приходится признать, что деконструкция традиционного театра и драматургии, соответствующей эпохе литературоцентризма в истории культуры, сегодня сама подлежит деконструкции.

И дело тут не в старомодности и архаичности, а в осознании того, почему утопические идеи, овладевающие сознанием и элиты, и массы, могут приводить к катастрофе. Удивительный парадокс, причем, ощущаемый самим Пискаатором, о чем свидетельствуют его спектакли, созданные по роману Л. Толстого «Война и мир». Эта тема в издании получила подробное и глубокое освещение. Почему параллельно философии, пытающейся осознать уязвимые стороны модерна и возвращающей с этой целью к понятию Маркса «отчуждение», Пискаатор постоянно продолжает возвращаться к этому произведению Л. Толстого? В рецензируемой книге есть превосходные фрагменты и тексты, касающиеся именно этого сюжета. Но, может быть, до конца и не объясняющие смысл обращения Пискаatora к роману Л. Толстого. А ведь, кажется, Л. Толстой – это та классика, которая с точки зрения реформаторов-авангардистов вроде бы тоже подлежит деконструкции. Но, видимо, наше время теряет интерес к деконструируемому в духе политического театра Л. Толстому и возвращает человечество к истинному Л. Толстому, к подлинно адекватному прочтению смысла его романа.

Человечеству сегодня нужен не деконструированный, а адекватный Л. Толстой. Должна произойти деконструкция деконструированной структуры спектакля. Мудрость Л. Толстого оказывается предвосхитила теоретическое мышление модернистов-революционеров, какими они были, приступая к осуществлению в 20-е годы идеи политического театра. Она и именно она и явилась исходной точкой в понимании того, что Шкловский назвал «остранением», сосредоточив внимание исключительно на его художественном смысле. Невозможно утверждать, что Шкловский ошибался, ведь этот прием он, как

уже отмечалось, извлекал все из того же Л. Толстого. Только вот не свел ли авторитетный теоретик смысл остранения к узкому, т.е. эстетическому пониманию. Но в случае наших реформаторов, представляющих авангард, речь должна идти не об эстетике, а о политике. Ведь Толстой все же ближе не к Шкловскому, а все-таки, как это ни покажется странным, именно Марксу. А еще точнее, к употребляемому Марксом понятию «отчуждение» (на этот раз с буквой «т»), о котором М. Хайдеггер скажет, что более глубокого определения философского понятия «отчуждение», чем предложено Марксом, в философии не существует.

Ведь не случайно же реформаторы не воспользовались словом «остранение». Дело тут вовсе не в странности и не просто в разрушении автоматизма. Хотя, объясняя суть приема, Шкловский цитирует Л. Толстого, все же создается ощущение, что классик имел в виду не только и не просто художественный прием. Вот то, что больше, чем прием, и ощутил Пискатор, когда ему после второй мировой войны пришлось ставить антивоенные спектакли. Он по-настоящему ощутил, почему у Л. Толстого сражение под Бородино дано глазами штатского человека Пьера Безухова, что у некоторых вызывало неприятие романа. Им казалось, что Пьер Безухов не может разгуливать в месте кровавой бойни, в которой погибли десятки тысяч людей, как если бы это были простые маневры под Красным Селом [36, с. 119]. Стало быть, речь у Л. Толстого, как и у Ницше, идет о радикальной переоценке всех ценностей. Не случайно Шкловский тоже говорит, что применительно к Л. Толстому речь должна идти о мировоззренческой установке на недоверии к жизни. Это примерка вещи на человека, не связанного с ней, «передача игры через человека вне игры».

Но это как раз и свидетельствует именно о присутствии того самого отчуждения, которое имеет в виду Маркс. Так что не случайно Пискатор и Бретхт все-таки используют это слово «отчуждение». Они ведь как убежденные марксисты мыслят в пространстве политики и, более того, политики в понимании Маркса. Под «остранением» Л. Толстой понимал все-таки именно «отчуждение». Когда-то классика вместе с Л. Толстым и деконструировалась. Но пришло время эту волю к деконструкции как реакцию на революционное, но поверхностное модернистское мышление преодолевать. Приходит время осознания уязвимости и опасности модерна. Тогда Пискатор, обращаясь к Л. Толстому, снова впереди. Он в романе «Война и

мир» уже видит другие смыслы, которые для него раньше не существовали. Впереди, а ведь это уже последние годы его жизни. Можно только удивляться тому, как Пискатор находил в себе силы пересматривать прежние увлечения, которые по отношению к произошедшей в XX веке катастрофе вовсе не нейтральны.

Вот почему оставаясь у Пискатора по сути своей по-прежнему политическим, его театр демонстрирует новую модель театра как театра откровения. И не случайно Пискатор называет свой обновленный театр «театром откровения». Эта трансформация говорит не об отказе от навсегда открытой формы, а о ее переосмыслении. Но это для него как политически мыслящего художника явилось и переосмыслением всякого революционного мышления, трансформировавшегося в тоталитарное мышление. Для Пискатора театр откровения свидетельствует о пересмотре убеждений, в которые он некогда верил с религиозным энтузиазмом. Пискатор по-прежнему остается режиссером большого формата, поскольку продолжает оставаться политически мыслящим художником.

Подписывая в 1950 году воззвание против распространения атомной бомбы, Пискатор продолжает быть политиком, каким он был, пытаясь организовать силы, сопротивляющиеся фашизму и дегуманизации. Но Пискатор, продолжающий демонстрировать политическое мышление, сохраняет и остающуюся от наследия революционного авангарда 20-х годов установку на смыкание искусства и политики, что он и демонстрирует в позднем своем спектакле «Дело профессора Оппенгеймера» (1961), посвященном угрожающей человечеству атомной катастрофе. В спектакле «Дознание» по пьесе П. Вайса он также остается верным некогда открытому им формату документальной драмы и воспроизводит материалы судебного процесса над действующими в Освенциме военными преступниками. Его интересует, как деградирует, превращаясь в убийцу, обычный человек. В спектакле обвиняемые персонажи повернуты спиной к публике, что означало, что обвиняются все и что существует коллективная вина и коллективная ответственность.

Можно ли утверждать, что сказанное Пискатором уже неактуально? Сам Пискатор считает, что его политические установки не изменились. В данном К. Фишеру интервью он говорит: «Я уже говорил, чего-нибудь особенно нового и особенно старого в политике нет... Пока мы не имеем иных главных оснований жизни, мы не можем ничего другого, кроме как быть “анти”, быть против того, каки-

ми нас постоянно воспроизводит мир. Мы никак не можем выбраться из кольца эпох войны. Мы и сегодня наблюдаем это – мы не выходим из эпохи войн, мы вынуждены жить вместе с атомной бомбой. Это значит, я не могу иметь никакой новой политики» [37]. Это сказано Пискатором в 1965 году, а воспринимается так, как будто они произнесены в 2022 году.

Литература

1. Мейерхольдовский сборник. Выпуск 4. Документы следственного дела В. Э. Мейерхольда. Дело № 537 – М.: Издательство «Артист. Режиссер. Театр». 2022. С. 109. 176 с.
2. Эрвин Пискатор. Путь от политического театра к театру откровения. Редактор-составитель В.Ф. Колязин. – М.: РОССПЭН. 2022. С. 414. 607 с.
3. Эккерман И.П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. – М.: Художественная литература. 1981. С. 640. 687 с.
4. Брендлер Г. Мартин Лютер. Теология и революция – М. СПб.: 2000. С. 230.
5. Жукоцкий В., Жукоцкая З. Русская Реформация XX века: статьи по культурфилософии советизма. – М.: Новый хронограф. 2008. С. 40–264.
6. Булгаков С. Карл Маркс как религиозный тип // Булгаков С. Два града. Исследования о природе общественных идеалов. – СПб.: Издательство Русского Христианского гуманитарного института. 1997. С. 51–70. 589 с.
7. Брехт Б. Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т.т. 5/2. 566 с.
8. Шкловский В. Энергия заблуждения. – М.: Советский писатель. 1981. С. 151–351.
9. Чуковский К. Футуристы. – Петербург.: 1922. С. 68. 84 с.
10. Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин // Гройс Б. Искусство утопии. – М.: Издательство «Знак». Издательство «Художественный журнал». 1993. С. 19 –139. 320 с.
11. Аренд Х. Истоки тоталитаризма. – М.: ЦентрКом. 1996. С. 420. 672 с.
12. Пискатор Э. Указ. соч. с. 553
13. Брехт Б. Указ. соч. с. с. 39
14. Мейерхольдовский сборник. Выпуск 6 - М.: Издательство ГИТИС. 2022. С. 152 - 276 с. В.

15. *Пискатор Э.* Указ. соч. с. 505
16. *Пискатор Э.* Указ. соч. с. 492
17. *Шкловский В.* Гамбургский счет Статьи – воспоминания – эссе (1914 – 1933). – М.: Советский писатель. 1990. С. 66. 544 с.
18. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 246
19. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 567
20. *Соловьев В.* Сочинения. В 2-х т. т. 1. – М.: Издательство «Правда». 1989. С. 472. 688 с.
21. Манифесты итальянского футуризма. – М.: 1914. С. 61
22. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 531
23. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 568
24. *Арендт Х.* Указ. соч, С. 420
25. *Раку М.* Время Сергея Прокофьева. Музыка, люди, замыслы. Драматический театр. – М.: Слово / Slovo. 2022. С. 299. 432 с.
26. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 456
27. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 421
28. *Брехт Б.* Указ. соч. С. 89
29. *Брехт Б.* Указ. соч. С. 89
30. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 244
31. *Ханзен-Леве О.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. – М.: Языки русской культуры. 2001. С. 348. 672 с.
32. *Алперс Б.* Театральные очерки. В 2-х т. т. 1. – М.: Искусство. 1977. С. 77. 567 с.
33. *Мейерхольд В.* Лоскуты для костюма Арлекина. Мейерхольдовский сборник. Выпуск 5. – М.: «Артист. Режиссер. Театр». 2022. С. 254.
34. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 444
35. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или культурная логика позднего капитализма. – М.: Издательство Института Гайдара. 2019. С. 653. 816 с.
36. *Шкловский В.* Материал и стиль в романе Л. Толстого «Война и мир». – М.: Федерация. 1928. С. 119. 252 с.
37. *Пискатор Э.* Указ. соч. С. 424

Юлия Шатских (Ханты-Мансийск)

**«Бездна птиц»:
к вопросу о музыкальном претворении птичьих образов
в историческом контексте**

*Бездна – это время со своими печальями и горестями.
Птицы – это противоположность времени,
это наша жажда света, звёзд, радуги
и бессловесного ликования во славу жизни*

Оливье Мессиаан

предисловие ко II части «Квартета на конец времени»

Ни одному из представителей флоры и фауны не было уделено столько внимания со стороны композиторов, сколько птицам. Имитация их пения в музыкальных звуках имеет более чем солидную историю. Проявлялись птичьи голоса в музыке самых разных эпох.

Первым заслуживающим внимания примером может послужить творчество французских клавесинистов: *Жана-Франсуа Дандриё (1682-1738)*, *Луи Дакена (1694-1772)*, *Франсуа Куперена (1668-1733)* и *Жана-Филиппа Рамо (1683-1764)*. Ласточки и соловьи, жаворонки, кукушки и курицы населяют пасторальные миниатюры эпохи барокко. Рисую в звуках птичьей переливы, клавесинисты прежде всего стремились к изысканной декоративной изобразительности. С одной стороны, внешнее изящество французской инструментальной музыки, выраженное преимущественно в обилии и многообразии орнаментики, было приметой времени и гармонировало с духом аристократической среды для которой предназначалось. С другой стороны, кружевная организация фактуры произрастала из реальных возможностей существовавшего клавишного инструментария. Птичьи портреты клавесинистов выдержаны по большей части в идиллических тонах и не выходят за пределы галантного стиля.

Преисполненное добродушной иронией отношение к пернатым преобладает в музыке классического периода. Такими их характери-

зует *Йозеф Гайдн (1732-1809)* в симфонии соль минор № 83 «Курица» и квартете ор. 64 № 5 «Жаворонок». Пантеистическими образами природы в целом и птиц в частности проникнуты некоторые опусы *Людвига ван Бетховена (1770-1827)*. Среди них симфония № 6 ч. II «Сцена у ручья», «В объятьях весенних ликует земля» из вокального цикла «К далёкой возлюбленной».

Совсем иными чертами наделены птичьи образы в произведениях, проникнутых идеями романтизма. В пору, когда стихийность эмоций возведена в степень, птицы зачастую выступают образчиками самых разных, подчас весьма неожиданных аллегорий. Нередко они окутаны флером таинственности и наделены почти мистическими способностями. Ярким примером отношения романтиков к птицам может послужить пьеса «Вещая птица» из фортепианного цикла «Лесные сцены» *Роберта Шумана (1810-1856)*. Целый орнитологический выводок можно встретить на страницах камерно-вокального репертуара эпохи. Так, отвлеченными птичьими образами изобилуют песни *Франца Шуберта (1797-1828)*, среди них – «Плененные певцы», «Ворон», «Голубиная почта» и др.

Развитие жанра вокальной миниатюры послужило еще одной отправной точкой обращения композиторов романтической направленности к птицам как выдающимся музыкантам, чьими исполнительскими талантами можно лишь восхищаться. К примеру, искусным пением соловья были заворожены *Ференц Лист (1811-1986)*, *Иоганнес Брамс (1833-1897)*, *Энрике Гранадос (1867-1916)* и многие другие. Примечательно, что излюбленным романтическим символом стал лебедь, олицетворяющий верность в любви и силу чудесного преобразования. Таким он предстает в сказках *Ханса Кристиана Андерсена (1805-1875)* «Гадкий утенок» и «Дикие лебеди». Лебединой тематики не лишено наследие *Рихарда Вагнера (1813-1883)* и его сына *Зигфрида (1869-1930)*. Образ лебедя характерен и для музыки отечественных композиторов. Очевидно, что наиболее ярко он раскрыт в балетном наследии *Петра Ильича Чайковского (1840-1893)*.

Устойчивый интерес к птичьим силуэтам наблюдается в сочинениях композиторов XX века. Среди них: крупные сценические произведения *Игоря Федоровича Стравинского (1882-1971)*, такие как балет «Жар-птица» и опера «Соловей»; оркестровая сюита «Птицы» *Отторино Респиги (1879-1936)*; «Вариации на тему венгерской народной песни «Павлин» *Золтана Кодаи (1882-1967)* и др.

Голоса птиц вдохновляют композиторов нового поколения на эксперименты в области звука. В связи с этим следует упомянуть такие произведения как «Пение птиц» для подготовленного фортепиано и магнитофонной пленки *Эдисона Денисова (1929-1996)* и «Cantus Arcticus» иначе именуемый как Концерт для птиц с оркестром *Эйноухани Раутаваара (1928-2016)*.

Также птичьей тематикой отмечено «звучание» кинематографа, в частности, музыка к мультфильму 1975 года «Человек и его птица» *Софии Губайдуллиной (род. 1931)*.

Среди прочего, одними из самых больших поклонников птиц являются японские композиторы: *Тору Такэмицу (1930-1996)*, *Тосио Хосокава (род. 1955)* и в особенности *Такаси Ёсимацу (род. 1953)*, в наследие которого входит Концерт для саксофона с оркестром «Cyber-bird», а также «Fuzzy bird sonata» для саксофона и фортепиано, «Ода птицам и радуге», «Прелюдии к празднику птиц» и другие сочинения.

Среди наиболее заметных примеров упоминания птиц во французской музыке XX века – опера «Орлёнок» и балет «Белая птица улетела» *Артюра Онеггера (1892-1955)*, а также балет «Ветка с птицами» *Дариюса Мийо (1892-1974)*.

О том факте, что птицы в полной мере стали акустическим символом новой эпохи, свидетельствуют, в том числе, и меткие указания, которыми снабжает своиopusы *Эрик Сати (1866-1925)*. Одна из самых смелых известных ремарок музыкального деятеля предписывает исполнителю «петь как соловей, у которого болят зубы».

Многообразие пернатых интересным образом представлено в музыке выдающегося французского композитора и дирижера *Мориса Равеля (1875-1937)*. Один только его вокальный цикл «Естественные истории» содержит четыре ярких и вместе с тем удивительно тонких орнитологических зарисовки. Это «Павлин», «Лебедь», «Зимородок» и «Цесарка». «Естественные истории» – произведение новаторское в первую очередь по причине выбранных композитором средств музыкальной выразительности. Так, например, вокальные интонации носят речевую природу, подчеркивая смысловую нагрузку почти научного, мало пригодного в музыкальном отношении текста, который взят за основу сочинения.

Известно, что Равель любил птиц и часто в своей музыке рассказывал об их мире. Вторую пьесу своего фортепианного цикла «Отражения» – «Печальные птицы» сам композитор справедливо считал

лучшей из всех. По признаниям самого Равеля, источником его вдохновения послужил прихотливый посвист дрозда, подслушанный им во время своих лесных прогулок. Миниатюры Равеля выходят за привычные рамки программной музыки. Здесь композитор являет себя достойным продолжателем традиций клавесинистов и весьма достоверно фиксирует в звуках предметы и явления внешнего мира, почти не обращаясь к психологическому аспекту изображаемого. «Печальные птицы» Мориса Равеля живописуют природу в красочном аспекте – игру света и тени, изысканное птичье щебетанье.

Ведя разговор о птицах и их музыкальном воплощении, невозможно обойти стороной фигуру *Оливье Мессиана (1908-1992)*. Долгие годы профессионально занимаясь орнитологической деятельностью, Мессиаан воспринимал птичье пение в качестве одного из первоисточников своей музыки. Интерес к птицам произрастал у Мессиаана прежде всего из любви к природе и ее Создателю. Для Мессиаана, глубоко религиозного человека, свыше 60 лет проработавшего органистом в церкви Святой Троицы в Париже, птицы являли собой символ связи Неба и Земли и были вестниками божьей воли. В птичьем пении Мессиаан видел проявление божественного начала, а их мелодии служили редчайшим образцом музыки, данной человечеству извне.

Итогом многолетнего изучения птиц явился основательный трактат Оливье Мессиаана «О ритме, цвете и орнитологии», пятый том которого полностью посвящен птичьим песням, их анализу и примерам использования в музыке. На страницах этой главной книги творческой жизни Мессиаана мы встречаем портреты птиц Европы, Полинезии и Китая.

Любопытно, что пиетет перед птицами нашел отражение и в личной жизни композитора. В переводе с французского языка фамилия жены Мессиаана, пианистки *Ивонны Лорио*, означает «иволга».

Оливье Мессиаан – музыкант, обладающий яркой и неповторимой творческой индивидуальностью. Как правило, Мессиаан старается отразить в звуках максимально близкий портрет конкретной птичьей породы, используя прихотливую ритмику и естественный мелодический рисунок. Однако существуют примеры, выходящий за рамки этого единообразия. В частности – «Голубь» из цикла «Восемь прелюдий для фортепиано». Прелюдии – сочинение раннего периода творчества Мессиаана, написанное, по признаниям самого автора, не без влияния творчества Клода Дебюсси. Об этом свидетельствует ис-

пользование характерных постимпрессионистских колористических приемов в области ладогармонического письма, а также символистские, подчас, трансцендентные названия пьес, среди которых – «Экстатическое пение на тему печального путешествия», «Легкое число», «Отблеск ветра». Прелюдия под названием «Голубь» открывает цикл. Использование образа голубя примечательно для Оливье Мессиана с теологической точки зрения. Так, Святой Дух традиционно изображается в виде голубя, а в Священном Писании голубь с оливковой ветвью возвещает об окончании божьей кары в виде потопа.

Прелюдия «Голубь» – нетипичный пример обращения к подобного рода тематике у Мессиана. В пору, когда мелодия уступает свои позиции все более довлеющей роли ритма в качестве фундаментального формообразующего музыкального элемента, композитор стремится в этой пьесе остаться верным глубинным традициям французской оперной классики. Мессиан пользуется трехстрочной графикой, дифференцируя фактурные пласты таким образом, чтобы отобразить в звуках эффект разреженного воздуха, воссоздать неповторимую безмятежную, гениальную в своей статике атмосферу, на фоне которого разливается неотмирная, полная божественного просветления рулада пернатого певца. В этой прелюдии Мессиана в меньшей степени, чем в последующих опусах, интересует детализация непосредственно виртуозно-колористического начала птичьего пения.

«Слушайте птиц, это великие учителя», – напутствовал молодого Оливье Мессиана его профессор Поль Дюка. Мессиан благодатно воспринял совет своего учителя и сделал птичью тематику одной из фундаментальных основ своего творчества. Обращаясь к природе и ее Создателю, композитор возвращает музыку к ее истокам, заставляя ее устремляться все выше, в те сакральные сферы бытия, по сравнению с которыми даже музыка покажется слишком облеченной плотью.

Какой бы основой ни питалась музыка, она остается областью глубинной познаваемости. Тогда совершенно очевидными становятся слова музыковеда Бориса Владимировича Асафьева: «Музыка – это искусство интонируемого смысла».

Литература

1. *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. – Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.

3. *Екимовский В.А.* Оливье Мессиа́н: жизнь и творчество – Москва: Советский композитор, 1987. 301 с.
4. История зарубежной музыки. XX век. / Отв. ред. Н. А. Гаврилова / – М.: «Музыка» 2005. 572 с.
5. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. – Москва: Музыка, 1976. 367 с.
6. *Мессиа́н О.* Техника моего музыкального языка. – Москва: Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 1994. 124 с.
7. Слово о музыкальном мире Мессиа́на как знак «Божественного присутствия» // Музыка – Эйдос – Время / К. В. Зенкин. – М.: Памятники исторической мысли, 2015. С. 403-418.
8. *Филенко Г.Т.* Французская музыка первой половины XX века. – Л.: Музыка, 1983. 231 с.
9. *Цареградская Т.В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиа́на. – Москва: Классика–XXI, 2002. 374 с.

Три эссе о юродстве

Константин Исупов (Петербург)

О русском юродстве

Юродство – это экстремальная форма самоотречения, вид практической религиозно-бытовой аскезы внеустановленного содержания; вид святости; тип маргинального творческого поведения. Классический юрод – это трагический лицедей, антигерой-обличитель обыденного мира и его мнимых ценностей, Божье дитя, презревшее высокоумие земных князей и собственное тело, «Божий шут» (Л. Карсавин. Поэма о Смерти, 1932; Л., 1991) в веригах, актер и зритель собственной игры. О Симеоне Юродивом:

«Овогда храмле, овогда скача хождаше; овогда же по земли ползая и текущим по пути запиная нози, и лежа на земли, бияше землю ногами, но новый же месяц притворяше себе беснование, и падая аки бесен и на многая очесам человеческим неугодная и нелепая деяще, всем себе безумна бытии являя, да никто же мнить его быти свята»¹.

Юродивого воспринимают как наместника Страшного суда на земле; никого не боится, суд земной ему не страшен, поскольку никто не способен оказаться более жестоким по отношению к своему телу, чем он сам; не страшится он и чужого мнения. Таким запомнил увиденного в детстве юродивого Глеб Успенский:

«...он носил на теле настоящие, подлинные и притом ужасные язвы. Вериги были закованы на нем наглухо, на веки веков, а он, надевший их в молодых летах, рос, кости его раздавались, и железо

¹ *Ковалевский И.* Юродство о Христе и Христа ради юродивые. СПб., 1900. С. 73. В романтической традиции образ юродивого облагораживается в контекстах его пророческого служения. См. *Сомов О.М.* Юродивый // Северные цветы на 1923 г. *Ср.: Анаевский Ф.Е.* Юродивый мальчик в железном зеленом клобуке. СПб., 1844; *Андреев В.П.* Юродивый // Маяк, 1841. Ч. 15; *Колианский Е.Г.* Юродивый // Маяк, 1847. Т. 4. Кн. 7; *Амфитеатров А.В.* Город юродивых // А.В. Амфитеатров. Одержимая Русь. Демонические повести XVII века. Берлин, 1929. С. 256–278; *Гауптман Г.* Юродивый Эммануэль Квинт. Роман, 1910; *Наумов Н.И.* Юродивая // Дело, 1872. 7, 11.

въедалось в его тело; ржавчина и пот разъедали кожу до степени настоящих язв, а в жару, например в бане, которую он "по грехам" очень и очень любил, раскаленное железо так пекло эти язвы, что из них лила самая настоящая кровь. Не довольствуясь этими мучениями, заставлявшими его поминутно, при самом малейшем движении, испытывать ощущения уколов шила или иглы, он еще любил жечь на огне, на свечке, пальцы свои, ставить подошву на уголь, не говоря уже о том, что летом ноги его постоянно были изодраны острыми камнями мостовой, а зимой кожа на них лопалась до крови от морозов...»¹.

В жутковато-веселом поведении защитника правды последняя прикрыта, как щитом, убогим образом. Подлинная правда не сказуема в гармоническом речении и в упорядоченном по правилам риторики высказывании; специфичное косноязычие и невнятное бормотание юрода апофатично (Аким во «Власти тьмы», 1887 Л. Толстого²; ср. стихотворство капитана Лебядкина; экстатические глоссолалии Андрея Белого³). Есть стыд формы и бесстыдство последней правды. Юродство и есть самораскрытие в человеке стыда формы правды, ее эпатирующее людей явление. Юроду позволены вещи, непредставимые в рамках нормированного социально-ролевого поведения.

«Английский посланник Дж Герсей описывает случай, когда юродивый Никола Псковский встретил Ивана Грозного смелыми проклятиями, заклинаниями, руганью и угрозами, причем царь содрогнулся от этих слов и просил его молиться от избавлении и прощении. Прокопий Вятский срывал шапку с воеводы и тащил его в тюрьму, Василий Блаженный уничтожал товары на рынке, квас и хлеб; Симон Юрьеvecкий душил священника, Василий босой убивает попа»⁴.

¹ Успенский Глеб. Парамон юродивый (Из детских лет одного «пропащего»). // Г. Успенский. Парамон Юродивый. ? С. 8.

² Дагаева К.А. Юродство в раннем творчестве Достоевского и Л. Толстого («Бедные люди», «Детство») // Творчество Ф.М. Достоевского. Проблемы, жанры, литературная стилистика. Новокузнецк, 1998. С. 75–76. См. о героях Н. Лескова: Матеюнакайте И.В. «Чрева ради юродивый» Н.С. Лескова (Традиции юродства в рассказе «Шерамур») // Северо-Запад. Историко-культурный региональный вестник. Череповец, 2000. Вып. 3. С. 88–99.

³ Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М., 1988. С. 437–443.

⁴ Юрков С.Е. Под знаком гротеска: Антиповедение в русской культуре (XI – нач. XX вв.). СПб., 2000. С. 60; следует ссылка на кн.: Иванов С.А. Византийское юродство. М., 1994. С. 147, 188–189.

Феномен юродства является изначально православным и в этом смысле – национально–русским, не имеющим прямых аналогий в культурах иного типа (ср. фигуры евнуха, дервиша, суфия, йога).

В типологическом смысле поведение юродивого напоминает древний опыт негативной символики и шоковой педагогики в чаньском фольклоре и в даосской традиции¹. В своей истории русское юродство получает множество секулярных форм выражения. Юродство стало национальной чертой отечественного поведения и образа жизни, а со временем – и предметом игры и мимикрии (лже–старец Г. Распутин). Амбивалентный характер юродства сочетает бессознательное лицемерие с открытым отрицанием основ нормированной жизни, надрыв страдания с комической самокритикой, сакральную серьезность религиозного подвига с жизненной клоунадой.

Известным исследователем сказано о феномене юродства: «Пассивная часть его, обращенное на себя – это аскетическое самоуничтожение, мнимое безумие, оскорбление и умерщвление плоти, подкрепленное буквальным толкованием некоторых мест Нового Завета: “Еще кто хочет ко мне эти, да отвернется себе” (*Матф* 14, 24, 25). Активная сторона юродства заключается в обязанности “ругаться миру”, т.е. жить в миру среди людей, обличая пороки и грехи сильных и слабых и не обращая внимания на общественные приличия»².

Новейший автор добавляет: «Не просто несогласие с миром (в этом случае оказалась бы достаточно проповедническая деятельность, которая, впрочем, не получила распространения на Руси из-за опасения ересей), а подчеркнуто “перевернутое” по отношению к нему поведение с тем, чтобы дать понять – не юрод нарушает норму, а сам мир ненормален до противоположности божественной истине»³.

Юродство выражает отчаяние перед несовершенной жизнью, тоску о слабом человеке и попытку прорваться сквозь грешную телесность к святой возможности Встречи с Господом, раскрыться ему

¹ *Воскресенский Д.* «Странные люди» и роль индивидуальности в китайской культуре // Межвуз. научн. конф. по истории литератур Ближнего Востока. М., 1968; *Померанц Г.С.* Традиция и непосредственность в буддизме чань (дзэн) // Роль традиций в истории и культуре Китая. М., 1972.

² *Лихачев Д.С., Панченко А.М., Поньрко Н.В.* Смех в Древней Руси. Л., 1984. С. 79. Ср. *Панченко А.М.* Юродивые на Руси // Аз. Приложение к газете «Литератор». Л., 1990. С. 2–20.

³ *Юрков С.Е.* Под знаком гротеска: Антиповедение в русской культуре (XI – нач. XX вв.). СПб., 2000. С. 54.

в жертвенном самонаказании. Юродство – форма кризиса духа и вечного стояния на пороге смерти заживо:

С блуждающим взором, бледна и страшна,
В рубахе дырявой, босая,
Опять под окошком явилась она,
Седой головою мотая <...>
Юродствует, вишь ты. А прежде была
Богачкой, в каретах каталась,
Да вольною волею все раздала, -
В чем мать родила, в том осталась <...>
Ее зазывают на кухню, в тепло;
Накормят, наденут ей платье;
Согреется, дурочка, взглянет тепло, -
И молвит: «Спасибо вам, братья!»¹

Юродство может свидетельствовать о трагической разломленности жизни на неадекватные сферы слова и идеи: озабоченность Мышкина мыслью («У меня слова другие, не соответствующие мыслям, а это унижение для моих мыслей») определяет неполноту его личного юродства, в принципе неспособного завершить героя и оставляющего его на стадии «идиота» (отсюда, в частности, все следствия трагической вины героя Достоевского). От самоуничтожительных жестов Макара Девушкина и Фомы Опискина до эстетизированного юродивого Ставрогина и позерского юродства Федора Павловича Карамазова, от маргиналов церковной Ограды (блаженная–юродивая Лизавета; изуверско-фанатическое юродство отца Ферапонта) до патологического лже-юродства Смердякова – таковы воплощения «основного героя» Достоевского².

На них сказались исконно русское юродство мысли (привычка к апофатическому поиску правды) и творческого поведения, связанного, в частности, с мессианистскими наклонностями: таково поведение П. Чаадаева, А. Хомякова, поздних Гоголя и Л. Толстого, В. Гаршина, Н. Федорова, В. Соловьева, символистов. Привкус юродства несет отшельнический образ жизни и сама концепция Н. Федорова. На со-

¹ Барыкова А.П. Юродивая // Царицы муз. М., 1989. С. 168–169.

² Нельс С.М. Комический мученик. К вопросу о значении образа приживальщика и шута в творчестве Ф. М. Достоевского // Русская лит. СПб., 1972. № 2. С. 125 – 133; Силкин Н.Е. Юродивые у Ф. М. Достоевского и чудаки у Т. Манна // Единство и национальное своеобразие в мировом литературном процессе. Л., 1977. Вып. 3. С. 111–125.

временников странный, высокий и отрывистый, смех В. Соловьева производил впечатление юродского эпатажа; характерен в этом смысле и последний поступок Л. Толстого (уход). Зная, что одной риторикой людей не убедить в своей правоте, писатель искал авторитетную для национальной аксиологии форму поступка, бесспорно-внятную, но реализуемую в маргинальном пространстве типов поведения, на грани обыденного и экзотического. Такая форма, отвечающая ожиданию адептов, была найдена: духовное юродство¹. Имеется в виду не внешняя (экстремальная и надчеловеческая) сторона аскезы юродивых во Христе», с их веригами и «антиповедением», а внутреннее юродство мысли, находящее выход в поведение в той степени, какую диктует русская традиция религиозных исканий. Толстой на исходе жизни выбрал юродство как источную форму философской эвристики. Она найдена на пред-философской, почти языческой – в духе Франциска – стадии взыскания правды. Духовное юродство – способ публичного самовыражения, по условиям которого поступок приравнивается к высказыванию. Это риторическая форма поведения, удерживающая в себе органичные для юродства черты мессианства и профетизма. Юродивый – владелец и инициатор особой формы слова – приоритетного слова, впервые говорящего последнюю правду. В оценках как святоотеческой мысли, так и в трудах современных богословов юродство предстает как тип святости и как форма компетентного владения Божьей истиной².

¹ Краинский Н.В. Лев Толстой как юродивый. Психопатологический очерк. Белград, 1928.

² Алексей (Кузнецов), иером. Юродство и столпничество. СПб., 1913 (М., 2000); Беленсон Е. О подвиге юродства // Путь. Париж, 1927. № 8; Горичева Т.М. Юродивые поневоле // Беседа. Л.; Париж. 1984. № 2. С. 54–86; Дамаскин, иеромонах (Орловский), Мученики, исповедники и подвижники благочестия Российской православной Церкви XX столетия. Тверь, 1992. Т. 1. См. также: Андрианова В. П. Житие Алексея Человека Божия в древней русской литературе и народной словесности. Пг., 1917; Аристов Н. Симбирские юродивые // Исторический вестник. 1880. Т. 1; Киреев А.Ф. Юродивый Иван Яковлевич Корейша. М., 1898; Ковалевский И. Юродство о Христе и Христа ради юродивые в восточной и русской Церкви. М., 1902; Максимов С.В. Бродячая Русь. СПб., 1907. Т. 2; Поспелов И. Блаженный Симон Христа ради юродивый Юрьевецкий чудотворец. Кострома, 1879; Прыжов И.Г. Сказание о кончине и погребении московских юродивых. М., 1862; Пыляев М.И. Старое житье. СПб., 1897; Пятницкий М. Юродство Христа ради // Новгородские епархиальные ведомости, 1898. Т. 24, 26; Экземплярский В.В. Христианское юродство и христианская сила (К вопросу о смысле жизни) // Христианская мысль. 1916. № 1. С. 63–86; № 2. С. 53–67; № 3. С. 28–43; Кологривов И. 1) Очерки по истории русской святости. Брюссель, 1961; 2) В поисках Святой Земли // Надежда. М., 1980–1981. Вып. 6; Порча, кликуши и бесноватые... Новгород, 1900; Доценко С.М. Нарочитое безобразия // Литерат. обозрение. Эротика в русской литературе (спец. выпуск). 1992; Мурьянов М. Житие Алексея Человека Божия в славянской рецензии византийской культуры // Труды Отдела древнерусской литературы.

В.В. Зеньковский не без основания полагал, что в феномене юродства следует видеть начало русской философии¹.

В косноязычной речи древнерусского юродивого проборматывалась та единственная правда, что несказуема в гладком слове; этому бормотанию отвечал «нелепый» (отрицающий всякую самозванную лепоту) жест и шокирующий поступок. Юродство в русской культуре связано с «уходом» как типом фронды (уходы в скиты или в монастырь, «к цыганам» или «в актеры», в город или в деревню, «в народ» или в эмиграцию; ср. романтический мотив «добровольной» ссылки у Пушкина и Лермонтова). Уход в город внес элементы юродства в поведение С. Есенина и В. Шукшина <ср. его героев–«чудиков»>); «в народ» ушли и пропали А. Добролюбов и Л. Семенов. Их, как и Л. Толстого, Н. Бердяев назвал «нашими русскими францисканцами». Юродство как тип «Божьего безумия» наблюдали в поведении В. Хлебникова, А. Белого, В. Свенцицкого, Н. Клюева, Е. Честнякова, обереутов и футуристов. Юродство как творческая установка стало креативным принципом Серебряного века².

С фигурами В. Соловьева, П. Флоренского, А. Ремизова, А. Добролюбова, В. Розанова³, Л. Семенова, с творчеством обереутов, с мистериальным жизнеощущением впечатляющего ряда писателей, живописцев и музыкантов духовное – юродство как поведенческий нигилизм и апофатическое взыскание вышней Истины – вернулось на родную почву, насытив творческий воздух XX в. памятью о собственных истоках. По Флоренскому, слово юродивого есть

Л., 1968. Т. 23; Федотов Г. П. Святые Древней Руси, 1931. М., 1990 (гл. 13 – «Юродивые»); Поселянин Е. Русские подвижники 19 века. СПб., 1901; Скоморохи. Сборник статей и рефератов международного симпозиума. СПб., 1994; Успенский Б.А. Антиповедение в культуре Древней Руси // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985. С. 326–336; Иванов В.В. 1) Красота безобразия. Петрозаводск, 1993; 2) Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2005; Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 2: Три века христианства на Руси (XII – XIV века). М., 1998; Туминская О.А. Блаженные и юродивые в истории, житии и изобразительном искусстве Древней Руси. СПб., 2012.

¹ Зеньковский В.В. История рус. философии: В 2 т. Изд. 2–е. Париж, 1989. Т. 1. С. 44.

² В. Шкловский о Ремизове: «Мы юродствуем в мире для того, чтобы быть свободными» (Шкловский В. Зоо. Письма не о любви, или Третья Элоиза. Берлин, 1923. С. 29). См. Обатнина Е.Р. От маскарада к третьейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А. М. Ремизова) // Лица: Биограф. Альманах. М.; СПб., 1993. Вып. 3. С. 448–465; Платонов А.П. Записные книжки 1927–1950 гг. // Огонек. 1889. № 33. С. 15; Меньшикова Е. 1) Трагический парадокс юродства, или Карнавальный гротеск Андрея Платонова // Вопросы философии, 2004. № 3. С. 111–132; 2) Всполохи карнавала. Гротескное сознание как феномен советской культуры. СПб., 2006.

³ Фатеев В.А. Розанов. Жизнь. Творчество. Личность. Л., 1991. С. 334–339.

позиция открытости Другому¹, в отличие от М. Бахтина, для которого в надчеловеческой и абстрактной отверженности юродивого заключен грех гордого одиночества и противления Другому²; для С. Булгакова в подвиге юродства мыслится предел забвения «самости» в жертвенном предстоянии Богу. В русской религиозной традиции внешнее неблагообразие юродивого компенсируется той высшей святой красотой, носителем которой он является. В культуре вырвавшегося на свободу андеграунда и в постмодерне юродство также имеет место; в нем усилены элементы вымученного и наигранного героизма паче гордости.

Большим утешением для историков русской культуры была публикация в книге «Перед снегом» (1962) историософского лирического шедевра Арсения Тарковского «Юродивый в 1918 году» (1957). В этом метафизическом мемуаре великого русского поэта-визионера, наследника лучших традиций Золотого и Серебряного веков, феномен византийско-отечественного юродства осмыслен исключительной глубоко и во всей полноте его духовного содержания:

За кволую душу и мертвое царское тело
Юродивый молится, ручкой крестясь посинелой,
Ногами сучит на раскольников хрустком снегу:
– Ай, маменька, тятенька, бабенка, гули-агу!

Дай Феде просвирку, дай бедному Феде керёнку,
Дай царь государь, импелай Николай, на иконку!
Царица лисица, бух-бух, памалей, алалей,
Дай Феде цна-цна, исцели, не стрели, Пантелей!

Что дали ему Византии орлы золотые
И чем одарил его царский штандарт над Россией,
Парад перед Зимним, Кшесинская, Ленский расстрел?
Что слышал – то слушал, что слушал – понять не успел.

Гунявый, слюнявый, трясет своей вшивой рогожей
И хлебную корочку гложет, на белку похоже,
И красноармейцу все тычется плешью в сапог.
А тот говорит: Не трясись, ешь спокойно, браток³.

¹ Булгаков С.Н. Свет Невечерний. Созерцания и умозрения. М., 1917. С. 348.

² Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 106, 125, 128, 150, 161, 353.

³ Тарковский А. Земле – земное. Вторая книга стихов. М., 1966. С. 153.

Уличение юродивого как культурный паттерн

«Теперь мы видим как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу», – эти слова из послания апостола Павла определяют парадигму исследований человека христианской эпохи и, как следствие, религиозных феноменов. От лжемудрости низового галлюцинаторного видения к прозрению истины в духовном стремлении подвига, одним из которых является юродство, суть которого есть претерпевание подвижником состояния мнимого безумия Христа ради, а религиозный смысл выражен в идее Спасения в воспрепятствии греху, обращении человека к прозрению личных грехов и их преодолению. От лица к лику в восхождении к святости подвига – путь юродивого.

Юродство – культурный и религиозный феномен социальной действительности, проявляющийся в определенных паттернах поведения и свойствах личности; социальный топос, вид служения. Блаженный юродивый – один из чинов подвижнических. Благодаря добровольному самоуничижению и отказу от социального статуса юродивый выводит человека за пределы реальности, освобождает от ложных приоритетов. Феномен юродства обязан своим существованием эволюции религиозного опыта и имеет свои истоки в дохристианских формах. Первые сведения о феномене юродства относятся к III–IV веку, ко времени становления христианской веры на землях Палестинских и Египетских. Особое развитие юродство получило у народов, исповедовавших православие, а именно в средневековой Руси XIV–XVI веков. Православная вера, открывая дорогу в Небесный Иерусалим, одним из путей мученических и страдных полагала юродство ради Христа.

На сегодняшний день существует большое количество определений юродства, и несмотря на то, что они описывают один и тот же феномен, иногда различаются до противоположности. В словаре Ожегова дается два значения слова «юродивый» – 1. Чудаковатый,

помешанный; 2. Безумец, обладающий даром прорицания¹. К.Г. Исупов, современный петербургский философ, историк русской и мировой культуры, сосредотачиваясь главным образом на христианском понимании этого феномена, определяет юродство как экстремальную форму самоотречения, вид практической религиозно-бытовой аскезы внеуставного содержания; тип святости². Однако существуют исследователи, которые весьма критически оценивают юродство, например, русский этнограф и историк XIX в. И.Г. Прыжов. Он рассматривает юродство вне христианского контекста и смотрит на юродивых как на хитрых прохиндеев, либо на психически больных людей³. С.А. Иванов рассматривает феномен юродства с точки зрения культурологии. Так, он пишет: «Юродивым будет именоваться человек, который публично симулирует сумасшествие, прикидывается дураком или шокирует окружающих нарочитой разнузданностью. Но это определение необходимо еще сузить: разного рода экстравагантность может быть названа юродством лишь в том случае, если ее свидетели усматривают за ней не просто душевное здоровье или сугубую нравственность, а еще и некую особую мотивацию, отсылку к иной реальности»⁴. Интересным и, как нам кажется, более близким к православному пониманию юродства является понимание В.Н. Назарова, который считает юродство одним из подвигов христианского благочестия, особым, парадоксальным видом духовного подвижничества, заключающегося в отречении от ума и добродетели, и в добровольном принятии на себя образа безумного и нравственно падшего человека⁵. Многочисленность и противоречивость толкований говорит об уникальной ситуации поиска актуальных смыслов феномена в культурном пространстве.

«Юродство Христа ради составляет столь редкий, столь трудный и вместе с тем столь высокий христианский подвиг, на который призываются Господом Богом только особенные избранники и избранницы, сильные телом и духом. Лишенные по-видимому разума

¹ Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. URL: http://royallib.ru/read/ogegov_serгей/tolkoviy_slovar_russkogo_yazika.html#13803520 (дата обращения: 24.04.14).

² Исупов К.Г. *Космос русского самосознания*. <http://russculture.ru/kosmos-russkogo-samosoznaniya/> (дата обращения 1.06.2017)

³ См. например, Прыжов И.Г. Двадцать шесть московских пророков, юродивых, дур и дураков // Прыжов И.Г. Нищие и юродивые на Руси. СПб., 2008.

⁴ Иванов С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства. М., 2019. С. 17

⁵ Назаров В. Н. Юродство. // Этика: энциклопедический словарь. М., 2001. С. 602-603.

человеческого, они прозревают тайны сердец человеческих, предрекают будущее, врачуют недуги, – и избавляют от немощей духовных своими наставлениями», – пишет в конце XIX века исследователь юродства о. И. Ковалевский.

Юродство – одна из самых необычных, парадоксальных форм подвижничества, сверхдолжный подвиг стяжания Духа Святого в мнимом безумии Христа ради. В подвиге безумное поведение подвижника предстает нарушением норм и правил не только светской жизни, но и церковной. По мнению исследователя феномена о. Иоанна (Кологривова) в основе юродства – величайшего из христианских подвигов, доступных человеческим силам и разуму, лежит сознание страшной виновности перед Господом, которая только и обязывает душу страдать и сораспинаться Иисусу Христу. Поведение юродивого в мнимом безумии и нищете духа – это проповедь и Свидетельство: проповедь нищеты духа, мудрейшей глупости и обличение тщеславия и страстной мудрости. В русской культуре сильна традиция и эстетика юродства. Миссия юродства как проповеди и обличения осуществляется и в нашей повседневной жизни.

Обличение как одна из основных функций юродивого, отмечается многими исследователями. К.Г. Исупов пишет: «Классический юрод – это трагический лицедей, антигерой-обличитель обыденного мира и его мнимых ценностей»¹. С.А. Иванов говорит о роли обличения в поведении юродивого: «Юродивый везде обличает условный характер тех институций, которые, хоть и призваны обеспечить божественный порядок, но сами при этом неизбежно остаются земными: в Византии это в первую очередь Церковь, на Руси – Царство. Юродское обличение направлено не только против человеческих грехов и забвения христианских заповедей. Его главная задача – напоминать об эсхатологической сути христианства»². «Скольжение смысла: между обличением... своей собственной души и обличением... других» становится особенностью поэтики покаянных стихах юродивого Стефана, исследуемых Н.В. Поньрко³. Одним из элементов структуры обличения как жанра, свойства религиозного поведения и куль-

¹ Исупов К.Г. *Космос русского самосознания*. <http://russculture.ru/kosmos-russkogo-samosoznaniya/> (дата обращения 1.06.2017)

² Иванов С.А. *Блаженные похабы: Культурная история юродства*. М., 2019. С.308

³ Поньрко Н. В. Автор стихов покаянных и распевщик юродивый Стефан// ТОДРЛ. Т. 54. 2003. С.220

турного механизма становится уличение – прием более точечной, адресной направленности.

Житийная литература основной источник информации о подвижниках, их жизни и подвиге. Агиографический материал представляет период с III по XX век. Жития блаженных юродивых во Христе проявляют смысловые поля феномена юродства, выделяют его сущностные черты¹.

Сегодня мы понимаем, что религиозные феномены, в частности феномен подвижничества-юродства находят деятельное проявление в социальном, формируя уникальные механизмы парадоксального взаимодействия с миром. История юродства позволяет говорить о том, что основная сфера проявления юродства – служение в миру. Традиция подвижничества «служения миру» находит свое особое воплощение в подвиге юродства, только юродивый имеет заслуженное в муках и страдании право говорить правду, открывать истину о грехах этого мира, обличать и уличать. Традиция отражена в тексте жития.

Так в структуре рассказа о жизни подвижника основную часть занимает описание пути от принятия подвига в тайне до его легитимизации-поименования гласно и прилюдно иерархами церкви. Основные события этого периода связаны с преодолением испытаний аскезой. Характерное в отношении окружающих к юродствующему – это унижение и поношение. Причина вызванной реакции – страх перед лицом – носителем сакральной силы. В столкновении защитной реакции и стремления к познанию тайны сакрального возникают сформированные архетипической памятью первичные механизмы восприятия. Так, одной из целей унижения и поношения становится *уличение* юродивого, своего рода проверка, испытание, которое дает возможность понять и поверить в подвиг. Прием уличения имеет характер культурного приема бытового нормирования, механизмы уличения хранятся в архетипической памяти и составляют элементы системы распознавания поведения «свой – чужой», соответствующего менталитету определенной группы.

¹ *Дмитриев Л.А.* Повесть о житии Михаила Клопского. М.: Наука, 1958.

Соскин А.И. История города Соли Вычегодской. Сыктывкар, 1997.

Иванов С.А. Повесть о Прокопии Вятском. Editio princeps// Florilegium. К 60-летию Б.Н. Флори. М.: Наука, 2000.

Завадская С.В. Житие Прокопия Устюжского. М.: Искусство, 2003.

Повесть о житии юродивого Андрея Тотемского /ред. Власов А.Н.// Памятники письменности в музеях Вологодской области: каталог-путеводитель. Вологда, 1989. Ч.1., вып.3.

И если повседневное предлагает известные поведенческие схемы, то сакральное испытывает человека. Юродивый также использует этот прием, направляет уличение на профанного человека.

Так *уличение* становится одним из способов отношения юродивого с миром — механизмом взаимодействия, основной функцией которого является социальное нормирование. Цель уличения — выявление греха. Структуру приема уличения и этапы его развития можно исследовать на материалах агиографических источников, раскрывающих историю жизни юродивого и этапы становления подвига.

Этимологический анализ слова «уличение» позволяет присмотреться к оттенкам значения и расширить смысловое пространство понятия¹.

«Уличить» от (лице/ лицо/ личѣ) ст.-слав. X–XI век (lice, liko), праслав.* в значении «лицо, личина, маска, личность, облик, улика», «личѣ» — личити — обличать, личениѣ — вид, ѣличати — приводить улики, ѣличѣ — уличить, доказать виновность. Однако слово — «уличить» в значении «обвинять кого-либо в лицо ясными доводами, обличать в вине или преступлении, винить доказательно, свидетельствовать на кого-либо» зафиксировано в русском языке только в XVI веке. В период праславянских и старославянских языковых форм, а также на Руси с X века существовала и другая форма: «лоуча» — луч, свет, «лоучити» — встретиться, случиться, может быть. В языковом пространстве присутствуют многочисленные варианты: «оулоучати, оулоучение» — достигать, обретать, получить, «ѣлочати, ѣлочаю» — достижение, достичь цели, «ѣлочевати» — отгадывать, «олочо» — понять. Происходит сращивание форм: «оулоучити» — осветить, объяснить, наставить, озарить, просветить, «оулѣжити» — определить, предназначить, «ѣличати» — приводить улики, обличать. В русском языке с XV–XVI веков: «лучить» — смотреть за чем-либо, выжидать, искать, глядеть, пытаться. С XVII века известны формы: «коли Бог лучит» — «коли Бог даст», «лучаться» — попасться, оказаться, «лучать» — целиться, метить, иметь намерение, Бог допустил. Однако существуют и иные семантические поля. «Оулѣжити» — изогнуть, искривить, отделить, «лоучатисѣ» — удаляться, отстраняться. «Лѣжити»

¹ Словарь старославянского языка. Чешская Академия наук. СПб.: Наука, 2006. Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков). Москва.: Наука, 1999. Этимологический словарь славянских языков. М.: Праславянский фонд, 1988. Т. 15.

– отделяю, разлучаю от праслав.* *lociti* – гнуть, связывать, делать гибким, направлять.

Этимологический анализ позволяет определить тематические ассоциативные ряды понятия «уличение», связь в восприятии и понимании в культуре концепта греха с уличением как ментальной характеристикой. Перед нами предстает в языковой картине палитра отношений к юродивым как на Руси, так и во всем славянском мире. Через уличение, обвинение к улучению. Тяжело испытание юродивого. Гнутый (*lociti*), отделенный, кривой да раз(луч)енный. Самыми близкими людьми от(луч)енный. Нет лица у юродивого, оно скрыто ото всех. Маска ли это? Возможно. Но прояснено другое. Она не может быть сорвана, снята, обнаружена. В этом испытание юродивого. Как бы не стремились окружающие уличить в обмане и тем самым снять маску, герой не допускает этого¹. Ибо будут попораны подвиг и предназначение. Обращение к текстам житий юродивых, основному источнику информации о юродстве, позволяет увидеть и исследовать структуру подвига юродства и структуру приема уличения, а также выявить основные мотивы подвига.

Житийный материал показывает встречу с юродивым как знакомство с будущим подвижником, его домом, семьей. «О родителях его известно только, что они были Новгородские граждане и были люди благочестивые. Св. Феодор в детстве получил книжное образование. Дома проводил он время в чтении духовных книг и в домашних занятиях. Почерпая из книг уроки мудрости духовной, он тотчас же старался прилагать их к своей жизни и возрастал в повиновении своим родителям, помогая им в их трудах и занятиях»². «Любил он посещать окрестные обители, непрестанно посещал городские церкви и молился там о благоденствии своих сородичей»³. Здесь необходимо заметить, что для точного понимания текста наше внимание должно быть направлено в основном на семиотический канал (в данном случае агиографический текст). Описание буднично и размеренно, повседневно. Читатель и автор спокойны и умиротворены. Тем ярче и неожиданнее иное входит в жизнь героев. Это внезапная потеря со-

¹ Вопрос о допустимости толкования феномена маски по отношению к феномену юродства на сегодняшний день весьма дискуссионный (в контексте проблемы лица-лика подвижника и достижения святости).

² *Забелин П.* Житие святого праведного Феодора, Христа ради юродивого, Новгород. чудотворца. Новгород, 1896. С. 8.

³ *Забелин П.* Житие святого праведного Феодора, Христа ради юродивого, Новгород. чудотворца. Новгород, 1896. С. 16.

знания, болезнь, удар молнии, смерть близких, – ряд аффективных переживаний. Потрясение подводит героя к границе восприятия, аффект открывает трансцендентное. В этом состоянии человек обращается к Богу, ищет Встречи с ним, возможно, защиты или указания. Так уличение – указание на лицо – становится механизмом, обеспечивающим дальнейшую динамику житийных событий. Первым уличает будущего юрода сам Господь. Двойное параллельное цитирование житийного текста позволяет проявить вариативность механизма уличения.

Господь уличает – указывает человека в раннем детстве. «Стала на пороге чертога своего, скинула одежды, сняла пояс златотканый, и, разбросав все это по земле, сказала: “отрину грех вместе с богатством”»¹. «С малолетнего еще возраста с дочкою ея приключилось что-то странное: будто заболела девочка и, пролежавши целые сутки в постели, встала не похожей сама на себя»². Наступает ответная реакция профанного мира. Он не может не ответить на вызов. Принять – значит разрушить установленные нормы. «Те, которые видели ее, порицали ее и обвиняли»³. «Уговаривали ее и срамили, даже и били, но ничего не помогало, так и бросили»⁴. Окружающие юродивого – это семья, самые близкие люди. Затем к ним присоединяются жених или невеста, родственники, горожане, странники. И, наконец, обретенная юдоль – монастырь, а значит настоятели и монашествующие. Тексты свидетельствуют о настоящих физических мучениях. «Вси же мняху его яко юрода суца и оумъ погубивша. И много досаждения и оукорения и раны даяху ему»⁵. «Многие, за внешнею неразумностью его поведения, не видевшие внутреннего подвига, оскорбляли блаженного, смеялись над ним, преследовали его не только насмешками и бранью, но и побоями»⁶. «Он скитался, терпеливо снося ругательства, а иногда и побои от людей безрассудных»⁷.

¹ Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2,3.

² Сказание о Пелагее Серебренниковой. Джорданвилл, 1967. С.4.

³ Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2,3.

⁴ Сказание о Пелагее Серебренниковой. Джорданвилл, 1967. С.4.

⁵ *Иванов С.А.* Житие Прокопия Вятского. Editio princeps. // *Florilegium*. К 60-летию Б.Н. Флори. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 75.

⁶ *Забелин П.* Житие святого праведного Феодора, Христа ради юродивого, Новгород. чудотворца. Новгород, 1896. С. 15.

⁷ Житие Николая Кочанова. // *Месяцеслов Новгородских святых угодников*. Сост. Г.Краснянский., Новгород, 1876. С.109.

Так на грани аффекта человек открывается, проявляются вытесняемые глубинные переживания. Уличение дает возможность понять, принять и поверить в подвиг, если истинность одного будет доказана. Варианты уличения перечислены в наивном житийном описании событий. Просьба, позор, физическое насилие. Традиционные способы проверить правду-ложь, честность или обман. Находясь в социальном, уличив в обмане, можно доказать свою правду, а вместе с ней тождественность обиденного. Так возникает одномерность, стремящаяся к энтропии, исключая тайну, чудо. Люди, как субъекты социальных отношений, стремятся к стереотипам известного. И тогда встреча не раскрывается в отношения приятия. Греховность и страх толкают к ложным поведенческим выборам. Уличить в обмане значит отвести вину от себя. Когда переживание вытеснено, человек ходит по невротическому кругу бессобытийности. Избегает пограничных состояний, защищается повседневным. Митрополит Иоанн Зизиулас пишет о том, что для современного человека свойственен страх Другого. В нашей культуре защита от другого является фундаментальной. Однако, мы должны помнить, что страх Другого – это сущность греха¹. Задача юродивого сдвинуть человека «с мертвой точки» в его духовном развитии, с той самой точки, за которой тотальная энтропия, пустота.

Следующий этап в уличении юродивого – брак, свадьба. В житиях представлены различные варианты этого сюжета и показано его влияние на становление пути юродивого. «Отец сделал ей золотой венец для того, кто женится на ней. Она сняла венец и сказала: «Отрину грех, чтобы был со мною один только Христос»². «Выросла Пелага, и как всегда водится, лишь только ей минуло 16 лет, мать постаралась поскорее пристроить дурочку-то, – выдать в замужество»³. «По убеждению родителей, Амвросий сочетался браком, но удалился тайно в великий Новгород»⁴. Но нет им жениха земного, не ищут они другого среди людей. Тайная встреча ждет их. Встреча, людям не явленная, которую они одни чувствуют всем сердцем. Мотив отрицания

¹ Иоанн (Зизиулас), митр. Пергамский. Общение и инаковость. // «Континент» №83, М., 1994. С.212.

² Житие Исидоры Египетской. // К.Кекелидзе. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2,3.

³ Сказание о Пелагее Серебренниковой. Джорданвилл, 1967. С.5.

⁴ Житие Арсения Новгородского // Месяцеслов Новгородских святых угодников. Сост. Г.Краснянский. Новгород, 1876. С.77.

брачных отношений и самого брака – устойчивый мотив житийной литературы о юродивых. Уличение присутствует и здесь. Будущий супруг проверяет свою невесту. Не верит ее притворе, дурачеству. «Сергей Васильевич говорил об этом так: “Нет, маменька, крестная, она вовсе не глупая, а только не кому было учить ее, вот она и такая”»¹. Мир уличает человека, на чью долю выпадает подвиг юродства, с начала жизни. Мотивы одиночества, покинутости появляются в описании вместе со смертью родителей. «Спустя несколько дней, по воле Божьей, умерли родители Египетской царевны»². «Промысел Божий устроил так, что вскоре он умер, оставив жену свою и трех малолетних детей сиротами»³. Так открывается перед подвижником путь мученичества. «При всем том ни у кого самопроизвольный мученик не искал покоя для своей плоти. Это был мученик из любви к Богу», – читаем мы в житии Прокопия Устюжского⁴. «Мученичество юрода – это не муки крови, а сокровенное мученичество совести и сердца. Он – живая притча. Он соучаствует в страданиях, его призвание – это путь со-страдания», – пишет епископ Каллист (Уэр)⁵.

Смерть – еще один важный элемент как в структуре подвига юродства, так и приема уличения. Она появляется рядом с юродом в момент знакового, указующего события, от стихийных сил до несчастия в доме и семье. В те дни и часы, когда человек в пограничной ситуации смотрит в лицо предельной опасности. Смерть необходима в той мере, в какой она скрывает повседневное в человеке, обнаруживая иное. Герой отказывается от имени, социального статуса, дома и семьи. «Он ничей сын, ничей брат, ничей отец, у него нет дома. По сути, юродивый не преследует ни одной корыстной цели. Он ничего не добивается. Ему нечего терять, он умирает каждый день», – пишет Юлия Де Бособр в книге «Творящее страдание»⁶. Демонстрация мнимого безумия обрывает последние связи с окружающими. Смерть в повседневном, профанном – для жизни в ином становится сутью подвига юродства. Возможная коммуникация предупреждается знаками опасности. Внешний вид юрода, костюмированность или обнажен-

¹ Сказание о Пелагее Серебрянниковой. Джорданвилл, 1967. С.7.

² Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2,3

³ Сказание о Пелагее Серебрянниковой. Джорданвилл, 1967. С.3.

⁴ Иоанн Верюжский. Святой праведный Прокопий, Христа ради юродивый, Устюжский чудотворец. Вел. Устюг, 1879. С.9.

⁵ *Еп. Каллист (Уэр)*. Внутреннее царство. Киев, 2005. С.48.

⁶ *Julia de Beausobre*. A Russian Christian in the West. London, 1983. P.26.

ность, детали фигуры, скрытость лица, босоноготь, судорожное бормотание в сочетании с надрывным жестом говорят не просто о табуированности, но о смертоносности. «Носящие смерть» юроды – ритуальная фигура, через которую проявляется сакральное. Юродивый умирает для мира, становится странником в мире ином. Будучи связан с потусторонним, соединяется в архетипическом сознании с образом мертвеца, что так страшит окружающих. Момент смерти родственников становится моментом принятия решения. «Если Богу угодно, что родители мои умерли до выхода моего замуж, я оставлю эту временную жизнь и буду искать спасения души»¹. «Впрочем, мать Пелагеи вскоре вышла за второго мужа, человека сурового и строгого. Поэтому жизнь их в доме вотчима не могла быть покойна и радостна. Неудивительно после этого, что в девочке очень рано зародилось желание уйти и никогда не вступать въ среду таких уз»². «Отец Трофима скоро помер, после его смерти блаженный отрок ...хотел пребывать в девстве, остаться свободным от мирских связей»³.

Для подвига юродства характерно глубинное переживание памяти смертной. Необходимо отметить, что переживание религиозного чувства в памяти смертной служило средством отвращения от греха. Так об уличении в грехах через предсказание смерти читаем в Киево-Печерском патерике: «Брат, предсказав тебе смерть, хотел сделать душе твоей пользу и высокоумие твое на смирение обратить, ибо сердца сокрушенного и смиренного Бог не отвергнет»⁴.

С этого дня лицо героев сокрыто под грязной повязкой, тряпкой вместо шапки или платка. «Головное покрывало у нее было ветхое и непотребное»⁵. «А голову обернет какою-нибудь самую грязною тряпкою, и пойдет или в церковь, или куда-нибудь на гулянье, – чтобы все ее видели»⁶. «Необходимо заметить, что фиксация на бытовых подробностях не противоречит идеализации. Значение вещности определяется ролью бытовых деталей в житии, которые получают в агиографии функцию отрицания действительности. Вещность пере-

¹ Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2, 3.

² Сказание о Пелагее Серебрянниковой. Джорданвилл, 1967. С.4.

³ Житие преподобного Трифона Вятского. М.: синод. типогр. 1907. С.3.

⁴ Слово 32. О преподобном Марке – пещернике// Киево-Печерский патерик. М.: Образ, 2007. С.14.

⁵ Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2, 3.

⁶ Сказание о Пелагее Серебрянниковой. Джорданвилл, 1967. С.11.

водит происходящее в трансцендентный план: бытовые реалии приобретают антибытовую функцию», – так об этих процессах пишет в своих исследованиях С. Полякова. Вот и одежда юрода самая ничтожная, уничижительная. «Риза вохряная с чернью, плечо голо, ноги босы, колени голы»¹. «Появление в городе неизвестного юродивого с кочергами в руках и едва прикрытого рубищем скоро обратило на него внимание жителей, он и здесь скоро сделался предметом насмешек и поругания»². Жизнь в обыденном, реальном – жизнь неподлинная, поэтому вещи воспринимаются как символы, хранящие знание о вечном и подлинном. Так происходит стигматизация – нанесение стигмы – знака отвержения. Ибо только отвергнув мир, подвижник мог в наибольшей степени посвятить себя Христу, стремясь обрести идентификацию в подобии. Коммуникативное пространство вокруг юрода сжимается и искажается. Связь становится односторонней, окружающие пытаются установить контакт, герой устраняется от любых контактов либо отношений, провоцируя этим всех вокруг, вызывая реакцию, взрыв, скандал. Провокация тем сильнее, чем слабее коммуникация. В провокации юродивому открывается обезличенность. Когда в пространстве социального прерван возврат к индивидуальному, субъективное преобладает характеристики объективного.

За обличением неправды должно последовать правдивое свидетельство. Начинается долгий путь в испытаниях, которые положил Бог для подвига необыкновенного. Окружающие уличают юродивого всерьез, со всей силой сопротивления, которую дает страх и пробужденное подсознание. Кажется, что они готовы пожалеть, посочувствовать, но подсознательный запрет заставляет снова и снова уличать. Ответом на уличение становится нарастание депривации, самолишение. Смирение аскезы, голод, одиночество в молчании, – все служит цели обрести опору в мгновении единения с Богом. «Арсение, бежи, молчи, безмолвствуй, – та бо суть корения несогрешению»³. «И молчанием великим победил их», «блаженный доблестно претерпевал все мучения, не нарушая своего молчания, так что все дивились неизреченному терпению и молчанию его», – свидетельствуют тек-

¹Сводный иконописный подлинник XVIII века/ ред. Филимонов Г.Д., М.: Об-во древнерусского искусства, 1874. С.52.

² Иоанн Верюжский. Святой праведный Прокопий, Христа ради юродивый, Устюжский чудотворец. Вел. Устюг, 1879. С.8.

³ Алфавитный патерик, или Достопамятные сказания о подвижничестве святых и блаженных отцов. М.: Сретенский монастырь, 2009.С.37.

сты жития о Другом и к другим¹. Молчание позволяет юродивому сохранить сакральную дистанцию. Свидетельство откровения, утешая, становится тайной, которую мы храним в молчании. Безмолвие становится условием безгрешной жизни.

Дальнейшее действие жития разворачивается в непрестанной молитве, ночах на паперти, страданиях от людей. Юродивого уличает все, процесс тотален. И только через многие годы открываются для героев двери монастырские. «В монастыре стану слугою всем, буду умывать ноги, буду как странная, терпя все от больших и малых, потерплю поношения ради Христа»². «Да вот и сама страданица без всякого сопротивления с полной охотой оставила кров родной матери своей и с радостью отправилась в Дивеево³. «И пришел от живущих там в один из монастырей, именуемый Хутынским. И вошел он в тот монастырь, и припал к ногам преп. Варлаама и начал его молить со многими слезами»⁴. Но в монастыре долгий путь испытаний продолжался. Уличали юродивых строгостью да подлыми работами, били почем зря, оскорбляли. «Сестры же били ее, и влачили по земле за ноги». «Сестры ее пинали и толкали, бывало на ногу наступят, раздавят вовсе, да еще стоят на ней»⁵. Важно, что монашествующие давали оценку состояния юродивых – их считали за безумных и давали кров из жалости. Поэтому так удивительны оказывались слова откровения о славном подвиге подвижников. «Блаженный Питирим говорил им: «Безумны вы, она же и мне и вам мать, и я молюсь, чтобы мне уподобиться ей, избранной»⁶. Так в лице юродивых проявляется христианский взгляд на мир как безумие в глазах Бога. Особенно важным становится на юродском пути признание конфидента. «Отче Серафим (Саровский) сказал: эта женщина, которую ты видишь, будет великий светильник на весь мир». «Выходит батюшка такой взволнованный, и объясняет, что Пелагея Ивановна великая раба Божья, и что не он ея, а она его исповедала»⁷. «Но особенным другом и очевидным свидетелем»

¹ Житие преп. Василия Нового// Жития святых, изложенные по руководству Четых-Миней Святителя Димитрия Ростовского. Кн.3. Март. М.: Ковчег. 2010. С.480.

² Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2,3.

³ Сказание о Пелагее Серебрянниковой. Джорданвилл, 1967. С.26.

⁴ Житие Прокопия Устюжского//под ред. С.В. Завадской. М.: Искусство, 2003. С. 19.

⁵ Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. -Киев, 1911. I-№2,3.

⁶ Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2,3.

⁷ Сказание о Пелагее Серебрянниковой. Джорданвилл, 1967. С.9.

лем юродства его был раб Божий по имени Симеон, отец великого Стефана, епископа Пермского»¹.

Самое главное на юродском пути – откровение людям о нем и признание, которое носит характер «разрешения», снятия табуированности, запрета. Вслед за признанием святости пути подвига юродивого следует уличение окружающих в их грехах. Уличает окружающих обычно церковный иерарх, устами которого говорит откровение. В непонимании, гонении, поношении. В ответ уличенные каются в злобе сердца, сокрушаются и винятся. «Все пали ему в ноги, исповедуя, что выливали на нее помои, били кулаками, сыпали в ноздри ее горчицу»². «И как хочешь, бывало, ее унижай, поноси, ругай ее в лице, она еще и рада, улыбается»³. Тяжело уличение. Не каждому по силам. Так архимандрит Иона Мамин, неверный ученик Трифона Вятского, который «не терпя обличения и поучения святого, повелеваше досаждати и укоряти, поровати и в темницу его садити», «много зла причинил преподобному, преследовал насмешками, укорял, ругал бранными словами»⁴. Уличение иерарха проявляет уличение юродивого. С этого момента уличение меняет вектор. Функция уличения переходит к юродивому. «Ты сидишь здесь в пустыне, среди соблазнов многих, блуждая мыслью по миру»⁵. «Как она это встанет, выпрямится, да так грозно, и ударила его по щеке. Видно, правильно обличила...»⁶.

Леонтий Неапольский писал, что «этот образ поведения лучше всех других подходит и наиболее удобен для тех, кто глупость Христа ради обличает. Таким способом он (юродивый – авт.) часто уличал и предотвращал прегрешения, и насылал на людей свой гнев ради их исправления»⁷. Впоследствии уличение юродивого как прием окажется способным встраиваться в различные системы коммуникации вплоть до современных, и моделируя механизмы влияния, станет устойчивым способом отворачивания от греха. «Иди молви своим дру-

¹ Житие Прокопия Устюжского//под ред. С.В. Завадской. М., 2003. С.47.

² Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2,3.

³ Сказание о Пелагее Серебренниковой. Джорданвилл, 1967. С.58.

⁴ Зубарев Л., прот. Св. преподобный Трифон Вятский чудотворец. Вятка, 1912. С. 102-103.

⁵ Житие Исидоры Египетской. // *К.Кекелидзе*. «Эпизод из жизни египетского монашества». ТКДА. Киев, 1911. I-№2,3.

⁶ Сказание о Пелагее Серебренниковой. Джорданвилл, 1967. С.70.

⁷ *Leontios de Neapolis. Vie de Symeon le Fou et Vie de Jean de Chypre/ Ed. A.-J. Festugiere, 1974. P. 269.*

гом: по ся места не украдите и не разбийте, останете своих грехов», – читаем в житии Михайло Клопского¹.

Своей высшей формы прием уличения достигает в исповедальном общении юродивого с иереем, в таинстве исповеди, когда становится явлено, что Дух Святой просветил душу подвижника своими нематериальными и недоступными для чувств путями и благодатью осеяна она в открытом пути к спасению. Так св. Серафим Саровский более трех часов исповедовал блаженную Пелагею Серебренникову, юродивую, и по исповеди утвердил в подвиге. Феноменологическая перспектива, открывающаяся в исповеди, и сегодня проявляет забытые (стертые) религиозные переживания, внутреннюю память страха Божьего и духовный вектор личности, направленный к Спасению. Исповедь олицетворяет. О. Шнырева пишет: «В святости образ сущности и сама сущность как образ лица и само лицо сливается в единой онтологической реальности». «Лицо, – пишет Флоренский, – есть то, что мы видим при дневном свете, то, чем являются нам реальности здешнего мира. Можно сказать, что лицо почти синоним слова явление»². Признание святости подвижника посмертно, подлинным знаком бытия является лик – проявленность именно онтологии, онтологический дар Бога, духовная основа каждого человека³. По мере того, как грех овладевает человеком, лицо его перестает быть окном, откуда сияет свет Божий, и превращается в личину. Современные исследования юродских житий говорят о различных позициях авторов по отношению к проблеме лица и лика подвижника. Так С. Полякова полагает, ссылаясь на работу Н. Delehaue, что герои жития изображены как безликие персонификации, предстают в искаженной схемой виде, утрачивая индивидуальные качества и подтверждая таким образом процесс обезличивания. Тогда как понятие о лице и лике юродивого является основным для выявления сущности подвижничества.

Уличение – это поведенческий прием, паттерн, целью которого является доказательство ложности, обманного поведения субъекта коммуникации. Смыслом приема, который восходит как к древнееврейским ветхозаветным, так и к греческим образцам, является прояснение роли, снятие маски через доказательство их неискренности, ложности. В юродстве Бог направляет на человека энергию яростной взыскательности. Тогда как человек в коммуникации с юродом пыта-

¹ Дмитриев Л.А. Повесть о житии Михаила Клопского. М.: Наука, 1958. С.117.

² Флоренский П.А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. С. 52.

³ Флоренский П.А. Иконостас. М.: Искусство, 1995. С. 53.

ется, (подсознательно защищаясь), рассматривать подвижника как объект. Отсюда тон безоговорочности, безусловности в уличающих речах юрода, характерный для ветхозаветной традиции обличения как ораторского приема в судебной практике. Необходимо заметить, что жанр обличения был развит в древней христианской литературе и имел ряд устойчивых форм и приемов. Так обличению, а вслед за ним и уличению свойственна ламентация – эмоциональный подъем, особенно эмоциональный момент речи и энергичный в поступке и действии. Понятие обличения как обличения во грехах мы можем найти в творениях раннехристианских писателей. Обличение присутствует и в русской традиции, что связано с многочисленным использованием понятия в летописных сводах (в части описания жития святых подвижников).

Обличение – характерный прием, зафиксированный и в старообрядческой литературе. Так челобитная инока Авраамия, в миру Афанасия-юродивого, ученика протопопа Аваакума, содержит убедительные того свидетельства. «И любо воистину, государь, сие мудрование их и скрыто, коварно зело, толко от разсудительных не утаилося, но и зело ясно от божественных писаний обличилося»¹. «И аще, государь, изволишь нам с ними, властью, дать свой праведный суд: и мы за помощью Божию будем тогда их от божественного писания обличать»². Академик Панченко пишет: «Активная сторона юродства заключается в обязанности обличать грехи сильных и слабых, не обращая внимания на общественные приличия»³. Однако обличение – прием расширенного спектра, обвинительная речь, в которой грехи обвиняемого подразумеваются как данность и проявление в общем греховной сущности человека. Тогда как уличение точно, это прием отчасти психологического характера, поведенческий паттерн, задача которого поймать на обмане, обнаружить ложь как окружающим, так и самому себе. Уличение соединило в себе архетипические и христианские смыслы, сообщив последним энергию парадоксального сверхдолжного подвига, и направив ментальный вектор от уличения в обмане к уличению во грехе.

Уличение раскрывает один из центральных русских ментальных концептов – концепт правды. Юродивый уличает всех: от мирянина до царя. Но уличение царей гротескнее и напряженнее, скрытый па-

¹ Материалы для истории раскола. Т.7. М., 1885. С. 270.

² Материалы для истории раскола. Т.7. М., 1885. С.266.

³ Панченко А.М. О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С.338.

фос превращает встречу юродивого и царя в символическое действие, цель которого обнажение правды. И если для русской традиции характерен трагический эпизод встречи с юродом, обличающим царя в злодеяниях, то в традициях других культур трагизм подвига не всегда выражается в напряженности и стихийности уличения и скандала. Сюжет рисует религиозный деидерат, но сведения о нормах, типичных для повседневной жизни, мы также можем почерпнуть из текста жития.

Так, например, С.А. Иванов упоминает о том, что в церкви Св. Георгия в Нагоричино (Македония (фрески XII века) среди настенных росписей был найден текст о Феодоре юродивом. В рукописи неопубликованного жития Феодора из Нагоричино (XII век) из собрания древнегрузинских манускриптов в Тбилиси мы читаем увлекательную историю встречи настоятеля монастыря с Феодором¹. В житии Феодора юмор, шутка, ирония и гротеск – поэтические особенности, соответствующие как сербско-болгарской ментальности, так и южно-славянской агиографии, наполняют напряжением встречу юродивого и настоятеля со Христом, служат взаимной надежде и покаянию персонажей сербского жития. История Феодора из Нагоричино раскрывает такую особенность ментальных структур культурного кода как обратимость. Трагизм, эсхатологическое напряжение подвига находит выражение в антиномичных поэтических средствах, принадлежащих сфере юмора и иронии. Несмотря на то, что идеальная ситуация жития далеко не всегда совпадает с нормой реальной жизни, даже при высокой степени веристичности сюжета, большинство типов святости может быть определено по характеристике подвига святого и ориентации на тот или иной духовный авторитет. Происхождение приема уличения связано с византийскими образцами, представленными в первых, известных на Руси, житиях Св. Василия Нового, Св. Нифонта и Андрея Царьградского².

Одна из основных и наиболее сложных форм уличения, раскрытых в византийских житиях, уличение в борьбе с бесовскими силами. Целью бесовского ополчения является изгнание подвижника и прекращение подвига. Устрашающие подвижника демоны превращаются

¹ Вачнадзе Н.Г. Неопубл. рукопись. Тбилиси. Фонд древ. манускриптов. См. Иванов С.А. Византийское юродство. 1994.

² Житие святого Нифонта. (лицевое) XVI век. //Императорский Исторический Музей. Описание памятников. Вып.2. 1903.

Житие Василия Нового Констанского. / сост. М.Н. Соколович. СПб., 1894.

в диких зверей, змеев или гадов. Борьба с демонами мучительно тяжела, нелегко найти подвижнику силы духовные и физические для утверждения подвига и уличения сил зла. «Силы оставили Нифонта, и в безмерном страхе и изнеможении он распростерся, стоная. Но, разрывая демонические узы, он утром вступил во храм». «Отныне ты будешь ополчаться на бесов и будешь попирать их как траву и тростник. Нифонт понял, что в видении был благословлен Пречистой Девой»¹. Уличение бесовских сил носит характер испытания подвижника. Ибо греховная сущность человеческая обнаруживается и у будущего юрода. Буйство, гордыня, за которыми стоят силы демонические. Так юродивый подвизается в стяжании смирения, терпения и всеми способами унижает себя перед другими, заставляя выходить наружу скрывающиеся внутри страсти. И вот уже окружающие смотрят на подвижника как на «черного лицом, бесами опутанным». Четыре года безумия послано Святому Нифонту, как основное испытание и в наказание за прошлые грехи. Надо отметить, что житие Нифонта Констанского одно из немногих, где уличение обращено на самого героя, а юродство как претерпевание безумия дано герою в наказание за личные грехи. В житие Нифонта разработан мотив самообличения. «О, убогая и окаянная душа! Где твое утверждение, где твои добрые дела? Это и много сему подобного исповедал Нифонт, сам себя обличая»². Дж. Мануссакис пишет, что экзегеты обращают внимание на известное место из Послания к евреям: Живо бо слово Божие и действенно и острейше паче всякаго меча обоюду остра, и проходящее даже до разделения души же и духа, членов же и мозгов, и судительно помышлением и мыслем сердечным (4:12). В этом суде «помышлений и мыслей сердечных» автор видит самоосуждение, которое проявится в полном и окончательном виде на Страшном Суде, который предстает как самоиспытание и самообличение каждого, поскольку «каждый из нас будет сам свидетельствовать о зле, которое в нем»³.

Святитель Дмитрий Ростовский, излагая в своих Минеях биографии юродивых, поясняет, что юродство – это «самоизвольное мученичество», что оно является извне, что им «мудро покрывается добродетель своя перед человеки»³. Таким образом, к подвигу юрод-

¹ Житие святого Нифонта. (лицевое) XVI век. Москва, 1903.

² Житие святого Нифонта. (лицевое) XVI век. Москва, 1903.

³ Панченко А.М. Смех как зрелище// Лихачев Д.С. Панченко А.М. Поньрко Н.В. Смех в Древней Руси. Л-д., 1984.

ства подвижники приходили не только в результате личного выбора, сердечного желания, посланного Богом, но и в наказание за грехи, в испытание, трудобу, данное в искупление. Уличение же врага человеческого во всех хитростях и обманах соблазнов и искушений – истинная суть и предназначение пути юродского, сущность приема уличения как механизма противостояния силам зла. Необходимо отметить, что юродивые отличаются Богом данной необыкновенной силой в борьбе с демонами. Появление этой силы связано с тяжелыми и опасными испытаниями, которыми наполнен путь юрода в подвиге. В русской традиции уличение бесовских сил продолжит подвижник Печерский, первый юродивый на Руси Исакий. «И сказали: «О Исакий, победил ты нас!». Он же отвечал: «Когда-то вы прельстили меня, приняв образ ангелов, но не достойны вы были такого сана, а теперь вы являетесь в своем истинном образе, зверином и скотском, какие вы есть на самом деле»¹.

Тема юродства в контексте борьбы с бесовскими силами впервые появляется в святоотеческой литературе в размышлениях о злой памяти. Так призывая прощать и не помнить зла, Филофей Синайский начинает разговор о злопамятстве. Точное значение понятий меняется во времени, и трансформируется в культурном пространстве. Не помнить зла – не хранить зла в своей душе на действия и поступки другого, прощать – расставаться со злой памятью в своей душе. Ибо сказал некто из святых: «злопамятствуя, злопамятствуй на бесов», – пишет преп.Филофей². Автор наблюдает: «Когда же таким образом лукавый доведет человека до того, что он изрыгать начнет в словах то, что прежде скрытно хранилось злопамятством, тогда этот пленник *не рака только или юрод* наговорит самых досадительных слов брату своему»³. В невидимой брани и борьбе с бесовскими силами происходит осознание злопамятства. Уличение проявляет концепт греха, который находит свою объективацию в образах бесовских сил. Говоря об приеме уличения по отношению к бесовским силам, надо отметить, что уличение меняет в данном случае свои характеристики, вплоть до онтологических.

¹ Слово 36. // Киево- Печерский патерик. М. Образ, 2007. С.178.

² Св. Филофей Синайский. Сорок глав о трезвении.//Добротолюбие. Т.3. М.: Троице-Сергиева лавра, 1995. С. 404.

³ Св. Филофей Синайский. Сорок глав о трезвении.//Добротолюбие. Т.3. М.: Троице-Сергиева лавра, 1995. С. 404.

Уличение – это подвижение к проявлению, или обретению лица, что для бесовских сил не имеет смысла в связи с отсутствием последнего. Лицо заменено личиной, таким образом проявляется личина – форма маски, сращенная с сущностью. Уличение возможно здесь по отношению к человеку, опутанному грехами и силами бесовскими. Для такого человека его печальное положение становится явным и ужасным. Обнаружение личины бесовских сил повергает их к бегству, таким образом, уличение может рассматриваться как форма изгнания.

В дальнейшем осмысление функции юродивого как обличающей и уличающей связано с памятованием, в контакте с юродом происходит преодоление фрустрации и активация памяти о грехах. Бытие юрода напоминает людям о Боге. В даре прозрения подвижник уличает нас в грехах наших, провидит тайное. Светом сердечным утешает страждущих, направляя и наставляя, улучая мгновение для встречи с душой человека.

В старославянском языке X–XI веков зафиксирована форма «лоучити», предшествующая форме «уличить, уличение». «Лоучити» значит встретиться, указать, иметь намерение. Уличить – улучить мгновение для Встречи, указать на тяжкий подвиг, даровать силу и смелость для долгого пути. Симеон Новый Богослов разъясняет парадоксальность отношений Бога и святости, используя противопоставление солнца и лучей: «Он зрится достойными, но не видим ими вполне, они зрят Его незримо, как один луч солнца, и Он уловим для них, неуловимый по сущности. Видим бывает луч – солнце же, Сам Он, скорее ослепляет, а луч Его уловим для тебя»¹. Так в пространстве Встречи разворачиваются отношения подвижника и Бога, пред-рефлексивные, не-интенциональные, предельно обнаженные. Богообщение и вселение Божественной Благодати в душу подвижника – вот какова последняя цель чрезвычайных подвигов. Хорошо и образно выразил это Македоний Критофаг (сирийский подвижник IV века), когда на вопрос охотников, случайно нашедших его на горе в Сирийской пустыне, – что он делает здесь, ответил: «и я уловляю здесь мое-

¹ *Арх. Василий Кривошеин. «Тварная сущность» и «Божественная сущность» в духовном богословии Симеона Нового Богослова // Арх. Василий Кривошеин. Богословские труды. Ниж. Новгород. 2011. – текст по изданию: Гимн 23 (41)// Божественные Гимны преп. Симеона Нового Богослова. Сергиев Посад, 1917.*

го Бога, усиливаюсь постигнуть Его, всем сердцем желаю узреть Его и никогда не оставлю этой прекрасной ловли»¹.

Сердце юродивого настроено на бытийный лад. Оно улавливает мгновения, минуты бытия, в покаянии выстраивая движение духовное между обличением и призывом к покаянию своей собственной души и обличением и призывом к покаянию других людей. И если семантика «об(лич)ения» говорит нам об обнажении греха, то последующая ступень восхождения юрода в подвиге «об(леч)ение» – одяние духовное. Облечение в образ Христа становится возможным в подвиге, в энергичности подвижения между личным и людским покаянием. «И уже не я живу, а живет во мне Христос», – говорил Апостол Павел². Благодаря добровольному самоуничижению и отказу от социального статуса, оно (юродство) выводит человека за пределы реальности, освобождает от ложных приоритетов. «Мое дело – не уличать и наказывать грешников, а идти прямой дорогой, ведущей к спасению», – говорится в житии Андрея Царьградского³.

В подвиге юродства раскрывается сущность парадоксальных антитетичных отношений профанного и сакрального миров. Смещение явленности всегда настораживает и пугает. Задачей уличения в социальном становится разоблачение. Поймать на обмане, доказать, что герой обманывает окружающих, в поведении и облике его неправда, ложь, а значит подвиг его – шутка, дурь. Заставить стать в профанный ряд, вернуть обратно. Доказать, что герой обыкновенен, нормален, либо, что он действительно сумасшедший. «Ранее случаи смещения лицевой и изнаночной явленности были редкими, сакральными и, конечно, аномальными. Например, юродивость...», – пишет О. Штайн⁴. Сегодня мы видим, как уличение обнаруживает обманность, кажущность, мнимость окружающего. Мнимость как характерное свойство пространства неопределенности порождает один из главных принципов современного общества – принцип соблазна.

Уличение выявляет грех, направлено на грех, значение понятия уличение связано с самим концептом греха. В концепте греха концентрируется смысловое содержание тематического ряда *улика-*

¹ *Иеромонах Анатолий*. О начале и происхождении сир. монашества // ТКДА. Киев, 1911. I - №3.

² Посл. к Галатам ап. Павла.,2:20 // Библия. М., Синод. Изд., 2000. С.577.

³ *Murrey S. A Study of the Life of Andreas*. Leipzig, 1910. P.81.

⁴ *Штайн О.* По ту сторону лицевой и изнаночной. // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2011. Выпуск 3. С. 254.

уличить-лицо. Смысловое ядро концепта греха – непопадание в цель, значение уличения трансформируется от проявления лица до проявления цели и расширяет значение до отвращения от греха. В уличении концепт греха осмысливается от нормативного значения до связи с личным опытом в подвиге и ментальными установками. Уличение выявляет грех, становится ясной структура концепта греха: чувственный образ в эсхатологических видениях и интерпретационное поле в развитии агиографического сюжета. Ядро концепта – это тот глубинный уровень понимания, который выявляет не только культурные, но и ментальные инварианты толкования феномена юродства. Опыт освоения концепта греха показывает, что в структуре концепта важную роль занимает наказание за грехи. Так в агиографических текстах мы наблюдаем примеры таких наказаний: «Азь мнѣхъ, что у меня ноги по лодышки отзябли да отпали, а помыслы изметаны, яко же опуши или яко издирки портяныя»¹. От соматических проявлений до мук совести и покаяния. Суть подвига юродства – это уличение во грехе, как вид (закрепленный ментально) культурного нормирования, способствующий трансформации поведения и нравственных установок. Подвижничество вносит в этот концепт бытийное содержание, уличение во грехе становится этапом бытийного возрастания человека. Для раскрытия содержания концепта важен механизм его освоения, а именно то, что понятие греха не только мыслится, но и переживается, входя на этом этапе в личный опыт, задействуя в освоении глубинные структуры опыта как религиозного, так и культурного.

Блаж. Августин говорит об особом внутреннем опыте, способном постигнуть «уродство воли», на которую обречен человек тварный. В Послании к Римлянам апостол Павел пишет: «когда хочу сделать доброе – то прилежит мне злое, не то делаю, что хочу, а что ненавижу, то делаю», так описывая внутренний конфликт, порожденный грехом. Этот конфликт невозможно разрешить ни в пользу послушания закону, ни в сторону подчинения греху, это внутреннее несчастье, согласно ап. Павлу, можно исцелить только через благодать, беспричинно. Опыт такого конфликта постигается юродивым в осознании и преодолении греха, за которым следует опыт Божьей благодати, опыт Божьей милости.

¹ *Пигин А.* Видения потустороннего мира. СПб.: Дмитрий Булавин, 2005. С.125.

Современность вносит в осмысление религиозного свои изменения, архимандрит Савва (Мажуко) говорит: «В наше время понятие о святости наполнится новым содержанием, а чин святого, святой человек будет восприниматься иначе¹. Сегодня перед нами мир, потерявший смысл, оскудевший, достигший пределов Голгофы. Ощущение разоблаченности, обличенности мира в душе каждого. Уличение становится ритуалом, переведенным в реальную жизнь, вторгающимся в мир социальных отношений. От этого он приобретает черты жестокости и аффекта. Уличение героя профанным миром происходит различными способами. Героя наказывают, выставляют на позор, дают оскорбительные названия, ложное поименование, запрещают, прибегают к физическому насилию. Явный смысл уличения – унижение гордости, гордыни. Скрытый смысл – улучшение и снятие маски, попытка определить – перед нами лицо или личина. Смысловое поле «уличения» включает попытку обнаружить «я» героя или его маску. Но личностное «я» юрода предельно дезориентировано сознанием как собственной греховности, так и греховности мира. Таким образом становится очевидным всякое отсутствие масочного маскарада, ибо где «я», там и маска, и открывается та сторона подвига юродства, что в абсолютном забвении «я». Уличение главный вид испытания юродивого. Культурная функция приема социальное поименование в варианте окружающие – герой, нравственное определение в соответствии с христианским канон в варианте герой – окружающие.

Прием уличения становится основным механизмом культурного функционирования феномена юродства, при этом проявление феномена происходит в пространстве широкого характерологического спектра, носящего провокационный характер: от иронии, смеховых элементов до гротеска, игры антиномий, параксизма ужаса и трагического безумия. Цель приема культурное определение, оно формируется как попытка выхода из состояния неопределенности, в которое попадает субъект в результате фрустрации коммуникативного процесса. Уличение – одна из целей коммуникации, в ходе которой наблюдается поведенческая аффективность субъектов, направленная на провокацию скандала. Скандал проявляется как ноумен и как процесс, в котором унижение и поношение создают предельно высокий эмоциональный фон. В эмоциональном пространстве аффекта и надрыва формируются предпосылки к возникновению импринтинга и

¹ *Арх. Савва (Мажуко)*. Выступление на XIII Троицких чтениях, РХГА, 2013. Рукопись.

пробуждению архетипической памяти, и как следствие формирования культурного кода. В дальнейшем активация функции юродивого как обличающая и уличающая связана с механизмом памятования. Опыт подвига юродивого фиксируется в культурном коде. Активизация кода происходит в коммуникации, в пространстве отношений сопереживания и со-причастия. Встреча с подвижником неуязвима в радости творчества, она творит память души человеческой. Так рождается пространство смыслов, которое закрепляется в религиозном опыте и культурной памяти. Встретиться с юродивым в повседневном невозможно, он становится представителем мира иного, обретает на границе сакрального. И только взгляд юродивого – луч страдательного внимания дает надежду, показывая путь покаяния. Находясь в парадигме христианского сознания, можно определить религиозный опыт как откровение о грехе отчаяния и путях спасения души.

Подвиг юродства – одна из самых необычных и противоречивых форм подвижничества. Это наивысшее смирение, отказ от социальных связей и отношений, аскетизм, преодоление гордыни. Главное на юродском пути – откровение людям о нем и признание подвига. Сила Благодати Божьей открывает миру дары подвижника. Истинное смирение, подкрепляемое терпением, творит новую реальность, становится путем спасения.

Ольга Туминская (Петербург)

Икона юродивого. Апологетические размышления

История возникновения и защиты святых изображений – огромный багаж в развитии истории, философии, искусства и культуры человечества. Размышления о возможности или недопустимости изображения святых ликов на рукотворной плоскости занимал умы многих и многих богословов, философов, ученых, теологов и еретиков на протяжении нескольких веков.

В данной работе мы обратимся к документам определенного круга, приведем цитаты и прокомментируем некоторые из высказываний известных отцов церкви с тем, чтобы еще раз удостоить вниманием этот сложный для ответов вопрос: возможно и нужно ли изображать юродивого в иконе?

Образ юродивого в искусстве прежде всего духовный образ, когда предметом изображения становятся как лики святых юродивых, прославленных в чине блаженных, так и юродивые, чей подвиг не зафиксирован в каноне святости. История изображения духовных образов в живописи связана с вопросами о рукотворной природе иконописного образа и о принципах соотношения материального (как материальной сущности картины и материальной основы иконы) и имматериального (изображенного духовного образа) и восходит к древним культурам.

Понятие об материальном и духовном, имматериальном складывалось уже в Древнем Египте при оформлении рукописей текстов заупокойных молитв (представлены на временной выставке в Государственном Эрмитаже «Нефертари и Долина цариц. Из коллекции Египетского музея в Турине», июнь 2017 – январь 2018 г.). Древнеегипетскими мыслителями был учтен переход Солнца из мира видимого в мир невидимый, на основании этого выделены были краткий и конечный этап человеческого существования на земле и невидимый и неизвестно сколько продолжающийся период внеземного бытования.

Душа исчезает из тела в момент смерти и возвращается в мумию или в замещающее изображение. На протяжении первой половины истории Древнего Египта просматривается четкое разделение: *реалистические* сюжеты можно только изображать, *фантастические* – только описывать в текстах. На этом основании видно, что тексты Пирамид (Древнее царство) и тексты саркофагов (Среднее царство) – сборники без рисунков. В Новом царстве произошло соединение Книги мертвых и Книги Амдуат¹. Принципиально новая черта Книги мертвых Нового царства: в ней появляются виньетки – изображения, параллельные тексту. Такой подход указывает на появление нового изобразительного языка в соединении слова и зримого образа.

Древний Египет – родина жанра портрета. Основное назначение портрета в древней культуре – сохранение физической формы как футляра (саркофага) для пребывания в нем души умершего. Портрет представлял человека в принятом изобразительном каноне: широко открытые глаза, сомкнутые уста, безэмоциональное выражение лица. Графичность лица расцветивалась, образовав категорию «линейной живописи», положенную в основу стилистики искусства Древнего Египта, а затем перешедшую в искусство раннехристианского времени для обозначения момента сохранения духовного в материальном. Портретные изображения человека представляют лицо или личину (маску). Иконописное изображение, чей канон формируется в раннехристианские времена, являет лик человека, достигшего святости.

«Лик» трактуется П.А. Флоренским как идеал, совершенство, он есть явление Истины – Добра – Красоты – Света. С.С. Хоружий отмечает, что в «символическом Космосе» П.А. Флоренского зла нет, оно лишено статуса реальности². Все, что является, или иначе говоря, все, что было осознано и пережито человеком, есть содержание всякого опыта, значит, всякое бытие есть свет. А что не свет, то не является, значит и не есть реальность. Тьма бесплодна, и потому «дела тьмы» называются у апостола «неплодными». Это – тьма крошечная, кроме, то есть вне Бога, расположенная. Но в Боге все бытие, вся полнота

¹ Лаврентьева Н. В. Об одном из ранних списков книги Ам-Дуат: казус Усер-Амон //Петербургские египтологические чтения 2007–2008 / Ред. А. Большаков. СПб.: Изд-во ГЭ, 2009. 360 с. С. 148–158. (Труды Государственного Эрмитажа XLV). Амдуат — описание ночного путешествия Солнца. Разделение на три регистра. I и III — на берегу реки, средний II — плавание Солнца. Эта книга изобразительная. Описание путешествия Солнца разделено на 12 частей, по каждому часу ночи. Первый час — близко к заходу Солнца, последние — ближе к восходу, передана тема Воскресения.

² Хоружий С. С. Мирозерцание Флоренского. Томск: Водолей, 1999. 159 с. С. 28.

реальности, а простирающееся вне Бога – это адская тьма, есть ничто, небытие¹. Единство ноуменального содержания делает все чувственные восприятия внутренне связанными друг с другом, образуется ансамбль чувств, их синтез. Зрение и слух – самые важные из них.

Наиболее ярко отличие образа-лика от образа-лица обнаруживается в сравнении портрета и иконы. Художники могут проникать во внутренний мир человека, но их задача показать душу человека в его земной, подчас глубоко противоречивой ипостаси. Это изображение души во времени. Икона – изображение души в Вечности². Средневековое мировоззрение старалось проникнуть в глубину сущности, и потому на иконе нет преувеличения, но нет и резкости, не подчеркиваются отдельные черты, расщепляющие предмет на части и частности. Бог и святые изображены только фас, представлены в лике.

Одним из видов изображений в христианской изобразительной практике являются лики юродивых как редкая, дискуссионно обсуждаемая категория передачи вечного. Это размышления о метаморфозах верующей души, ведущей к изменению тела, становящегося порогом боли телесной и безграничности терпения и смирения духа.

Иконы нужны для самовоспитания. Простейший сравнительный анализ позволяет верующему человеку укорениться во мнении, что есть лучше, ад или Рай. Иконы с образами юродивых востребованы зрителями более подготовленного уровня, ибо они смещают картину усвоенных представлений. Стремящийся в Рай должен пройти через земной ад. Юродство становится жизненным спектаклем, драматической игрой с неизвестным финалом земного существования, но запрограммированным действием после смерти. Юродивый предстает перед престолом Божиим в ответе за других. И далее снова неизвестность: какова милость Бога? Жизненный спектакль – постоянное напряжение физических и духовных сил человека, вверенного Богу для прохождения жизни в юродстве ради Христа. Юродивый практически никогда не может снять маску, надетую для общения с людьми, потому что он практически никогда не находится наедине с самим собой. Жизненная практика юродивого тесно связана со зрелищностью, чем более отвратительной и обескураживающей зрителей, тем лучше для всех. Юродивый понимает, что, введя во грех буесловия

¹ *Флоренский П. А.* Pro et contra /вст. ст., примеч. и библиография К. Г.Исупов. СПб.: Изд-во РГХИ, 1996. 752 с.

² *Сямина О. В.* Категории «Лик /лицо/личина (маска)» в культурологии П. А. Флоренского. Дисс. канд. культурологии. СПб., 2006. 148 с. С. 116.

своих оппонентов, он тем выявляет их истинные лица. Введенные в акт нестандартного и слишком откровенного спектакля, они именно так, практикой сопротивления негативу, очищаются сами.

Обратимся к исторической концепции факта появления изображений юродивых. На родине зарождения феномена юродства (Греция, Ближний Восток и Византия) примера изобразительной фиксации людей, избравших непростой путь совершенствования себя в угоду христианским добродетелям, не было. Но с распространением учения о персонифицированном Боге, Христе, имевшем облик человека, встает вопрос о фиксации Его и Его деяний в изобразительном искусстве. Основа – раннехристианская символика. Культовые предметы, изображения животных, связь с пластическим искусством Древней Греции оказали влияние на возникновение изображений человеческой фигуры в стенописях, а затем в станковой живописи, прошедших путь от объемной скульптуры через рельеф к плоскостному изображению в красках на сводах катакомб. История сложения новой группы изображений юродивых включает обращение к памятникам искусства как религиозного, так и светского содержания, демонстрирует зависимость от агиографических источников и впитывает нарративные сведения.

Иконопочитание узаконено в Церкви определением, принятым в VII деянии VII Вселенского собора. В этом определении, подтвердив учение шести первых вселенских соборов, отцы устанавливают: «мы неприкосновенно сохраним все церковные предания, утверждаемые письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения, так как это согласно с историей евангельской проповеди служит подтверждением, что Христос истинно, а не призрачно вочеловечился и служит на пользу нам. На таком основании определяем святые иконы для поклонения, точно также, как и изображение честного животворящего креста, будут ли они сделаны из красок или мозаических клеточек или из какого-нибудь другого вещества, только бы сделаны были приличным образом. И будут ли они находиться в церквях, на священных сосудах, на стенах или на дощечках»¹.

Икона открывала для зрителя и автора эпохи начала христианской веры возможность познания себя путем созерцания искусной

¹ Деянія Вселенских Соборовъ. Изданныя въ русскомъ переводе при Казанской Духовной Академіи. Т.7. Изд. 3-е. Казань. Центральная Типографія, 1909. 336 с. С. 284.

красоты, изображения святых (фигур и ликов) для создания условий молитвенного общения со Всевышним. Изображения на иконах помогают молитвенной практике православных верующих, отсылая их к познанию событий библейской и христианской истории посредством визуального восприятия. Икона – неотъемлемая часть общего культового действия. Живописное изображение на иконе дополняет и разъясняет евангельский текст. В актах Собора картина, написанная для познания, так и называется «живописное толкование»¹.

С развитием искусства и узакониванием изображений определились главные постулаты живописного искусства в отношении иконы. Смысл и содержание иконы выявлены в учении, которое Церковь формулировала в ответ на иконоборчество. Догматическое обоснование иконопочитания и смысл иконы наиболее полно раскрываются в богослужении двух праздников: Нерукотворного Спаса и Торжества Православия, праздника победы иконы и окончательного торжества догмата Боговоплощения.

Образ Богочеловека, Ипостаси Христовой не могли принять иконоборцы. Иконопочитателям необходимо было узаконить правомерность изображений. Было принято отвечать: изображать следует Личность Иисуса – Богочеловека, его двуипостасную природу. В актах Собора указаны конкретные сюжеты икон и храмовых изображений, распространенных в первые века христианства. Это образы «апостолов, пустынников, аскетов и иноков, изможденных плотью»².

Л.А. Успенский пишет, что Седьмой Вселенский Собор говорит об отсутствии образа Бога Отца. Изобразительность воплотившегося Сына наделена силой неизобразимости Отца. Изобразимость Сына видна через Его воплощение. Можно сослаться на определение «евангельский реализм»: в изображении эксплицируется Священный текст. Это основа христианской иконографии. Отец познается Сыном: ”видяй Мя, видит Пославшего Мя” [Ин. 12, 45]. Воплощенная Ипостась – Иисус Христос в человеческом облици: Сын познается Духом Святым: ”Никто же не может рещи Господа Иисуса, точию Духом Святым” [1 Кор. 12, 3]. В Богоявлении в виде голубя, в Пятидесятнице в виде огненных языков пламени. Главная идея христиан-

¹Бычков В.В. Малая история византийской эстетики. Киев. Путь к истине, 1991. 406 с. С. 173.

²Mansi, J.D. Sacrorum Conciliorum Nova et amperssima collectio Tomus Decimus Tetius. Prefatio. Paris. Pour H. Welter, 1902. 580 p. Стлб. 963E.

ства – уподобление человека Богу в его стремлении преодолеть греховность¹.

Говоря о правилах изобразительной практики, несомненно важным является упоминание исторически сложившегося определения значимости изображений на иконах, раскрываемого в писании Дионисия Фурноаграфиота: «Живописание святых икон заимствовали мы не только от святых отцев, но и от святых апостолов и даже от самого Христа, как то показали мы в начале этой книги. Посему мы изображаем Христа на иконе, как человека, ибо Он явился на земли и жил с человеками, соделавшись совершенным человеком, как и мы, кроме греха; изображаем и Безначального Отца, как Ветхого деньми, согласно с видением Даниила; изображаем и Духа Святого в виде голубя, как он явился на Иордане. Бог-Отец неизображаем; Ветхий Деньми в видении пророка Даниила это Бог-Сын, но не Отец. Также и голубь не является символом Бога-Духа Святаго, Которого в виде голубине должно изображать только на иконе Крещения Христова. Еще изображаем Богоматерь и всех святых, и всем этим иконам поклоняемся относительно, а не служебно, то есть не говорим, что это сам Христос, или сама Богоматерь, или сам святой, который изображен на иконе; но то почитание, которое воздаем иконе, относим к первообразу, то есть к тому, кого она представляет нам. Если икона, которой мы поклоняемся, представляет Христа, то честь, возданную ей, воздаем самому Христу, Сыну Божию, сидящему одесную престола величества на высоких. Видя Его на иконе, как распятого, тотчас думаем, что Сын Божий сошел с высоты небес, воплотился от Святой Девы и умер на кресте, дабы избавить нас от греха и рабства диавола и дабы освободить Адама и род его из мрачного ада и возвратить в прежнее отечество его. Мы поклоняемся не краскам и художественному произведению, как злословят враги церкви нашей, но Господу нашему Иисусу Христу, существу на небесах. Ибо почитание иконы переходит на первообраз. То же говорим и об иконах всех святых, то есть, взирая на изображение мученика, тотчас припоминаем, что сей святой был человек, подобный нам, однако своим терпением победил мучителей и обличил идолослужение, а истинность веры христианской доказал своею кровью. То же говорим и об иконах святителей и преподобных мужей и жен. Вообще, видя на иконе изображение свя-

¹ *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной церкви [репринт. изд.]. М.: Паломникъ, 2001. 474 с.

того, тотчас вспоминаем дела его, возведя ум свой к сему первообразу и принося Богу благодарение за то, что Он дал ему силу совершить такие подвиги и утвердить православие. Итак, справедливо мы пишем святые иконы и поклоняемся им»¹.

Сопутствуя главному смыслу средневекового искусства: восхождения к Богу в сопричастии страданиям Христа, восприятие красоты мира сего, сотворенного Богом, также становится одним из смыслов. «Чем чаще иконы являются предметом нашего созерцания, тем более взирающие на эти иконы возбуждаются к воспоминанию о самых первообразах, приобретают более любви к ним, и получают более побуждений воздавать им лобзание, почитание и поклонение...»². «Духовная радость, неопишное наслаждение как результат подвижнической жизни составляли сущностное ядро эстетики аскетизма, внешние проявления которой с точки зрения традиционной эстетической теории представляются антиэстетичными. Эстетический объект в этой средневековой форме эстетического сознания был полностью перенесен внутрь субъекта. Его созерцание осуществлялось только внутренним, духовным зрением, на раскрытие, развитие, обострение которого был ориентирован, как правило, строго аскетичный образ жизни подвижника»³.

В послании святого отца нашего Григория, папы римского, к императору Льву Исаврянину «О святых иконах» написано: «...иконы служат нам только средством для напоминания; они пробуждают и возносят наш ленивый, неискусный и грубый ум в горный мир, предметам которого мы не можем давать имен, названий и образов. Мы почитаем иконы не как богов... мы обращаемся ко <...> святому мученику. Вот куда мы возсылаем молитвы при посредстве икон». («II Послание святого отца нашего Григория, папы римского о святых иконах».) Такое простое и в тоже время умное объяснение дает отец Григорий своему оппоненту, которого церковный деятель почитает за неискушенного зрителя: «пишем тебе без научных приемов по необходимости, ибо ты человек неученый»⁴. И далее о материаль-

¹ Дионисий Фурноагрофиот. Ерминия или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфитом 1701–1733 г. / [Пер.] Порфирия, еп. Чигиринского. Киев : тип. Киевопечерской лавры, 1868. 250 с. С. 248.

² Деяния Вселенских Соборовъ. Изданныя въ русскомъ переводе при Казанской Духовной Академіи. Т.7. Изд. 3-е. Казань. Центральная Типографія, 1909. 336 с. С. 285.

³ Бычков В. В. Эстетика духовных феноменов //Русская средневековая эстетика XI–XVII века. М.: Мысль, 1995. 637 с. С. 187.

⁴ Деяния Вселенских соборов, изданные в русском переводе при Казанской Духовной Ака-

ной основе иконы, защищая рукотворную природу иконописного образа и поднимая вопрос о воспитательной значимости художественного образа культовой живописи: «Что сами по себе храмы наши? Разве не рукотворения, не камни, не дерево, не тростие, не брение и не известь? Но они украшены живописными и наглядными изображениями Господних страданий, изображениями святой преславной Божьей Матери и святых апостолов. Для этих живописных наглядных изображений люди не щадят своего имущества; держа на своих руках давно крещеных детей, мужчины и женщины пальцем указывают им, а также и юношам и новообращенным язычникам на эти наглядные изображения и таким образом назидают их и возносят умы и сердца в горня, к Богу»¹.

Узаконивание изображений происходило постепенно. Изречение протоиерея А. Шмемана о том, что на первых иконах изображены не сами святые, а может быть еще мысли человека верующего об этих святых, заставляет нас присмотреться к дате, определяемой ученым для общего возникновения иконописания – V век². Рождение иконы можно датировать серединой V века.

Примером может служить известный факт о пересылке императрицей Евдокией, женой Феодосия II в 450 году из Иерусалима в Константинополь образа Богоматери, написанного апостолом Лукой. Это была еще реликвия, но уже и икона.

Восстановим общую последовательность. Сначала появляются жития святых, которые можно считать по отношению к возникшим впоследствии изображениям первоисточниками для сложения иконографии святых. V–VI Трулльские Соборы (691–692 гг.), созванные императором Юстинианом, желавшим утвердить христианскую религию всеми доступными способами, в том числе и изобразительным, утверждают иконографические изображения святых. В подлиннике Ульпий Римлянин приводит словесное описание многих великих людей, которые вошли в узаконенное почитание в иконах. Святой отец церкви Иоанн Дамаскин выводит основу, на которой может быть построен иконописный канон. «Да знает всякий человек, пытающийся уничтожить изображение, возникшее вследствие божественной любви и ревности для славы и воспоминания о Христе или Матери Его – Святой Богородице или о ком-либо из святых, еще и для посрамления

демии. Т.7. Казань: Университетская типография, 1875. 700 с. С.26.

¹ Деяния Вселенских соборов... С. 41.

² Шмеман А., протоиерей. Исторический путь Православия. Париж, 1989. С. 245.

диавола и поражения его и его демонов, и не поклоняющийся, и не почитающий, и не приветствующий изображение как драгоценное изображение Бога, – что этот человек – враг Христа. Изображение есть [своего рода] триумф, и опубликование, и надпись на столбе в воспоминание о победе тех, которые поступили неустрашимо и отличились, и о посрамлении побежденных и низложенных»¹.

Явление юродства зародилось в регионах христианского Востока и передалось нам в агиографических источниках. Агиография первична, иконография вторична. Изобразительный образ воссоздается по описанию, чем оно подробнее и эмоциональнее, тем легче художнику пластически воссоздать описательный вариант.

В IV–V веках в искусстве Византии были еще сильны позднеантичные традиции. Если классическое античное искусство отличалось умиротворенным монизмом, если оно не знало борьбы духа и тела, а его эстетический идеал воплощал гармоническое единство телесной и духовной красоты, то уже в позднеантичном художественном творчестве намечается трагический конфликт духа и плоти. Монистическая гармония сменяется столкновением противоположных начал, «дух как бы пытается сбросить оковы телесной оболочки». Икон юродивых до возникновения и развития русского иконописного искусства не существовало.

В дальнейшем византийское искусство преодолело конфликт духа и тела, его сменила спокойная созерцательность, призванная увести человека от бурь земной жизни в сверхчувственный мир чистого духа. Это «умиротворение» происходит в результате признания превосходства духовного начала над телесным, победы духа над плотью. Основной эстетической задачей византийского искусства отныне становится стремление художника воплотить в художественном образе трансцендентную идею. Предусмотренные в сознании человека образы Бога проецируются на восприятие неоднозначного в реальности своего существования, но воплощенного каноническими средствами иконописи образа юродивого.

Лик юродивого, имея индивидуальные черты, в общем своем «соборном сознании» – повторение лика Христа: вытянутое лицо, средней величины борода, усы, волосы до плеч. Одежда также схожа с плащом и гиматием Иисуса, только имеет другую цветовую рас-

¹ *Иоанн Дамаскин* (ок. 675-до 753). Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / С греч. пер. Александр Бронзов, преп. С.-Петербур. духовной семинарии; Св. Иоанн Дамаскин. Санкт-Петербург: И.Л. Тузов, 1893. 248 с. С. 21–22.

кладку. Основной смысл такого подобия – демонстрация зрителю добровольного повторения мук Христа во имя искупления греха. Поведение юродивого связано с непостижимым соответствием ума и ненадежности рации. Правота больного блаженного заставляет усомниться в умнейших рассуждениях правителей, ибо человеческое разумение не имеет четких конструкций. Блаженный своим поведением на публике, а зачастую и всей своей жизнью, наглядно доказывает несоответствие установленных правил, призывает положиться на Христа, действовать по закону любви к Нему, открывает бездну грехов, покаяние в которых есть цель и стремление подвига христианского в бесконечном терпении и милосердии любви.

В VI–VII веках византийские художники сумели не только впитать многообразные влияния, но и, преодолев их, создать свой собственный стиль в искусстве. С этого времени Константинополь превращается в прославленный художественный центр средневекового мира, в «палладиум наук и искусств». За ним следуют Равенна, Рим, Никея, Фессалоника, также ставшие средоточием византийского художественного стиля. В это время в живописи кристаллизуется специфически византийский образ, очищенный от инородных влияний. В основе его лежит опыт мастеров Востока и Запада, пришедших независимо друг от друга к созданию нового искусства, соответствующего спиритуалистическим идеалам средневекового общества.

В этом искусстве появляются уже различные направления и школы. Столичная школа, например, отличалась великолепным качеством исполнения, утонченным артистизмом, живописностью и красочным разнообразием, трепетностью и переливчатостью цветов. Одним из самых совершенных произведений этой школы были мозаики в куполе церкви Успения в Никее. Другие направления в искусстве ранней Византии, воплотившиеся в мозаиках Равенны, Синая, Фессалоники, Кипра, Паренцо, знаменуют отказ византийских мастеров от античных реминисценций. Образы становятся более аскетичными, не только чувственному, но и эмоциональному моменту в таком искусстве уже нет места, зато духовность достигает необычайной силы. Строгость соблюдения поста, размеренность мыслей, разумность поступков, сдержанность в движениях, неторопливость речи – вот описание аскета. Юродивому присущи эти же черты, только выраженные в противоположном варианте. Он – провокатор, лицедей, шут. Но в мыслях и поступках – строгий аскет. Буйный спектакль возможен

осуществиться только у талантливой салеся. Но все некорректные публичные действия юродивого ведут к корректировке души зрителя.

Аскетизм юродивого завораживает. В иконографии он абсолютен: только юродивый представлен в иконе полностью обнаженным. Обнажение – черта, присущая облику русского буя эпохи царствования Ивана Грозного. Но уже во времена Алексея Михайловича, лояльно относящегося ко всем страдальцам, обнажаться не требовалось, ибо взаимопонимание власти и плебса было достигнуто. Впоследствии исторических указаний на обнажение в реальной жизни юродивых практически не имеется. Обнажение узаконено лишь в иконе и только для эпохи XVI – начала XVII веков. В дальнейшем эта черта утрачивается даже в иконографии. Аскетика и буеначалие начинает выражаться другими средствами, например, стиранием половой идентификации. В иконографии формируется облик святой Ксении Блаженной.

Но Византия как продолжательница греко-римской традиции никогда не теряла связь с античной платформой. Привлекательная и красивая антропоморфная форма антиков в свете новых христианских императивов должна была найти не свойственную этой форме внутренне богатую амплитуду, то есть выйти на обозначение нового духовного порыва, присущего религиозному направлению. Выросшее на античных моделях и всегда сохранявшее верность своей античной родословной искусство императорского Константинополя в поисках приемов выражения изображений, удовлетворяющих религиозной практике, было осторожнее и догматичнее, чем мастера в византийских провинциях покоренных ею регионов¹.

Память о погребениях святых сохраняется не только в священных изображениях, но в архитектурных и природных местах. Для группы салесов это особенно показательно. Знание о том, что юродивые погибали или умирали чаще всего на открытом пространстве, но недалеко от монастырей или городских церквей, позволяло находить мощи юродивых праведников, освященные и отмеченные мемориальными знаками на природе и внутри помещений. Таким образом блаженные стирали границу между видимым и невидимым, между земным, наглядным и потусторонним. В священном месте, в топосе фиксировалась идея воскрешения. Места хранения памяти об остан-

¹ *Залеская В.Н.* Христиане на Востоке. Мелькиты. Монософиты. Несториане. // Христиане на Востоке. Искусство мелькитов и инославных христиан. СПб.: «Славия», 1998. С. 12-21.

ках юродивых (заметим – не всегда раки с мощами, иногда – всего лишь предположение о месте кончины святого), отмечаются природными святынями (источник, камень, устье реки), окультуренными пространственными координатами (перекресток, окраина кладбища, монастырская ограда, колодец, трапезная) или культовой постройкой (часовня, храм, собор). В основе механизма почитания памяти святого похоронный культ раннехристианского времени.

Так изобразительная символика учения о Христе тесно связана с ритуальными похоронными культурами, а топонимика христианского храма корнями уходит в римские катакомбы, семейные гробницы и саркофаги, что отметил И. Красницкий, главный редактор издаваемого им журнала «Изограф».

Мотив смерти – обязательный элемент жизнеописания святого подвижника, но не последний в цепи событий его жития. Главным отличием погребения святого от других погребений является исхождение чудес для верующих. Следовательно, житие продолжает существование святого в чудесах. Икона фиксирует эти чудеса и дает возможность истинно верующим христианам получить духовную помощь в результате молитвенного и тактильного общения.

Обратимся к пересказу впечатлений от посещения христианских захоронений в Риме и оформления саркофагов¹. Гробницами в подземном Риме назывались вырытые в стенах углубления, обыкновенно приготовляемые для одного захоронения. Очевидна сакральная связь гробниц и четырехугольных престолов, иногда сама гробница во время службы могла замещать престол. Семейная усыпальница состояла из ряда ящичков с прахом, уложенных рядами друг над другом; отверстия, в швах которых заделывались плитами и замазывались цементом, чтобы не распространялся воздух гниения, и полукруглого подъема над ними. Это место для работы могильщика называется «arkosoleya» – арочный свод, под которым хранилась погребальная урна «soleya». Отдельная доска «mensa» устанавливалась на верхнюю часть четырехугольной гробницы, на которой служили заупокойное поминовение. Это будущий престол нашего храма.

Саркофаги в римских подземных кладбищах называются гробницами мучеников, они не выставлялись на обозрение в обычном се-

¹ Красницкий И. О происхождении христианской живописи. // Изограф. Журнал иконографии и древних художеств, издаваемый И. Красницким. В 10 тт. Т. I. Вып. IX. С. 45-62.; Вып. X. С. 78-80. (нумерация страниц сплошная по всем выпускам). СПб.: Типография А. Траншеля, 1885 – 1886.

мейном склепе. Первые мученики могли претендовать на роль сале-сов, ибо их поведение было нестандартно воспринимается окружающими, будоражило жизнь городского социума. Следует вспомнить катакомбы капуцинов, мумифицированные тела первых христиан. Мартирологический список включает и имена юродивых. Надо указать, что салёсы наравне с аскетами, принявшими постриг, уже при жизни относились к своему телу как умерщвленной плоти.

Саркофаги стали известны с IV века. Изображения на саркофагах, выполненные в технике барельефа, не выходят из тематики евангельских сцен и предшествуют изображению сцен страстей Господних. Но не оставляют области символики и изображения идеальной юношеской фигуры молодого римлянина с длинными волосами, в тунике с перекинутым через плечо паллиумом, подхваченным под другую руку. Такие саркофаги находятся в Латеранском музее в Риме, в музее Кирхера в Ватиканских криптах под церковью святого Петра, в катакомбах Каллиста. Обыкновенно они делались из мрамора с отвесно опускающимися стенками и были шире и выше нынешних гробов приблизительно первые двести лет принятия христианства. Все саркофаги имеют четырехугольную форму длинного ящика и украшены высокими и плоскими барельефами со сценами из Ветхого и Нового Завета, иногда с трех и четырех сторон, но чаще – с одной передней.

Переводом политеистических символов в монотеистические первые христиане не занимались. Тайна христианских изобразительных символов, провоцирующих насмешки в среде язычников, объединила посвященных и отделила их от общего круга верующих или сочувствующих. Надо сказать, что не все, кто причислял себя к христианам, свободно разбирались в изобразительной символике. Процесс толкования христианских символов для самих христиан растянулся на долгие века, стал вопросом обсуждения на нескольких Вселенских соборах, в частности, на VII Никейском соборе, а затем такой же длительный и тернистый путь изобразительное искусство прокладывало себе в умозрительной среде наших предков после принятия Русью христианства. В русской литературе вопросы теории искусства впервые были поставлены и начали разрабатываться только во второй половине XVII века.

Необходимо уточнить, что численность и конкретность упоминаемых в данной работе имен определена тем, что мы оперируем сведениями о тех юродивых, чьи изображения достаточно широко были

распространены в эпоху XV–XVII веков, чье время жизни совпадает с этой страницей истории русской культуры, чьи мощи были освидетельствованы, и эти святые были канонизированы церковными соборами, чья память сохранилась в синодиках, и чьи описания изображений находятся в иконописных подлинниках расширенной редакции XVIII–XIX веков. Все сведения о юродивых, живших в петровскую и последующую эпохи, не входят в пространство исследуемой работы и оставляют для ее автора направление перспективного поиска.

Возвращаясь к разговору об источниках иконографии юродства, надо обратиться к историческому аспекту развития агиографического жанра. Эпоха XV–XVI веков – время расцвета житийной литературы. Жития преподобных, иноков, святителей становятся преобладающими агиографическими сочинениями в Древней Руси. Добродетели, которые изображались в житиях и рекомендовались как предмет подражания, были добродетелями иноческими; иночество явилось идеалом, святой подвижник – высшим образцом. Преподобническое житие параллельно с развитием иночества делается главным агиографическим видом, если не вообще преобладающей литературной формой эпохи, святой подвижник – ее господствующим литературным типом (жития С. Радонежского, К. Белозерского, П. Обнорского, П. Боровского, Д. Прилуцкого, Д. Глушицкого, Г. Пельшемского)¹. Обратимся к структуре средневековых житий. Они делятся на три периода: от Пахомия до Макария; Макарьевское время и после-Макарьевское время.

В истории древнерусской живописи зафиксированы случаи писания икон юродивыми. Иконография и соответствие канону таких икон было совершенно четко соблюдено. Следовательно, в акте художественного творчества юродивый находил поддержку своим силам, творчество олицетворяло его душу, поднимало дух до вершин сопричастия Христу. Со временем на территории Руси периода зрелого Средневековья складывается изобразительный канон изображения юродивого. Протографами древнерусской иконографии являются: Правило VII Вселенского Собора, Священное Писание, апокрифы, богослужебные тексты, святоотеческие творения. Для создания изображений юродивых в русской традиции главным источником является житийный материал и своего рода апокрифическая литература.

¹ Блаженные и юродивые в русской иконе XVI–XIX веков: монография. СПб.: Изд-во РГПУ имени А. И. Герцена, 2014. 203 с., ил. С. 9.

Также впоследствии в традиции было закреплено, что более раннее изображение служит источником последующему изображению. Первые иконные изображения салёсов, точнее придерживавшиеся жития святого, с течением времени отдалялись от агиографической основы, создавая легендарные обоснования образа. В XVII в. и в более позднее время живописные характеристики (иконного письма) способствовали включению ликов блаженных в жанр символично-догматической иконы¹.

На Руси временем споров о тонкостях иконописания стало напряженное и острое общение сторонников и противников новых сюжетов в живописном исполнении царского заказа. После пожара 1547 года в Благовещенском соборе московского Кремля приглашенные со всех концов Руси мастера при росписи включали новые сюжеты и таким образом пропагандировали новаторские взгляды на христианскую символику. Собор 1551 года вынужден был дать оценку новой росписи и западному влиянию в искусстве Руси.

Стоглавый собор 1551 года проводит очень верную с точки зрения традиционного учения об иконах мысль, что «догадки» как отклонения от канона, в конце концов, приведут к иконоборчеству. Но отсутствие анализа в решениях Стоглава весьма сильно ослабляло их практическое значение. Редуцировав определение из наблюдений над новой иконописью, Собор тем и ограничился, не дав подробных наставлений о том, как искоренить такое явление или, наоборот, как ему содействовать, поэтому явление развивалось по своим природным законам. Стоглав (1551 г.) в своих ограничительных выводах и запретах уже тогда предрек появление того направления, которое постепенно, начиная с XVIII века вытеснило иконопись с главных позиций и заменило картиной на религиозную тему, свойственную идеологии западного типа. Но искусственные ограничения не могут способствовать развитию искусства. Оно проходит фазу самостоятельности и фазу заимствования.

Так современные специалисты в живописи псковских мастеров XVI века видят влияние Запада, что и явилось для участников Стоглавого собора предметом недовольства. Для Пскова живопись «гораздых иконников», которыми являлись псковские мастера, написавшие аллегорические композиции в московский Благовещенский со-

¹ История русского и советского искусства: Учеб. пособие для студентов вузов /Под ред. Д.В. Сарабьянова. М: Высш. школа, 1979. 383 с. С. 79–82.

бор, стала традиционной. История показывает, что связи с Западом придали псковскому иконописанию характерный аспект аскетизма и повышенного внимания к внутренней экзальтации чувств верующего. Эта тенденция связывает Русь XVI века с Византией середины XIV – XV веков, чего нельзя найти в живописи этого времени в иконописных центрах других древнерусских земель.

Тема истории создания изображений юродивых раскрывается в одном из вопросов, занимавших умы современников Стоглавого собора, а именно о разрешении изображения на иконах или в росписях людей, которые «живи суще», то есть реальных лиц. Возможно, ситуация оказалась острой, раз она стала предметом внимания высоких лиц государства. По всей вероятности, проблема правдивости изображаемого касалась светских и религиозных чинов высокого ранга, а отнюдь не монашеских анахоретов. По этому поводу И. Некрасов сетует, что «древнерусская иконопись в идеале своем постоянно имела портретность. Но крайнее смирение людей Древней Руси решительно парализовало стремление к подобному идеалу. Иконописцы-монахи, живя в каком-либо монастыре, не осмеливались написать портрет своего основателя или прославившегося святостью жизни и чудесами, если таковой еще не умер»¹.

Но существа вопроса ответ Стоглава не коснулся, позиция правящих религиозных иерархов не прояснилась. Собор вошел в противоречие с собственными определениями, и возникший временный компромисс уже через два года в «деле» дьяка Висковатого обсуждался вновь. Там вопреки 82 и 100 правилам Трулльского Собора узаконили аллегорическую иконографию².

Если несколько углубиться в рассмотрение возможности изображения в иконописной традиции реальных лиц, то важно выделить группу ктиторов и группу монахов. Последних не подобало воспроизводить по вопросам нравственного характера, слишком велико было смирение анахорета перед Богом, и слишком долго иконописание считалось анонимным, безымянным делом. Написать похоже живого современника на иконе, где должен был, подобно Спасу на «чрепии» как первоисточнику теофанских образов, явиться тот или

¹ Некрасов И. О портретных изображениях русских угодников. // Иконограф. Т. I. Вып. VII. СПб.: Изд-е Красницкого, 1884. 6 с., 5 черно-белых рисунков. С. 39–40 (нумерация страниц сплошная и первого выпуска журнала).

² Стоглав: Собор, бывший в Москве при великом государе царе и великом князе Иване Васильевиче (в лето 7059). СПб., 1997. С. 212–214.

иной смиренный человек в преображенном облике, было почти нереально. Но если чуть затушевать религиозную прерогативу и отрефлектировать желание самого мастера по технико-методическим пунктам (как смотрится лицо в композиционном пространстве, какие краски подобрать для передачи одеяния и лика, как наложить световые места и другое), то легенда о первом иконописце апостоле Луке и написанном им с натуры «портрете» Богородицы остается актуальной и состоятельность проблемы очевидной. Во всяком случае, на Руси домонгольского времени наблюдается тенденция устройства монастырей состоятельными князьями, а в XIV–XV веках на их место восходят почитаемые монахи-пустынники. И если основатели монастырей могли появиться на иконах гораздо позднее своего земного пребывания в этом мире, ибо для Церкви время неограниченно, а основатели монастырей навечно вписали себя в реестр богоугодных поступков и потому к их образам обращались в разные после их кончины времена, то ктитория – люди, жившие в эпоху создаваемого произведения, и им хотелось получить заказ в кратчайшие сроки.

В эпоху первых веков христианства на Руси было принято изображать ктитория в жанре «иконописного портрета». Сославшись на глубокое научное исследование А.С. Преображенского¹, отметим, что изменение произошло на рубеже XIV–XV веков и связывалось с определением Русью себя отдельным государством и подтверждением с 1448 года автокефалии русской церкви. Русь восприняла от Византии иконографию киторских портретов в узком смысле слова – как вотивных молящихся. Обычай изображать заказчика исключительно в молении, в варианте смиренного благочестия был в принципе свойственен русскому менталитету. Тенденция моления за Русь всем миром, не взирая на сословие, общая соборность страны усилилась после создания «Троицы» Рублева. В этом ключе можем позволить сравнить припадающих к ногам Богородицы или Спасителя юродивых, считающихся низшими чинами божественного устройства мира, и высоких персон государства и церкви. Внешнее унижение оборачивается впечатлением большей эффективности молитв донаторов, припадающих перед Христом или Богородицею. Вспомним извод «Богородица Боголюбская с предстоящими святыми» и «Богома-

¹ Преображенский А.С. Киторские портреты средневековой Руси и их воздействие на русскую иконографию (XI–XV вв.). Автореферат дисс. кандидата искусствоведения. М.: МГУ, 2004. 30 с. С. 20–27.

терь Испанская»¹ позднего Средневековья. Также в развитии темы униженного моления об оставлении своих грехов выступает найденный в изобразительном искусстве XV века и довольно часто воспроизводимый в XVII–XVIII веках вариант «передачи прав» именитым заказчиком на изображаемых, выбор которых как раз и свидетельствовал разницу между низом и верхом. Дистанция, разделяющая вкладчика и Господа, выражается в том, что донатор изображается в земной зоне иконы, а Христос, соответственно, в небесной. Ответ Господа – благословляющая рука – преодолевает расстояние между грехами и покаянием и выражает надежду на принятие искренних даров. В иконах XVII–XVIII веков юродивые мысленно замещают донаторов, ибо последние якобы обратились к Богу от имени самых угнетаемых и обездоленных, но молящихся от сердца, и потому молитвы блаженных должны быть приняты Господом и от их имени. Пожалуй, этим можно объяснить ситуацию заказа икон с образами молящихся юродивых представителями рода Романовых².

Середина XVI века – эпоха сложного переплетения церковных и государственных интересов. Величие «Третьего Рима» требовало от церковного искусства решения совершенно новых задач, неизвестных ему ранее. В общей исторической ситуации Собор оказался поставленным перед очень сложными проблемами в области церковного искусства, которое стало понемногу, в силу специфики развития любого феномена, выходить из-под влияния извне, подчиняясь внутренним законам жизнедеятельности. Государство, выступающее заказчиком для искусства, реализовывало свои интересы. Традиционные идеалы постепенно становились лишь оболочкой, церковное искусство уступало место светским взглядам. Обмирщенное сознание выразилось в создании аллегорических композиций для Благовещенского собора в Кремле после пожара 1547 года. Святитель Макарий, являясь крупнейшим деятелем квазитеократического Московского государства, направлял использование церковного творчества в интересах «Третьего Рима»: «Восстановительные работы после пожара 1547 года рассматривались в качестве дела государственной важности, коль скоро

¹ Богоматерь Испанская. Артемий Катунец, Иван Рефусицкий, Флор Луховлянин. 1686 г. Оклад – конец XVII в., 1736. Д., темпера, оклад – серебро, басма, гравировка, золочение. (180x40). Инв. № В- 6300/179. Происходит из Покровского монастыря в Суздале. Опубликовано: Иконы Владимира и Суздаля. М.: Северный паломник, 2006. С. 410. Кат. № 93.

² Басова М.В. Минейные и праздничные иконы М.И. Дикарева и И.С. Чирикова из домово́й церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге: создание, бытование, судьба. // Труды отдела Государственного музея истории религии. Вып. I. СПб.: ГМИР, 2001. 254 с. С. 47-87.

об осуществлении их заботились сам Иван IV, митрополит Макарий и Сильвестр. Теперь заказ государственного значения четко регламентируется правящими кругами, рассматривающими искусство в качестве проводника определенных политических тенденций»¹.

Зависимость искусства от государственной политики или от церковной власти существовала всегда. В первые века распространения новой монотеистической религии на территории бывших языческих империй искусство зависело от опыта предыдущих веков, и новшества, естественно, встречали сопротивление. «Христианство брало знаки, символы и смыслы из политеистической культуры, трансформировало их, превращая их в свои символы и смыслы, не раскрывая, не декодируя их для язычников, провоцируя насмешки, клевету и гонения со стороны тех, кто не желает понимать и рассуждать»².

Приступая к изучению иконографии юродства, необходимо посвятить время исследованию тех историко-культурных процессов, которые позволили появиться на свет этому необычному явлению еще в недрах античной эпохи, затем на территории Византийской империи. Позволим себе выделить те значимые даты и периоды, которые ограничат и осветят этот исследовательский путь. В IV веке до н.э. в обществе киников были изложены принципы общественного поведения, главным из которых они считали аскесис (ἄσκησις) и автаркию (αὐτάρκεια). Аскесис — способность к самоотречению и перенесению трудностей, вплоть до самоистязания, автаркия — не только экономический, но и социально-культурный мотив — независимость от семьи, сознательная избирательность контактов. Следующей эпохой, которая возвела автаркию и аскесис (аскетизм) в принцип, стало время возвышения Константинополя, прославление христианских ценностей и утверждение монархии. Несогласная с монархическим диктатом образованная часть публики византийской столицы и провинциальных, но доминирующих культурных центров искала для себя способ выражения своего протеста. Монашеский исход — способ оппозиции. В IV веке н.э. еще были сильны античные влияния почти во всех сферах деятельности только заявляющей о себе империи, а

¹ Успенский Б.А. Восприятие истории в Древней Руси и доктрина «Москва — третий Рим» // Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. М., 1996. С. 83-123. С. 115.

² Гончаров А.И. Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2004. № 1. С.93.

конец римского времени дал обществу толерантность в отношении отправления культов, и потому образовавшиеся в это время монашеские общины могли открыто заявить о своей несогласии и совершить исход в пустыни, несколько отдаленные от городских улиц места. Образованные там обитатели являются первыми очагами слияния строгой аскезы и общежительного поведения. К VI веку стали известны случаи исхода уже из монастырей, возвращение «несогласных» в города. Вероятно, часть бывших монахов ассимилировалась с горожанами, но нас интересует другая, малая часть вновь несогласных. Возвращение из пустыни, где можно спокойно предаваться заведенной по монашескому уставу жизни, для этих несчастных не сулило ничего хорошего. Конфликт асоциального поведения «средневековых киников» с культурной жизнью богатой византийской столицы произошел очень скоро. Назвав себя по-гречески салёс («σαλός προσπορευμενος» – разыгрывающий безумие), этот умник, на время превращающийся в буйного глупца, устраивает свой спектакль среди толпы, привлекая к себе не только новых зрителей, но и новую волну протеста и агрессии со стороны очевидцев. Поведение непонятно, но оно вошло в историю.

Расцветом греко-византийского юродства можно считать VI–VII века, когда отношение общества к буйным городским бездомным получает свою легитимизацию в виде реакции спокойного созерцания. Но еще в X–XII веках Константинополь узаконит отношения с новым юродивым, безумцем Андреем, которого возведут в ранг святых. Впервые в христианском обществе греко-восточного мира городской сумасшедший симулянт приобретает высокий статус в системе церковной иерархии. Именно от Андрея Цареградского Русь получает традицию юродства во Христе, сразу с ясно поставленными акцентами: без церкви юродство быть не может, но и в сакральное пространство храма юродивые не попадают, оставаясь теми же городскими бездомными сумасшедшими. Юродивому Андрею посчастливилось стать свидетелем чуда, и потому он возведен в святые. Другим русским юродивым такая судьба не выпала. Примечательно, что на Руси поминовение святого Андрея вошло в службы в честь исконно русского праздника «Покров Пресвятой Богородицы» и в композицию икон этой тематики. Память Андрея Юродивого русская православная церковь в основном и отмечает вместе с праздником Покрова, в то время как у других юродивых есть отдельные дни поминовения.

Исследовав литературу религиозного, культурологического, исторического и искусствоведческого плана, можно прийти к выводу, что изображений юродивых византийского происхождения не было; не сохранилось в отношении Греции, Византии, византийских провинций и стран православного Востока и такого обширного материала, который предлагает исследователю русское изобразительное искусство XV–XVIII веков. И все же позволим себе в главе, отведенной исследованию «изобразительного новициата», указать те образы в произведениях мастеров греческого, византийского и поствизантийского времени, которые приводят древнерусских художников к оформлению изображения «юродивый во Христе». Отметим время эпохи Палеологов (1261–1453 гг.), когда изобразительное искусство, в том числе охватывающее оформлением монастыри и церкви, пришло к своему расцвету. Но необходимо указать и время правления Льва VI (886–911 гг.), которое совпадало по житийным сведениям со временем жизни Андрея Цареградского (870–936 гг.). По всей вероятности, на достойное спокойствие, с которым царь относился к проделкам «умного безумца», повлияло его высокое образование и ситуация с «блажением» его первой жены Феофании, которая вместо трона избрала стасети.

Явление юродства на Руси в наиболее ярком своем выражении занимает время с XIV по XVI века. Началом русского иконописания образов юродивых можно считать первые десятилетия после канонизации известнейшего русского святого Василия Блаженного в 1588 году. С момента смерти (1552 г.) до момента канонизации и затем написания икон с его изображением проходит совсем немного времени, поэтому в иконографии Василия Блаженного определяется портретное сходство. Именно его образ повлиял на создание иконографического типа «святой Христа ради юродивый». Большинство изображений блаженных и юродивых в русском искусстве XVI–XVIII веков внешне схожи с образом Василия Блаженного. Вместе с тем в других иконописных центрах (Новгород, Ростов, Вологодские и Архангельские земли) постепенно вырабатывается приближенный к реальным сведениям о своем местночтимом святом тип изображения. Так у юродивых появляются необходимые атрибуты, отличное от других мирян и святых одеяние, особо прописанные борода и прическа, индивидуальная поза склонения и молитвы. Наравне с официальной типологией складывается локальная традиция написания образа юродивого. Указанный процесс характерен для культурно-исторической и художе-

ственной ситуации Руси позднего Средневековья XVI–XVII веков и последующей эпохи XVIII–XIX веков, и потому именно этот отрезок времени попадает в поле зрения автора в данном исследовании.

Для исследования иконописного образа юродивого важно указать на культурный код юродства, который состоит в преданности Богу до самопожертвования, замаскированной в деяниях совершенно противоположного вида (обсценная практика, эхोलалия, глоссолалия, бродяжничество, эпатаж, намеренная провокация). Говоря о взаимодействии позднеантичных и собственно раннехристианских тенденций, надо отметить, что юродивый обладает знанием кода и языческих символов, но задача юродивого – сохранение этого кода в тайне, что делает искусство новой веры прерогативой посвященных и способствует сознательному ожиданию гневной реакции от непосвященных. Юродивый – представитель Церкви и добровольный посланник в искуплении коллективного греха. На путь юродства отправляются избранные из избранных, им дана возможность обладать сверхзнанием, в том числе и о состоянии общества. Юродивые не зависят от общества, они напрямую подчиняются воле Бога. Тайное знание о своих возможностях не открывается и им самим, они лишь покорно исполняют волю Бога, поэтому о тайном сообществе, знающем некие тайные обряды и условности, говорить не приходится. Скорее, юродивый чувствует поддержку Бога и делает все, ведомый Им. Юродивый – всегда одиночка, он не состоит в сообществе. Но общение с другими людьми и подобными каждому из юродивых присуще. Возможно, при общении происходил обмен условными знаками и мыслями, но в иконографии такие позиции отражены лишь посредством соблюдения установленного для их изображения канона и, иногда, в фоновой части иконописной плоскости.

Юродство одновременно и мистично, и публицистично, и иконописно. Взаимопроникновение жанров ведет к синтезу искусств и гармонии восприятия образа юродивого молящимся. Предстоящий у иконы одновременно является и искренним верующим, и рационально мыслящим человеком, и читателем жития, и зрителем живописи, и слушателем проповеди. Живописные характеристики, используемые автором при создании иконы, способствуют выражению глубочайшей одухотворенности лика, отделению метаморфологии облика юродивого от непосредственного изобразительного текста и запечатлению в тематической топике юродивых.

Современные ученые, исследующие проблему выражения духовного содержания в произведениях искусства, в попытке синтеза вновь возвращаются к понятию нематериального, основываясь на трактовках нематериального как непознаваемого. Говоря о традиционном искусстве, например об образе византийской иконы, Д.А. Лунгина сообщает: «В иконе делался акцент на нематериальности, т. е. "нерукотворности" образа; композиционное же решение сцены диктовала церковь»¹. Икона как произведение искусства есть часть катанатической практики познания Бога, в то время, как апологеты Псевдо-Дионисия Ареопагита (не ранее IV в.) употребляли значение нематериальности как непостижимости, невозможности познания Бога никаким из естеств человека, т. е. представляли апофатическую традицию. «Стремление выразить апофатические образы средствами искусства привело к попытке максимальной трансформации и изменению таких элементов, как движение, материя, свет. Сложилось два уровня толкования: образное и знаково-символическое. Образное толкование тяготеет к позднеантичному и строится на зрительных ассоциациях и аналогиях. Знаково-символическое развивается в основном в традициях христианского толкования библейских сюжетов»².

Говоря об иконографии, исследователи утверждают, что «исчезает живописная нюансировка, так как она могла бы напомнить о чувственной природе вещей, о земной красоте. Ее заменяют твердые и гладкие цветовые поверхности, где сгущение цвета доведено до такой интенсивности, что как бы теряется его материальная природа. Цвет утрачивает свою природную мягкость, становится символом. Контурная отточенность силуэтов делает фигуры легкими, а при недостаточной освещенности силуэтов – призрачными. Линейная очерченность форм дематериализует их, делает сухими, маловещественными. Драпировки не облегают тело, а прячут его за сеть складок; переданные условными линиями, неорганичные, они делают фигуры нематериальными. Само изображение, внепространственная и вневременная среда, в которой оно пребывает, лишены сил земного тяготения и озарены божественным светом. Все индивидуальное заменено типическим. Символичность и намеренная иррациональность ху-

¹ Лунгина Д. А. Икона как образ и как идея: аспекты византийского монументального искусства в их взаимодействии // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2017. Т. 33. Вып. 2. С. 196.

² Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб. : Петрополис, 1999. 238 с. С. 50.

дожественных средств создают впечатление, что настоящая жизнь всякого образа и всякой формы протекают по ту сторону правильности и красоты видимого мира. Художественный язык теряет непосредственность и обретает многозначительность. За каждой его чертой, за каждой индивидуальной формой и единичным образом скрывается понятие. Так система художественных средств иконы призвана символически воссоздать образ трансцендентного мира»¹.

Литература

1. *Басова М.В.* Минейные и праздничные иконы М.И. Дикарева и И.С. Чирикова из домового церкви Мраморного дворца в Санкт-Петербурге: создание, бытование, судьба. // Труды отдела Государственного музея истории религии. Вып. I. СПб.: ГМИР, 2001. 254 с. С. 47–87.
2. *Бычков В.В.* Малая история византийской эстетики. Киев. Путь к истине, 1991. 406 с.
3. *Бычков В.В.* Эстетика духовных феноменов //Русская средневековая эстетика XI–XVII ве-ка. М.: Мысль, 1995. 637 с.
4. *Геогиева Н.* Особенности художественного языка иконы. Законы композиции. URL: collection.rin.ru/cgi-bin/article.pl... Дата обращения: 12.09.2010 г.
5. *Гончаров А.И.* Энтелехия юродства в «Слове» Даниила Заточника // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2004. № 1.
6. Деянія Вселенских Соборовъ. Изданная въ русскомъ переводе при Казанской Духовной Академіи. Т.7. Изд. 3-е. Казань. Центральная Типографія, 1909. 336 с.
7. *Дианова В.М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. СПб. : Петрополис, 1999. 238 с.
8. *Дионисий Фурноагрофиот.* Ерминия или Наставление в живописном искусстве, составленное иеромонахом и живописцем Дионисием Фурноаграфиотом 1701–1733 г. / [Пер.] Порфирия, еп. Чигиринского. Киев : тип. Киевопечерской лавры, 1868. 250 с.
9. *Залеская В.Н.* Христиане на Востоке. Мелькиты. Монософиты. Несториане. // Христиане на Востоке. Искусство мелькитов и инославных христиан. СПб.: «Славия», 1998. С. 12–21.

¹*Геогиева Н.* Особенности художественного языка иконы. Законы композиции. URL: collection.rin.ru/cgi-bin/article.pl... Дата обращения: 12.09.2010 г.

10. *Иоанн Дамаскин* (ок. 675-до 753). Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / С греч. пер. Александр Бронзов, преп. С.-Петербур. духовной семи-нарии; Св. Иоанн Дамаскин. Санкт-Петербург: И.Л. Тузов, 1893. 248 с.
11. История русского и советского искусства: Учеб. пособие для студентов вузов /Под ред. Д.В. Сарабьянова. М: Высш. школа, 1979. 383 с.
12. *Красницкий И.* О происхождении христианской живописи. // Изограф. Журнал иконографии и древних художеств, издаваемый И. Красницким. В 10 тт. Т. I. Вып. IX. С. 45-62.; Вып. X. С. 78-80. (нумерация страниц сплошная по всем выпускам). СПб.: Типография А. Тран-шеля, 1885–1886.
13. *Лаврентьева Н.В.* Об одном из ранних списков книги Ам-Дуат: казус Усер-Амон //Петербургские египтологические чтения 2007–2008 / Ред. А. Большаков. СПб.: Изд-во ГЭ, 2009. 360 с. С. 148–158. (Труды Государственного Эрмитажа XLV).
14. *Лунгина Д.А.* Икона как образ и как идея: аспекты византийского монументального искусства в их взаимодействии // Вестник СПбГУ. Философия и конфликтология. 2017. Т. 33. Вып. 2.
15. *Некрасов И.* О портретных изображениях русских угодников. // Изограф. Т. I. Вып. VII. СПб.: Изд-е Красницкого, 1884. 6 с., 5 черно-белых рисунков. С. 39–40 (нумерация страниц сплошная и первого выпуска журнала).
16. *Преображенский А.С.* Ктиторские портреты средневековой Руси и их воздействие на русскую иконографию (XI-XV вв.). Автореферат дисс. кандидата искусствоведения. М.: МГУ, 2004. 30 с.
17. Стоглав: Собор, бывший в Москве при великом государе царе и великом князе Иване Васильевиче (в лето 7059). СПб., 1997.
18. *Сямина О.В.* Категории «Лик /лицо/личина (маска)» в культурологии П.А. Флоренского. Дисс. канд. культурологии. СПб., 2006. 148 с.
19. *Туминская О.А.* Блаженные и юродивые в русской иконе XVI–XIX веков: монография. СПб.: Изд-во РГПУ имени А. И. Герцена, 2014. 203 с., ил.
20. *Успенский Б.А.* Восприятие истории в Древней Руси и доктрина «Москва – третий Рим»//Избранные труды. Т.1.Семиотика истории. Семиотика культуры. М.,1996. С. 83–123.
21. *Успенский Л.А.* Богословие иконы православной церкви [репринт. изд.]. М. : Паломникъ, 2001. 474 с.

22. *Флоренский П.А.* Pro et contra /вст. ст., примеч. и библиография К. Г. Исупов. СПб.: Изд-во РГХИ, 1996. 752 с.
23. *Хоружий С.С.* Мирозерцание Флоренского. Томск: Водолей, 1999. 159 с.
24. Шмеман А., протоиерей. Исторический путь Православия. Париж, 1989.
25. *Manzi J.D.* Sacrorum Conciliorum Nova et amperssima collectio Tomus Decimus Tertius. Pre-fatio. Paris. Pour H. Welter, 1902. 580 p. Стлб. 963Е.

Заметки о типах личности

Анастасия Беломытцева (Оренбург)

Советско-патриотический тип личности и методы его формирования в 1930-х – 1940-х гг.

На различных этапах истории Российского государства осознавалась необходимость воспитания патриотизма в обществе. Патриотизм, будучи динамичным процессом личностного и гражданского становления, выступает основанием развития русской цивилизации, социальной и духовной жизнедеятельности общества.

В начале 1930-х гг. стало понятно, что «революционный романтизм» себя не оправдал. Мировой революции не произошло, ситуация на международной арене обострялась, появилась угроза развёртывания широкомасштабной войны. Остро встал вопрос смены внутривнутриполитического курса. Была необходима подготовка к защите собственной территории в случае агрессии. Началась выработка на уровне массового сознания патриотических настроений при одновременном отказе от ранее пропагандируемого национального индифферентизма [5; 152].

С 1934–1935 гг. разворачивается широкая кампания по пересмотру содержания исторического повествования и корректировки смысловых акцентов. История стала чередой трудных, но блестящих побед, как трудовых, так и воинских.

Трансформировался идеал исторического деятеля. В 1930–1940-е гг. не менее важными становятся фигуры видных государственных деятелей – Иван Грозный, Дмитрий Пожарский, Петр I, заботившихся о благе отчизны.

В учебном процессе значительно место отводилось изучению военной истории России. Пристальное внимание уделялось личностным характеристикам выдающихся полководцев, подробно анализировались крупнейшие воинские сражения, определившие судьбу

страны. Во время Великой Отечественной войны внимание сосредоточилось на изучении побед русского воинства над немецкими завоевателями в XIII в., а также победах Красной армии над войсками кайзеровской Германии в 1918 г.

Одно из центральных мест принадлежало художественной литературе, где главной темой становится идея «государственности». В числе известных и широко востребованных были произведения: В.Я. Шишков «Емельян Пугачев», В.Г. Ян «Чингис-хан» и «Батый» А.Н. Толстой «Петр Первый», А.Н. Степанов «Порт-Артур», С.П. Бородин «Дмитрий Донской», В. И. Костылев «Иван Грозный» и др. [5, с. 155].

Вторым мощным средством воздействия на массовое сознание являлось киноискусство. В 1930-х – начале 1940-х гг. снимается несколько грандиозных исторических киноэпопей, которые на многие десятилетия сформировали представления, как об отдельных исторических личностях, так и целых исторических эпохах: кинокартины С. Эйзенштейна «Александр Невский», «Иван Грозный», «Суворов» и другие; Грандиозным по масштабам съемок и силе художественных образов стал и кинофильм В. Петрова «Петр Первый». На экране предстают сильные, благородные, порой трагические исторические личности, отдающие все силы на благо Отечества, родной земли, душой болеющие за единство и безопасность государства [4, с. 99].

В конце 1930-х – начале 1940-х гг. было проведено ряд мемориальных мероприятий, посвященных событиям гражданской и военной истории. В эти годы было отмечено ряд крупных дат военной истории России. В 1938 г. прошли торжества по поводу 20-летия Рабоче-Крестьянской Красной Армии и Военно-Морского Флота, в 1939 г. – 230-летие разгрома шведов под Полтавой, в 1942 г. – 700-летие Ледового побоища. Многие из мероприятий сопровождались открытием военно-исторических музеев. Колоссальных размахов обрели торжества в 1937 г., посвященные 100-летию со дня гибели А.С. Пушкина, творчество которого стало рассматриваться символом русской культурной традиции [4; 5].

В условиях начавшейся Великой Отечественной войны на первое место в системе образования выдвинулись вопросы патриотического воспитания и военной подготовки. Начиная с 1943 г., в школах вводилось раздельное обучение с целью улучшения допризывной подготовки мальчиков, задачи, поставленные военным временем, привели к сокращению часов на общеобразовательные предметы и

увеличению количества часов на строевую и стрелковую подготовку, противовоздушную и химическую оборону, санитарное дело. В начальной школе (с 1 по 4 класс) была введена военно-физическая подготовка, а с 5 по 10 класс – начальная и допризывная военная подготовка. Для учащихся организовывались соревнования по гражданской обороне, военно-спортивные игры, походы по местам революционной и боевой славы, костры отваги. Обязательным для каждого учебного заведения стали Уголки славы, размещавшиеся в учебных аудиториях в виде стендов, на которых представлялась информация о боевых традициях народа и биографии героев. В речевой культуре центральное место стали занимать понятия «Родина», «товарищество», «достоинство», «гражданственность». В школьном расписании появился новый предмет «Красная армия и военно-морской флот в годы Великой Отечественной войны» [1; 6].

Таким образом, в начале 1930-х гг. под влиянием угрозы надвигающейся военной опасности, господствовавший в советской постреволюционной идеологии национальный нигилизм уступает место широкой пропаганде культурно-исторических традиций и любви к Родине. Демонстрируется осознание необходимости воспитания личности советского патриота, готового встать на защиту Отечества по примеру предков.

Литература

1. *Жданова В.И.* Церковь, общество и государство в истории России [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tserkov-obschestvo-i-gosudarstvo-v-istorii-rossii/viewer> (Дата обращения: 01.12.2022).
2. О преподавании гражданской истории в школах СССР [Электронный ресурс]. – URL: <http://istmat.info/node/40824> (Дата обращения 01.12.2022).
3. *Павлов О.А.* Патриотическое воспитание в Советском Союзе в 30-х – 40-х гг. XX века [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/patrioticheskoe-voospitanie-v-sovetskom-soyuze-v-30-40-gg-xx-veka/viewer> (Дата обращения: 01.12.2022).
4. *Смирнова О.А.* Великая Отечественная война как культурообразующий фактор общественной жизни и национального самосознания в России XX – начала XXI века // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Сборник научных трудов ОГИИ. – 2020. С. 91-101.

5. *Смирнова О.А.* Корректировка исторических представлений в СССР на рубеже 1930-1940-х годов как способ духовной консолидации общества в предвоенный период // Вестник Оренбургской духовной семинарии. – 2019. С. 151-160.

6. *Цветкова Е.В.* Формирование патриотического сознания советской молодёжи в 1930-е годы [Электронный ресурс]. – URL: https://studwood.ru/1420018/istoriya/formirovanie_patrioticheskogo_soznaniya_sovetskoy_molodyozhi_v_1930-e_gody (Дата обращения: 01.12.2022).

Виктория Буимова (Оренбург)

Проблема актуализации формирования патриотического типа личности в современной России

В настоящее время, как и в 1930-х гг., вновь осознается необходимости воспитания гражданина-патриота. Актуализация проблемы формирования патриотического типа личности обусловлена крайней напряженностью отношений на международной арене и ростом реальной возможности применения военной силы против Российской Федерации со стороны блока НАТО, разворачивающего свои базы и проводящего учения в непосредственной близости от российской границы – на территориях сопредельных государств.

Противодействие военным угрозам осуществляется военной организацией страны, представляющей собой совокупность органов государственного и военного управления, Вооруженных Сил РФ, воинских формирований и органов, действующих военными методами, а также оборонно-промышленный комплекс, нацеленный на обеспечение вооруженной защиты страны [1]. Однако основу обороноспособности всегда составляет человек – личность, мотивированная служить Отечеству и защищать его от внешних противников. Такая личность должна ощущать органическую связь с историко-культурным наследием своей страны, должна твердо знать, что ей есть что защищать и есть чем гордиться.

Понимание необходимости сохранения и учета исторических традиций на государственном уровне было проявлено даже в период социальной нестабильности 1990-х годов. Этот факт нашел отражение в ряде Федеральных законов об организации органов государственной власти субъектов РФ и о местном самоуправлении, которые можно интерпретировать как «позитивное историческое законодательство». В их числе следующие законы: «О реабилитации жертв политических репрессий» (1991), «Об увековечении памяти погибших при защите Отечества» (1993), «О днях воинской славы памятных датах России» (1995), «О почетном звании „Город воинской славы“» (2006), «О центрах исторического наследия президентов Рос-

сийской Федерации, прекративших исполнение своих полномочий» (2008) и др. [8, с. 10].

Однако непосредственный поворот к проблеме формирования личности российского патриота начинается во втором десятилетии XXI в., когда в 2012–2013 г. на уровне Президента и Правительства был поставлен вопрос о создании единого учебника истории, как основы формирования исторической картины мира молодого поколения. Целесообразным будет обратиться к высказываниям В.В. Путина. Так, выступая на встрече с участниками Общероссийского исторического собрания летом 2016 г. он сказал: «Российская история – это основа нашего национального мировоззрения, культуры в самом широком смысле этого слова. Это, безусловно, источник понимания своей идентичности и своей цивилизационной миссии» [3]. Свое понимание основ исторического развития России Президент высказал в ходе встречи с авторами концепции нового учебника. Путин подчеркнул, что историю России необходимо рассматривать через призму становления и развития государства, укрепление и защита которого стали целью трудов и борьбы выдающихся соотечественников [2].

В 2014 г. на фоне украинского кризиса в Уголовный кодекс РФ были внесены поправки (ст. 354.1), которые криминализировали распространение заведомо ложных сведений об участии СССР во Второй мировой войне, выражение явного неуважения к дням воинской славы и памятным датам России, а также осквернение символов воинской славы [8, с. 11].

В 2015 г. в новой редакции Стратегии национальной безопасности РФ появились «исторические статьи». В ней прямо говорится о возрождении традиционных духовно-нравственных ценностей и формировании у молодежи достойного отношения к своей истории (п. 11), а основой общероссийской идентичности объявляется не просто исторически сложившаяся система «единых духовно-нравственных и культурно-исторических ценностей» (п. 77), но и «историческое единство народов России, преемственность истории нашей Родины» (п. 78) [8, с. 11].

Апелляцию к прошлому можно найти и в Конституции Российской Федерации. Уже в преамбуле говорится о многонациональном народе России, объединенном «общей судьбой на своей земле», сохраняющим «исторически сложившееся государственное единство» и чтящим «память предков». Эти положения существенно усилены ря-

дом поправок, внесенных в Основной закон в 2020 г. Так, во втором пункте статьи 67.1 указано: «Российская Федерация, объединенная тысячелетней историей, сохраняя память предков, передавших нам идеалы и веру в Бога, а также преемственность в развитии российского государства, признает исторически сложившееся государственное единство» [5].

Несмотря на то что статья 14 провозглашает, что Российская Федерация – светское государство и никакая религия не может быть установлена в качестве государственной, отмеченной поправкой в Конституцию введено упоминание Бога. Тем самым подчеркивается преемственность национальной традиции, тем, что Вера – неотъемлемая часть духовной культуры народов России, составляющая основа нравственности.

Обращает внимание и третий пункт той же статьи – 67.1. В нем провозглашается: «Российская Федерация чтит память защитников Отечества, обеспечивает защиту исторической правды. Умаление значения подвига народа при защите Отечества не допускается» [5].

В четвертом пункте все той же статье записано: «Дети являются важнейшим приоритетом государственной политики России. Государство создает условия, способствующие всестороннему духовному, нравственному, интеллектуальному и физическому развитию детей, воспитанию в них патриотизма, гражданственности и уважения к старшим» [5].

Эта поправка в определенном смысле вступает в противоречие со статьёй 13 Конституции РФ, гласящей, что в Российской Федерации никакая идеология не может устанавливаться в качестве государственной. Однако вышеприведенные выдержки из пунктов поправок Конституции РФ ясно показывают, что идейной основой общества является патриотизм и воспитание российского гражданина в духе любви к истории и многовековым традиционным ценностям.

Вопрос о необходимости формирования в России патриотического типа личности особенно обострился с началом специальной военной операции в феврале 2022 г. Стало очевидным, что от общих слов необходимо переходить к реальным делам. 25 мая 2022 г. Секретарь Секретаря Совета Безопасности России Николай Платонович Патрушев в интервью газете «Аргументы и факты» с максимальной определенностью заявил: «Нельзя задвигать вопросы патриотического воспитания молодежи на факультативные занятия. В отчетах все это описано красиво, а результата нет. В некоторых школах, в том

числе частных, слово “патриотизм” считается устаревшим» [4]. В этих условиях встал вопрос о безотлагательном реформировании системы исторического образования в Российской Федерации. Одной из первоочередных была поставлена задача принципиального преобразования порядка преподавания истории в вузах.

19 июля 2022 г. Приказом Минобрнауки России № 662 «О внесении изменений в федеральные государственные образовательные стандарты высшего образования» были внесены изменения, вступающие в силу с 1 сентября 2023 г. Эти изменения касаются включения в программы бакалавриата и специалитета дисциплины «История России» в объеме не менее 4 зачетных единиц. При этом установлено, что объем контактной работы обучающихся с педагогическими работниками должен составить при очной форме обучения не менее 80 процентов, очно-заочной и заочной – не менее 40 процентов объема, отводимого на изучение этой учебной дисциплины [7].

Осенью 2022 г. рабочей группой по подготовке концепции преподавания истории России и экспертизе учебников и учебных пособий для высшей школы Экспертного совета Минобрнауки по развитию исторического образования была разработана «Концепция преподавания истории России для неисторических специальностей и направлений подготовки, реализуемых в образовательных организациях высшего образования». В этом документе были четко обозначены целевые установки вносимых изменений в систему преподавания истории. В вводной части документа отмечается: «Концепция исторического образования призвана стать важным фактором в достижении общности целей преподавания истории в рамках высшего образования, прежде всего для воплощения идей гражданственности, патриотизма и общероссийского единства» [6].

Принимая во внимание содержание поправок к Конституции РФ 2020 г., Федеральных законах, текущей культурной и образовательной политики, можно сделать вывод, что в современной России разворачивается работа по формированию патриотического типа личности. Актуализация этого типа личности обусловлена необходимостью духовного сплочения общества в условиях крайнего обострения международной обстановки, когда защита Отечества становится насущным социальным запросом.

Литература

1. Военная доктрина РФ от 25 декабря 2014 г. [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.cntd.ru/document/420246589> (Дата обращения: 21.12.2022).
2. Встреча с авторами концепции нового учебника истории. (2014) URL: <http://kremlin.ru/catalog/keywords/81/events/20071> (Дата обращения: 21.12.2022).
3. Встреча с участниками Общероссийского исторического собрания. (2016) [Электронный ресурс]. – URL: <http://kremlin.ru/catalog/keywords/117/events/52201> (Дата обращения: 21.12.2022).
4. Интервью Секретаря Совета Безопасности России Н. П. Патрушева еженедельнику «Аргументы и факты» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.scrf.gov.ru/news/allnews/3243/> (Дата обращения: 21.12.2022).
5. Конституция РФ. [Электронный ресурс]. – URL: <https://rg.ru/2020/07/04/konstituciya-site-dok.html> (Дата обращения: 21.12.2022).
6. Концепция преподавания истории России для неисторических специальностей и направлений подготовки, реализуемых в образовательных организациях высшего образования [Электронный ресурс]. – URL: https://wuz.informio.ru/files/directory/documents/2023/01/Conception_preparation_history_O.pdf (Дата обращения: 21.12.2022).
7. О Концепции преподавания истории России для неисторических специальностей и направлений подготовки, реализуемых в образовательных организациях высшего образования во ФГОС ВО [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.informio.ru/update/wuz/57162> (Дата обращения: 21.12.2022).
8. *Пахалюк К.А.* Историческое прошлое как основание российской политики (на примере выступлений Владимира Путина в 2012-2018 гг.) / К. А. Пахалюк // Российская политика. – Москва, 2018. [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoricheskoe-proshloe-kak-osnovanie-rossiyskoj-politii-na-primere-vystupleniy-vladimira-putina-v-2012-2018-gg> (Дата обращения: 21.12.2022).

**Рыночно-потребительский тип личности
и его актуализация
в России на рубеже XX–XXI вв.**

Рыночно-потребительский тип личности, одни из самых распространенных на сегодняшний день. Ничто не возникает на пустом месте, потому и вопрос о формировании этого типа личности требует осмысления.

Начало становления этого типа личности прослеживается в недрах советского общества послевоенных десятилетий. В первую очередь это относится к периоду так называемого «застоя», когда развернулся процесс дискредитации коммунистической утопии [1]. Этот тип личности шел на смену личности патриота и коллективиста, который, оставаясь базовой в системе официальной идеологии, постепенно обретал формальный, показной характер. Продвигаемые на официальном уровне идеи коллективизма все слабее воздействовали на сознание людей, превращаясь в миф о героическом прошлом. Аскетизм стал немодным и с 1970-х гг. советские граждане в реальной жизни все больше руководствовались гедонистическим принципом «красиво жить не запретишь» [1]. Постепенно в недрах советской системы ценностей вызревало ее самоотрицание. К концу 1980-х – началу 1990-х гг. индивидуалистические установки легитимизируются и становятся социально одобряемыми. Именно они составили ценностную основу либерализации общества в постсоветский период [4; 5].

Коллективизм подвергается осмеянию и на смену ему приходит социальная разобщённость, где каждый сам за себя. В такой ситуации крепнет индивидуализм и стремление к личной выгоде. Именно в этих условиях один из идеологов либерального реформирования – экономистом Н. Шмелевым заявлял: «Мы обязаны внедрить во все сферы общественной жизни понимание того, что все, что экономически неэффективно, – безнравственно и, наоборот, что эффективно –

то нравственно» [2, с. 29]. Тем самым фактически перечеркивалось характерное для российского сознания представление, что «совесть выше выгоды» [7, с. 61]. Именно на этой основе развернулось энергичное формирование рыночно-индивидуалистического типа личности.

В исследованиях О.А. Смирновой, основанных на обобщении ряда аналитических работ, подчеркивается, что бывшим советским гражданам в 1990-х гг. было предложено освоить нравственно чуждые ценностные установки, а именно [7, с. 58]:

1. Принять индивидуалистическую модель поведения как единственно правильную, противопоставив ее «химерической коллективности», как ложной конструкции сознания (общества нет, существуют только самодостаточные индивиды, жизненный лозунг которых прост: «Я никому ничего не должен! Меня не интересует жизнь других! Все, что мне надо, я возьму сам!»);

2. Признать моральную оправданность эгоизма, широко популяризируемую в СМИ. Ярким примером служит передача «Слабое звено», в которой ведущая металлическим голосом, призывая к «войне всех против всех», выносимым вердиктом – «Вы слабое звено» – утверждает закон естественного отбора;

3. Согласиться с исключительной значимостью материальных ценностей. Так, по данным социологических опросов к концу 1990-х – началу 2000-х гг. рейтинг материальных благ в среде российской молодежи поднялся с 24-го на 2-е место [3, с. 238]. Фактически через призму обладания вещами предлагалось определять, как уровень личного достоинства («Ведь я этого достойна», – гласит известный рекламный слоган), так и степень успешности. Вполне отражающим дух времени, как отмечает О.А. Смирнова, стало изображение, появившееся в 1994 г., на рекламном щите над входом вещевого рынка «Лужники», где призыв к обретению разнообразных бытовых предметов – холодильников, телевизоров, магнитофонов, утюгов и т.п. – маркировалось словами: «Путь к успеху!» [7, с. 8].

4. Усвоить презрительное отношение к бедности, присущее классическому политэкономизму: «Бедный – лентяй, не заслуживающий сострадания и социальной защиты». Исследователи в конце 1990-х гг. констатировали катастрофическую утрату в российском обществе милосердия, сострадания, альтруизма по отношению к нуждающимся в социальной опеке. И это притом, что значительную часть категории «социального дна» («экономически неприспособлен-

ных») составляли деятели науки, вузовские преподаватели, врачи, учителя, работники культуры, пенсионеры, инвалиды, учащая молодежь, дети.

5. Внедрить тотальную коммерциализацию в систему межличностных отношений, когда отношения купли-продажи стали заполнять все ниши общественной жизни, под громкие декларации об упразднении понятия «спекуляция» и легитимизацию понятия «предпринимательство», которое на практике чаще всего было мелким шкурничеством. В этом контексте вдруг стало незастенчивым перепродать вещь «с накруткой» (по завышенной цене) родственнику, товарищу, близкому знакомому, а также оказалось неудобным просить о какой-либо услуге без оплаты – «ради любезности» (это понятие стало вымываться из обихода). В итоге полные трагизма вечные русские вопросы «Кто виноват?» и «Что делать?» были заменены единым – «Сколько стоит?» [8, с.129].

Весь этот комплекс социал-дарвинистских идей массированно внедрялся в общественное сознание при помощи разнообразных методов социального воздействия, в ряду которых ведущими были телевидение, радио, периодическая печать, уличная реклама, поведенческая стратегия элит. В итоге уже к лету 1996 г. исследователи констатировали факт серьезных изменений в системе ценностных ориентиров граждан. Если до 1996 г. в ряду перечисляемых ценностей на первое место выдвигались «интересная работа» и «спокойная совесть», то после 1996 г. – «заработок», «материальное благополучие», «жизненный успех даже с нарушением норм морали». При этом в социальные аутсайдеры оттеснялись носители традиционных ценностей, таких как: «доброта», «отзывчивость», «порядочность», «совестливость». Заявлялось, что эта ценностная шкала мешает процессу адаптации общества к рыночным нововведениям [5; 6].

За несколько лет «невидимая рука» рынка перенесла вчерашнего советского человека из жесткого иерархически организованного общества в рыночный хаос, где действовало два универсальных принципа: принцип индивидуального выживания и принцип личного успеха, показателем которого становился уровень потребительских возможностей. На этой основе и сформировалась рыночно-потребительский тип личности, актуализировавшийся в условиях либеральной трансформации или криминальной революции 1990-х гг. Только такая личность могла принять массовое предательство государственных интересов и разграбление национального достояния.

Литература

1. Агрессивно-потребительский и любовно-творческий типы личности. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ecoedu.ru/index.php?r=17&id=1> (Дата обращения: 25.12.2022).
2. *Кара-Мурза С.Г.* Обществоведение в России: куда толкает прошлое? // *Философия хозяйства*. – 2000. № 6. С. 20–29.
3. *Кислицына А.Н.* Формирование нравственности как необходимое условие разработки национальных проектов в системе образования и молодежной политики современной России // *Динамика нравственных приоритетов человека в процессе его эволюции: материалы XIX международной конференции, Санкт-Петербург, 15-16 мая 2006 г.: в 2 ч. / под ред. С. Н. Полторака*. – СПб: Нестор, 2006. Ч. II. С. 238.
4. *Панарин А.* Христианский фундаментализм против «рыночного терроризма» // *Наш современник*. – 2003. – № 2. – С. 220-221.
5. *Репринцев А.В.* Рыночный тип личности как продукт «модернизации» современного российского образования: что ждать от реформ? [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rynochnyy-tip-lichnosti-kak-produkt-modernizatsii-sovremennogo-rossiyskogo-obrazovaniya-chto-zhdet-ot-reform/viewer> (Дата обращения: 25.12.2022).
6. *Смирнова О.А.* Экономическая цивилизация в системе причинно-следственной обусловленности дегуманизации общественных отношений // *Социогуманитарная ситуация в России в свете глобализационных процессов: материалы международной научной конференции. Москва, 2-4 октября 2008 г. / под общ. Ред. Л. Н. Панковой*. – М.: МАКС Прогресс, 2008. С. 415-419.
7. *Смирнова О.А.* Экономическая цивилизация как путь материального прогресса и нравственной деградации: о социально-научном опыте осмысления проблемы // *Вопросы истории науки и техники: сборник статей*. – СПб: Нестор, 2008. С. 55-62.
8. *Чеботникова Т.А.* Лингвоэкология как одно из условий устойчивого развития общества // *Интеллигенция и мир*. – Иваново, 2001. № 2-3. С. 124-129.

Сведения об авторах

Беломытцева Анастасия Александровна (Оренбург) – студентка 3 курса гуманитарно-творческого факультета Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Буимова Виктория Сергеевна (Оренбург) – студентка 3 курса гуманитарно-творческого факультета Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Гаевская Надежда Зеноновна (Петербург) – соискатель кафедры теологии Российской христианской гуманитарной академии.

Галиуллина Эльвира Шафигулловна (Казань) – доцент, заведующая кафедрой этнохудожественного творчества и музыкального образования Казанского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Татарстан.

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, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art» и «ИКОНИ».

Донской Роман Львович (Оренбург) – студент 3 курса гуманитарно-творческого факультета Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Исупов Константин Глебович (Петербург) – доктор философских наук, филолог, философ, профессор кафедры эстетики и этики Российского государственного педагогического университета имени А.И.Герцена.

Логинова Марина Васильевна (Саранск) – доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой культурологии и библиотеч-

но-информационных ресурсов Мордовского государственного университета имени Н.П.Огарёва, заслуженный деятель науки Республики Мордовия.

Островская Елена Анатольевна (Рязань) – кандидат искусствоведения, профессор РАЕ, член Российской гильдии пианистов-концертмейстеров, преподаватель Рязанского музыкального колледжа имени Г. и А.Пироговых.

Петров Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ, главный редактор журналов «Вестник Астраханской консерватории» и «PHILHARMONICA. International Music Journal».

Сайдашева Земфира Нурмухаметовна (Казань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры татарской музыки и этномузыкологии Казанской государственной консерватории имени Н.Г.Жиганова.

Степанова Елена Викторовна (Оренбург) – старший преподаватель кафедры педагогики социально-экономических и гуманитарных дисциплин Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей.

Стецюк Татьяна Анатольевна (Донецк) – заведующая сектором образовательных учреждений Министерства культуры Донецкой Народной Республики, аспирантка Донецкого национального университета.

Strenáčiková Mária Jr. (Slovakia) (Стреначикова Мария Младшая, Словакия) – доктор философии, доктор искусствоведения, профессор кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии искусств (Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banska Bystrica, Slovakia).

Strenáčiková Mária Sr. (Slovakia) (Стреначикова Мария Старшая, Словакия) – магистр искусств, кандидат наук, доцент кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии искусств (Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banska Bystrica, Slovakia).

Татаринцева Ирина Владиславовна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна и изобразительного искусства Тамбовского государственного университета имени Г.Р. Державина.

Туминская Ольга Анатольевна (Петербург) – доктор искусствоведения, научный сотрудник Методического отдела Государственного Русского музея.

Украинская-Шалагина Анна Вадимовна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств, член Союза композиторов России.

Файзулаева Маргарита Павловна (Казань) – кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств России и Республики Татарстан, профессор кафедры этнохудожественного музыкального творчества и образования Казанского государственного института культуры.

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».

Шатских Юлия Владимировна (Ханты-Мансийск) – преподаватель Колледжа-интерната «Центр искусств для одарённых детей Севера».

Содержание

Александр Демченко (Саратов) Картина мира начала XX века. Очерк седьмой.....	3
Марина Логинова (Саранск) Теоретико-методологический дискурс философии искусства	48
Елена Островская (Рязань) Временные ощущения исполнителя-пианиста и пластика игровых движений	55
Владислав Петров (Астрахань) Новые ракурсы осмысления Пятой симфонии Шостаковича	88
Земфира Сайдашева (Казань) Вехи становления музыкознания Татарстана.....	97
Елена Степанова (Оренбург) Проблемы реализации инклюзивного образования в творческом вузе.....	114
Татьяна Стецюк (Донецк) Образование в сфере культуры Донецкой Народной Республики: итоги 2022 года.....	118
Mária Strenáčiková Sr., Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia) Мария Стреначикова Старшая, Мария Стреначикова Младшая (Словакия) Послания святой Хильдегарды Бингенской	134

Ирина Татаринцева (Тамбов) Визуальное пространство коммуникативной среды Тамбовской областной картинной галереи.....	140
Ольга Туминская (Петербург) Из опыта преподавания О.Л. Некрасовой-Каратеевой.....	150
Анна Украинская-Шалагина (Воронеж) Продолжая изыскания о деятельности принца Ольденбургского	157
Маргарита Файзулаева, Эльвира Галиуллина (Казань) Знаковый характер хоровых произведений Шамиля Шарифуллина	179
Николай Хренов (Москва) Неизвестный Пискатор, или судьба одной авангардистской реформы театра XX века: об издании «Эрвин Пискатор. Путь от политического тетра к театру откровения».....	186
Юлия Шатских (Ханты-Мансийск) «Бездна птиц»: к вопросу о музыкальном претворении птичьих образов в историческом контексте	234
Три эссе о юродстве	240
Константин Исупов (Петербург) О русском юродстве	240
Надежда Гаевская (Петербург) Уличение юродивого как культурный паттерн.....	247
Ольга Туминская (Петербург) Икона юродивого. Апологетические размышления	270

Заметки о типах личности.....	296
Анастасия Беломытцева (Оренбург) Советско-патриотический тип личности и методы его формирования в 1930-х – 1940-х гг.....	296
Виктория Буимова (Оренбург) Проблема актуализации формирования патриотического типа личности в современной России	300
Роман Донской (Оренбург) Рыночно-потребительский тип личности и его актуализация в России на рубеже XX–XXI вв.	305
Сведения об авторах.....	309

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 62

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

2 апреля 2023 года

Художественная картина мира

Редакторы В.Н.Алесенкова, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 29.05.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 19,7. Уч.-изд. л. 16,5. Тираж 50. Заказ 40.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1