

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 61

*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 61: 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. – 290 с.

ISBN 978-5-94841-618-2 (Т. 61)

ISBN 978-5-94841-314-3

В шестьдесят первом томе предлагаемого альманаха представлен пятый 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 978-5-94841-618-2 (Т. 61)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

Картина мира начала XX века. Очерк шестой

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) и Очерк пятый (Том 55).

Выход каждой новой эпохи на историческую арену сопровождается, как правило, мощным притоком жизненной активности в её самых различных проявлениях. Не было исключением и начало XX века – знаменем этого времени явилось бурное развёртывание колоссального силового потенциала. Современники стали свидетелями беспрецедентного бума энергии и динамизма, и отечественное музыкальное искусство чутко отреагировало на него качественными сдвигами в сфере образности и стилистики.

Выдвижение на передний план двигательной стихии, с обнажением в ней моторного начала, и взрыв конструктивно-урбанистических тенденций повели к резким изменениям в художественной модели человека и окружающей его среды, в частности к вытеснению свойственной искусству прошлого лирической настроенности. Одновременно художественное творчество регистрировало склонность к радикализму жизненных установок, что нередко вело к открытой экспансивности, демонстративной жёсткости, оборачиваясь подчас экстремистскими крайностями. На этой основе формировался весьма характерный для реальности первых десятилетий XX столетия комплекс агрессивности, специфические варианты которого возникали в случаях его гибридизации с батальной выразительностью и воинствующим гротеском.

В ходе развёртывания отмеченных тенденций складывалась система силового прессинга, в том числе подразумевающая методы от-

кровенно волевого воздействия, вплоть до диктата, подавления. В результате действия подобных факторов начинается процесс расшатывания гуманистических устоев. Серьёзные деформации в данной области оборачивались дисгармонией мира и человека, которая стала устойчивым знаком современного жизнеощущения.

При всём масштабе атаки на общепризнанные нормы цивилизованного существования, было бы преувеличением считать, что процесс девальвации гуманистических ценностей протекал беспрепятственно. Противодействие ему чаще всего связывалось с поддержанием этических идеалов, сложившихся в предшествующие эпохи, но серьёзные противовесы формировались и в процессе становления самой эпохи Модерн.

* * *

Уже на рубеже XX столетия – наряду с существованием всякого рода пассивно-созерцательных настроений и в противовес им – происходит заметный подъём жизненной активности, интенсивное утверждение действенно-динамичного тонуса. Наибольшая перспективность в этом отношении была заложена в индивидуальных стилях Скрябина и Рахманинова.

Скрябин настойчиво культивировал такое качество, как импульсивность, которое касалось всех компонентов (от ритма до формообразования) и одно из самых своеобразных воплощений нашло в мотивах полёта (скрябинское *volando*).

Рахманинов в связи с характерной для него тенденцией к воплощению энергии волевых усилий разрабатывал выразительность мужественных, деятельно-упругих ритмов и к тому же обнаружил «склонность к обнажению и нагнетательной повторности простых метроритмических формул – явление, ставшее очень характерным для современной музыки, в частности для Стравинского, Прокофьева, Шостаковича» [200, 88]. Не случайно и в его пианистической манере именно в начале 1910-х годов отмечали «упругий звук, неиссякаемый запас ритмической энергии» [229], а также «мощный, точно стальной, острый удар» [174].

И всё же прорыв современного *динамизма*, происшедший в начале 1910-х годов, был настолько мощным по силе и новым по очертаниям, что воспринимался как нечто ошеломляющее. Существенные изменения претерпевает в эти годы стиль старших современников (Метнер, Рахманинов), но основными выразителями дви-

жения «бури и натиска» выступили начинавшие свой путь композиторы, прежде всего Прокофьев и Стравинский. Отныне динамизм становится важнейшей приметой эпохи, означая максимальную насыщенность движением, повышенную активность, исключительную мобильность, обострённую импульсивность. Он является всепроникающим фактором нового мироощущения, его действие сказывается и на самых общих свойствах музыкального творчества, отражаясь, например, в ускоренной, взрывчато-скачкообразной эволюции художественного процесса, в частой смене стилевых манер и направлений.

Музыка становится открытой к соответствующим воздействиям со стороны других видов искусства (скажем, воспринимает принципы монтажной драматургии, идущие от только что народившегося кинематографа) и, в свою очередь, воздействует на них (новаторская балетная эстетика начала XX века, выдвинувшая взамен многоактной структуры одноактную симфонизированную композицию).

Самые непосредственные проявления современного динамизма соотносились с понятием *новой энергии*. Для её художественного воплощения использовался арсенал всевозможных формул движения: различные виды моторики и токкатности, этюдные и экзерсисные формы, маршевые ритмы, пассажные и репетиционные рисунки, фигуры вращения типа, движение по типу *perpetuum mobile* – причём в сравнении с их традиционной трактовкой часто происходило обнажение интонационно-жанрового костяка, его формульности.

На передний план выдвигаются такие качества, как мускульный характер, упругость, острота, ударность. Ударность в самом широком смысле слова – от жёсткого волевого напора до плакатно-оголённого рельефа и всякого рода маркатированной артикуляции. Эта энергия отличалась высочайшей интенсивностью, носила, как правило, чрезвычайно возбуждённый характер с доведением внутреннего напряжения до мыслимого предела, что в первую очередь касалось отдельных произведений варваристского плана с их яростными бушеваниями (балет Стравинского «Весна священная», кантата Прокофьева «Семеро их»). Но, скажем, «бешеная» токкатность нередко определяла облик и собственно динамической стихии, особенно когда она представала в образах неведомой, полуфантастической силы или приобретала инфернально-демонические очертания. То было извержение энергии, переполнявшей человеческое существо, плещущей через край, потоком которой далеко не всегда удавалось

управлять. Тем не менее по внутренней своей природе она тяготела к целеустремлённости и организованности, что сказывалось в преобладании чёткого, лапидарного интонационно-ритмического контура и цельных, монолитных структур.

Особая примета динамизма, каким он был претворён в музыке начала XX века, состояла в выдвигании *ритма*, который являлся базисом и одновременно пружиной развёртывания энергетического потенциала. Именно динамизм востребовал для себя ритм, в котором заключался нерв любой двигательной формулы – токкатной, моторной, маршевой и т. д. Но ритм не довольствуется ролью элемента, не ограничивается «обслуживанием» нижних этажей художественной выразительности. Он поднимается в ранг первостепенных слагаемых стиля и активно воздействует на созидание музыкальной конструкции.

В качестве основных формообразующих возможностей ритма В. Холопова называет такие оппозиции, как *«подчёркнутая метричность и “чистая” времяизмерительность, резкая акцентность и нивелированность артикуляции, интенсификация движения и выписанное торможение, убывающие и возрастающие прогрессии, остигательность и почти стихийная свобода ритмического рисунка»* [161, 81]. На этой основе воплощался широкий круг контрастных граней:

- обобщённый образ жизненной энергии «вообще» и сугубо рабочая энергия с обнажением её физиологического «скелета» и мускульной сути;
- выплеск стихийных, неуправляемых сил и собранно-сосредоточенный, целеустремлённый силовой поток, движущийся с «железной» регулярностью;
- яростный натиск с экспансивным наскоком, с фовистской или инфернально-демонической окраской и «реальный динамизм» с его вполне мирной, созидательной направленностью.

Однако в любом варианте энергетизм начала века отличался склонностью к мощному динамическому прессу, упругостью, остротой и горячим возбуждением. В пределе это выводило на уровень сверхэнергии, когда движение превращалось в неистовый бег, вихревой полёт, а клокочущее действие напоминало лавину, шквал, вулканическое извержение.

* * *

Принадлежность такой энергии, как и динамизма вообще XX столетию зачастую определялась её конструктивно-

урбанистическим характером. Урбанизация более чем что-либо другое отмечала вступление в индустриальную эру. На главенствующие позиции выдвигаются энергия машинного типа, конструкция из «железа и стали», «стекла и бетона».

Урбанистический «мотор» XX века одержим стремлением подчинить всё и вся специфике производственного процесса с соответствующей ролью чёткой токатной пульсации, остигательно-моторных фигураций вращательного типа и прочих имитаций рабочего ритма. В связи с этим приходится согласиться с реальностью существующего в западной социологии термина *человек массы*, в котором «*масса – это не множество неразвитых, но способных к развитию отдельных существ; она с самого начала подчинена другой структуре – нормирующему закону, образцом для которого служит функционирование машины*» [47, 145].

На авансцену выходят простейшие и сложные механизмы, мир наполняется перестуком двигателей, всякого рода вибрациями, биениями, назойливым трением и свербящим повизгиванием трущихся частей, лязгом и скрежетом металла, пронзительным рёвом гудков, свистков, клаксонов. Так формируется музыкально-индустриальный пейзаж с сопутствующей ему шумовой атмосферой. За всем этим вставала жизнь современного города, с его культом интенсивного движения и технической оснащённости, и шире – «*энергетическое мировоззрение XX века, динамическое восприятие жизни в её подчинении рабочей дисциплине и мерному биению пульса машин*» [10, 111].

Здесь же таилась и опасность различного рода гипертрофий – будь то соблазн самодовлеющего техницизма или появление в человеческой натуре черт нивелированности, механичности, всякого рода прямолинейно-угловатых штрихов (под воздействием «машинизированного» энергетизма). Но опасность эта с достаточной очевидностью заявила о себе только в 1920-е годы, а в 1910-е урбанистика могла беспрепятственно вступать в самые невообразимые синтезы (скажем, с ирреальной и фовистской образностью).

Урбанистические устремления обычно выступали в соединении с конструктивными элементами. Тенденция к конструктивности заявила о себе в достаточно широкой гамме оттенков.

Как и собственно в жизненной реальности, это могли быть самые общие признаки – связанные, например, с утверждением принципов полезности, рациональности, подчёркнутой логичности и системности. Причём установка на «математический» расчёт и полную

выверенность приводила порой к откровенному схематизму, когда существование напоминало скорее технический чертеж.

Это могли быть и более конкретные свойства – скажем, отображение отлаженных, планомерных процессов, протекающих в безостановочной, неукоснительно выдержанной пульсации с акцентом на чёткости и ясности композиционного профиля и на целенаправленности драматургического развертывания. И в данном случае культ методичности, безоговорочное подчинение заданному ритму подчас переходили в самодовлеющий диктат той или иной идеи (допустим, «движение ради движения»), а жизнь начинала походить на работу конвейера.

Наконец, это мог быть дух собранности, деловитости и подчеркнутой сдержанности с тенденцией к суховато-объективизированному тону, к холодноватой графичности письма, исключаящей эмоциональную окраску. Если подобная сторона оказывалась излишне подчеркнутой, возникал вариант конструктивизма, абсолютизирующего жёсткую регламентацию и аскетизм, вплоть до рассудочной выхолощенности, когда начисто снимается живое биевание человеческой плоти. Впрочем, в 1910-е годы такой крен существовал только в виде потенции, которая более отчётливо проявила себя позже, в 1920-е, а пока *ratio* благополучно соседствовало с *emotio* и самой причудливой фантазийностью.

При этом нельзя не обратить внимание на следующее: нередко отвергая эмоциональность в привычном значении слова, «техницизированный» человек начала века отличался незаурядным темпераментом, который выливался во всепоглощающую отданность бурно кипящей жизнедеятельности, в захватывающий азарт сверхскоростей, в чувство сопричастности миру высоких энергий.

* * *

Ведущим выразителем современного динамизма в отечественной музыке начала XX века стал **С. Прокофьев**. Не случайно сам композитор, анализируя своё раннее творчество, отмечал среди нескольких основополагающих для себя линий токкатную, или моторную, называя в качестве образцов Этюды *op. 2*, Токкату *op. 11*, Скерцо из Десяти пьес *op. 12*, Скерцо Второго фортепианного концерта, Токкату в Пятом фортепианном концерте, а также «повторно-нагнетательные фигуры в “Скифской сюите”, “Стальном скоке”, пассажи в Третьем концерте» [166, 24].

В плане выявления динамического потенциала «авангардным» жанром была для Прокофьева фортепианная музыка (пьесы, сонаты, концерты), непосредственно связанная со своеобразием его пианизма, который обычно определяли в следующих характеристиках: «...графический, мускулистый, беспедальный, тяготеющий к обнажённой чёткости линий и резко ударной акцентности» [126, 21]. К этому можно добавить, что как пианист он снискал себе за рубежом репутацию «человека со стальными пальцами» [162, 372]. Сказанного достаточно для того, чтобы именно на образцах фортепианной музыки и попытаться выяснить коренные черты прокофьевской энергетики.

Если довериться художественной интуиции раннего Прокофьева, то следует констатировать: у рождавшейся эпохи был запрограммирован настолько колоссальный динамический потенциал, что в ряде случаев приходится говорить не просто об энергии, а в полном смысле о *сверхэнергии*. Подразумевается избыточность сил, переполняющих всё существо и вырывающихся наружу с поистине вулканическим темпераментом.

Впервые подобное обнаружилось в знаменитом «**Наваждении**» (*op. 4 № 4*, 1908). В рамках относительно небольшой фортепианной пьесы 17-летнему композитору удалось сформулировать «энергетическую программу» нового времени. Мощный, собранно-сосредоточенный двигательный напор базируется на токкатной моторике в той её разновидности, которая стала самой типичной в музыке XX века – имеется в виду учащённая, но равномерная пульсация плотной аккордовой ткани. Всё подчинено изначально запрограммированному рабочему ритму: его обнажённая подача проявляется уже в том, что целое от начала до конца выстраивается на единственном семизвучном мотиве, предельная краткость которого определяет сплошь разработочный характер произведения. Непрерывные перебросы этого мотива из регистра в регистр, из одного фактурного слоя в другой создают ощущение исключительной мобильности. Нагнетанию силового напряжения способствует использование имитационной техники и ещё в большей степени – взаимодействие основного мотива с упругими толчками-импульсами баса. Это энергетизм урбанистического толка, что преломилось в конструктивной заданности, в графичном характере звуковой ткани и в особой жёсткости, в которой есть что-то напоминающее «скрежет железа» (передается посредством разного рода диссонантности, включая кластерные гроздьи из малых секунд).

Таков самый общий контур энергии «Наваждения». Но претворено здесь нечто большее, а именно – сверхэнергия. Достигается это благодаря высочайшей концентрации используемых ресурсов. Допустим, если взять средства динамики, находим взрывчатые контрасты на пределе звуковой шкалы, силовой пресс как общих, так и локальных нагнетаний, выделение резко форсированного ритма многочисленными акцентами. Благодаря максимально быстрому темпу токкатный поток становится вихревым – этой лавине неудержимо мчащейся энергии присуще не только исключительное возбуждение (поддерживается непрерывным модулированием), но и дух яростного неистовства.

«Наваждение» явилось одним из самых ранних первооткрытий кардинально нового стиля – по этой причине многое в облике выходящих на поверхность сил казалось таинственным, загадочным. Отсюда черты причудливости, фантастический покров, инфернально-демонические очертания. Внешне автор широко опирается на средства соответствующей образности, выработанные в музыке XIX столетия: «дьявольский» тритон, уменьшённые и увеличенные трезвучия, уменьшённые септаккорды, интенсивнейшая хроматизация, многозвучные форшлагги. Но всё это предстаёт в резко трансформированном виде – скажем, связные модуляции замещаются механическими сдвигами по малым секундам, аккордика и голосоведение до предела насыщаются «перцем» диссонирующих добавок.

* * *

Шлейф таинственности, загадочности ещё длительное время сопровождал прокофьевские образы энергии, что объяснялось первоначально динамической стихии, вырывавшейся на поверхность бытия. Однако постепенно воплощение динамического начала приобретало в музыке композитора всё большую определённую и конкретность.

Характерен в этом отношении *Этюд c-moll op.2 № 4*, появившийся годом позже «Наваждения» (1909). Казалось бы, всё то же: взрывчато-импульсивный поток бурлящей энергии, её фанатичный напор, инфернально-демонический оттенок. Однако столь же очевидны и различия, суть которых сводится прежде всего к ярко выраженному урбанистическому акценту, что находит себя в следующем:

- обнажились признаки нарочитого примитива, в котором хорошо ощутимо воздействие «машинизации» (угловато-рубленный

мелодический рельеф, однолинейные *ostinati* с назойливо неизменными повторами простейших рисунков);

- появилась конструктивная чёткость, доведённая едва ли не до схематизма (симметричность композиции, опора на «квадрат» четырёхтакта);

- возникли соприкосновения с джазовой стилистикой, которая станет одним из знаков индустриальной эпохи – соприкосновения тем более неожиданные и симптоматичные, что Прокофьеву тех лет джаз, даже в самых ранних его формах, вряд ли был известен.

Своё предельное выражение урбанистические тенденции получили в **Токкате *op. 11*** (1912). Общие свойства прокофьевского динамизма всецело подчинены здесь запечатлению энергии машинного типа, которая становится олицетворением работы как таковой, в её сугубо производственном аспекте. Причём работы фанатичной, на полной самоотдаче, когда процесс идёт без малейших отстранений.

Технизация энергетического потока начинается с установки «движение ради движения». Пьеса целиком основана на токкатной моторике, в которой важна не столько интонационная выразительность, сколько постоянный пресс регулярного ритма. Свидетельства рационалистической заданности состоят в неукоснительно выдержанной безостановочной пульсации шестнадцатых, в методичном хроматическом скольжении звукового пучка, в рассчитанности драматургического развёртывания (четыре динамические волны с соответствующими фактурно-регистровыми разрастаниями).

С индустриальным миром Токкату роднят и совершенно отчётливые слуховые ассоциации: по-разному претворённые имитации работающего двигателя, стучащего механизма, а в отдельных эпизодах – иллюзия мчащегося экспресса. Урбанистическая специфика заявляет о себе в подчёркнутой чёткости «производственного ритма», в механичности общего потока и его отдельных деталей, в стальном блеске фактуры, в исключительной жёсткости тона, что реализуется через сухую, нонлегатную артикуляцию и нарочито диссонирующую вертикаль, – дело в том, что звуковую ткань композитор строит на сознательном столкновении линий, поэтому правилом становятся перечень малых секунд и больших септим.

Теперь можно наметить некоторые общие черты прокофьевского динамизма. Его «техническое оснащение» состоит в следующем:

- стремительное, подчас вихревое движение на основе регулярной пульсации, изредка оттеняемой синкопированными перебивками;

- плотная, насыщенная фактура, нередко с широким разбросом пластов (партии правой и левой руки), что создаёт ощущение объёма и мощи;

- всё это становится компонентами виртуозной техники, которая в данном случае служит воплощению бурлящей энергии;

- взрывчато-импульсивное интонирование опирается на упруго-толчковые фигуры, осязаемо передающие мускульное напряжение;

- свою роль играет чрезвычайно мобильное модулирование и интенсивнейшая разработочность, которая проникает в любые разделы формы.

Основой и движущей пружиной всего является ритм – от отдельно взятых элементов до протяжённых остинатных построений. Ритм и остро-акцентная артикуляция (на основе штриха *non legato* и *martellato*) с наибольшей отчётливостью передают «ударный» характер рассматриваемой образной сферы. Более того, по мнению Ю. Холопова, ударность – это «*проявление ведущих качеств художественной натуры Прокофьева: энергичность, сила и интенсивность мысли, плакатная чёткость и категоричность высказывания*» [232, 182], к чему следует добавить и стремление к сжатости, спрессованности форм. В «ударном» характере подобного динамизма заложена важнейшая предпосылка конструктивно-урбанистического наклона прокофьевской музыки, которое могло сказываться в достаточно общих моментах – таких, как стремление к крепкой и твёрдой манере музыкального письма или проявления самодовлеющей энергии. Но важнее были конкретные свидетельства: чёткость, упорядоченность структур, заданность ритмоинтонационного потока, подчёркнуто жёсткий тон (аскетичный «чёрно-белый» колорит, графическая оголённость, диссонирующая вертикаль). И хотя подчас мог возникать оттенок схематизма, в целом это способствовало впечатлению рациональной выверенности, собранности, деловитости.

Что касается урбанистики, то прежде всего следует выделить «железные» в своей неукоснительной размеренности ритмы и длительные единообразные *ostinati*, которые при определённой концентрации оказались способными вызывать весьма отчётливые ассоциа-

ции с производственным процессом (биение мотора, перестук двигателя, работа механизма, стремительное движение локомотива).

* * *

И всё-таки определяющие качества прокофьевской энергии соотносились в основном с фигурой реально действующего человека. Примером тому может служить одночастная **Третья соната** (1907–1917). Её суть состоит в выявлении бурного силового напора. Однако напор этот максимально заряжён взволнованностью, горением, приподнятостью, чему, в частности, служат концертно-виртуозный стиль изложения и гимнически-утверждающая нота (начиная с заключительной партии).

Развёртывание ведущего образа лишено малейшей монотонности, так как тематизм главной партии в каждой из трёх динамических волн предстаёт по-иному:

- экспозиция напоминает извержение или грохочущий водопад, который клубится, пенится, клокочет;
- разработка вторгается подобно шквалу, открывая разворот мощных преодолений;
- реприза — от начала до конца ускоряющийся разбег, в ходе которого звуковой поток постепенно собирается как бы из отдельных ручейков.

«Истинно человеческое» в полной мере расцветает в двух лирических островках-отстранениях (побочная партия), обогащающих целое обертонами сокровенного и штрихами национально-русского. Так исключается абстрагирование и взамен «узкоспециализированной» машинной энергии утверждается энергия одухотворённая, олицетворяющая общий подъём жизненных сил. При всей соотнесённости с реально-человеческим, центром притяжения прокофьевской концепции 1910-х годов оставался *homo faber*, девиз которого: действительность, воля, динамизм — превыше всего. Следует заметить, что к такой постановке вопроса закономерно подводило предшествующее развитие музыкального искусства. Так, **Рахманинов** в ряде произведений 1900-х годов довольно последовательно проводил мысль о необходимости преодоления элегичности и лирической меланхолии, их вытеснения действительно-волевыми образами с соответствующей активизацией празднично-оптимистических настроений (Вторая соната, Вторая симфония и особенно Третий концерт).

Подхватывая столь созвучную своим устремлениям идею, Прокофьев с максимальной отчётливостью разрабатывает её во **Второй сонате** (1912), что побуждает рассмотреть данное произведение подробнее. Его драматургия основана на резком сопоставлении двух образных сфер – действенной и лирической.

Первая, преобладающая (основной тематизм I и IV частей, вся II), выступает с такими характеристиками, как нацеленность на активное действие, направленное вовне, волевой натиск, экспансивный настрой и явственно звучащая героическая нота, устремлённость в перспективу, обусловленная самоутверждением Модерна. Основные параметры этой образной сферы таковы:

- конструктивно чёткий, лапидарный тематизм, основанный на импульсивно-заострённых, нередко императивных или нарочито угловатых интонациях;
- графическая жёсткость гармонического контура с «твёрдыми» сопоставлениями типа *e – Des* и подчас с оголённым звучанием секунд и септим;
- интенсивная акцентуация, включая категоричные росчерки и «удары кулаком» в кадансах;
- широкий разброс партий правой и левой руки, что даёт ощущение мощи, размаха;
- и наконец – подчёркнутый лаконизм, в частности сказывающийся в компактности структур («рекорд» краткости поставлен по II части – простая трёхчастная форма, пролетающая практически на едином дыхании).

Определяющая суть ведущей образной сферы может быть сведена к одному слову: энергия. Однако стоит за ним масса смыслов – от самых общих до конкретно-специфических. С одной стороны, это выражение избытка сил, повышенной активности, духа преодолений, современного динамизма; с другой – воспроизведение мускульной стихии или движения мчащегося локомотива (с наибольшей отчётливостью в начале финала). И то, и другое базируется на арсенале соответствующих средств: бурный характер и чрезвычайно стремительные темпы, всевозможные токатно-моторные формулы (часто на остигательной основе), исключительная насыщенность и упругость ритма.

Например, во II части одновременно взаимодействуют четыре ритмических пласта: общая пульсация восьмых, «толчковые» биения четвертей фундамента (иногда с затактовым заострением) и средних

голосов, а также синкопированный рисунок мелодической линии, к чему в ходе развития добавляются сигнальные реплики и пунктирные фигуры.

Особенностью развёртывания действенно-волевого начала является эволюция от сосредоточенности и напряжённости к праздничной раскованности.

Максимально нацелена на серьёзную, драматизированную настроенность I часть, и именно с этой частью более всего связана сумрачная краска титульного *d-moll*. Уже в экспозиционном изложении встречается немало моментов повышенной напряжённости – скажем, в середине главной партии «колючее» диссонирование созвучия секунды (*do# + re#*) и жёсткое трение о него набатного оборота с *do#* и *si*, дополненное ритмическим перечнем дуолей и триолей (этот «перебивчатый» пульс напомнит о себе в упруго-импульсивной раскатке фактурного ритма первых тактов заключительной партии).

II часть и в меньшей степени IV-я непрерывно вибрируют между деловитой собранностью и радостным возбуждением, но в конечном счёте верх одерживает второе (особенно в финале). Так что в итоге II часть воспринимается как токката-скерцо (порой даже токката-пляс), а финал – как бурлящее празднество деятельных усилий с оттенком карнавальности (тарантельный ритм главной партии), едва ли не на грани с ярмарочными тонами (шумные, терпкие, пронзительно яркие краски трёх следующих тем с «перцем» внедряющихся тонов, с метрическими перебивками и остро-акцентированной ритмикой). Тогда-то и обнаруживается свойственный музыке данной сонаты дух молодости, который находит себя в пафосе дерзаний (показательная деталь – стремительное завоевание всего диапазона в тактах 4–8 финала), в горячем темпераменте и свежести чувств, в задорном напоре с налётом задиристости и озорства (в полётно-вихревом потоке не раз проскальзывают скачущие ритмы).

* * *

Рассмотренным образам противостоит лирическая сфера, основные грани которой представлены в связующей и побочной партиях I части, а также в III части.

Связующая партия – жемчужина произведения. Особую прелесть ей придаёт сопряжение почти ностальгической дымки воспоминаний (журчащая капля времени) и баюкающей «сказки жизни»,

причём ощущение инфантильности усилено внесением черт трогательной хрупкости и незащитности (ламентозный оттенок). Соткано это волшебство из непрерывного повторения краткой попевки, кружащейся наподобие веретена (по ниспадающим тонам $g - f - es - des$), и по её остигатной канве идёт чудесная «вышивка» разнообразным по рисунку, расцветивающим подголоском. Детское подчеркнуто опосредованной связью с звучанием шарманки, выделением чистых красок квинт и кварт, поразительной простотой – всё выстроено на единственном автентическом обороте, при этом доминанта берётся без терции («оголённость» звучания), но зато с участием $\#IV$, и возникающая при этом большая септима даёт щемящий оттенок.

С точки зрения драматургической значимости для цикла основным репрезентантом лирической сферы выступает побочная партия. Выдержанная в пейзажных тонах (иллюзия воздуха, простора передаётся, в частности, благодаря тоническим опорам на «пустую» квинту), она как бы являет собой просветлённую «печаль полей», что особенно отчётливо во втором предложении, когда на мелодию накладывается прихотливо ветвящийся подголосок (словно вьётся полевая тропинка). Эта тема, как и связующая, далека от однозначности. Есть в ней объективно-эпическая основа – в широте дыхания, в неспешности развёртывания, в прямых соприкосновениях с традицией национально-русской песенности (в том числе в плагальном колебании тонического устоя). С другой стороны, столь же органично присущ ей проникновенный лиризм, олицетворяющий неизбежно струящуюся грусть души: в индивидуализированности общего склада, в затуманенности пастельных тонов, в игре светотени, в субъективных акцентах фригийских понижений, в воспроизведении гитарного аккомпанемента.

В III части подхватывается и доводится до предела драматическая настроенность, которая намечалась в ходе развития связующей и побочной партий в разработке I части. Происходит глубокое погружение во внутренний мир тонко чувствующей, рефлексивной личности, сосредоточенной на неотвязных, бередящих мыслях. Основной мотив первой темы действительно звучит как *idée fixe* в градациях от тоскливого вопрошания (когда он интонируется p и на интервале квинты) до жгучего взывания (f , тритон и в заострении дважды пунктирного ритма). Выражаясь поэтической строкой, «дума за думой, волна за волной» накатывают со всё более мучительной экспрессией. И, в сущности, ничего не меняет призрачное высветление в

проведениях второй темы (зыбкое *pp*, внетональное блуждание со сплошной хроматизацией, «расплывчатый» метр $7/8$). К моменту кульминации (реприза первой темы) сумеречная исповедь души перерастает в поэму тревог и терзаний.

В целом за этой сгущённо-психологической гаммой стоит нечто большее, чем просто тягостные раздумья:

- это и чувство всепроникающей усталости, подавленности, неприютности («потухшие» тона, понижающие интонации);
- это и символ скорбного человеческого пути с чертами фатальности (очень характерна кода на мрачном органном пункте низкой тоники);
- это и тяжёлое, безотрадное колыхание моря жизни (в конце первой темы есть даже эффект поглощающей в себя пучины – серия из 16 ниспадающих по полутонам тритонов).

При всём различии сказочно-инфантильной связующей партии, лироэпической побочной партии I части и медитативного тематизма III части, присущи им совершенно определённые родовые признаки: мягкость, возвышенность, поэтичность, созерцательный характер с тяготением к рефлексии, черты меланхолии или элегичности, безусловная соотнесённость со строем мыслей и чувств интеллигентной натуры. В сравнении с чёткостью и лаконизмом, которые так характерны для основной образной сферы, здесь наблюдается склонность к пространности высказывания, к текучим, несколько размытым структурам (более всего это касается III части).

И ещё одно необходимое сопоставление: если в ведущей сфере всё насквозь пронизано духом современности и наделено подчёркнуто новаторским обликом, то здесь лексика заметно ретроспективнее, лишена малейшего радикализма. Это совершенно явственно – ввиду прямых соприкосновений со стилистикой Рахманинова и Мясковского, которые стали в 1910-е годы основными выразителями подобной настроенности.

От рахманиновской традиции отталкивается побочная партия I части (включая абсолютно нетипичный для Прокофьева ориентальный оттенок – увеличенные секунды в мелодике), а колыхание фона в первой теме III части отдалённо напоминает о фактуре симфонической поэмы «Остров мёртвых» (флюиды рахманиновского гармонического языка ощущаются в сопряжениях минорной тоники с минорной *bVI*).

Поразительную близость к стилю Мясковского обнаруживает III часть, причём здесь воссоздан тот характернейший тонус, который самим Мясковским будет полнокровно освоен позже, в 1920-е годы (чисто «мясковское» воспроизведено в хроматической «паутине» второй темы). Примечательна и такая деталь: в репризе побочной темы этой части контур басового голоса напоминает *Dies irae* – а как известно, Рахманинов и Мясковский вводили средневековый напев в свои сочинения чрезвычайно широко. Из других переключек можно отметить связующую тему I части, которая отзовется в основной теме метнеровской Сонаты-воспоминания *a-moll* (1919).

В любом случае всё сказанное подтверждает связь рассмотренных образов с уходящей Классической эпохой.

* * *

Как же строятся взаимоотношения рассмотренных образов?

Начнём с того, что это не просто две контрастные сферы, а два противостоящих типа мироощущения. Вот почему между ними возникает конфликт, который развивается на протяжении всей сонаты в форме настойчивого вытеснения лиризма действительностью. Зерно этого процесса заложено в главной партии I части, даже более того – в её тематическом ядре (исходный восьмитакт). Его начало может напомнить о лирико-драматических образах Шумана и раннего Скрябина с чертами порывистости и с явственно прослушиваемой элегической нотой (текучесть мелодической линии, нервная взволнованность полиритмии восьмых и триолей, смягчённость вертикали: *t* – сектаккорд минорной V – септаккорд #VI, квартсектаккорд II – минорная V – s). Затем происходит стремительное нагнетание действительных импульсов, которое подытоживается завершением (такты 7–8) – резко вскипающий взрыв решимости, выход к подчёркнутой твёрдости тона (форсированная артикуляция, отсекающий каданс, жёсткая гармоническая краска созвучия из четырёх больших секунд).

То, что запрограммировано в двойственной природе главной партии, с впечатляющей последовательностью проецируется на экспозицию и I часть в целом, а также на композиционный план всей сонаты.

На уровне экспозиции нежная меланхолия связующей и побочной партий, вводимых контрастом сопоставления, оказывается сжатой железным обручем жизненной активности главной и заключительной партий, причём тема заключительной партии, ассимилируя

мотив связующей партии, трансформирует его на свой лад (своевольная мятежность зигзагообразных пассажей на макроинтервалике).

В разработку вовлекаются все тематические элементы, и их противоборство достигает максимального напряжения в её основном разделе. Здесь одновременно взаимодействуют четыре пласта:

- первый, нижний, «бас», в характере фигурированного органного пункта на мотивах связующей и заключительной партий;
- второй, «тенор», на мотиве набата из середины главной партии (его роль особенно важна);
- третий, «альт», на сигнальной «морзянке» оттуда же;
- четвёртый, «сопрано», на побочной партии, излагаемой в увеличении.

Надо ли говорить, какой давящий пресс испытывают в этих условиях лирические образы, и понятно, что в ходе развития ничего не остаётся от того видимого спокойствия, с которым они появляются в начале разработки. В конце её они совершенно теряются под натиском экспансивной стихии, и резюмирующим становится завершающий аккорд, в котором важнее всего острый диссонирующий скрежет большой септимы $do\# + si\#$ и малой секунды $fa \times + sol\#$.

Естественно, что происшедшее накладывает отпечаток на репризу: в связующей партии появляется оттенок смятения, а побочная звучит с надломом (в основном из-за гармонической перекраски, так как введение уменьшённого септаккорда обнажает теперь щемящий характер увеличенных секунд мелодии).

Кода (возвращение главной партии) подытоживает процесс, окончательно сметая лиризм и подтверждая главенство волевой энергии восклицательным знаком заключительного аккорда-удара. Следовательно, и в масштабе всей части лирические образы композиционно оказываются в плотных тисках ведущей образной сферы.

После острого и непосредственного конфликтного взаимодействия в сонатном *Allegro*, автор «разводит» участников драмы, предоставляя каждому из них возможность высказаться в обособленной части. При этом с точки зрения драматургии сонаты, взятой в целом, важны два момента. В скерцо находим, пожалуй, единственный для всей сонаты намёк на «обратную связь» – в смягчённости красок игровых образов середины можно усмотреть косвенное воздействие лирической сферы. И напротив: *Andante*, логически продолжая обозначенное в I части поражение этой сферы, доводит до предела наплыв отрицательных эмоций, в котором слышится подчас нечто от панихиды.

Тем более захватывающим воспринимается бурное кипение жизнедеятельности, шумный оптимизм и задорная бравада, с которыми врывается финал. Именно здесь происходит завершающее открытое столкновение действенности и лиризма, причём в совершенно непредвиденной форме. В начале разработки делается попытка обновления меланхолической настроенности – появляется реминисценция побочной партии I части. Но уже во втором предложении темы вводятся аккорды арпеджиато, затем из неё вычленяется подголосок, приобретающий характер «хулиганского» мотива (язвительный излом хроматического восхождения на колком *staccato* трепака). То есть осуществляется безжалостная, откровенно пародийная деформация исходного облика приёмами балаганно-шутовского гротеска (нарочитое снижение происходит и благодаря имитации тапёрской музыки). Вводя такое сильнодействующее средство, как «саркастическая издёвка» и «град насмешек», автор окончательно расправляется с «опозицией», полностью освобождая территорию для бурлящего вихря токкатной энергии и водопада радостных ощущений (реприза).

Остаётся заметить, что свойственная сонате законченная система связей может быть проиллюстрирована на примере двух показательных штрихов. Во-первых, предпосылка к описанному осмеянию была намечена ещё в начале разработки I части (появление арпеджированных аккордов в изложении побочной партии и несколько эксцентричная подача связующей партии с ремаркой *scherzando*), а затем дополняется чертами насмешливой ироничности побочной партии финала (в характере гротескного танца). И во-вторых, в конце разработки финала проскальзывает явственный отголосок душевной борьбы и смятений III части.

Как видим, в финале лирические образы оказываются структурно зажатыми в ещё более жёсткие тиски главенствующей образности. И архитектура сонаты в целом подчинена тому же принципу (III часть в окружении остальных), а её сюжет выстроен следующим образом: от напряжённых коллизий I части через сопоставление сфер во II и III частях к праздничному жизнеутверждению в финале. Вытеснение лирики ведётся как серьёзными, так и буффонными средствами – в конечном счёте она категорически отвергается как синоним пассивности и размягчённости, а в качестве безусловной ценности выдвигается действенно-динамичное жизнеощущение, устремлённое в перспективу.

Не обсуждая этическую сторону данной концепции (проблематичность авторского подхода, неизбежно влекущего за собой существенные потери нравственного порядка), подчеркнём: при всей активности прессинга со стороны волевых образов, воплощены они в позитивном аспекте. К тому же приходится признать объективную закономерность появления этой концепции не только потому, что столь совершенное художественное произведение не могло быть случайностью, но и в связи с тем, что подобная идея разрабатывалась в ряде сочинений непосредственных предшественников композитора. Одно из них – Четвёртая соната Скрябина и, очевидно, совсем не случайно Прокофьев писал о ней в одном из писем 1909 года: *«Это самая лучшая его соната. Я её часто играю»* [167, 481].

* * *

Бум энергии и динамизма, вспыхнувший в 1910-е годы, получил своё продолжение и завершение в музыке следующего десятилетия. Теперь определяющей стороной явилось ещё более интенсивное распространение конструктивно-урбанистических тенденций. За рубежом в этом русле создаются концертные композиции И. Стравинского (Концерт для фортепиано и духовых) и С. Прокофьева (Четвёртый и Пятый фортепианные концерты, написанные в самом начале 1930-х годов), в России данную линию активнейшим образом развивают представители «современничества» (в числе наиболее содержательных приобретений – Первая фортепианная соната и Скерцо из Двух пьес для струнного октета Д. Шостаковича).

Одно из характерных увлечений 1920-х годов – всякого рода индустриальные натурализации, главными адептами которых выступили В. Дешевóв (музыка к пьесе «Рельсы», опера «Лёд и сталь») и А. Мосолов (опера «Плотина», балет «Сталь» с нашумевшим в своё время фрагментом «Завод»). О неслучайности появления «производственной музыки» говорит то, что она затронула ведущих мастеров (балеты «Стальной скок» С. Прокофьева, «Болт» Д. Шостаковича) и проникла даже в массовые жанры (хоры А. Давиденко «Рабочий май», «Бей молотом»). Наряду с радикальными формами продолжил существование «реальный динамизм» (Третий фортепианный концерт Прокофьева), который на рубеже 1930-х годов откликнулся на зов «реконструктивного периода» и в какой-то степени отразил утверждавшийся тогда дух созидательного энтузиазма (Третья симфония Шостаковича).

Как видим, творчеству начала XX века было присуще сосуществование и взаимодействие динамизма «вообще» и динамизма конструктивного плана. Первый раскрывал себя через мощный напор энергии, нередко приобретающей стихийные формы, что отражало буйство сил, изначальную жажду движения. Динамизм конструктивного плана выказывал стремление к организованности, дисциплине (подчёркнутая деловитость, рационализм, «математическая» заданность), а также к энергии машинного типа с соответствующей «эре технократии» жёсткостью и холодностью. Динамизм как важнейшее качество начала XX века, по всей видимости, осознавался творцами музыки этого времени. Поэтому обозначение *Presto energico*, представленное в прокофьевском Этюде *op. 2 № 4*, было достаточно ходовым. И, конечно же, не являлся случайным пристальный интерес Б. Асафьева 1920-х годов к динамической стороне современной ему музыки (изыскания в опоре на энергетическую теорию Э. Курта). Симптоматично его восклицание по поводу балета С. Прокофьева «Стальной скок»: «Вот подлинный стиль нашей эпохи, потому что здесь вполне можно говорить о кованных ритмах, об упругих как сталь интонациях и о музыкальных приливах и отливах, подобных дыханию гигантских мехов» [11, 177].

И всё же только теперь, с достаточной исторической дистанции, можно представить всю значимость рассматриваемого фактора. Его первичная функция – запечатлеть извержение колоссальной энергии, с которой выходило на авансцену времён XX столетие. Но суть современного динамизма заключалась не только в мощном силовом потенциале и в его конструктивно-урбанистическом качестве. Речь идёт о новом стиле жизнедеятельности вообще, что подразумевает следующее:

- бурный, резко ускорившийся темп развития, его чрезвычайная импульсивность и подчас учащённо-лихорадочный характер;
- нередко исключительная интенсивность и высочайшее напряжение жизненных процессов, сильнейшая концентрация активно-действенного начала;
- спрессованность, компактность, информативная насыщенность и т. д.

Динамизм стал одной из важнейших констант современного мироощущения. Соответственно этому и человек представал в *оптимальной* фигурой деятельной, исполненной бодрости и жажды движения. В *максимуме* это было существо одержимое, без остатка отданное де-

лу, обуреваемое стремлением «жить удесятёрённой жизнью» (А. Блок).

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. *Варуң 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. *Курышева 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. *Мясковский Н.* Собрание материалов. Т. 1. – М.: Музыка, 1964. – 394 с.
138. *Мясковский 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». Stereo 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.

Ольга Алиева (Екатеринбург)

Особенность развития уральской фигуративной пластики из камня

Малая скульптура, мелкая пластика, декоративная скульптура малых форм – этими понятиями обозначают обычно скульптурные изображения небольших размеров (высотой до 1 м), предназначенные в основном для украшения интерьера. Вопрос о месте малой пластики в иерархии пространственных искусств подробно рассмотрен в исследовании И. А. Крюковой. Она отмечает: «Малая декоративная пластика находится на границе различных видов пространственных искусств. Она оперирует объёмными формами и тем самым является отраслью скульптуры. С другой стороны, она имеет отношение и к декоративно-прикладному искусству. С ним малую пластику сближает общность материалов, постоянно употребляемых в прикладном искусстве и сравнительно редко используемых в станковой скульптуре (фарфор, фаянс, терракота, кость и т. д.), соответствующая промышленная техника их обработки, а также пространственная среда, в которой воспринимаются человеком произведения декоративно-прикладного творчества и мелкой пластики» [1, с. 5].

Камерные скульптурные изображения известны с древности. Изначально в них закладывался сакральный смысл, они были связаны с религиозными обрядами и верованиями. С эпохи Возрождения отмечается светский характер малой фигуративной скульптуры, дополняющей интерьеры не только храмовых сооружений, но и жилых помещений. В своём развитии этот жанр изобразительного искусства претерпел различные изменения под влиянием тенденций времени, обретая различные национальные черты. Неповторима и многообразна русская скульптура малых форм, формирование которой обусловлено давними традициями бытовавшего на конкретной территории страны народного промысла и доступностью материала для этого вида художественного творчества.

Свой вклад в развитие отечественного искусства малой скульптуры внесли и уральские художники. Благодаря особенностям регио-

на с наличием богатых месторождений цветного камня и истории промышленного развития края на Урале сложилась уникальная культура художественной обработки этого материала, в которой особое место занимает скульптура малых форм, выполненная из цветного поделочного камня. Мастерство изготовления статуэток переопределяясь и подстраиваясь под требования господствующего художественного стиля, не только сохранилось сегодня как самостоятельный жанр, пройдя «через века», но и во многом определяет современный облик уральского камнерезного искусства, отражая особенности региональной культуры.

Малая скульптура из камня сложилась как самостоятельный жанр камнерезного искусства в Западной Европе. На Урале она получила развитие не только под влиянием зарубежных мастеров, но и благодаря деятельности фирмы «Фаберже» и А. К. Денисова-Уральского в Санкт-Петербурге – Петрограде в начале XX в., адаптировавших западноевропейскую традицию к русской культуре. Вместе с интересом уральских художников к этому направлению камнерезного творчества формируется и свой художественный подход, основанный на глубоком понимании физических и эстетических возможностей камня. Как и любой другой материал, камень имеет свои особенности, выражающиеся в природе, строении, цвете и твёрдости. Особенности формы камня, его текстурного рисунка и физических характеристик (твёрдость, ломкость и т. п.) могут быть с успехом использованы для создания тех или иных художественных мотивов, основа художественного образа уже заложена в камне требуемой формы и размера.

Два различных подхода в работе с камнем обусловили два направления развития малой скульптуры на Урале, позволяющие создавать работы как в монолитной, так и в сборной полилитной технике из различных по цвету элементов, склеенных между собой в единую композицию.

Но не простым и гладким был путь уральских камнерезов к сегодняшнему многообразию и технической совершенности скульптурных композиций. Недостаток художественного образования, характерного для далёкого от центра страны, малоосвоенного края с непростыми климатическими и географическими условиями, первые мастера художественной обработки камня на Урале восполняли отличным знанием материала, наблюдательностью к различным проявлениям природных явлений. И если работа с антропоморфными обра-

зами вызывала определённые трудности, то на первых порах им с успехом удавались растительные мотивы. С 30 – 40 годов XIX в. на Екатеринбургской гранильной фабрике освоили оригинальную технологию изготовления пресс-папье с «накладкой» из фруктов и ягод из различных пород камней. Каменные натюрморты отличались натуралистичностью исполнения. Этому способствовала достоверная моделировка формы, подбор и обработка камня. Подмеченные в природе особенности выражались с помощью художественных свойств камня. Тональные и цветовые переходы текстурного рисунка камня использовались для передачи недозревших частей ягод, неоднородности зелёных листьев. Одни камни подвергались тщательной полировке, передавая блестящую глянец ягоду, например смородину или крыжовник. Поверхности таких ягод как малина придавали матовую фактуру, имитирующую мягкость и бархатистость.



Пресс-папье. Екатеринбург. До 1860 г.
Яшма, змеевик, горный хрусталь, сердолик, гипс-селенит,
мрамор, гагат, коралл. 17×11.
Москва, Минералогический музей им. А. Е. Ферсмана

Мода на украшение интерьера анималистическими фигурками из камня, появившаяся в столичных кругах в конце XIX в., затронула деятельность и уральских камнерезов. Ассортимент камнерезных предприятий исчерпывался, в основном, мелкими предметами кабинетного характера, среди которых были фигурки животных и птиц. Они вырезались из монолитного образца камня, характерная резьба или матирование поверхности имитировали фактуру шерсти или опе-

рения. Часто можно было увидеть настольные печати из прозрачных и полупрозрачных минералов в виде анималистических фигурок.

С конца XIX в. на Урале развивается особая отрасль камнерезного дела – обработка мягкого камня, которым богат Западный склон Уральских гор. В советский период на территории Пермской, а затем Молотовской области, создаются камнерезные артели и промышленные предприятия, основанные на специфике работы с местным материалом. Мягкость и податливость селенита, цветного гипса, талькохлорита, ангидрита обусловили быстрое развитие технологии их обработки. Богатый ассортимент художественных изделий из мягкого камня составляли предметы утилитарного характера, формы с растительными мотивами, а также анималистика и жанровые композиции с изображением человека. В исполнении работ преобладала монолитная техника обработки материала. Составной камень в искусстве западноуральских камнерезов появился уже на современном этапе.



Медведь с тюленем. Село Красный Ясыл, Пермская область.

Завод «Уральский камнерез». 1938 г. Ангидрит.

Екатеринбургский музей изобразительных искусств

В советское время появляются изображения человека и в твёрдом камне, выполненные в монолитной и в полилитной техниках. Первые жанровые композиции наблюдаются после Второй мировой войны в стенах художественного ремесленного училища № 42, от-

крытого в Свердловске в 1945 году. Фигуративные образы из составного камня, выполненные учащимися и мастерами в качестве курсовых, дипломных и методических работ, несут в себе характерные для советского искусства черты. Они выполняются в рамках рекомендуемой господствующей идеологией тематикой, воспевающей счастливую жизнь и героику трудовых побед человека нового общества. Произведения отличаются лаконизмом и концентрированностью образов. В работах наблюдается минимум детализировки. Красота камня демонстрируется в крупных блоках, составляющих фигуры персонажей. Выбор цвета и текстурного рисунка материала достаточно условен и не стремится к достоверной натуралистичной передаче действительности. Упрощение формы, трактовка её понятными геометрическими объёмами объясняются характерным для советского периода взглядом на декоративно-прикладное искусство как на производство массовой продукции, которая должна была соответствовать принципам технической эстетики, быть доступной и понятной для широких масс народа [2, с. 98].



Танец севера. ХПУ № 42, руководитель – В. Ю. Рысин;
исполнители: В. Глухарёв, Н. Н. Сухачёва, П. Чернышёв
(учебное пособие). Свердловск. 1979 г.

Льдистый кварц, мрамор, халцедоновая щётка. 26×60×35.
Екатеринбург, музей Уральского техникума «Рифей»

Простые лаконичные формы легли в основу композиции «Танец севера». Пластика усечённых конусов изображает стилизованный наряд северного народа. Условный узор, в виде чередующихся разноцветных камней символизирует национальный орнамент одежды. Несколько графичных включений на лицах выразительно передают характерный раскосый разрез глаз, улыбающийся рот и короткую ровно подстриженную чёлочку. Несмотря на занятость трёх танцующих фигурок, работа, тем не менее, несёт определённую идею о счастливом существовании северных народов, развитии и поддержке их национальных традиций.

Постсоветский период открыл новые возможности для развития жанра. Явное и открытое расслоение общества выявило потенциального заказчика и покупателя этой художественной «продукции». Скульптурные композиции из дорогого камня становятся принадлежностью частных коллекций определённого класса людей, подчёркивая статус владельца, являются достойным подарком для VIP-персон. Способствовало деятельности уральских камнерезов снятие запрета на работу с драгоценными металлами и камнями и возможность организации мастерской или частной творческой деятельности. Важным фактором развития камнерезного искусства явилась допустимая свобода самовыражения и доступность материалов и оборудования для работы. Основываясь на традиции в этом жанре камнерезного искусства, современные художники достигли высокого уровня художественного мастерства.

Сегодня, как и полтора века назад, пользуются популярностью у уральских камнерезов растительные мотивы. Наряду с ягодной тематикой, художники обращаются к цветочным мотивам. Элементы композиции выполняются из различных камней, в соответствии с натурными характеристиками и объединяются на плакетке или крышке шкатулки. «Произведения приобретают авторскую индивидуальность, а художник, в отличие от мастера прошлого, не стеснён рамками регламента в выборе материала и метода его обработки» [3, с. 36].

Значительное место в творчестве современных уральских камнерезов занимают и анималистические изображения. Основываясь на традиции глубокого понимания свойств камня, художники создают оригинальные образы. Среди многочисленных статуэток представителей земной, водной и воздушной стихии в исполнении выдающегося уральского мастера Анатолия Жукова приоритет сохраняется за

любимыми камнерезом рыбками. Для ассоциирующихся с прозрачной водой существ оптимально подходит горный хрусталь или дымчатый кварц. Автор виртуозно обыгрываются специфические возможности однотонного прозрачного материала. «Эффект выпуклой чешуи достигается за счёт оптического преломления света в вогнутых линзах» [4, с. 11].



Рыба дискус. А. И. Жуков; металл – П. В. Ветров.
Екатеринбург. 2004 г.

Дымчатый кварц, халцедоновая щётка, мельхиор. 12,0x12,2x9,6.
Частная коллекция, Москва

Вершин мастерства достигли современные уральские камнерезы в создании жанровых антропоморфных композиций. Несмотря на то, что из множества природных форм именно интерпретация образа человека нуждается в наиболее профессиональном художественном подходе, они достигли убедительности пластической передачи, эффектности ракурсов, закрученных в сложной пространственной взаимосвязи. Достоверности изображения способствует полилитная тех-

ника изготовления, позволяющая подбирать камень, точно соответствующий по цвету натурному элементу. Активно используется текстурный рисунок материала, имитирующий реальные предметы. Поверхность скульптурного объёма дополняется разнообразными фактурами. Окончательную завершённость произведению придаёт детали из драгоценного металла и камня.

Освободившись от ограниченных советской идеологии тематических приоритетов, художники отражают в малой антропоморфной скульптуре различные аспекты современной жизни, исторические события и образы известных персонажей, апеллируя к произведениям живописи, скульптуры, графики, кино.



Афродита. Уральская камнерезная мастерская им. И. Боровикова, мастер Г. Пономарёв, шлифовщики А. Атемасов, К. Котков, ювелир В. Соболев. Екатеринбург. 2004 г.

Газганский мрамор, кремень, родонит, агат, хризопраз, золото, бриллианты. В. 23. Частная коллекция

Деятельность крупных камнерезных мастерских направлена на реализацию масштабных проектов, на изготовление, как отдельных произведений, так и серий, объединённых тематикой или назначением. Фигуративные композиции составляют частные коллекции влиятельных персон и экспонируются в музейных пространствах Урала, России и Западной Европы, вызывая интерес зрителей и искусствоведов.

Показателем профессионализма, определённым камертоном художественного качества является умение передачи обнажённого женского образа. В скульптуре «Афродита» на морском берегу изображена богиня любви, стоящая на большой раковине из родонита насыщенного розового цвета, которую подталкивают к берегу морские волны из нежно-голубого хризопраза. Выразительно, с мельчайшими подробностями вырезаны волосы, передающие дуновение ветра, которое получает развитие в лёгкой развевающейся ткани и завершается внизу со всплесками вспенивающихся волн.

Наиболее ярко иллюстрирует обращение к выразительным возможностям камня скульптура «Шкет». Яркий неповторимый детский образ обусловлен произвольными цветовыми включениями агата. Природный рисунок камня подсказывает образ, способствует его воплощению, обуславливает позу и движение персонажа, можно сказать, является соавтором художника, если уметь понимать «душу» камня, предвидеть особенности его внутреннего строения, предположить распространение цвета.

Таким образом, уральская скульптура малых форм из цветного поделочного камня имеет давние исторические традиции. Освоение этого уникального жанра изобразительного искусства на Урале началось в дореволюционный период с растительных мотивов, затем в творчестве уральских камнерезов появились анималистические образы на фоне всеобщей моды на миниатюрные фигурки животных в России конца XIX – начала XX вв. Развитие малых антропоморфных форм происходит в советский период. Благодаря преемственности традиций творчество уральских камнерезов получило значительное развитие на современном этапе. Им подвластны не только растительные и анималистические образы, но и сложные жанровые композиции, виртуозное владение техникой передачи пластики человека. Характерной чертой творчества камнерезов Урала является знание свойств материала, умение использовать эстетические возможности

камня, заложенные природой, для выразительности художественного образа.



Шкет. Камнерезная мастерская «Святогор»,
Авторы – И. Голубев, А. Зефилов, шлифовщик А. Клевакин.
Екатеринбург. 2012 г. Моховой агат, кремень. В. 23.
Частная коллекция

Уральская малая скульптура из цветного поделочного камня – не только яркая страница региональной культуры, но и значительное дополнение отечественного искусства малой скульптуры.

Литература

1. Крюкова, И. А. Русская скульптура малых форм [Текст] / И. А. Крюкова. – М.: Наука, 1969. – 152 с.
2. Алиева, О.О. Значение западноевропейской традиции в развитии уральской полилитной скульптуры малых форм / О. О. Алиева // Искусство и образование. – 2021. – № 1(129). – С. 90 – 101.
3. Парнюк, Т. В. Уральский каменный натюрморт / Т. В. Парнюк // Графо PLATINUM. – 2003. – № 6. – С. 34 – 37.
4. Камнерезное искусство Урала. Анатолий Жуков. Избранное: [каталог] / авт. статей Т. Михайлова, Т. Парнюк, Л. Салмин, Н. Шустова; сост. кат. Т. Парнюк. – Екатеринбург, 2015. – 128 с., ил.

Анна Бобнева (Саратов)

Специфика влияния постмодернизма на творчество национальных композиторов

В окончании XX века постмодернизм сформировал две противостоящие друг другу культурные парадигмы. Первая отражает тенденцию глобализации, последствия которой кратко и точно сформулировал в своей статье «Жизнь музыкального шедевра в изменяющемся мире (диалог или потребление)» В. Н. Сыров: «Еще в 60-е годы Маршалл Маклюэн писал о закате “гуттенберговской” эпохи, о наступлении эры электронных коммуникаций, о планетарном “фольклоре глобальной деревни”, в котором должны найти свое слияние традиции мировых наций и этносов» [1, с.207]. Вторая парадигма, названная глокализацией, сформировалась как стремление к сохранению этнических ценностей традиционных культур.

Как известно, специфика национальных композиторских школ и стилей состоит в диалоговом отношении обеих тенденций: универсально-европейской и локально-этнической. Их отношение имеет разнонаправленный характер. Первая – центробежная – связана с процессом ассимиляции национальным художником достижений европейской культуры, вторая – центростремительная – обусловлена инстинктом самосохранения духовных ценностей своей культуры. Именно это позволило М.Н. Дрожжиной [2] определить специфику стиля национального композитора как гетерогенной системы, основанной на взаимодействии обеих составляющих. В этом контексте главной целью творческого самоосуществления национального художника является достижение художественного синтеза европейской и традиционной культур, выход к объяснению их непротиворечивого состояния, их гармонии. Однако глобалистские установки постмодернизма оказали разрушительное воздействие на этот процесс, породив alter-глобалистскую установку глокализации. В свете этого творчество национального композитора оказалось в тисках «Сциллы глобализма» и «Харибды глокализма».

Проблема глобализации национальных культур на примере Дагестана подробно исследована в фундаментальном труде М. Ш. Абдулаевой [3]. Оценивая состояние музыкального искусства региона, музыковед отмечает заметное усиление влияния мировой культуры не только на академическую музыку, создаваемую дагестанскими композиторами, но и на традиционную, относящуюся как к фольклору, так и к религиозной музыке. М. Ш. Абдулаева также констатирует и появление некоей новой сферы, обусловленной влиянием глобалистских тенденций: формирование коммерциализированной ветви, зависимой от процессов развития мировой эстрадно-песенной культуры. Возникновение «отечественной поп-индустрии» музыковед связывает с появлением в массовой культуре, которая всегда представлялась «национальной песней» (народной и авторской), нового для нее жанра «эстрадной песни». М. Ш. Абдулаева характеризует ее следующим образом: «Абсолютная бессодержательность, сознательно ориентированная на инертное восприятие, не требующая от слушателя ни малейшей сосредоточенности [...] предельная упрощенность, нарочитая бедность интонационного словаря, крайняя элементарность ритмики, основанной на простейших танцевальных формулах» [3, с. 220].

Главным творческим посылом в индустрии современной эстрадной музыки – «песенного ширпотреба» – является принцип репликации, образующий усредненный, унифицирующий стиль. Однако, по мнению М. Ш. Абдулаевой, сложившаяся кризисная ситуация будет меняться через возвращение в плоскость традиционного фольклора. «В условиях активного развития массовой музыкальной культуры, эксплицитно связанной с глобализацией, традиционная культура остается контекстом аутентики, обеспечивающим сохранность этнокультурного кода в условиях урбанизированного пространства» [3, с. 222].

Процитированные суждения культуролога свидетельствуют о появлении в музыке национальных композиторских школ новой, специфической для глобализации оппозиции «**элитарного – эгалитарного**». Эгалитарность является синонимом уравнительности. В данном случае имеется в виду уравнивание ценностей высокого и низкого, профанного, соответствующего вкусам потребительской культуры. Влияние процесса глобализации на противоположный субкультуре элитарный полюс музыкального искусства оценивается в контексте новой оппозиции – «**инновационное – традиционное**». В срав-

нении с привычной формулой диалога «универсально-европейское – локально-этническое» в его видоизмененном понимании появился новый аксиологический критерий, изначально подтверждающий ценность инновационности и подчеркивающий консервативность, неспособность к креативному развитию традиционного. Поэтому обновленный ракурс отношения к мировой культуре в ее влиянии на профессиональное композиторское творчество определяется скорее как главное достоинство.

Реагируя на эту проблему и уточняя отношения общестилевого (общемирового) и индивидуального (традиционного) в творчестве дагестанских композиторов второй половины XX в., М. Ш. Абдулаева отмечает следующее: «Сочетание этнической музыкальной традиции со средствами музыкальной выразительности, характерными для мировой музыкальной культуры данного периода, позволяет определить эволюцию региональной композиторской школы от опусов “школьного” уровня до сочинений, свидетельствующих о творческой индивидуальности автора – с актуальными принципами формообразования, фонизмом, аккордикой. В отдельных случаях индивидуальный стиль композитора с отчетливо выраженной новаторской установкой сводит практически к нулю зависимость от предшествовавшей национальной профессиональной культуры, позволяя говорить о тенденции к полистилистике в творчестве» [3, с. 212].

Процитированное суждение обнаруживает некую двойственность оценки результатов глобального влияния мировой культуры. С одной стороны, это фактор, позволяющий отнести профессиональную музыку к «инновационной культуре». С другой же стороны, это достоинство оценивается и как прямая опасность утраты этнической самобытности, вызывая стимулируемый инстинктом самосохранения антиглобалистскую линию творческого поведения композитора. Именно это привело к рождению новой культурной модели мира, инициируемой тенденцией глокализации.

Глокализация – это типичный для эпохи постмодернизма процесс экономического, социального, культурного развития, альтернативный глобализации. Он возникает внутри гетерогенных систем как реакция на их унификацию и гомогенизацию, препятствуя исчезновению локальных отличий и, наоборот, способствуя их сохранению и даже усилению, что выражается в сепаратизме, обострении интереса к традиционным основам локальных культур. Глокализация, следовательно, является процессом, направленным на доминирование тради-

ционной культуры, ее исключительную приоритетность. А поскольку традиционной культуре присущ высокий уровень нормативности, каноничности, постольку она, в противоположность инновационной культуре, воплощает в себе консервативное начало. Ведь все, что склонно к нарушению «заветов отцов и дедов», встречает в обществах с традиционной культурой настороженность и опаску, поэтому для таких обществ характерны ксенофобия и неприятие креативности.

Отечественный культуролог А. Я. Флиер характеризует традиционную культуру как «ту культуру, в которой архаичные традиции общественного уклада и образа жизни доминируют над современными, модернизированными, характерными для индустриального и постиндустриального общества культурными чертами» [4, с. 234]. С другой же стороны, он пишет о том, что традиционной культуре противопоставляется инновационная, которая «не озабочена бережным сохранением идущего от прошлого традиций и легко допускает отступления от них. Это ведет к ослаблению нормативности культуры, размыванию шкалы жизненных ценностей, появлению разных девиаций поведения, которые не встречают особого негодования в обществе. В результате расплывается мораль, происходит падение нравственности» [4, с. 265]. Приведенные суждения о возникшем в конце XX века противостоянии тенденций глобализации и глокализации соответствуют отраженной в современных национальных культурах новой оппозиции инновационного и традиционного, обладающей потенциалом конфликтности и потому требующей поиска способа непротиворечивого сосуществования двух культурных парадигм.

Углубляясь в проблему глокализации, следует отметить, что это явление, как и противоположное ему явление глобализации, претендует на собственную доминантность, так же чревато тотальностью механизма репликации, т.е. унификации. Однако процесс глокализации традиционной культуры не означает ее полной абсолютизации. Во-первых, потому что в этом случае музыка национального композитора может обрести однородность (гомогенность) и слиться в своем художественном предназначении с той жанровой ветвью, которая имманентно укоренена в его творчестве. Она связана с обработками песенно-танцевального фольклора.

Однако в другой ветви творчества национального композитора, соответствующей парадигме «опусной культуры», с ее исторически сложившейся системой жанров, форм, драматургических моделей,

подобный путь абсолютизации традиционной культуры невозможен. Опусная культура (или, по Ю. М. Лотману, культура динамического типа) противоположна культуре канонического типа тем, что создаваемое в ее пространстве сочинение должно содержать нечто новое – «художественное открытие», по Л. А. Мазелю. Отсюда творческое самовыражение национального композитора и в условиях глокализации требует обязательности сосуществования обеих составляющих. Вне диалога традиционного с инновационным создание чего-то нового, оригинального невозможно.

Обозначенный аспект явления глокализации в конкретных композиторских стилях может воспроизводить этот диалог инновационного и традиционного в разных формах, вплоть до выявления их конфликтности через утверждение однополярности мира. Однако подобный радикализм, чреватый идеей национализма, малотипичен. Гораздо чаще встречается медиативный путь изживания оппозитивности культур, в результате которого рождается новое художественное пространство. Примером могут служить итоги глокализации в социальной и культурной жизни Японии и Китая. Кстати, сам термин «глокализация» возник в 1980-е гг. именно в Японии, создавшей новую модель жизни не через ее трансформацию влиянием западного глобализма, а, наоборот, путем сохранения ее традиционных основ.

Одним из ярких примеров декларации нового способа сосуществования в изменившемся мире инновационного и традиционного является Пятая симфония Авета Тертеряна. В этом сочинении полифоническая неоднородность современной жизни представлена техникой инструментального театра, так как в его исполнении задействованы звучание не только симфонического оркестра, репрезентирующего инновационную культуру, но и тембр народного армянского духового инструмента – дудука, который, по условию именно инструментального театра, становится репрезентантом национальной культуры. Необычность замысла симфонии состоит в оригинальной форме диалога двух «персонажей». Симфония начинается с соло народного исполнителя, сидящего, подобно солисту, на авансцене. Затем на звучание традиционной музыки начинают постепенно наслаиваться звуки инструментов симфонического оркестра, интонирующего свой музыкальный материал. Его развитие образует гигантскую динамическую волну, восходящую к грандиозной кульминации-развязке и завершающуюся постепенным спадом напряжения и затуханием. Когда же этот процесс, воспроизводящий модель симфонической драматур-

гии, завершается, слушатели вдруг обнаруживают, что сидящий на авансцене народный музыкант продолжает медитировать на своем инструменте, и начинают понимать, что он импровизировал по канонам армянской музыки все то время, в течение которого слушательское внимание было поглощено восприятием звучания симфонического пласта.

Мы специально ссылаемся на это сочинение, так как оно является ярким примером глокализации, осуществленной с гениальной простотой, наглядностью и эстетическим совершенством. Концепция симфонии отражает идею параллельного сосуществования в едином времени, но многомерном пространстве двух полярных моделей жизни. Одна из них ориентирована на проблемы нововременного бытия – через использование модели динамического, линейного времени, с его вектором движения, подобного человеческой жизни: от ее начала к ее концу. Вторая же воспроизводит энергетику времени статического, реляционного, укорененного в мифологических основах традиционных культур времени Вечности Бытия. Эта концепция не только декларирует сам факт личностной приобщенности к культуре своих предков, но и в корректной (не оппозитивной, а медиативной) форме обозначает ее особое ценностное значение и чувство собственной гордости ее величием. А это позволяет говорить не только об оригинальности найденного Тертеряном нового способа этнокультурной идентичности, но и обнаружении нового среза в оценке явления глокализации.

Итак, творчество современного национального художника – путь между «Сциллой глобализации» и «Харибдой глокализации», который должен состояться как диалог противоположных культурных парадигм. В условиях мировой глобализации гетерогенная система стиля национального композитора может реагировать на общий процесс постмодернизма двояко. Оппозитивность универсально-европейского и локально-этнического может привести либо к их конфронтации, либо к разрешению способом их медиации, то есть, поиском и нахождением источника непротиворечивости их сосуществования.

Литература

1. Сыров В. Жизнь музыкального шедевра в изменяющемся мире.// Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Сб. статей, т. 1. – Нижний Новгород, 1991. 258 с.

2. Дрожжина М.Н. Молодые национальные композиторские школы Востока. Автореферат дис. ... д. искусств. – Новосибирск, 2005.
3. Абдулаева М.Ш. Культура Дагестана в условиях глобализации: единство в многообразии. – Махачкала, Alerph, 2013. 274 с.
4. Флиер А.Я. Культурология 20 – 11. Авторский сборник эссе и статей. – М., Согласие, 2011. 590 с.

Дмитрий Божедаров (Саранск)

Диалектическая сущность сетевой медиакommunikации в парадигме константных контуров

Аккумулировав социокультурный опыт различных эпох, сетевая медиакommunikация восходит в ранг мощной саморазвивающейся системы, обладающей синергетическим эффектом. Ю. Хабермас подчеркивает: *«Вместо того, чтобы полагаться на разум производительных сил, т.е. в конечном счете, на разум естествознания и техники, я доверяю производительной силе коммуникации»* [1]. Для того, чтобы адекватно оценить силу коммуникации, ее способность к социокультурному соучастию или к разрушительному эффекту, необходим комплексный, или синергетический подход к теоретическому осмыслению. Эффективность в этом подходе доказывают постнеклассические практики с интеграционным потенциалом различных сфер научного знания с антропоцентрацией. И здесь Ю. Хабермас, обозначая проблемные зоны, вводит понятие «этика ответственности» [2], которое предлагает нам широкое поле для размышления.

Подтверждение правомерности избрания нами системно-синергетического метода исследования, основанного на постнеклассических практиках, мы находим у А.А. Калмыкова. Исследователь утверждает, что классическая и неклассическая методология не способна ответить на многие вопросы, связанные с современным состоянием сетевого медиаконтента. В качестве примера А.А. Калмыков указывает на то, что известное шутливое выражение телевизионщиков «Пипл хавает» сегодня, в эпоху интернета, приобрело зловещие черты, указывая на целенаправленную массовую дебилизацию с помощью совершенных технологий массмедиа. Чего стоит, например, популяризация блогеров – рэперов, типа Моргеншерна или Дани Милохина, и подобных им, манифестирующих собой отсутствие интеллекта, художественного вкуса и каких-либо способностях к творчеству, но зато гарантирующих быструю монетизацию. Они пропагандируют незатейливую, но очень популярную идею: «образованность и интеллект не нужны молодому человеку. Они только мешают до-

стижению успеха, как, впрочем, и какие-либо эстетические и нравственные ценности». Может быть, этому явлению когда-нибудь и найдется определение <...> однако это явление вызывает интерес с другой стороны – как цивилизационное следствие развития коммуникативных технологий или медиа, поскольку именно в поле медиа стало возможным существование и широкое распространение подобного контента. С другой стороны, подобный контент вполне можно отнести к медиаконтенту, а поскольку он, по сути, является агрессивным вызовом сложившейся культурной традиции медиа, то в этой связи становится антикультурным фактором цивилизационного развития» [3]. Данную методологическую проекцию эффективно дополняет и утверждение В.С. Степина о том, что рассмотрение медиа как постнеклассического объекта ведет нас по пути общенаучной тенденции постнеклассического поворота [4]. В настоящее время постнеклассическим практикам, в том числе и синергетическим подходам, посвящены труды В.И. Аршиновой, О.Н. Астафьевой, В.Г. Буданова, Л.Д. Бевзенко, Г.Б. Гутнера, И.С. Добронравовой, И.В. Ершовой-Бабенко, В.В. Кизимы, Л.П. Киященко, В.И. Моисеева, Я.И. Свирского, В.С. Степина и др.

И если медиакommunikация к настоящему времени подверглась многочисленным глубинным исследованиям (по данной теме накоплен внушительный теоретический опыт, отраженный в различных современных источниках), то сетевая медиакommunikация, возникшая на самой последней стадии развития коммуникативной системы в целом, к настоящему времени изучена недостаточно глубоко. Практически нет в современной науке фундаментальных системных исследований сетевого медиaprостранства. Да и само это социальное явление считается хаотичным и неуправляемым. Это первое противоречие, которое обуславливает то, что наше исследование идет в русле философских размышлений постмодернистов – таких, как Ж. Бодрийяр, Ф. Лиотар, Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ф. Фуко и др. Их генеральная идея заключается в том, что мир хаотичен и не поддается разумному объяснению [5]. По нашему мнению, это является первым (1) противоречием и, как следствие, – движущей силой, которая ведет современных исследователей к поиску константных структур и контуров различных, хаотичных, на первый взгляд, социокультурных систем. В первую очередь возникает задача – определить форму медиакommunikации. В немногочисленных исследованиях сетевого медиа-

пространства нам все-таки удастся обнаружить несколько подходов к решению этой задачи.

Так В.А. Сергодеев указывает на то, что «по форме сетевая коммуникация представляет собой гибрид, полученный в результате скрещивания индивидуальной, групповой и массовой коммуникации» [6]. Такой подход строится на представлениях об участниках общения в сети. Несколько расширяет данное положение концепция о форме сетевой коммуникации, зафиксированная А.В. Минибалеевым. По его мнению, «этот тип коммуникации представляет собой сайт, портал или веб-сервис, предназначенный для создания и функционирования социальных взаимоотношений среди неограниченного круга лиц, и предполагает взаимодействие пользователей социальной сети, в процессе которого они обмениваются информацией» [7]. На наш взгляд, подход к определению формы сетевой медиакоммуникации требует более глубокого социокультурного погружения. В результате мы обращаемся к трудам Ж. Бодрийяра, который, анализируя общество потребления, использует такую социокультурную категорию, как «дрогстор». Именно данная концепция Ж. Бодрийяра эффективно легла в основу нашего понимания о форме сетевой медиакоммуникации. Мы предлагаем представлять ее именно в форме дрогстора. Концепция дрогстора подтверждает характер внезапности, неожиданности смыслообразующего медиакоммуникативного эффекта.

Определение онтологической сущности актора в сетевой медиакоммуникации обращает нас к произведениям М.М. Бахтина. В ходе исследования мы убеждаемся в том, что образ сетевого актора укладывается в концепцию «площадной культуры средневековья», «карнавализации бунта», «полифонического диалога». Дальнейшие исследования акторской позиции в сетевом медиaprостранстве обнаружили антропоцентристский парадигмальный поворот, который выражается в смене методов взаимодействия с внешним миром. В условиях неомодернизма абсолютно когнитивный формат «человека познающего» замещается форматом «человека играющего». Это обуславливается стремлением к снижению личностной ответственности за социальную активность при необходимости быть в центре внимания. Игра становится основным методом перцепции. Вместе с тем уже существуют исследования, доказывающие, что коммуникация становится не только исследованием, но методом освоения мира [8]. Свои «полагания» нам удалось обосновать концепцией «Homo ludens», автором которой является Йохан Хейзинга. Углубить исследование ак-

торской динамики с точки зрения его имиджа позволила «теория эстетики симулякра», предложенная Ж. Бодрийяром и доведенная до нас Н.Б. Маньковской в работе «Эстетика постмодернизма».

Таким образом, актуальность исследования сетевой медиакommunikации обусловлена необходимостью установления структурных контуров медиасистемы, на основе системно-синергетического подхода. Именно такой методологический подход позволяет оценить систему в динамике.

Литература

1. Хабермас Ю. Демократия. Разум. Нравственность. М., 1992. С. 85
2. См. Киященко Л.П. Синергия языков постнеклассических практик. Постнеклассические практики: опыт концептуализации: Коллективная монография/Под общ. ред. В.И. Аршинова и О.Н. Астафьевой. – СПб.: Издательский дом «Мирь». 2012. С.149 [536]
3. Калмыков А.А. Медиа в отражении постнеклассической реальности//Вестник академии медиаиндустрии. 2022. 1. С. 61-72.
4. См. Степин В.С. саморазвивающиеся системы и постнеклассическая рациональность//Вопросы философии. Москва: [б.и.] 2003.№8. С. 5-17.
5. См. В.А. Васильев Методология философии постмодернизма//Вестник МГЛУ. Гуманитарные науки. Вып. 6 (777) 2007. С.371
6. Сергодеев В.А. Сетевые интернет-сообщества: сущность и социокультурные характеристики/В.А. Сергодеев// Вестник Адыгейского государственного университета. Серия: Регионоведение, юриспруденция, политология, культурология. Выпуск №1, 2013.
7. Минибалеев А.В. Правовая сущность массовых коммуникаций в условиях развития информационного общества: монография. – М.: Изд-во «Спутник +», 2012. С. 124.
8. См.: Купарашвили М.Д. Трансцензус в онтологии разума: автореф. дис. на соискание степени докт. филос. наук. Тюмень, 2004. С.4.

Олия Вильданова (Уфа)

Рудольф Нуреев. Эффект присутствия продолжается

В 2023 году известному всему миру танцовщику исполнилось бы 85 лет. Он умер в православный сочельник 6 января 1993 года. 30 лет прошло со дня его смерти, но его жизнь продолжается в новых постановках балетных спектаклей, посвящённых его творчеству фильмах, книгах и статьях, в многочисленных фотовыставках по всему миру.

Жизнь Рудольфа Нуреева, богатая и наполненная любимой работой, пролетела ярко и стремительно. Само рождение будущего танцовщика было неординарно: он родился в поезде, направлявшемся во Владивосток, недалеко от Иркутска. Факт своего рождения Нуреев считал пророческим: «...Мне кажется очень символичным, что я родился в дороге между станциями, – пишет он в своей автобиографии, – Это придаёт мне чувство, что сама судьба предопределила мне быть космополитом» [1, с. 13]. Знаменательным стал и его величество Случай, когда маленький Рудольф на один билет вместе с матерью и тремя сестрами попадает на премьеру балета «Журавлиная песнь», определившую его дальнейшие стремления. Замечательным оказалось и то, что вдали от Москвы и Ленинграда – в Уфе – оказались выпускницы прославленной Петербургской балетной школы: Мария Ивановна Удальцова и Елена Александровна Войтович, из рук которых юный Нуреев получил первые уроки будущей профессии.

Судьба благосклонна к тем, кто стремится к поставленной цели. Все, кто когда-либо встречались с Рудольфом, восхищались его неутомимым трудолюбием. И события в жизни Нуреева складывались так, как и мечтал будущий выдающийся танцовщик. Из студии при театре Рудольфа взяли в балетную труппу Башкирского театра оперы и балета для исполнения небольших ролей. В 1955 году в Москве проходила Декада башкирской литературы и искусства, где Башкирский театр оперы и балета показывал в Большом театре спектакль «Журавлиная песнь», в котором Рудольф исполнил небольшую

роль. И снова этот балет сыграл большую роль в жизни юного Нуреева: его приглашают в Московское хореографическое училище. Но, как пишет Нуреев в своей автобиографии, в те годы в МАХУ не было интерната. Да и с детства он мечтал учиться только в Ленинградском хореографическом училище, где учились первые педагоги Рудольфа – А.И. Удальцова и Е.А. Войтович.

В августе 1955 года Нуреев самостоятельно едет в Ленинград с целью поступить в прославленную балетную школу. Остановившись у дочери Удальцовой, гостившей в Ленинграде, он знакомится с городом, восхитившим его с первых дней, и готовится к просмотру.

Экзаменовала Рудольфа выдающийся педагог, прекрасный знаток методики преподавания классического танца Вера Сергеевна Костровицкая, автор книги «100 уроков классического танца» [2]. После экзамена, как пишет Нуреев, «...она медленно подошла ко мне и сказала перед всем классом: “Молодой человек, вы будете или блестящим танцовщиком, или неудачником”. Немного помолчав, она добавила категорически: “Вернее всего неудачником!”. Я понял, что означают эти слова: я должен буду работать, как сумасшедший.» [1, с. 50]. Неустанно, неутомимо работать над собой – стало лозунгом всей творческой жизни Нуреева.

Нелегко складывалось начало обучения в прославленном училище, не сложилось понимание ученика Нуреева с первым учителем по классическому танцу и директором Шелковым Валентином Ивановичем. И снова удача – несмотря на неприязнь, Шелков согласился на переход Нуреева к другому педагогу, Александру Ивановичу Пушкину, воспитавшему плеяду блестящих танцовщиков. Именно он, великий профессионал, тихий и интеллигентный Александр Иванович стал для Рудольфа той путеводной звездой, что дала ему возможность стать гением танца.

Окончивший театральное училище в классе замечательного педагога, Владимира Ивановича Пономарёва, Пушкин, самоотверженно преданный своему искусству, сначала танцовщик, затем педагог, многое воспринял от своего учителя. Как пишет его ученик Г.Г. Альберт: «От Пономарёва Пушкин воспринял многое в манере ведения урока. Воспринял умение создавать творческое рабочее настроение. Может быть, вследствие сыновней верности творческим заветам Пономарёва было что-то общее, неуловимо похожее между учителем и учеником. И чем больше лет проходило со времени их общей встречи, тем больше родственных черт обнаруживалось у этих двух пре-

красных людей» [3, с. 75]. Пушкин умел добиться от учеников максимальной отдачи не напористостью и окриком, а неизменной деликатностью и мягкостью, что создавало атмосферу доброжелательности и состязательного воодушевления. «Сам вдохновляясь во время урока, он увлекал нас за собой», – вспоминал один из последних учеников Пушкина, солист Мариинского театра Николай Ковмир [3, с. 71]. Профессиональный уровень уроков Пушкина был чрезвычайно высок. Грамотное исполнение движений классического танца для его воспитанников было естественным, однако новым ученикам, приехавшим из разных городов и стран мира, многое на уроке казалось очень сложным.

Пришедший в класс Пушкина, юный Нуреев существенно отличался от прекрасно выученных учеников Мастера, и первые занятия педагог не обращал внимания на нового ученика, давая ему возможность освоиться. Александр Иванович, как и Пономарев, чутко относился к ученикам, оберегая их легкоранимые души.

Как выразился канадский танцовщик Дэвид Холмс о методике своего ленинградского педагога Пушкина, особенностями его отношения к ученикам были «способность к терпению, мягкий подход и путь одобрения» [3, с. 76].

Этот точно охарактеризованный стиль педагогики Пушкина – «путь ободрения» – и позволил найти понимание между замечательным педагогом и одарённым, но вспыльчивым учеником Нуреевым. Классический танец – основа, фундамент балетного искусства. На уроке классического танца ученики познают и осваивают главные правила – азы сценического танца. «Правоверный выпускник академического балетного училища, Александр Пушкин поклонялся лишь ему (классическому танцу. – Прим. автора) одному» [3, с. 14]. Верный хранитель традиций, педагог Пушкин неустанно занимался поиском. Поиском необходимых комбинаций движений для своих учеников, стремясь к развитию и техники, и танцевальности. Как пишет о любимом учителе Геннадий Альберт: «Урок развивает и поддерживает техническую, физическую, наконец, артистическую форму танцовщиков. Умение соединять эти три стороны отличает истинный талант педагога. Пушкин в совершенстве владел всеми тремя сторонами педагогического искусства. Они органично переплетались в его методике построения, ведения урока» [3, с. 94].

К Нурееву Пушкин относился особенно, он чувствовал талант ученика и давал ему свободу, считая необходимым для ученика

остаться в училище ещё один год. Три года Рудольф провёл в классе Александра Ивановича. И результаты совместной работы были ошеломляющими.

В последний год учебы в апреле 1958 года Нуреев становится участником смотра хореографических училищ в Москве, на котором его успешные выступления вызывают первые бурные отзывы. Для выступления Нуреев с Пушкиным подготовили совершенно различные по характеру и стилю *pas de deux* из балетов «Корсар» А. Адана и «Эсмеральда» Ц. Пуни и вариацию Армена из балета А. Хачатуряна. Эти три номера, требующие высокой техники и эмоциональной насыщенности, покорили публику. Фрагменты этих балетов, требовали умения передать образы героев романтического, героико-поэтического и героического национального плана. Уже здесь, в Москве, в первых своих выступлениях Нуреев сумел показать разницу характеров исполняемых партий в одном концерте, доказав свою исключительность вхождения в образ. Это полное искреннее воплощение в образы своих героев стало залогом его блестящих успехов в дальнейшем, вызывало восхищение и профессионалов, и неискушённой публики. Как вспоминает сам Нуреев: «...Учителя и лучшие ученики приходили ко мне после моего выступления, чтобы поздравить меня. Васильев, лучший молодой танцовщик Большого театра, сказал мне со всей искренностью: “Рудольф, ты поразил и пленил нас!”» [1, с. 67–68].

В 2015 году выдающийся танцовщик, народный артист СССР Владимир Викторович Васильев был председателем на государственных экзаменах Башкирского хореографического колледжа им. Р. Нуреева. На встрече с педагогами и учениками колледжа Владимир Викторович рассказывал о Нурееве: «Мы в один год оканчивали хореографическое училище: я – в Москве, а он – в Ленинграде. С Рудиком увиделись в 1958 году на смотре балетных школ. Его головокружительные прыжки и вращения, мощные каскады сложных движений поражали. Если к этому добавить темперамент, то впечатление он производил потрясающее. Самое значительное, что сделал ваш земляк, – он разнес по всему миру славу русского искусства. Благодаря ему во многих странах заговорили языком классического танца. Он – ваше достояние, и об этом необходимо помнить [4, 8].

Среди других конкурсантов были молодые таланты, в будущем звёзды балета, – выдающиеся танцовщики Владимир Васильев и Екатерина Максимова, Юрий Соловьёв и Наталья Макарова.

Партнершей Рудольфа была Алла Сизова. Во второй вечер они произвели фурор своим *pas de deux* из «Корсара» (которое им пришлось исполнять на бис). Бледная, собранная Сизова – олицетворение прозрачности и ясности, свойственных Кировскому балету, – идеально оттеняла страстного, пылкого Нуреева. Как можно видеть из видеозаписей выступления, техника и пластика у Рудольфа в то время были еще сырыми. «Он ломает привычные формы», – писали о нем тогда. «Он действительно слишком размахивал руками и ногами, высоко поднимал плечи, но те, кто видел его собственными глазами, уверяют, что камера не уловила его мощи на сцене, камера не способна была передать того дикого удовольствия, какое давал ему танец», – пишет Джули Кавана [5, с. 16]. Блестящее выступление Нуреева с Аллой Сизовой становится его первым большим успехом – Нуреева приглашают в качестве солиста в Большой театр и театр им. Станиславского и Немирович-Данченко. Но танцовщик надеется на приглашение в театр им. Кирова и, кроме этого, необходимо было окончить обучение.

19 июня 1958 года на сцене Кировского театра состоялся Выпускной концерт, и вновь Нуреев покорила публику своим выступлением. Как правило, сдержанная в своих отзывах, Галина Пальшина писала: «Потрясающее впечатление! Первый прыжок в “Корсаре” сильный и мягкий. Вариация Армена с факелами [«Гаянэ» Хачатуряна. – О. В.] – с яростными, вертикальными поворотами. Наверное, завтра Нуреев проснется знаменитым, и весь город будет знать его имя» [5, с. 16]. Вскоре после выпускного Нуреев получил официальное приглашение в театр имени Кирова, в котором ему предлагали место артиста кордебалета. В Большом же театре Нуреева ждали на должность солиста. Молодой амбициозный танцовщик столкнулся с проблемой – он мечтал о Кировской сцене, мечтал танцевать в бывшем императорском театре, работать в так любимившемся ему городе Ленинграде. Но здесь его приглашали в кордебалет.

Как пишет Нуреев в своей автобиографии, проблема разрешилась ведущей балериной Кировского театра Натальей Михайловной Дудинской, которая приглашает Нуреева в качестве своего партнёра в балете А. Крейна «Лауренсия» [1, с. 70]. Однако опытный и проницательный педагог, Александр Иванович Пушкин задолго до выпускного концерта пригласил Дудинскую на репетицию Нуреева и Сизовой *pas de deux* Дианы и Актеона, которое Наталья Михайловна в своё время танцевала с Вахтангом Чабукиани. Балерине понравился та-

лантливый ученик, и она следила за его успехами. Узнав о приглашении Нуреева в Большой театр, Дудинская развеяла его сомнения. Думается, что в этом приглашении значительную роль сыграл педагог Пушкин.

В театре у Нуреева сразу начинается подготовка главной партии Фрондосо в балете «Лауренсия». И снова репетиции ведёт педагог Пушкин. Уже через два месяца Нуреев дебютирует с огромным успехом. «Рудик пришёл в Кировский театр в 1958 году. И через два месяца он уже танцевал ведущую партию – Фрондосо – в балете “Лауренсия”. Вывела его на сцену Наталия Михайловна Дудинская. Это трудно представить. Великая балерина, у которой в этом спектакле был постоянный партнёр – Борис Яковлевич Брегвадзе, – увидела юного танцовщика и не побоялась взять в партнёры.

Что говорить, Дудинская всегда имела колоссальный успех. В “Лауренсии” успех Рудика оказался не меньший. Это был танец двух звёзд! Не чувствовалось разницы в возрасте (Наталия Дудинская была старше Рудольфа Нуреева на 26 лет!), – рассказывает подруга Нуреева Тамара Закржевская [6, с. 9].

В это время Нуреев переселяется в семью Учителя на ул. 3. Росси. У Пушкиных не было своих детей, супруга Пушкина – Ксения Иосифовна Юргенсон – постоянно принимала участие в воспитании учеников мужа. Нуреева она приняла очень тепло, активно взявшись за его образование: водила в музеи, в филармонию, знакомила с известными деятелями науки и культуры. «Здесь, дома у Пушкиных, Рудольф обрел не только санкт-петербургские традиции, но и домашнюю обстановку, и балетный университет – все в одном» [5, с. 19].

За три года работы в Кировском театре Нуреев выступил всего в 30 спектаклях. В те годы в театре танцевали прекрасные танцовщики: великолепный Юрий Соловьёв, Борис Брегвадзе, Александр Грибов, Олег Соколов, Вячеслав Кузнецов, и Рудольфу приходилось дожидаться своего спектакля. Кроме Дудинской, в Кировском театре его партнёршами были примы-балерины Ирина Колпакова («Жизель»), Алла Шелест («Жизель» и «Лауренсия»), Ольга Моисеева («Баядерка») и Нинель Кургапкина («Гаянэ», «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Дон-Кихот»), с которой Нуреев много танцевал и особенно подружился во время 40-дневного гастрольного турне по Германии. (В конце 1992 года он, уже очень больной, пригласил Н. Кургапкину и Ю. Григоровича на премьеру «Баядерки» – своей последней постановки в Гранд-Опера).

В 1961 года Нуреев остаётся на Западе. Он ездит по всему миру, давая по 300 спектаклей в год, покоряя своим танцем миллионы людей, и становится всемирно известным танцовщиком.

Лишь в конце 1980-х годов Нуреев приезжает в Россию. В 1987 году ему разрешили въезд в страну на 72 часа для свидания с умирающей матерью в г. Уфе. Наконец, через 28 лет, в 1989 году, когда рухнул железный занавес, Нуреев приезжает в Ленинград – любимый город своей юности. Прославленный во всём мире танцовщик в последний раз выходит на сцену театра им. Кирова, где начиналась его блестящая карьера. Танцуя в балете «Сильфида» с молодой балериной Жанной Аюповой, он как бы прощался с прекрасным городом и лучшей, по его словам, сценой мира.

В театре с великим танцовщиком сумел встретиться директор Татарского театра оперы и балета им. Мусы Джалиля Рауфаль Мухаметзянов, который приглашает Нуреева в Казань в качестве дирижёра. И в 1992 году Нуреев едет в Казань – в марте 1992 года он ведёт репетиции с оркестром, а в мае на фестивале дирижирует балетом «Щелкунчик» с Надеждой Павловой в главной партии. После спектакля маэстро даёт согласие на предложение директора театра назвать его именем фестиваль классического балета, существующий в Татарском театре с 1987 года.

После смерти о Нурееве заговорили и в России. Начали появляться многочисленные статьи, книги, спектакли, посвящённые жизни и творчеству танцовщика, ставшего легендой XX века. В 2002 году уфимская журналистка Юлия Болгарова написала: «Завтра Рудольфу Нурееву исполнилось бы 64 года. Но кажется, его жизнь продолжается. Такая же неистовая, яркая, щедрая...» [7, с.3].

Жизнь танцовщика продолжается в фестивалях в Казани и Уфе, где, начиная с 1993 года, проходит фестиваль балета памяти Рудольфа Нуреева. Здесь, в Башкирском театре, создан музей Нуреева, включающий уникальные экспонаты. Башкирское хореографическое училище – единственная в мире балетная школа, которая с 1998 года носит имя Нуреева. В 2018 году в Казани появился прекрасный памятник работы Зураба Церетели.

Сегодня эффект присутствия Рудольфа Нуреева продолжается и в самом молодом Международном фестивале – «Малом Нуреевском», учреждённом для юных танцовщиков Башкирским хореографическим училищем им. Р. Нуреева в 2013 году. Раз в 2 года в Уфу, город, где вырос будущий гений танца, где прошли его детство и юность, съез-

жаются лучшие ученики хореографических училищ и академий России и других стран. Здесь, в здании хореографического училища (ныне колледжа), бывшей школе №2, где учился Рудольф Нуреев, юные таланты соревнуются в своих профессиональных достижениях. «Малый Нуреевский», наполненный духом великого земляка, пропитанный энергетикой молодости и задора, – это праздник в честь искусства балета, прекрасного искусства, единственно которому служил и поклонялся Рудольф Нуреев.

Литература

1. Нуриев Р.Х. Автобиография / Рукопись передана из частного архива по соглашению сестры Р.Х. Нуриева – Р.Х. Евграфовой – 120 с.
2. Костровицкая В.С. 100 уроков классического танца (с 1 по 8 класс): учеб.-метод. Пособие. 2-е изд., доп. – Л.: Искусство, 1981. – 262 с., 4 л. ил.
3. Альберт Г.Г. Александр Пушкин. Школа классического танца: Учебное пособие. – 2-е изд., стер. – СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2013. – 176 с. (+ вклейка 64 с.) – (Учебники для вузов. Специальная литература).
4. Запись встречи В.В. Васильева с воспитанниками Башкирского хореографического колледжа имени Р. Нуреева 25.04.2015 г.
5. Кавана Дж. Рудольф Нуреев. Жизнь. <https://www.litmir.me/br/?b=650694&p=16>
6. Желтов В. Совместно с Тамарой Закржевской «Никогда Нуреев не был Нуриевым!» (sovsekretno.ru) 21.11.2018
<https://www.sovsekretno.ru/articles/obshchestvo/nikогда-nureev-ne-byt-nurievym->
7. Болгарова Ю. «Эффект присутствия» // Вечерняя Уфа. – 2002. – 16 марта.
8. Янова С. Школа Нуреева <http://dancerussia.ru/publication/585.html>
9. Запись встречи Т.И. Закржевской в Башкирском хореографическом колледже имени Р. Нуреева, посвящённой 80-летию со дня рождения Р. Нуреева 17.03. 2018 года

Татьяна Вихорева (Москва)

Педагогическое тестирование как метод развития музыкального слуха

«Педагогическое тестирование – форма измерения знаний учащихся, основанная на применении педагогических тестов» [4]. Термин «тест» происходит от английского слова «test», которое означает «испытание, исследование».

Рассмотрению теста как инструмента педагогического измерения посвящены работы Майорова А.Н. [3], Аванесова В.С. [1], Калашниковой С.Г. [2] и др.

В настоящее время определены различные функции педагогического тестирования – диагностическая, которая заключается в выявлении уровня знаний, умений, навыков учащегося, обучающая функция, состоящая в мотивировании учащегося к активизации работы по усвоению учебного материала, и воспитательная функция, проявляющаяся в периодичности и неизбежности тестового контроля.

Тест как инструмент измерения выглядит в виде заданий в стандартизированной форме: содержит вопросы («предъявления») и варианты ответов на них, в том числе неверные. Диагностика знаний в тестовых заданиях, как правило, осуществляется с помощью выбора правильного ответа на вопрос из нескольких предложенных ответов.

В педагогической практике музыкального образования достаточно эффективно используются педагогические тесты и иные приемы, содержащие элементы тестирования. Например, викторина на уроках музыкальной литературы – своего рода слуховой тест, в котором варианты ответов представлены в списке музыкальных тем и фрагментов музыкальных произведений, данных преподавателем заранее. В момент звучания музыки обучающийся должен выбрать из этого перечня нужный ответ. Эффективно используются методы, которые можно отнести к категории теста, направленного на формирование качественных знаний. Например, при определении интервалов на слух на ранних стадиях обучения ученику нужно выбрать характеристику интервала: тесный или широкий, консонанс или диссонанс.

Очевидно, что в данном случае тест является не только методом контроля, но и методом обучения.

Задача данной работы – показать возможности теста, как метода по развитию музыкального слуха. Сосредоточим свое внимание на формах работы по развитию функционально-гармонического слуха у обучающихся, уже имеющих определенные теоретические знания.

Педагогическое тестирование, как метод развития музыкального слуха, связано с использованием музыкального – звукового – материала, что позволяет определить его как «слуховое» тестирование. Функцию инструкции к слуховому тесту выполняет вступительная – дидактическая часть, в которой преподаватель объясняет свои действия ученику: определяет количество звуковых элементов, отбирает их по имеющемуся общему признаку, характеризует особенности их звучания.

При освоении гармонических оборотов целесообразно упорядочить все их многообразие, разделив на группы, например:

I. Автентические обороты	II. Плагальные обороты
1. С доминантой на VII ступени	1. С субдоминантой на I ступени
2. С проходящими аккордами доминантовой группы	2. С проходящими аккордами субдоминантовой группы
3. С доминантой на IV ступени	3. С субдоминантой на IV ступени

Эффективность развития функционально-гармонического слуха с привлечением метода тестирования достигается при соблюдении последовательности освоения гармонических оборотов: сначала автентические, затем плагальные, далее – полные. Длительное погружение в круг автентических оборотов вызывает у обучающихся запоминание гармонической краски, привыкание к ней. Введение через полтора – два месяца плагальных оборотов воспринимается ими как совершенно новое звучание. При таком подходе обучающиеся, как правило, перестают путать аккорды доминанты и субдоминанты.

Слуховое освоение каденций возможно на любом этапе.

При слуховом освоении гармонических оборотов преподаватель ставит перед обучающимися ограниченное количество задач, сосредотачивая их внимание на самом главном.

Приведем примеры тестовых заданий с пояснениями к ним преподавателя.

**Тестовые задания по слуховому освоению
автентических оборотов:**

(ведущая функция педагогического тестирования – обучающая)

Таблица 1

1	Автентические обороты с доминантой на VII ступени			Примерные календарные сроки освоения 1 – 15 сентября
	$T - D_6 - T$	$T - D_{65} - T$	$T - VII_7 - T$	
<i>Задания и возможные пояснения преподавателя</i>				
Задача 1: услышать, что во всех оборотах аккорд доминанты строится на VII ступени				
Задача 2: из трех предложенных ответов выбрать один правильный, определив характер звучания промежуточного аккорда доминанты				
«трезвучное»		«септаккордовое»	диссонанс	
2	Автентические обороты с проходящими аккордами доминанты			15 – 30 сентября
	$T - D_{64} - T_6$ $T_6 - D_{64} - T$	$T - D_{43} - T_6$ $T_6 - D_{43} - T$	$T - VII_{65} - T_6$	
<i>Задания и возможные пояснения преподавателя</i>				
Задача 1: определить движение баса (выбрать один ответ): бас движется вверх от I ступени к III, бас движется вниз от III ступени к I				
Задача 2: определить характер звучания промежуточного аккорда доминанты (выбрать один из трех ответов):				
«трезвучное»		«септаккордовое»	диссонанс	
3.	Автентические обороты с доминантой на IV ступени			1 – 15 октября
		$T - D_2 - T_6$	$T - VII_{43} - T_6$	

		<i>Задания и возможные пояснения преподавателя</i>		
		Задача 1: услышать, что во всех оборотах аккорд доминанты строится на IV ступени		
		Задача 2: определить характер звучания промежуточного аккорда доминанты (выбрать один из двух ответов):		
		«септаккордовое»	диссонанс	

После слухового освоения автентических оборотов в рамках выделенных трех групп в круг определяемых элементов включаются все автентические обороты (ведущая функция педагогического тестирования – диагностическая):

Таблица 2

Задание: выбрать группу, к которой принадлежит определяемый автентический оборот			15 – 30 октября
с доминантой на VII ступени	с проходящими аккордами доминанты (проходящие обороты)	с доминантой на IV ступени	
Задание: после определения группы выполнять задания в соответствии с таблицей 1			

Тестовые задания по слуховому освоению плагальных оборотов

(ведущая функция педагогического тестирования – обучающая)

Таблица 3

1	Плагальные обороты со вспомогательными аккордами субдоминанты		Календарные сроки
	$T - S_{64} - T$	$T - II_2 - T$	
		<i>Задания и возможные пояснения преподавателя</i>	
		Задача 1: услышать, что во всех оборотах аккорд субдоминанты строится на I ступени	
		Задача 2: определить характер звучания промежуточного аккорда субдоминанты (выбрать один из двух ответов):	

	«трезвучное»	«септаккордовое»		
2	Плагальные обороты с проходящим T_{64}			
	$S - T_{64} - S_6 K_{64} D_7 $ Т $S_6 - T_{64} - S K_{64} D_7 $ Т	$II_{65} - T_{64} - II_{34} K_{64} D_7 $ Т $II_{34} - T_{64} - II_{65} K_{64} D_7 $ Т	$S - T_{64} - II_{34}$ $S_6 - T_{64} - II_{65}$	15 – 30 ноября
	<i>Задания и возможные пояснения преподавателя</i>			
	Задача 1: определить движение баса (выбрать один ответ): бас движется вверх от IV ступени к VI, бас движется вниз от VI ступени к IV			
	Задача 2: определить характер звучания аккордов субдоминанты (выбрать правильный ответ):			
	«трезвучное»	«септаккордовое»	От «трезвучного» к «септаккордовому»	
3	Плагальные обороты с аккордами субдоминантовой группы на IV ступени			
	$T - S_{53} - T_6$	$T - II_6 - T$	$T - II_{65} - T$	
	Задача: определить характер звучания аккорда субдоминанты			
	«трезвучное» твердое	«трезвучное» мягкое	«септаккордовое»	

После слухового освоения плагальных оборотов в рамках выделенных двух групп в круг определяемых элементов включаются все гармонические обороты.

***Тестовые задания по определению на слух
различных видов гармонических оборотов***

(ведущая функция педагогического тестирования – диагностическая)

Таблица 4

<i>Задания и возможные пояснения преподавателя</i>			Календарные сроки
Задание: выбрать тип прозвучавшего гармонического оборота:			1 – 15 декабря
автентический	плагальный	полный	
Задание: после определения группы автентического оборота выполнять задания в соответствии с таблицами 1 – 3.			

Тестовые задания по слуховому освоению каденций

Таблица 5

1	Классификация каденций по местоположению в форме					
	Задание: определить местоположение каденции в периоде					
	серединная	прерванная	заключительная	дополнительная		
2	Классификация каденций по функциональному содержанию					
	Задание: определить функциональное содержание каденции					
	устойчивая	неустойчивая			прерванная	
		С окончанием на доминанте. Задание: выбрать аккорд доминанты:	С окончанием на несовершенной тонике			
		D ₅₃	D ₇	T ¹	T ₆	D ₇ – VI ₅₃
3	Определение аккордов в каденции					
	с K ₆₄			без K ₆₄		
	Определение аккордов перед K ₆₄ или доминантой					
	тони-ка	Аккорды субдоминантовой группы				
	T ₅ 3	T ₆	Субдоминанта на IV ступени		Субдоминанта на VI ступени	
			«Трезвучное» звучание S ₅₃	«Септаккордовое» звучание: П ₆₅	«Трезвучное» звучание: S ₆	«Септаккордовое» звучание: П ₄₃
			П ₆			
	И т.д.					

Таким образом, педагогическое тестирование является эффективным методом развития музыкального и, в частности, функционально-гармонического слуха. Его обучающая функция начинает активно действовать при соблюдении следующих условий:

1. использовании преподавателем вербальных характеристик звучания гармонических оборотов с использованием сравнений, ассоциативных связей;

2. при выполнении одного и того же тестового задания на протяжении определенного периода времени;

3. при соблюдении преподавателем очередности слухового освоения гармонических оборотов: сначала автентических, затем плагальных, далее – полных. Это способствует сначала запоминанию окраски звучания автентических оборотов, а затем легкому усвоению субдоминанты, как новой звуковой краски.

Использование «слухового» тестирования на уроках сольфеджио показало его эффективность в формировании основ функционально-гармонического слуха у обучающихся, что, в свою очередь, является залогом дальнейшего успешного развития музыкального слуха в целом.

Литература

1. Аванесов В. С. Основы научной организации педагогического контроля в высшей школе: Пособие для слушателей Учеб. центра Гособразования СССР: М.: МИСИС, 1989.

2. Калашникова С. Г. Тесты как средство контроля за качеством учебных достижений младших школьников по русскому языку. – дисс. да соискание уч. степени канд. пед.н., Омск, 2006.

3. Майоров А.Н. Теория и практика создания тестов для системы образования. 2001, Изд-во Интеллект-Центр.

4. Педагогическое тестирование / <https://nsportal.ru/nachalnaya-shkola/materialy-mo/> – дата обращения 27.03.2023.

Ольга Ворожецова, Максим Курдюков (Самара)

Музыкальные деятели Самарской губернии

Музыкальное искусство издавна играло огромную роль в духовном и нравственном совершенствовании личности и общества. Музыкальное просветительство, сформировавшееся как вид деятельности, было направлено на распространение знаний о музыке, приобщение людей к лучшим образцам мировой музыкальной культуры.

С развитием русской композиторской школы с начала XVIII века в России появляются уже не просто музыканты, а люди, которых по праву можно назвать деятелями музыкального искусства.

Самарская организация Союза композиторов России является преемницей традиции Куйбышевского отделения Союза композиторов СССР, который был создан 80 лет назад, в тяжелый для нашей страны год начала Великой Отечественной войны.

Первый в России, куйбышевский Союз советских композиторов был организован по инициативе великого композитора и общественного деятеля Дмитрия Дмитриевича Шостаковича. Высокий уровень творческих начинаний Союза советских композиторов обеспечила деятельность известных композиторов, которые были отправлены в эвакуацию в Куйбышев, – А.И. Хачатуряна, Р.М. Глиэра, А.Я. Эшпая и др.

После окончания войны большинство известных композиторов, которые в эвакуации жили и творили в Куйбышеве, разъехались по своим родным городам, но они успели сформировать основные принципы музыкально-просветительской деятельности куйбышевского Союза советских композиторов [3,19].

В 1948 году был организован Союз композиторов СССР, и Куйбышевский Союз советских композиторов стал одним из отделений этой организации. В 1953 году Куйбышевский Союз советских композиторов распался, а в 1989 году усилиями композиторов Инны Касьяновой и Юрия Олесова возродился вновь.

Сейчас Самарский Союз композиторов – это организация, которая активно способствует изучению, сохранению и пропаганде отечественной музыки, возрождению культурных традиций Поволжья и России.

С незапамятных времен на берегах Волги звучали народные песни разных народов. Изучение фольклора всегда являлось одной из характерных черт отечественных композиторов-исследователей, этнографов. Поэтому в Самаре при Самарском Союзе композиторов была создана единственная в России уникальная организации – «Фольклорная комиссия по изучению народного творчества губернии».

Произведения композиторов Самарской губернии – Аллы Виноградовой, Григория Файна, Павла Плаксина, Илоны Дягилевой и других, вдохновленные своим краем, природой, людьми, – радуют жителей Самары. А члены Союза оказывают помощь в становлении молодых талантливых композиторов, поддерживая их творческие искания, находки и продвигая произведения наших авторов за границы региона. Союз проводит международные фестивали и музыкальные программы, о которых знают не только в Самарской области, но и далеко за ее пределами.

В этой статье мы хотим вспомнить заслуженного деятеля искусств РФ, известного деятеля музыкальной культуры Самарского региона Леонида Григорьевича Вохмянина, который оставил яркий след в музыкальной жизни Самары.

Леонид Григорьевич начинал молодым и многообещающим композитором в Куйбышевском ТЮЗе, которым тогда руководил Лев Яковлевич Шварц – легенда истории российского театра.

Позже Леонид Григорьевич перешел на работу в Самарский государственный педагогический университет и более 40 лет, до самой смерти, являлся деканом Факультета художественного образования. Вел научную работу. Создал Гимн Самарской области.

Будучи профессором университета, Леонид Григорьевич совмещал преподавательскую деятельность с творчеством. Он был руководителем музыкальной части театра «САМАРТ» в продолжении 32 лет и при этом создал более 150 музыкальных произведений в разных жанрах, в том числе, музыку к 80 театральным спектаклям. Произведения Вохмянина исполняются не только в России – они звучали в Англии, Франции, Италии, Японии, на Кубе.

Леонид Григорьевич Вохмянин вел большую организационную работу: работал в коллегии Министерства культуры Самарской области и комиссии по присуждению грантов и премий Губернатора Самарской области, в течение восьми лет возглавлял Самарское отделение Всероссийского музыкального общества, являлся членом правления Самарского филиала Российского фонда культуры.

16 декабря 2013 года Леонид Григорьевич Вохмянин оставил этот мир. Но память о нём жива до сих пор в сердцах и умах учеников, друзей, соратников как пример преданности честной работе, творчеству и делу наставничества.

Огромное уважение вызывает яркое творчество и жизненные принципы Самарских музыкантов, наших современников. Одним из них является Михаил Александрович Щербаков – народный артист Российской Федерации, художественный руководитель Самарской филармонии.

В 1991 году Михаил Александрович стал художественным руководителем и главным дирижером Академического симфонического оркестра Самарской филармонии. С первых же шагов своей творческой деятельности в Самаре маэстро Щербаков зарекомендовал себя инициатором множества смелых идей, ниспровергателем устоявшихся традиций. Он был инициатором проведения в Самаре Международных музыкальных фестивалей (всего прошло 11 фестивалей, в том числе с участием молодых исполнителей из Америки в 1991–1994 гг.), была произведена запись первой в истории оркестра пластинки с произведениями американских композиторов, а затем – компакт-дисков с русской и французской музыкой.

Именно с дирижером Михаилом Щербаковым симфонический оркестр Самарской филармонии впервые осуществил успешные гастрольные поездки в столичные концертные залы (с 1992 года – одиннадцать оригинальных программ). Позже Академический симфонический оркестр Самарской государственной филармонии во главе с дирижёром Михаилом Щербаковым начал регулярно выезжать на зарубежные гастроли. Сначала в Тунис (1993) и Пекин (1994), затем последовали турне по городам Испании (1996, 2005, 2007), Германии (1997, 2005) и Бельгии (2005). Летом 2007 года с большим успехом прошли гастроли оркестра на Кавказских Минеральных Водах (Кисловодск, Ессентуки).

Михаил Щербаков неоднократно гастролитировал за рубежом: в Канаде (1989), США, Германии (1996), на Кубе (1997), в Великобри-

тании (2003, 2004), Сербии (2004), Италии (2007), Вьетнаме (2006), дирижировал Большим симфоническим оркестром им. П.И. Чайковского и Государственным симфоническим оркестром России (Москва).

Творческий искания дирижера имеют широкий спектр – под его руководством в исполнении оркестра прозвучали огромное количество симфонической музыки, в том числе симфонии Л. Бетховена, А. Бородина, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Малера, Р. Вагнера, А. Брукнера, А. Петрова, Э. Денисова и многих других.

Талант дирижера Михаила Щербакова самобытен и не вписывается в рамки традиционного провинциального исполнительства. Своим темпераментом и неудержимой творческой энергией он буквально взрывает устоявшиеся шаблоны. Его трактовки будят творческое воображение, кардинально меняя слушательское восприятие. Обычные будни российской глубинки он превращает в бьющее через край музыкальное празднество.

Лучшие музыкальные центры страны сейчас определяют не по географическому положению, а по именам мастеров своего дела – таких, как Михаил Щербаков. В 1992 году Михаилу Щербакову было присвоено звание «Заслуженный деятель искусств Российской Федерации», а в 2001 году ещё более высокое звание «Народный артист Российской Федерации». В 1996 году Михаилу Щербакову была вручена медаль ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени. Почетный знак Губернатора Самарской области «За труд во благо земли Самарской» вручен маэстро Михаилу Щербакову в 2022 году. С 2004 года он является профессором Самарской академии искусства и культуры.

В 2002 году оркестр под руководством Михаила Щербакова победил во Всероссийском радио-фестивале в номинации «За лучшее творческое прочтение сочинения» (в программе звучала Симфония № 2 С. Рахманинова). По итогам 2003 года, маэстро Щербаков стал Лауреатом в рейтинге Всероссийской газеты «Музыкальное обозрение» в номинации «Дирижеры».

С 22 января 2019 года и на сегодняшний день Михаил Щербаков назначен художественным руководителем Самарской государственной филармонии.

Основной задачей отечественных музыкальных деятелей было и есть – приобщение людей к лучшим образцам мировой музыкальной культуры, распространение знаний о музыке. Особенностью этого

процесса является тот факт, что музыка оперирует художественными образами, обращается к чувствам людей и, вследствие этого, обладает возможностью их нравственного очищения. А специфика этого процесса – в добровольной инициативе исполнителей и посетителей, в стремлении к самообразованию [1, с. 147].

Наблюдение позволяет сделать следующий вывод: результаты деятельности известных музыкантов Самарской губернии отражаются как на общем духовно-нравственном, культурном уровне населения, так и на появлении в творческой среде талантливых музыкантов-профессионалов.

Изучение исторического опыта возникновения, становления и развития музыкального просветительства даёт толчок к творческой фантазии в совершенствовании форм и методов организации этого вида деятельности в учреждениях дополнительного образования культуры и искусства, в том числе, в детских музыкальных школах Самарской губернии [1, с. 83]

Литература

1. Бурно М.Е. Практическое руководство творческого самовыражения. – М.: Альфа, 2002. – 223 с.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: ЦДМ, 1998. – 118 с.
3. Сабанеев Л.Л. Всеобщая история музыки / Л.Л. Сабанеев – М.: Работник просвещения, 1925. – 265 с.

Анна Груцынова (Москва)

К вопросу об анализе балетного спектакля

Балетный спектакль — явление многоплановое, соединяющее в себе несколько равно важных сторон; среди прочих искусств балет — одно из самых сложносочинённых. Именно наличие множества составляющих, которые требуют внимания исследователя, естественным образом осложняет процесс анализа хореографического произведения. Сегодня мы попытаемся кратко сформулировать его основные принципы, составить своего рода примерный план того, каким образом может проходить анализ балетного спектакля в целом. Разумеется, в каждом конкретном случае возможно множество вариантов решения проблемы. Но мы кратко сформулируем основные вопросы, которые требуют своего ответа от любого исследователя, ставящего перед собой подобную задачу. Порядок их рассмотрения может быть произвольным, но в любом случае анализ каждой из проблем насущно необходим. Более того — невозможно по тем или иным причинам уклониться от рассмотрения какой-то из сторон или полностью сконцентрироваться на чём-то одном, особенно привлекающим исследователя¹.

Следует сразу сказать, что анализ хореографического произведения возможен только в том случае, когда мы имеем предметом исследования именно *спектакль*, в котором нам доступны все стороны в совокупности. Наилучшим вариантом представляется не просто однократный просмотр спектакля на сцене, но и наличие его теле-, кино- или видеозаписи. Это необходимо для того, чтобы исследователь мог посмотреть балетный спектакль неоднократно, так как охватить все особенности постановки «одним взглядом» чрезвычайно трудно.

¹ Разумеется, существуют и исключения, в частности те случаи, когда основную цель научной работы составляет анализ какой-либо из сторон. Такой задачей может быть, например, сопоставление разных постановочных версий одного и того же балета, подробный анализ хореографического текста или отдельных его фрагментов, рассмотрение особенностей творчества конкретного театрального художника или композитора — автора партитуры балета и т. п.

Не говоря уже о том, что в некоторых случаях требуется и тщательный слуховой анализ музыкальной составляющей, и это тоже требует неоднократного ознакомления.

Впрочем, в тех случаях, когда необходимо изучить ушедшее из сценической практики хореографическое произведение, полноценный анализ становится уже практически невозможным. Здесь исследователь оказывается перед необходимостью произвести предварительный сбор доступного исторического материала (сохранившейся музыки¹, эскизов декораций и костюмов, либретто, описаний отдельных *pas*, имеющих в доступе иконографических материалов и т. п.). Однако примеров подобной исследовательской работы сегодня мы касаться не будем, так как вопрос анализа (или, вернее сказать, аналитической реконструкции по сохранившимся материалам) не находящегося в сценической практике балета — проблема принципиально иная, требующая специфических методов исследования.

В первую очередь следует сказать, что анализ балета начинается с попыток осознать спектакль как единое целое, но вместе с тем — единое целое, рассматриваемое в соответствующем контексте. Это контекст исторический, стилистический, контекст творчества конкретного хореографа или исполнителя (в зависимости от того, что должно выйти на первый план в завершённом анализе). Причём, в некоторых случаях он может быть (а иногда, как представляется, и должен быть) двойным или даже тройным. Например, это может быть исторический контекст и контекст, связанный с творчеством конкретного автора. Впрочем, иногда (прежде всего, при анализе спектакля нового, только что созданного), задача оказывается более простой, так как исторический контекст — это и есть та современность, в которой мы существуем.

Если произведение изначально принадлежит другой эпохе (например, было поставлено некоторое время назад, но сохранилось в сценической практике, было реконструировано в стиле того или иного балетмейстера или века, представляет собой редакцию когда-то созданного балета, и т. п.), то мы принуждены анализировать его, учитывая одновременно и практику создавшей его эпохи, и контекст нашего времени (не забывая, кроме того, об особенностях творчества его автора). Такой взгляд позволяет адекватнее оценить постановку,

¹ Это может быть партитура, оркестровые партии, изданный или рукописный клавир балета или его «избранные номера», нередко — балетный репетитор (переложение музыки балета для двух скрипок, под которое шли репетиции спектакля).

которая, не будучи осознана среди ей подобных, оказывается лишена значительной части самостоятельного смысла.

Отказ от контекстности зачастую приводит к внутреннему противоречию в анализе и ошибочному осознанию особенностей той или иной стороны спектакля. Прекрасным примером тому служит ряд критических статей, сопровождавших появление в 2009 году на сцене Московского академического музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко балета А. Бурнонвиля «Неаполь, или Рыбак и его невеста». Воспринимая спектакль в неизбежном, привычном (впрочем, ничем не обоснованном) сравнении с более поздними образцами хореографического театра, критики, создававшие отзывы на постановку, отмечали её особенности. Но любопытно, что эти особенности, являющиеся неотъемлемыми чертами как романтического спектакля — в целом, так и эстетики постановок Бурнонвиля — в частности, по неизвестным причинам воспринимались ими как очевидные и лишь по каким-то странным причинам пока не устранённые недостатки.

Прежде всего, в раздел недостатков было отнесено большое количество пантомимы, на основе которой построены многие сцены первого акта и которая является одной из отличительных черт не только собственно творчества конкретного балетмейстера, но и балетных спектаклей первой половины XIX века в целом. Также отчасти к недостаткам была отнесена и специфическая техника, отличающая хореографию Бурнонвиля. Отсутствие в танцевальных сценах привычных широких прыжков и зрелищных пируэтов также вызвало недоумение. Но никто из критиков не упоминал о том, что в «Неаполе» публике была предоставлена редкая возможность увидеть почти двухсотлетний спектакль¹ в максимально приближенном к оригиналу варианте. Это пример балета, для оценочного суждения о котором невозможно прибегать к его сопоставлению с постановками конца XIX века, не говоря о современных версиях классических спектаклей.

Подобные «казусы» могут возникать в тех случаях, когда автор анализа сопоставляет хореографические произведения, не учитывая эпоху, которая их породила.

В качестве ещё одного примера приведём одну постановку XX века — «Зефир и Флора» (в версии К.М. Сергеева). Если исследова-

¹ Балет, поставленный в 1842 году, до последнего времени шёл в Датском королевском театре, без какого-либо значительного перерыва и без каких-либо изменений.

тельский анализ будет опираться лишь на фактологические знания о том, что балет был осуществлён в 1964 году, а исследование будет произведено, например, в сопоставлении с известными исследователю миниатюрами Л.В. Якобсона или К.Я. Голейзовского, относящимися к тому же времени, то скорее всего результат рассмотрения будет крайне негативным, так как и музыка, и стиль танца, и оформление покажутся устаревшими, неинтересными, скудными и несоответствующими времени. Это можно объяснить тем, что в случае подобного анализа был учтён только один «слой» контекста — время создания конкретной постановки и — соответственно — представления о хореографии (музыке, сценографии, сюжетике и т. п.), ему соответствующей. Однако, как только исследователь примет к сведению, что «Зефир и Флора» — это попытка реконструкции предромантического балета Ш.-Л. Дидло начала XIX века, и, соответственно, это намеренная стилизация, то отнесётся к этой постановке иначе, и анализ, разумеется, будет произведён по-иному. Таким образом, учитывание второго, исторического, контекста даёт возможность более полноценного понимания особенностей постановки. Кроме того, при рассмотрении именно «Зефира и Флоры» можно продолжить углублённый анализ и оценить использование в этой реконструкции сохранившихся иконографических материалов, отметив в ней отдельные позы и поддержки, хорошо знакомые по зарисовкам сцен балетов того времени или по иллюстрациям книг, посвящённых классическому танцу (например, «Кодекса Терпсихоры» К. Блазиса). Для этого требуется определённый визуальный опыт, который, как правило, ко времени анализа какого-либо хореографического произведения у исследователя уже сформировался.

Анализ балетного спектакля включает в себя максимально подробное рассмотрение всех его составляющих, которое требует последовательного погружения в каждую из проблем. Наиболее логичным представляется решение начать анализ со своего рода «смыслового пролога», естественным образом продолжающего уже рассмотренную линию предварительного выявления исторического контекста. Собираясь анализировать какой-либо спектакль, исследователь традиционно касается истории создания произведения, что также является важной составляющей осмысления произведения.

Некоторые балеты созданы по случаю какого-то события, возникновение других связано с определённым событием в жизни балетмейстера или с особыми задачами, которые были перед ним по-

ставлены, у третьих произведений очень сложная и интересная история возникновения — от первоначального замысла к реальному результату. Каждый раз это накладывает отпечаток на произведение и требует к себе пристального внимания, так как без учитывания такой подробности трудно полностью осознать особенности произведения.

Например, если, анализируя «Маленькую смерть» Й. Килиана, забыть о том, что она была создана для Зальцбургского фестиваля, использование для постановки музыки В.-А. Моцарта — не только личный выбор балетмейстера, но и прямое указание на содержание, а избранные сценические образы строго обусловлены ситуацией, то анализ будет не только неполным, но и неверным. Обратившись к постановке Дж. Кранко «Инициалы R.V.M.E.», можно привести принципиально иной пример. Если воспринять название как нечто неважное, как своего рода игру воображения балетмейстера, но забыть о том, что этот спектакль ставился как дань уважения четырём танцовщикам, с которыми Кранко работал в Штуттгартском театре (Ричард Крэган [R], Биргит Кайл [B], Марсия Гайде [M] и Эгон Мэдсен [E]), то не будет возможности не только верно осознать хореографическое решение (посвящение четырём известным танцовщикам привело к особенностям постановки), но даже и правильно трактовать название.

Дальнейшие этапы анализа будут связаны не с предысторией или контекстом, а с тем, что дало толчок к созданию произведения, то есть либретто. В сюжетном спектакле (в данном случае мы не будем касаться бессюжетных постановок) либретто может быть авторским, заимствованным из произведения другого сценического жанра (например, оперы) или литературным, основывающимся на каком-либо произведении.

Использование сценария иной постановки чаще всего приводит к появлению своего рода сценической параллели (например: «Волшебная флейта» М. Божара, «Руслан и Людмила» А.Б. Петрова, «Дидона и Эней» С. Вальц и т. п.). И то, что одновременно зачастую используется и музыка оригинального сочинения, только подтверждает идентичность драматургически-сценического решения. В таком случае если от исследователя и требуется какой-либо анализ либретто, то это может быть анализ преобразования одного жанра в другой — вопросы сохранения или корректирования структуры произведения, проблемы работы с музыкальной партитурой, решение проблемы и т. п.

В том случае, когда либретто построено на литературном сочинении, необходим анализ гораздо более сложный, начинающийся, как бы парадоксально это ни звучало, с возвращения к первоисточнику. Даже в том случае, когда литературное произведение кажется широко известным, это абсолютно необходимо, так как для хореографической постановки может оказаться чрезвычайно важной любая мелочь, возможно, при предыдущем прочтении незамеченная. И в дальнейшем потребуется анализ того, каким образом литературный первоисточник был трансформирован в балетное либретто и осознание возможных преобразований (которые могут быть внешне небольшими или — напротив — очень значительными).

Например, таким преобразованием может быть изменение названия. Чаще всего оно обусловлено глубинными причинами, стремлением автора сконцентрировать внимание зрителя на каком-либо элементе или конкретной ситуации, дать понять, что будет показано нечто, основанное на хорошо известном первоисточнике, но требующее более углублённого восприятия («Татьяна» Дж. Ноймайера — вместо изначального «Евгений Онегина», «Маргарита и Арман» Ф. Аштона — вместо «Дамы с камелиями» и т. п.). Раскрытие смысла такого преобразования тоже является одной из задач анализа хореографического произведения.

Кроме того, требует своего осмысления выработка в либретто собственной драматургической структуры на основе самостоятельного литературного произведения. Как правило, этот процесс приводит к уменьшению сюжетных линий или их корректировке, уменьшению количества действующих лиц, а иногда и их увеличению (как это было, например, в «Кавказском пленнике» в версиях Л.М. Лавровского или Р.В. Захарова, правда, не сохранившихся в сценической практике).

Таким образом, либретто, основанное на литературном произведении, требует от исследователя хореографической постановки своего рода литературного анализа.

В случае, если балет создан на основе авторского, самостоятельно написанного либретто, исследователю не приходится сравнивать сценарий с литературным произведением. Однако и в этом случае требуется рассмотреть, какова общая драматургия произведения, особенности взаимодействия персонажей внутри произведения, какие возможности оно предоставляет для композитора и балетмейстера и т. п.

Помимо сюжетных спектаклей, в современном хореографическому театре распространены случаи, когда конкретное либретто отсутствует и перед исследователем стоит задача анализа бессюжетного произведения. В некоторых случаях постановка вместо прописанного хотя бы в нескольких словах содержания обладает только специфичным названием (например, «Диалог 13» С. Вальц или «Поэтические пейзажи» Р. Суинстона) или названием, выступающим как концентрат некой философской идеи («Интроспективный лабиринт души» Р. Поведа). В таком случае на плечи исследователя ложится сложная задача объяснить (или, вернее, высказать собственное максимально обоснованное предположение), какой смысл может быть заложен автором в подобном сочинении. Особенно сложной эта задача оказывается в тех случаях, когда по этому поводу не высказывался сам автор, или если исследователю кажется, что автором высказано меньше, чем на самом деле там заложено. Несмотря на внешнюю абсурдность такого предположения, следует признать, что подобные ситуации случаются. Происходит это потому, что авторское мышление зачастую интуитивно, далеко не всегда балетмейстер способен аргументированно и со всеми подробностями объяснить своё композиционное, пластическое, визуальное или иное решение, и в некоторых случаях именно исследователь способен это объяснить, придя к собственным выводам аналитическим путём. Разумеется, подобное рассуждение не должно приводить к излишнему, ничем не подкреплённому, полёту фантазии или к глубокой теоретизации, также ничем не обусловленной, но в некоторых случаях подобный подход необходим.

Проведя более или менее подробный анализ либретто спектакля, исследователь в дальнейшем получит возможность опереться на него при рассмотрении, например, драматургии балета, вопросов развития сценических образов, форм и т. п.

Следующий вопрос, традиционно возникающий перед исследователем, — вопрос использованной в спектакле музыки. Здесь тоже возможны несколько вариантов, некоторые из которых более просты для анализа, некоторые — более сложны. Но обойти вниманием эту часть хореографического спектакля невозможно, так как музыка — одна из важнейших его составляющих.

Прежде всего, автор спектакля может использовать как хорошо известную балетную партитуру, так и музыку новую, созданную специально для конкретной постановки.

Если использована партитура без изменений (например, «Весна священная» И.Ф. Стравинского) — то, значит, ознакомившись с определённой, уже существующей научной литературой, посвящённой этому сочинению, можно переходить к следующим этапам анализа. Но такого рода примеры встречаются, к сожалению, гораздо реже, чем того хотелось бы. Чаще всего это партитуры уже XX–XXI веков, написанные теми композиторами, для которых балет — такое же симфоническое произведение, как симфония или увертюра. Кроме того, преимущественно это партитуры одноактных балетов, пересмотр структуры которых, с одной стороны, практически невозможен без разрушения основ формы, а, с другой — не будет адекватно воспринят ни зрителем, ни критикой.

Перед гораздо более сложной задачей оказывается исследователь, который анализирует спектакль, основанный на преобразённой балетной партитуре. Например, знаменитейшее «Лебединое озеро» уже со времени первой постановки в 1877 году подвергалось преобразованиям¹, а в XX и XXI веках этот процесс только ускорился. Несмотря на наличие сложившейся в 1895 году структуры партитуры этого балета², которая признана классической, очень многие балетмейстеры более позднего времени считали возможным или даже необходимым ещё раз пересмотреть последовательность танцев, раскрыть созданные когда-то купюры или, напротив, создать новые, передать какие-либо номера от одних персонажей — другим и т. п. В таком случае одной из важных задач для исследователя оказывается анализ имеющихся в спектакле музыкальных преобразований.

Разумеется, в их число не входят вопросы специфических изменений партитуры, зачастую составляющие сугубо музыковедческую проблему (например: добавление инструментальных каденций, возможная переоркестровка, транспозиция финалов номеров для того, чтобы их вновь созданная последовательность тонально выглядела бы более логичной и т. п.). Но некоторые изменения требуют своей трактовки и от исследователя, который ставит перед собой целью анализ балета как комплексного явления. Например, это включение «Еврейского танца» в «Лебединое озеро» в постановке М. Эка. В данном случае от исследователя требуется не рассмотрение проблемы оркестровки конкретного номера или особенностей его парти-

¹ Здесь мы не будем говорить о том, что в первоначальном композиторском виде поставить его можно только современными средствами телебалета.

² Постановка М. Петипа и Л.И. Иванова.

туры, но, несомненно, необходимо либо аналитическое объяснение того, зачем, как и с каким художественным результатом это было сделано, либо высказывание собственного отношения к этому (а, возможно, и то, и другое).

Но есть и чрезвычайно сложные для анализа случаи. Например, постановка «Голубая птица и принцесса Флорина» А.Г. Мирошниченко, для создания партитуры которой использованы номера двух балетов А. Адана: «Крестница фей» и «Гентская красавица». При изучении этого спектакля, конечно, перед исследователем не стоит задача анализа всех музыкальных преобразований (тем более, что в наше время балеты эти существуют лишь в варианте рукописных партитур и аудиозаписей), но принимать во внимание это следует. Ведь при исследовании сценической драматургии необходимо учитывать сложный вопрос выстраивания музыкальной логики путём сложения отдельных частей целого, которые были из него изъяты и составлены в произвольном порядке. В таком случае придётся обращаться с уже созданной партитурой как с самостоятельным сочинением, но не забывая о том, что это — не авторский замысел, а результат технического соединения отдельных, зачастую несочетающихся, фрагментов разных сочинений, которые (каждое по отдельности) обладают собственной музыкальной драматургией, в данном случае — разрушенной. Но при необходимости (и при наличии определённых знаний) можно попытаться проанализировать итоговую партитуру, осознав, насколько удачным получился результат работы по выстраиванию единой драматургии из отдельных фрагментов разных сочинений.

Здесь же можно упомянуть и о сценических произведениях, поставленных на небалетную музыку. Они могут быть основаны на одном произведении, структура которого становится и основой сценической драматургии (впрочем, такое решение требует от балетмейстера большого мастерства и столь же большого знания музыки). Примером тому может служить «Маргарита и Арман» Ф. Аштона, сценическая драматургия которой полностью сопряжена с музыкальной формой одночастной сонаты Ф. Листа. Но примеров такого рода работы мало, что можно объяснить её уже упомянутой трудностью. К тому же, для того чтобы оценить изящество или недостатки работы балетмейстера над подобной постановкой, исследователь сам должен обладать необходимыми знаниями в области музыкального искусства.

Но нередко балетмейстеры, избравшие в качестве музыкальной основы собственной постановки какое-то конкретное произведение, ради сценической драматургии определённым образом его преобразовывают (как это произошло, например, в «Пиковой даме» Р. Пети, основанной на значительно пересмотренной Шестой симфонии П.И. Чайковского).

Впрочем, наиболее часто встречаются случаи, когда балетмейстеры используют партитуру, собранную из произведений, изначально для балетной сцены не предназначенных. И это также составляет аналитическую задачу исследователя. В большей степени это касается постановок, осуществлённых в XX–XXI веках, так как подобное решение берёт своё начало в практике дягилевских сезонов, которые не только дали композиторам возможность свободно творить, сочиняя балетные партитуры в совершенно новой стилистике и не соотносясь со сложившейся классической традицией, но и балетмейстерам предоставили право свободно выбирать музыку, максимально созвучную их замыслу.

Прежде всего, в сборных партитурах спектаклей XX–XXI веков могут использоваться произведения (или их фрагменты) авторства одного композитора, причём, произведений как небольших по размеру (например, инструментальная пьеса), так и значительных (симфонии, вокально-ораториальные жанры). Некоторые хореографы обращаются к инструментальным произведениям, воплощая непрограммную симфоническую музыку в бессюжетном же спектакле, другие — создают на их основе программные сочинения. Каждый из балетмейстеров пользуется подобной музыкой по-своему, преломляя её в свете собственного стиля, а иногда и преобразовывая изначально партитуру по своему желанию: переставляя части многочастного симфонического произведения или используя его не целиком, если этого требует хореографический замысел. В таком случае исследователь также стоит перед необходимостью хотя бы в общих чертах оценить результат преобразований. Здесь, несомненно, потребуются соответствующие знания, тогда как без обращения к особенностям партитуры анализ собственно балета будет неполным и в некотором смысле непрофессиональным.

В своей работе балетмейстер может использовать в одной постановке произведения (или фрагменты произведений) разных композиторов. В этом случае исследователь должен анализировать абсолютно новую и разностилевою по звучанию партитуру (например, в

балете «По ту сторону греху» («Карамазовы») Б.Я. Эйфмана или в «Моцарт-танго» М. Бежара).

Обычно подобный приём призван помочь полнее раскрыть замысел балетмейстера. Но для анализа это представляет значительную трудность, так как необходимо выявить возникающие при этом многоуровневые «согласования»:

— между отдельными музыкальными составляющими в пространстве единой звучащей партитуры,

— между всеми музыкальными составляющими и либретто,

— между музыкальными составляющими и персонажами, каждый из которых, как правило, наделён собственным пластическим языком.

Несмотря на то, что подобный анализ достаточно сложен, в некоторых случаях он просто необходим.

Кроме либретто и музыки, анализа требует и сценография (костюмы и декорации). Также, как и в случаях рассмотрения других сторон балетного спектакля, здесь исследователю будет необходимо ответить на несколько вопросов.

Во-первых, следует проанализировать, насколько визуальное решение спектакля соответствует сюжету спектакля или его философской идее. Разумеется, чаще всего вопрос сценографии и костюмов встаёт в тех постановках, которые опираются на более или менее развитый сюжет. Но и здесь необходимо оценить, насколько оформление спектакля соответствует авторскому замыслу и помогает раскрыть основную идею спектакля или — напротив — противоречит ей. Иногда, даже работая с либретто, прочно связанным с определённым временем или какой-либо обобщённо осознаваемой эпохой, балетмейстер прибегает к своего рода нейтральным костюмам и сценографии. В таком случае перед исследователем стоит задача осмыслить это решение автора, дать ему собственную профессиональную оценку и сопоставить с результатами уже проведённого анализа других сторон спектакля.

Несколько более простым представляется анализ сценографии бессюжетных балетов, так как чаще всего они определяются или выбором музыкальной основы, либо общей философской идеей, заключённой в названии.

Наконец, перед исследователем встаёт вопрос анализа хореографического решения спектакля, который для специалиста в области

балетного театра может представляться самым простым. Но на самом деле эта задача, возможно, наиболее сложная.

При анализе хореографии произведения требуется подробное рассмотрение его структуры по нескольким параметрам, которые можно сформулировать рядом вопросов.

Во-первых, требует осмысления структура постановки в целом, подразумевающая рассмотрение того, на какие части делится спектакль (это могут быть акты, картины, сцены, в одноактной постановке — эпизоды и т. п.), возможно, он составлен по принципу танцевальной сюиты — из отдельных миниатюр и т. п.

Во-вторых, необходим анализ определённых исследователем частей спектакля. Состоят ли они из отдельных музыкально-хореографических форм (как *pas de deux*, *pas d'action*, отдельные танцевальные жанры) или отличаются сквозным пластическим строением, присутствует ли в спектакле принцип внутреннего контраста?

В-третьих, отдельного взгляда, несомненно, заслуживает хореографический язык, использованный балетмейстером при создании спектакля. В данном случае важно соответствие избранного стиля хореографии остальным составляющим спектакля, проявление в постановке особенностей авторского пластического языка, возможные пластические «цитаты» из творчества других балетмейстеров и т. п.

Следует заметить, что при анализе собственно хореографического текста (равно как и при рассмотрении прочих проблем) исследователь традиционно поставлен перед задачей произвести значительную предварительную работу, цель которой — предоставить читателю квинтэссенцию проведённого подробного анализа. Возможно, именно это обстоятельство следует назвать самым важным: итогом научной работы не становится стремительная «стенография», фиксирующая такт за тактом последовательность движений каждого из исполнителей, которая суть лишь первый этап подобного анализа. После него необходимо последующее осознание, обобщение и формулирование выводов. Результатом оказываются выявленные особенности или характерные черты хореографического текста конкретного анализируемого спектакля. Это могут быть черты хореографического мышления автора, особенности хореографического языка персонажей, возможные появляющиеся лейт-движения, комбинации или позы, характерные для конкретного персонажа, и, наконец, некоторые особенности хореографической драматургии, например, повторение определённых элементов, целого номера или его части в исходном

или преобразованном варианте в различные, обычно знаковые, фрагменты произведения (прекрасная тому иллюстрация — дуэт Ромео и Джульетты в сцене у балкона и «дуэт» Ромео и спящей Джульетты в последнем действии «Ромео и Джульетты» К. Макмиллана, который является его повторением-«вариацией»).

Таким образом, исследователь, который ставит своей научной целью анализ какого-либо хореографического произведения (будь то миниатюра или большой многоактный спектакль), оказывается перед необходимостью предварительного рассмотрения всех составляющих балетного спектакля, а затем — синтезирования полученных результатов в едином научном тексте. Подобная масштабная работа может показаться избыточной и в некоторых случаях даже ненужной, однако, без подробного рассмотрения всех нюансов, составляющих спектакль, его невозможно «охватить единым взглядом», который требуется для полноценной и научно выверенной аналитической работы.

Мария Есиневич, Юлия Шатских (Ханты-Мансийск)

**«Верность в любви»:
о «необъявленной» программности
в музыке Иоганнеса Брамса**

*А теперь пребывают сии три: вера,
надежда, любовь; но любовь из них больше*

Библия. Новый завет.
Первое послание к Коринфянам
святого апостола Павла

Романтизм – одно из наиболее заметных идейных и художественных явлений, в том числе музыкальных. Зародившись в конце XVIII века, он оказал колоссальное влияние на формирование эстетических взглядов, пожалуй, всех последующих поколений. Романтизм дерзнул освободиться от догматизма предыдущих эпох. Он впервые обратился к Человеку как центральному объекту своих изысканий и возвысил мир его переживаний и чувств.

Среди последователей романтизма особняком стоит творчество композитора, выросшего в квартале бедняков в Гамбурге, вкусившего все житейские тяготы, однако при этом несломленного. Будучи самоучкой, благодаря своему таланту и упорному труду, ему удалось стать одним из самых исполняемых композиторов в мире. Имя его – Иоганнес Брамс.

Наследие выдающегося немецкого композитора *Иоганнеса Брамса (1833–1897)* обширно и охватывается различные музыкальные жанры. Особого внимания заслуживает его фортепианная музыка. По свидетельствам современников, Брамс был превосходным пианистом. Однако особенности его характера и склад личности не позволили ему снискать широкой известности и славы у публики. Он предпочитал камерные вечера и общение в кругу близких. Гений Брамса находил выражение в глубоко личном, почти исповедальном складе пианизма.

Иоганнес Брамс является продолжателем высоких традиций немецкой непрограммной музыки. Здесь его имя стоит в ряду с *Иоганном Себастьяном Бахом* (1685–1750) и *Людвигом ван Бетховеном* (1770–1827). В сочинениях Брамса мы не найдем программности в привычном нам виде. В связи с Брамсом мы говорим прежде всего о скрытой программности, если позволите, о программности, которую подчас не подразумевал и сам композитор. Маленькие подсказки к раскрытию подлинного авторского замысла мы можем отыскать в его эпитафиях и посвящениях, в письмах и жизненных обстоятельствах Брамса.

Как известно, фортепиано было излюбленным инструментом композитора. К нему Брамс обращался на протяжении всей своей жизни и оставил для него большой репертуар, как сольный, так и ансамблевый.

Четыре баллады ор. 10 – сочинение, завершающее ранний период фортепианного творчества композитора. Они увидели свет летом 1845 года. Обращение к этому жанру не ново для композиторов-романтиков. Однако Иоганнес Брамс избирает иную трактовку баллады, нежели *Фридерик Шопен* (1810–1849) и *Ференц Лист* (1811–1886). Песенная природа баллад Брамса свидетельствует о народных истоках его музыкального языка.

Так, баллада ре минор ор. 10 № 1 имеет авторскую отсылку к шотландской народной балладе «Эдвард». С ней Брамс познакомился благодаря сборнику «Голоса народов в песнях» немецкого историка и философа *Иоганна Готфрида Гердера* (1744–1803). На много лет эта книга стала настольной для Брамса. Примерно так, чуть позже, черпал свое вдохновение в сборнике немецких народных песен «Волшебный рог мальчика» австрийский композитор *Густав Малер* (1860–1911).

Народная шотландская баллада «Эдвард» пронизана духом и образностью старинного эпоса – родовых преданий и саг. Ее форма и содержание типичны для Северной Европы. Известно, что к схожему сюжету также обращались композиторы *Карл Лёве* (1796–1869), *Франц Шуберт* (1797–1828) и *Петр Ильич Чайковский* (1840–1893). Баллада повествует о диалоге матери с сыном, в ходе которого он признается, что его меч обогрела кровь отца. Эдвард глубоко опечален и раскаивается в содеянном. В итоге он винит в случившемся свою мать и шлет ей проклятье.

Очевидно, что, обращаясь к подобной драматургической основе, Брамс тяготеет к психологизации жанра баллады. Попробуем разобраться в причинах этого выбора. Как мы уже говорили, баллады Иоганнеса Брамса – сочинение раннего периода творчества. Многие исследователи указывают на увлеченность Брамса музыкой и идеями Роберта Шумана (1810–1856). Е. М. Царева даже называет баллады «воплощением брамсовской “шуманианы”» [10, с. 69].

Мы знаем, что Брамс был дружен с четой Шуманов – Робертом и Кларой (1819–1896) и действительно испытывал определенное их влияние, как творческое, так и человеческое. В дом Роберта Шумана Брамса ввел знаменитый австро-венгерский скрипач Йозеф Йохим (1831–1907). Брамс благоговел перед Шуманом, ему он обязан своим становлением. Шуман, в действительности, открыл для Брамса «новые пути». Брамс также был очарован женой Роберта – Кларой, он стал ее близким другом и пронес это светлое чувство через всю свою жизнь.

В данной связи следует отметить, что непосредственным предшественником баллад у Брамса являются Вариации на тему Роберта Шумана, на рукописи которых есть авторская пометка – «Небольшие вариации на Его тему, посвященные Ей» [4, с. 224]. Брамс не скрывал своего особого отношения к Кларе Шуман, об этом можно судить по его многочисленным письмам к ней, полным нежной чувствительности. При этом Брамс был человеком чести, убежденным протестантом и уважал супруга своей «невольной» возлюбленной. Можно лишь предполагать, насколько мучительными для него были сложившиеся обстоятельства, в особенности в период продолжительной болезни Роберта Шумана.

Эта двойственность природы Брамса, его мятежный дух отразились и в его творчестве. К примеру, мы можем утверждать, что Брамс любит «играть в гемиолу», предпочитает сопоставление мажорной и минорной окраски, а также смело использует прихотливую метроритмику. В музыке Брамса преобладает симфонический принцип развития тематического материала. Например, в Балладе op. 10 № 1 мы видим оркестровое устройство фактуры, в частности, терцовые и октавные удвоения. Этот стиль, «нащупанный» Брамсом еще в начале своей карьеры, остался с ним на всю жизнь. Брамс не получил системного музыкального образования, поэтому многие его композиторские находки были сделаны им по наитию. Иногда кажется, что музыка Брамса развивается как будто из ничего, из своего собствен-

ного начала. Несмотря на то, что, как мы уже выяснили, музыка Брамса не является программной, она личностно окрашена. В ней тем или иным образом отразились ключевые события жизненного пути композитора.

Разбираясь с возможными причинами возникновения симпатии Брамса к Кларе Шуман, можно выдвинуть много весьма любопытных теорий. К примеру, мы видим, что Клара была старше Брамса. Примечательно в данной связи, что значительную разницу в возрасте мы можем наблюдать у родителей композитора – *Иоганна Якоба Брамса* и *Кристианы Ниссен*. В этой паре Кристиана была на 17 лет старше своего супруга. Возможно, почти болезненную привязанность Брамса к Кларе Шуман можно было бы объяснить обстоятельствами детства композитора. Многие музыковеды усматривают в подобном поведении Брамса проявление так называемого «эдипова комплекса», который впервые подробно описал *Зигмунд Фрейд (1856–1939)*. Брамс скончался в преддверии XX века, когда открытия в области физиологии и психоанализа, в том числе труды Фрейда и его последователей, были широко распространены. По этой причине подобные ассоциации кажутся нам уместными.

Анализируя жизненный путь композитора, невольно приходишь к выводу, что любовь Иоганнеса Брамса к Кларе Шуман в определенной степени абсолютна. Как писал один из крупнейших мыслителей XX века *Эрих Зелигман Фромм (1900–1980)*: «Если я на самом деле люблю кого-то – я люблю всех и люблю весь мир, я люблю жизнь» [9, с. 82]. Для Иоганнеса Брамса Клара Шуман стала путеводной звездой – манящей, но недостижимой. Она долго освещала путь Брамса-композитора и Брамса-человека, когда же эта звезда угасла, он обратился к текстам Священного Писания и создал не имеющее аналогов в мировой музыкальной литературе сочинение. «Четыре строгих напева» для баса и фортепиано ор. 121 были закончены Брамсом в 1896 году. В них впечатляет все: выбор литературной основы и масштаб ее воплощения, выразительность декламационного стиля письма и полярность регистровых контрастов, сдержанность высказывания и его сила воздействия на слушателя.

«Четыре строгих напева» – это своего рода духовное завещание Брамса: «...Брамс, который в течение всей жизни не давал заглянуть в свой внутренний мир, высказывает здесь собственный символ веры. Здесь во весь голос заявляет о себе тоска человека, который никогда не имел возможности выразить свои самые благородные, самые жи-

вые чувства иначе как в музыке. И здесь перед нами буквально его последнее слово, та его последняя сокровенная мысль, которую он должен был выразить как человек и художник» [3, стр. 200].

В нашей стране сложились богатые традиции исполнения немецкой музыки, не в последнюю очередь благодаря схожести ментальности и, отчасти, языкового устройства двух наших наций. Интерес к музыке Иоганнеса Брамса не угасал даже, несмотря на холодность восприятия его творчества Петром Ильичом Чайковским и *Антоном Григорьевичем Рубинштейном (1829–1894)*. И это неудивительно, ведь в музыке этого композитора нет ничего рассчитанного на внешний эффект, она идет от сердца к сердцу и покоряет вас с первых нот, вне зависимости от того, любите ли вы Брамса.

Литература

1. Дейтерс Г. Иоганнес Брамс. М.: Библиолайф. 2009. – 169 с.
2. Друскин М. С. И. Брамс: Монография. Л.: Музыка: Ленингр. отд-ние, 1988. – 95 с.
3. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера-три мира. / Вступ. ст. И. Ф. Бэлзы; коммент. И. С. Рожновской. Москва: Радуга, 1986. – 477 с.
4. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / Вредисл. Б. Левика. Москва: Музыка, 1965. – 432 с.
5. Грасбергер Ф. Иоганнес Брамс / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М.: Музыка, 1980. – 71 с.
6. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1997. – 490 с.
7. Музыка Австрии и Германии XIX века / под ред. Т. Цытович: учебное пособие. Кн. вторая. М.: Музыка, 1990. – 528 с.
8. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса. М.: Композитор, 2003. 635 с.
9. Фромм Э. Искусство любить. М.: Издательство АСТ, 2020. – 221 с.
10. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. М.: Музыка, 1986. – 382 с.

Людмила Казанцева (Астрахань)

Систематика музыкальных образов

Искусство — в том числе и музыка — сопряжено с образным мышлением. Отдавая себе в этом отчёт (как это делает, например, Н.В. Королевская: [1]), мы, тем не менее, вынуждены признать, что сформулировать сегодня понятие музыкального образа — задача не из лёгких. Основная её трудность заключается в том, что понятие образа, одно из фундаментальных в эстетике, психологии и философии (гносеологии), широко применяясь музыкантами, по отношению к музыкальному искусству остаётся эстетически почти не разработанным [2] и тем самым довольно сложным для анализа [3]. Поэтому музыкантам естественно опереться на наработки прежде всего эстетиков.

Разграничивая типы образов — образ-ощущение (слепок отдельных свойств непосредственно воздействующего единичного явления), образ-восприятие (синтетичное, целостное отражение непосредственно воздействующего явления) и образ-представление (результат опосредованной деятельности памяти, воображения, интуиции, эмоций, интеллекта, то есть аналитической и обобщающей работы психики), — С. Раппопорт относит художественный образ к третьему типу: переработке психикой художника былых ощущений и восприятий — и говорит о том, что это особое представление (или совокупность представлений)¹. Согласимся с эстетиком в целом, хотя заметим, что художественный образ-представление, в том числе и музыкальный, открыт также и непосредственным ощущениям и восприятиям, которые всё же для него менее значимы.

Подобно прочим художественным образам, музыкальный охватывает как сферу идеального, выводящую к теме и идее, так и сферу «материализации». В области материального «овеществления» музыкальный образ также решительно заявляет о своей специфике.

¹ Раппопорт С.Х. Художественное представление и художественный образ // Эстетические очерки. М.: Педагогика, 1973. Вып. 3. С. 45–84.

От других художественных образов его отличает *звуковое* бытие. Это означает, что музыкальный образ вызывает преимущественно слуховые представления, хотя, как добавочные, обогащающие, могут возникнуть и представления зрительные, осязательные, тактильные, обонятельные. Поскольку именно звучание соответствует природе нашего вида искусства, *музыкальным образом естественно назвать представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании.*

Видя в звуке материальный фундамент, не будем забывать и о том, что уже этот мельчайший компонент музыки заключает в себе также смысловые предпосылки и даже порой способен концентрировать в себе сущностные смыслы произведения (как, например, звук *В* в роли монограммы Бориса Тищенко). Поэтому столь важно присутствие материально-идеального феномена звука в определении музыкального образа.

Сферы музыкальной образности

Уяснив, что музыкальный образ есть представление, естественно задаться вопросом: представление о ком / о чём? Пытаясь найти на него ответ, оттолкнёмся от предметной стороны музыки как вида искусства. Последняя, довольно многоликая, может быть систематизирована и понята как охват трёх крупных сфер предметностей. В их освоении участвуют все компоненты музыкального содержания, в том числе и музыкальные образы. Обозначим и далее подробнее рассмотрим эти крупные сферы музыкальной образности: *Человек — Мир — Музыка.*

Человек. Бесспорно, для музыки существенна её способность воплощать присутствие человека — реально существующего (существовавшего) или же вымышленного (мифологического или фантастического персонажа), индивидуальную личность (Татьяна Ларина, Борис Годунов, Риголетто) или же «человека вообще» (как, например, в: [4]). Разумеется, далеко не все атрибуты человеческой личности мы можем обнаружить в музыкальном образе — среди них есть более и менее податливые для музыкального запечатления. К числу широко и многообразно отображаемых в музыке сторон человека, безусловно, относится *эмоциональность.*

Эмоциональность — широкое понятие. Оно включает в себя прежде всего *эмоции* и *чувства*. В психологии (в том числе музыкальной) эмоции и чувства соотносят двояко. Возможно различение

эмоций как непосредственных ситуативных переживаний и чувств — как стабильно и целенаправленно мотивированных и включающих понятийные элементы отношений. В этой связи называются чувства нравственные (любовь, ненависть, зависть), интеллектуальные (любопытность), практические (удовлетворение или неудовлетворение трудом, учёбой, спортом), эстетические (вызываемые отношением к прекрасному в искусстве, природе, жизни), мировоззренческие (ирония, юмор), а также — конкретные (по отношению к данному произведению искусства), обобщённые (к музыке вообще), абстрактные (чувство справедливости). Возможно и отождествление эмоций и чувств, к которому в дальнейшем прибегнем и мы. Помимо эмоций и чувств, психологи называют также *настроение* — не обязательно связанный с конкретным объектом эмоциональный тонус человека, удерживаемый продолжительное время (приподнятый, подавленный, печальный, торжественный, решительный).

Эмоциональный мир человека обладает рядом характеристик. Среди них — **знак** эмоции. В зависимости от наклона, эмоции подразделяются на положительные (радость, ликование, веселье, любовь, гордость, спокойствие, счастье, удовольствие) и отрицательные (печаль, горе, страх, гнев, огорчение, негодование, тревога, ненависть, уныние, неудовольствие); психологам известна и нейтральная эмоция. Круг эмоций настолько широк, настолько богат всевозможными нюансами, что какая-либо иная их систематизация становится более затруднительной, хотя подобные попытки предпринимались.

Имея в виду это многообразие, нельзя, однако, не заметить, что среди эмоций есть такие, к которым особо расположены композиторы. В их числе — меланхолия. Настроение, особенно показательное для художника-романтика («Меланхолии» Э. Грига, Ф. Листа, А. Рубинштейна, Э. Изай; «Меланхолические вальсы» Э. Грига, Ф. Листа; «Меланхолическая серенада» П. Чайковского), пришлось по душе и нашим современникам («Меланхолии» Х. Асакавы, Х. Бертуистла, М. Дэнхоффа, А. Лурье, Ф. Пуленка, Э. Раутаваары, П. Хиндемита, «Сплин» И. Лоудовой). Близкое меланхолии элегическое настроение дало жизнь музыкальному жанру (инструментальные элегии Ж. Масне, С. Рахманинова, И. Стравинского) и музыкально-поэтическому (многочисленные элегии-романсы). В музыке XX века также обретает значение жанрового признака более тёмная эмоция жалобы (*Lamento* А. Кнайфеля, В. Мартынова, Д. Смирнова). Если вспомнить к тому же, что в XVIII веке активная радостная эмоция закрепились в сонат-

ном *Allegro*, то можно утверждать, что типизированная эмоция с канонизированными способами её музыкального воплощения в состоянии породить музыкальный жанр.

Жанровая стабилизация эмоции радости в музыке XVIII века глубоко закономерна: именно в ней сконцентрировалось жизнеутверждающее мировоззрение классицизма. Впоследствии на смену этой эмоции пришли другие: XIX век отличался эмоциональной нестабильностью, лёгкими переходами из одного состояния в его противоположность (что наиболее явно в сменах «флорестановского» и «эвзэбиевского» начал у Р. Шумана), да и сама эмоция филигранно расцветивалась. Некоторые течения музыки XX века (экспрессионизм, авангардизм) стали культивировать эмоции, сопровождающие стрессовые состояния личности, — страх, крайнюю возбуждённость, тревогу. Таким образом, сфера человеческих эмоций остаётся неисчерпаемым источником музыкальных образов, обогащаясь всё более тонкими градациями и оттенками.

Эмоции в музыке (как и в жизни) выражаются с разной **степенью интенсивности**, колеблющейся от слабой выраженности настроения до аффектированности и пароксизма, **устойчивости** (от мимолетной эмоциональной реакции до длительно переживаемого личностью чувства), **глубины** (от поверхностного увлечения до захватывающей человека страсти). Этюд Шопена op. 10 № 12 *c moll* и музыкальный момент Рахманинова op. 16 № 6 *C dur* демонстрируют интенсивные, устойчивые и глубокие, распространённые на всё произведение чувства соответственно гневного волнения и радостного возбуждения; «Баркарола» Шопена излучает устойчивое и глубокое чувство покоя и удовлетворения; I часть (*Maestoso*) полонеза Шопена *es moll* моделирует глубоко захватившее субъекта и длительно переживаемое эмоционально неустойчивое состояние с диапазоном чувств от беспросветной скорби до робкой надежды и гнева, интенсивность которых меняется от полного смирения до яростных вспышек отчаяния. Процессуальное развёртывание эмоционального мира человека — существенное отличие музыкального образа от лишь обозначающей эмоцию лаконичной музыкальной интонации.

Характеризуя эмоцию, важно выявить её **принадлежность**. Хотя эмоция, казалось бы, — атрибут человека, её воссоздание музыкой неправомерно автоматически присваивать какому-либо субъекту. Эмоция может носить *типовой*, обобщённый характер, быть «эмоцией вообще», не связанной с определённой личностью и ситуацией.

Таковы эмоции-портреты у французских клавесинистов — приподнятые, печальные и иные настроения персонажей практически не закреплены за названными в заголовках пьес людьми и не индивидуализированы. Столь же условно связаны с персонажами эмоции в ариях из опер XVIII века — в арии мести, жалобной, героической, патетической, лирико-элегической, буффонной.

Ситуативно мотивированная, но неиндивидуализированная эмоция опять-таки указывает не на единичного человека, а на группу людей. *Коллективные* чувствования более уместны в хоровом, оркестровом и ансамблевом звучаниях, хотя принадлежность эмоции обуславливается, в первую очередь, не количеством исполнителей, а качеством интонации. В романсе М. Глинки «Венецианская ночь» яркая запоминающаяся мелодия у певца, поддержанная скромными аккордами фортепиано, представляет не единственную личность — интонация здесь жанрово (песенно-танцевально) опосредована и передаёт всеобщее спокойно-радостное настроение. Как видно в этом романсе, при сольном выражении коллективных эмоций высказывающий их всё же выступает не как индивидуум, а как человек, принадлежащий к некой общности людей.

Наконец, при ситуативной мотивированности и индивидуализированности эмоция становится неотъемлемой от конкретного человека, то есть *индивидуальной*. Именно Лиза и именно в данной фазе оперной интриги открывает свою истерзанную душу в арии «Откуда эти слёзы» из «Пиковой дамы» П. Чайковского; не кто иной, как Татьяна из его же «Евгения Онегина» живёт своей эмоциональной жизнью в сцене письма из Второй картины. Достоверность в данных обстоятельствах и самой эмоции, и характера её переживания должны расцениваться как проявление индивидуальной личности.

Приведённые нами параметры эмоции далеко не однозначно раскрываются в музыке, в каждом из них возможны свои колебания и даже противоречия. В начале мазурки Ф. Шопена *op. 7 № 2 a moll* мелодический, фактурный и тональный элементы интонации направлены на элегическую эмоцию, которой противоречит придающий взволнованность темп *Vivo, ma non troppo* (пример 1). Изначальная двойственность эмоции усугубляется неустойчивостью, появлением впоследствии новых эмоциональных оттенков: негодования (т. 7–8), настойчивой горестной жалобности (т. 17–24). Так в очередной раз подтверждается тезис о бесконечном богатстве и динамичности мира

эмоций, требующего от аналитика, интерпретатора и слушателя максимума чуткости и деликатности.

Пример № 1
Ф. Шопен. Мазурка op. 7 № 2

81. *Vivo, ma non troppo* ♩ = 160 *Ф. Шопен. Мазурка op. 7 № 2*

Достаточно точная характеристика человека достигается воспроизведением его *речи*. Благодаря удачно отысканной речевой интонации в некоторых романсах А. Даргомыжского мы почти видим их персонажи: тугодума-недотёпу и его лукавую ворчащую жену («Мельник»), с грустью вспоминающего о достойно прожитой жизни солдата («Старый капрал»), «маленького человека» — титулярного советника и горделивую дочь генерала («Титулярный советник»), преисполненного собственным ничтожеством мелкого чиновника («Червяк»). Необычайно рельефны речевые портреты М. Мусоргского.

Мастерски рисует портреты действующих лиц, усиливая речевую характерность интонации, Р. Щедрин в опере «Мёртвые души». Медоточиво-любезный Манилов (у Гоголя: «...черты лица его не были лишены приятности, но в эту приятность, казалось, чересчур было передано сахару...») изъясняется приторно-сладкими интонациями сентиментального романса. Упрямая ворчливая Коробочка, «одна из тех матушек, небольших помещиц, которые плачутся на неурожаи, убытки и держат голову несколько набок, а между тем набирают понемногу деньжонок в пестрядевые мешочки, размещённые по ящикам комодов», — назойливо бубнит. В музыкальном портрете бесшабашного хвастливого жизнелюба Ноздрёва («...здоровье, казалось, так и

прыскало с лица его») немало размашистых, остро ритмованных скачков. Неуклюже резкие броски из одного регистра в другой, многочисленные неожиданные ритмические «срывы», бессвязная манера звукоизвлечения *portamento* и пение, как сказано в ремарке партитуры, «немного в нос» будто иллюстрируют данную Чичиковым одному из персонажей — Собакевичу — характеристику: «Медведь! Совершенный медведь». Из речевой интонации Плюшкина, кажется, выхолощено всё сколько-нибудь одухотворенное, человеческое (примеры 2, а–д).

Пример № 2 (а, б, в, г, д)
Р. Щедрин. «Мёртвые души»

88 а. *Andante amoroso* Р. Щедрин. "Мертвые души" Манилов
О, Павел И - ва-но-вич! О, я бы с ра-до-стью от- дал бы

88 б. *Andante moderato* Коробочка
Ох, батюшки, беда, времена плохи. Неурожаи да убытки.

88 в. *Allegro di marcia* Ноздрев
По-здравь! продулся в пух! Не заг-ни я после па - ро-
ле на про-кля - той се- мер-ке ут - ку,

88 г. *Moderato* Собакевич
Тол - ку - ют: про-све-щень-е, про - све-щень-е,

88 д. *Moderato* Плюшкин
Я дав-нень-ко не ви - и - и - и - жу гос - тей,

Возможности речевого интонирования отнюдь не фокусируются, как это может показаться, в крупно поданном, схематизированном, статичном портрете человека. Они много шире, как, например, в «Болтунье» С. Прокофьева, где резкие переходы от безостановочной скороговорки к лирической распевности, вскрывающие сложную психическую конституцию героини, выстраивают многоплановый

образ. Последовательное изменение речевых интонаций способно также детализировать динамику самого образа. Это убедительно сделано, например, в моноопере Ф. Пуленка «Человеческий голос», где мы становимся свидетелями напряжённой душевной жизни героини, говорящей по телефону с бросившим её возлюбленным. В образе, складывающемся на основе преимущественно выразительности речи, показательна не только речевая индивидуальность, характерность, но и то, как организован процесс речевого самовыражения — избегание повторов и симметричности, аperiodичность, неожиданные переходы.

Помимо монолога, музыкальный образ не менее ярко запечатлевает и *диалог*, обмен репликами. Чаше диалогически чередуются контрастные высказывания, ассоциируясь со спором, самоутверждением, увещанием «действующих лиц», стремлением убедить друг друга, настоять на своём. Напомним излюбленную венскими классиками вопросо-ответную природу тем симфонии «Юпитер» Моцарта; медленной части IV фортепианного концерта, первых частей фортепианных сонат ор. 2 № 2, ор. 10 № 2, ор. 27 № 1, ор. 31 № 1, ор. 31 № 2, ор. 90 Бетховена. При интонационном сходстве реплик диалог расценивается нами как внутренний, протекающий в сознании человека — так видится состояние человеческой души романтиками (этюд ор. 25 № 7 Шопена, *Warum?* из «Фантастических пьес» Шумана).

Как мы замечаем, выразительность характеристики человека, «схваченного» в манере его «говорения», настолько убедительна, что выдвигается композиторами как художественная задача и в музыке инструментальной, как, например, у Бетховена (добавим к уже названному речитативы в I части V симфонии, начале финала IX симфонии, в репризе I части фортепианной сонаты ор. 31 № 2), Шостаковича (в симфониях, во второй части «Речитатив и ария» из Квартета № 2 ор. 68). В этой связи показательна пьеса Щедрина «Разговоры» из фортепианной «Тетради для юношества».

Художественный образ пьесы — беседа двух персонажей. Интонационно он решён как обмен темпово и метроритмически свободными речевыми репликами. Поначалу они идентичны и демонстрируют приоритет первого персонажа (его речь протекает в более высоком регистре) и полное единение с ним второго (имитации в нижнем голосе).

Продолжается, однако, беседа не столь гладко. В её ходе возникают вопросы, несогласия, недоумение; инициативу перехватывает второй говорящий. Настойчиво-требовательные высказывания перво-

го не находят поддержки. Уход реплик его собеседника в «родной» низкий регистр окончательно фиксирует отдаление говорящих, их взаимное непонимание (пример 3).

В центре музыкального образа могут стоять *двигательные характеристики* человека: плавно и грациозно скользят дельфийские танцовщицы в одноимённой прелюдии Дебюсси; бодро и радостно шагает поутру мальчик Петя в симфонической сказке «Петя и волк» Прокофьева, степенно ступают сваты и тучей налетают гайдамаки в его же опере «Семён Котко». Через пластику мы получаем возможность узнать не только о переживаемой в данный момент эмоции, тону, в котором находится субъект, но и о чём-то значительно большем — о чертах его характера. Не удивляет, что пластические характеристики персонажей шумановского «Карнавала» — изнеженность и чувствительность Пьеро, гримасничание и ужимки Арлекина, меланхолическая мечтательность Эвзебия, взрывчатая непредсказуемость Флорестана, хрупкость и нежность Киарины — оказались настолько точны, что повлекли за собой оркестровку (А. Глазуновым, Н. Римским-Корсаковым, А. Лядовым, Н. Черепниным, А. Аренским) и балетную постановку (М. Фокиным) этого фортепианного цикла.

Пример № 3
Р. Щедрин. «Разговоры»

89. *Rubato, ma rapido* *Р. Щедрин. "Разговоры"*

The musical score is presented in two systems. The first system features a treble clef with a melody of eighth notes, starting on G4 and ascending to D5, then descending. The bass clef has a simple accompaniment. Dynamics are marked *mf* and *p*. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a fermata and a *pp* dynamic marking.

Яркие двигательнo-пластичные образы персонажей созданы С. Прокофьевым в балете «Ромео и Джульетта»: безрассудно-неугомонный Меркуцио, мудрый рассудительный патер Лоренцо,

неумолимо жестокие Монтеки и Капулетти. Один из персонажей — Джульетта — достоин особого разговора.

На протяжении балета пластический образ главной героини претерпевает серьёзные изменения, но все основные черты её характера собраны в номере под названием «Джульетта-девочка». В лёгких воздушных пассажах основной музыкальной темы Джульетта предстаёт непоседливой беспечной шалуньей (пример 4). Следующая музыкальная тема (лёгкие *staccatti* в *Vivace*) высвечивает в персонаже свой, комически-игривый, штрих. Очередная эпизодическая музыкальная тема (аккомпанированная кантиленная мелодия в *As dur*) вводит лирическую интонацию и спокойно-размеренную пластику. Утончённо-возвышенной свободной мечтательности полна очередная *C-dur*'ная тема. Если учесть, что после первоначальных показов в темах появляются существенные смысловые нюансы (в коде тема мечтаний звучит загадочно-насторожённо, а восходящие гаммообразные пассажи — нерешительно), пластический портрет юной Джульетты оказывается многогранным и детально «прорисованным».

Пример № 4
С. Прокофьев. «Ромео и Джульетта».
«Джульетта-девочка»

90 а. *Vivace* ♩ = 144

С. Прокофьев. "Джульетта-девочка"

The image shows a musical score for the piece "Juliet Girl" by Sergei Prokofiev. It consists of two systems of music, labeled "90 а." and "91". The tempo is marked "Vivace" with a quarter note equal to 144 beats. The first system (measures 90a-91) is in 4/4 time and features a melody in the right hand with a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 91-92) continues the melody and includes a piano (*p*) section. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Задачей музыкального образа может стать запечатление *мышления* человека. Воссоздавать мыслительный аспект человека отчасти умеет и музыкальная интонация. Правда, с последней обычно связываются такие элементы мысли, как понятия. В компетенции же музыкального образа находится *процесс* мышления. Он подразумевает соответствующий эмоциональный настрой — спокойный, довольно устойчивый (особенно поначалу), с невысоким уровнем интенсивности. Необходимая для него психическая предпосылка — сосредоточенность. В немалой степени названные условия обеспечиваются медленным темпом и спокойной однообразной ритмикой.

Становление мысли — образная сфера, облюбованная полифонической музыкой. Полифонические жанры и формы, включая фугу, в большинстве случаев пользуются обобщённо-абстрагированными интонациями, отдалёнными от конкретики жанра, обходясь в качестве интонационного материала общими формами движения или же уравнивая ими любые проявления индивидуализации (в фуге интонационно «индивидуальная» часть темы гасится «общей» частью, выпуклая рельефность темы — «расплывчатостью» интермедий). Полифония располагает к пребыванию в довольно ровном спокойном эмоциональном состоянии, избегающем эксцессов. И то, и другое оптимально для переключения на ток мысли, не отвлекающийся ни на внешние «раздражители», ни на интенсивные внутренние переживания.

На процесс мышления, и порой довольно активный, указывает интонационная драматургия. Её задача — подать образ не как уже существующую, «сформированную» целостность, а как процесс постепенного становления, поиска мысли, разворачивающийся словно в присутствии слушателя. Отвечая определённым традициям *музыкально-интонационного становления* (интонационному сквозному развитию, интонационному конфликту, интонационному произрастанию и т. д.), интонационная драматургия в то же время следует и нормам *общей логики*. Здесь мы обнаруживаем тезис, его подтверждение, его анализ и обсуждение, его опровержение, его доказательство и утверждение. Показательно воспроизведение операций анализа (разрушения целостности музыкальной темы) и синтеза (порождение новой целостности, например образование темы Adagio Симфонии *c moll* Танеева из мотивов тем главной и побочной партий первой части).

Вот как осуществлено самодвижение мысли в двухголосной инвенции Баха *a moll* (пример 5). Инвенция представляет собой сквозное развитие простого, имитационно проведённого интонационного ядра — волны со стремительным арпеджированным подъёмом и замедленным скачкообразным спуском. Ядро закрепляется и сразу же подвергается «рассмотрению»: преобразуется в обращённую волну (т. 3), секвенцируется (т. 3–6), дробится (т. 5–6).

Пример № 5
И.С. Бах. Инвенция *a moll*

82. *И.С. Бах. Инвенция a-moll*

Следующий этап «обсуждения» ядра (т. 6–17) — различные тональные ракурсы его бытия: *C dur*, *a moll*, *G dur*, *e moll*. Дальнейшая проверка тезиса на тональную «прочность» — перенос посредством секвенций в *d moll*, *C dur*, *h локрийский* — зарождает сомнения, так как, трансформируясь в уменьшённые септаккорды (т. 14–17), он звучит неуверенно, вкрадчиво, на время потеряв былую лапидарность. Возобновление основной тональности в т. 18 и плавные переходы имитационной полифонии в контрастную не только возвращают исходному тезису определённость, но и усиливают её. Даже мелькающие время от времени уменьшённые созвучия не в состоянии поколебать той уверенности, которая приобретена начальным импульсом к концу пьесы.

Развёртывание и самоутверждение мысли мы проследили в небольшой интонационно однородной пьесе. Однако общая логика этого процесса воспроизводится и в более сложных полифонических сочинениях. Те же стадии сменяют друг друга, например, в последней

фуге *d moll* из цикла прелюдий и фуг ор. 87 Шостаковича. Мысль-импульс подвергается здесь очень длительному и обстоятельному анализу (только в экспозиции четырёхголосной фуги тема проводится шесть раз). Опровержение тезиса совпадает с введением новой контрастной темы. Наконец, фаза утверждения осуществлена совмещением тем, логической процедурой синтезирования тезиса и антитезиса и достижением единства высшего порядка.

Ассоциации с процессом размышления не случайно вызывает именно полифоническая музыка — имитационная фактура и трансформации темы едва не иллюстративно воспроизводят фазы выдвижения, обсуждения и утверждения идеи. Напомним в этой связи, что одно из толкований фуги риторикой XVIII века — это диспут. А. Должанский правомерно назвал фугу «тезисом с последующим доказательством»¹. Закономерно и раздел «О науке» в симфонической поэме «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса выполнен как фуга. Однако процесс мышления не обязательно «овеществляется» в полифонии. Музыка гомофонно-гармонического склада также в состоянии его моделировать. Правда, здесь интонации не столь абстрагированы, но всё же они не выходят за пределы жанровых границ речи, в которой преимущественно и высказываются мысли, или напевно-декламационного синтеза. Спокойная эмоция и ровное поступательное продвижение на основе гомофонно-гармонического склада — по-прежнему необходимые условия для раздумий. Все они соблюдены в пьесе ор. 32 «Размышление» А. Глазунова для скрипки и фортепиано.

Пьеса выдержана в спокойно-светлых тонах. Её открывает интонационный импульс — волна с гаммообразным взлётом мелодии и мягким синкопированным спуском (т. 3). Интонационно вся пьеса представляет собой многократные секвентно-вариационные преобразования этого ядра, где каждая фаза показывает его новый ракурс. В первой фазе-волне (т. 3–8) секвенцирована синкопированная фигура (пример 6а). Вторая волна (т. 8–21) линейно и ритмически «выпрямляет» мотив интонационного ядра — крошечную синкопированную волну. В третьей фазе развития (т. 22–34) интонационное ядро вспыхивает новой тональной краской — *B dur*. В последней фазе, где пьесы, исходная интонация постепенно лишается прежней мело-

¹ Должанский А.Н. Относительно фуги // Должанский А.Н. Избр. статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 151.

дической и ритмической индивидуализированности, практически окончательно превращаясь в гамму (пример 6б).

Пример № 6а
А. Глазунов. «Размышление»

83 а. Andante sostenuto ♩ = 63
А. Глазунов. "Размышление"

V-no
Piano

p dolce
p
dim.

The score for Example 6a is in 4/4 time with a key signature of two sharps (D major). It features a Violin (V-no) and Piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante sostenuto' with a quarter note equal to 63. The music is characterized by a slow, sustained melodic line in the violin and a piano accompaniment with a steady, rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *p dolce*, *p*, and *dim.*, and contains several triplet figures.

Пример № 6б
А. Глазунов. «Размышление»

83 г.
А. Глазунов. "Размышление"

Tempo I

The score for Example 6b is in 4/4 time with a key signature of two sharps (D major). It features a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The tempo is marked 'Tempo I'. The music is characterized by a more active melodic line with frequent triplet figures and a piano accompaniment with a steady, rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *p* and *dim.*.

Ассоциация интонационной драматургии с процессом мышления обычно подкрепляется структурированием интонационного потока. Конечно, выделить какие-то структуры, специфические именно

для воплощения мышления, невозможно. Тем не менее структурирование ткани таково, что обнаруживает рассудительность мыслящего субъекта и целенаправленность мыслительного процесса. Это особенно важно в начальной фазе, ибо далее процесс может быть более свободным. В приведённой ранее инвенции Баха начальный шеститакт содержит тенденцию к дроблению, а затем к некоторому укрупнению. В пьесе же Глазунова реализована модель поэтапного интенсивного укрупнения: 2 + 4 + 13. И первый, и второй принципы вполне отвечают музыкально-интонационному развороту мысли. Скорее в качестве эквивалента мышления менее приемлемо иное — последование однотипных единиц (периодичность) как слишком статичное «стояние» на месте, математически пропорциональные структуры и квадратность как свидетельства логических схем-абстракций, чуждых естественному самодвижению мысли, и, наконец, конструктивно-хаотический «беспорядок».

Бесконечно многообразны и запечатлеваемые музыкой *психические состояния* человека. Психическое состояние — сложное, достаточно устойчивое явление, охватывающее всю психику человека в целом, включая эмоции, речевое самовыражение, мыслительные и двигательные процессы, по которым оно опознаётся. Психологам известны комплексы признаков, по которым опознаётся то или иное состояние: человек *радующийся* подвижен, смешлив, многословен, общителен; человек *удивляющийся* растерян, бездвижен, издаёт восклицания; человек *страдающий* молчалив, малоподвижен, плачет, не желает общаться; человек *гневающийся* аффективно жестикулирует, кричит, теряет самообладание¹. Добавим также наблюдение В. Медушевского, который небезосновательно связывает психические состояния с физиологическими процессами, такими как дыхание².

Психологи выделяют множество состояний, прибегая к их классификациям, на чём мы сейчас останавливаться не будем. Для нас важно то, что музыка старательно осваивает спектр психических состояний. Особенно она преуспела в XIX–XX веках, когда круг привычных ранее, довольно ясных, несложных для атрибуции состояний стал активно пополняться, в том числе и так называемыми «изменёнными состояниями». Назовём лишь некоторые из них. Романтически

¹ Лабунская В.А. Невербальное поведение. Р/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1986. С. 51–57.

² Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. С. 72–77.

настроенный лирический герой любит грезить (в «Грёзах» А. Бородина, П. Хиндемита, Р. Шумана, Первой симфонии «Зимние грёзы» и фортепианных «Сладкой грёзе», «Грёзах», «Вечерних грёзах» П. Чайковского). Он делится переживанием своих сновидений («Ночь и сны» Ф. Шуберта; «Сновидения» Э. Грига и Р. Шумана; «Сны» С. Прокофьева; «Мечты (Сны)» Б. Сметаны).

Ему мерещатся причудливые образы и сцены (в «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза; «Фантастических танцах» Д. Шостаковича, «Фантастических пьесах» Р. Шумана; «Иллюзиях» Э. Грига; «Видениях» Ю. Буцко, Д. Лигети, Ф. Листа, Р. Малипьеро; «Вызове видений» А. Русселя; «Петербургских видениях» С. Слонимского; «Наваждении» С. Прокофьева; «Миражах» Э. Артемьева и Д. Смирнова; «Призраках» Е. Фирсовой).

В музыке XX века величина искажения восприятия бывает столь велика, что указывает на специфическое, болезненное, состояние (в сцене бреда князя Андрея из оперы «Война и мир» С. Прокофьева, в «белой музыке» для камерного оркестра «Безумие» А. Кнайфеля, «Безумном видении» Е. Фирсовой). Человек часто теряется в сомнениях, мучительно терзается, бывает подвержен предчувствиям (в оркестровых «Предчувствиях» А. Шёнберга), протрации, мистическим погружениям и массовому психозу (в финале «Огненного ангела» С. Прокофьева), депрессиям или стрессам (в «Ожидании» А. Шёнберга).

Порой субъект впадает в оцепенение (в Прологе «Руслана и Людмилы» М. Глинки, квинтете «Мне страшно» из I картины «Пиковой дамы» П. Чайковского, «Оцепенении» для фортепиано Ю. Буцко) — то спровоцированное созерцанием природы (в «Фонтанах виллы д'Эсте» Ф. Листа), то естественно продолжающее длительное любовное идеалом (в Ноктюрне *b moll* op. 9 № 1 Ф. Шопена), то, по достижении апогея аффектации, спасительно переключающее из реально переживаемой эмоции в нивелирующую её заторможенность (в разделе *Nach und nach immer lebhafter und stärker* «Юморески» op. 20 Р. Шумана, в Трио Мазурки *As dur* op. 7 № 4 Ф. Шопена). Его манит медитирование (в четырёх медитациях «Вознесение» и девяти медитациях «Рождество Господне» О. Мессиана; «Медитациях» В. Бибика, С. Губайдулиной, В. Дешевова, В. Сильвестрова, Б. Тищенко; «Нирване» Т. Маюдзуми).

Не довольствуясь преходящими состояниями, музыка стремится запечатлеть более устойчивые свойства человека. Одно из них —

темперамент. Из множественного чередования сильно контрастирующих (в том числе темпово и метрически) интонаций складывается диалог сангвиника с меланхоликом в Трио-сонате *c moll* для двух скрипок и баса К.Ф.Э. Баха. Узаконенная психологией типология обусловила художественные концепции Темы с четырьмя вариациями П. Хиндемита и симфонии № 2 К. Нильсена, названных «Четыре темперамента», а также Трио для скрипки, тромбона и фортепиано «Темпераменты» В. Успенского.

Среди музыкальных образов встречаются и такие, которые запечатлевают, помимо названных, и иные свойства личности — волю, память, ощущения, восприятие. Наиболее основательно, однако, человека представляет **характер**. Характер объединяет интеллектуальные, эмоциональные, волевые качества и проявляет себя в деятельности. В характере раскрываются отношения человека к себе, другим людям, коллективу, обществу, базовым принципам бытия, вещам. В зависимости от них, различают характеры сильный и слабый, мягкий и твёрдый и т. д. Тот или иной склад душевной жизни, «нрав» человека достоин стать музыкальным образом.

Для обстоятельной музыкальной обрисовки человека особенно удобна опера. К многогранной характеристике персонажа располагает не только сольный раздел оперы (ария, монолог), но и ансамблевая сцена. Сюжетная коллизия застаёт персонажа в различных ситуациях и заставляет его реагировать, вскрывая всё новые и новые черты характера. Неудивительно, что именно в опере созданы глубокие, незабываемые образы-характеры Риголетто, Виолетты, Бориса Годунова, Татьяны Лариной, Катерины Измайловой. Очевидно, благодаря слову возрастает возможность представлять характер и в романсе (у Даргомыжского, Мусоргского).

Сложность, многосоставность характера, казалось бы, должна быть притягательна для музыканта. Однако в инструментальной музыке она скорее оборачивается едва преодолимой композитором трудностью. «Чистая» музыка более преуспела в воплощении отдельных черт характера, складывающихся в неразвёрнутый портрет-маску. Такие портреты в инструментальных сочинениях в немалой степени инспирированы театром и напоминают традиционных сценических персонажей — благородного отца, изящную юную девушку, легкомысленно-кокетливую служанку, бесстрашного героя.

Вероятно, развивая афористичную мысль Гайдна о том, что квартет — это беседа четырёх неглупых людей, от лица «одной ум-

ной женщины» дал характеристики инструментам гайдновского квартета французский писатель Стендаль: «...Первая скрипка походит на человека средних лет, наделённого большим умом и прекрасным даром речи, который поддерживает разговор, давая ему то или иное направление. Во второй скрипке она видела друга первого, собеседника, причём такого, который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля, крайне редко занимается собой и, заботясь об общем ходе беседы, скорее склонен соглашаться с мнением остальных её участников, чем высказывать свои собственные мысли. Виолончель олицетворяла собой человека положительного, учёного, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альты, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе»¹.

Некоторые портреты дорастают до подлинных, многогранных образов-характеров. Один из таковых дан в прелюдии «Генерал Лявин — эксцентрик» Дебюсси.

Портрет реально существовавшего человека, клоуна, эквилибриста, фокусника Эдуарда Ла Вина, — апофеоз музыкальной эксцентриады. Перед нами непредсказуемый в своих репликах, движениях и поступках человек. Его портрет соткан из музыкальных «гримас», «ужимок», «прыжков», «острот», «насмешек». Игровая природа интонации сказалась в многочисленных контрастах (динамических, ритмических, регистровых, артикуляционных), фрагментарности и «клочковатости» мотивов-импульсов, «не желающих» вплестаться в единую линию развёртывания. Многократные тончайшие варьирования крошечных мотивов обнажают черты неуёмной природы (примеры 7, а–е). Запечатлённый в портрете артист — человек остроумный, непоседливый, деятельный.

Как мы видим, воссоздавая человека, музыкальный образ вбирает в себя то, что уже было заложено в музыкальной интонации, — способность воплощать разнородные черты личности. В этом смысле он — продукт совокупного действия музыкальных интонаций. Однако несмотря на то, что многое уже запрограммировано интонациями, музыкальный образ отличается от них значительно большей детали-

¹ Стендаль. Собр. соч.: в 15 т. Т. 8. Жизнеописания Гайдна, Моцарта и Метастазиио. Жизнь Россини. М.: Правда, 1959. С. 36–37.

зированнойностью и полнотой характеристики субъекта, что позволяет составить о последнем более глубокое представление.

Пример № 7 (а–е)

К. Дебюсси. «Генерал Лявин — эксцентрик»

91. *К. Дебюсси. "Генерал Лявин - эксцентрик"*
Dans le style et le Mouvement d'un Cake-Walk

а. б. в. г. д. е.

Мир. Вторая из названных ранее сфера музыкальной образности охватывает окружающую среду, в которую человек погружён. Как и в случае с музыкальной интонацией, её сформировали такие «предметы» отображения, как природа (природные стихии, явления, флора и фауна), городская среда, космическое пространство, общественно значимые ценности, законы, традиции (религиозные, философские, этические и эстетические, типовые и ситуативные модели жизни общества). Не останавливаясь на каталогизации каждой из этих составляющих Мира, укажем лишь на их качественную разнородность — здесь соединились, с одной стороны, образы максимально приближенные к нашему жизненному опыту (иллюстративно-изобразительные), с другой же — максимально от него отдалённые (абстрагированные). Рассмотрим их.

Необычайно широкую область сферы Мир составляют образы **иллюстративно-изобразительные**. Музыкальные образы этого типа довольно явственно уподобляются явлениям и процессам, известным по жизни. Они воссоздают свойства материального мира: лёгкость или тяжесть, плотность или прозрачность, блеск или матовость, глад-

кость или шершавость, цельную монолитность или рыхлость и даже его освещённость, цветовые характеристики, конфигурацию, траекторию движения. Иллюстративно «достоверные» образы активно вызывают ассоциации, причём не только слуховые, но и зрительные, осязательные, обонятельные, вкусовые.

К предметно-изобразительной сфере правомерно отнести, скажем, плеск воды (море у А. Глазунова, Л. Грабовского, К. Дебюсси, Н. Римского-Корсакова; ручьи в «Пасторальной симфонии» Л. Бетховена, фортепианной пьесе Э. Грига «Весной» и «Весенних водах» С. Рахманинова, песнях Ф. Шуберта; мягкие переливы волн в многочисленных баркаролах), блеск огня (в финалах «Гибели богов» Р. Вагнера и «Орлеанской девы» П. Чайковского, в последних куплетах Песни Марфы и самосожжении раскольников из «Хованщины» М. Мусоргского, у А. Скрябина, в арии Огня из оперы «Дитя и волшебство» М. Равеля).

Здесь же находятся изображаемые музыкантами обитатели природы: животные (симфоническая сказка «Петя и волк» С. Прокофьева, «Карнавал животных» К. Сен-Санса, «Зверинец» («Бестиарий, или Кортёж Орфея») Ф. Пуленка), в том числе многочисленные птицы и насекомые, а также растительный мир («Каталог цветов» Д. Мийо, «В лесу» М. Чюрлёниса). В художественном произведении мы слышим урбанистическую среду — работу машин и механизмов (поезд в «Попутной песне» М. Глинки, песне «Пути-дороги» И. Дунаевского, пьесе «Пасифик 231» А. Онеггера, финале балета «Анна Каренина» Р. Щедрина; станки в «Заводе» А. Мосолова) и многое другое.

Для яркого и убедительного иллюстративного эффекта бывает вполне достаточно интонационно указать на отдельные признаки изображаемого и тем самым лишь обозначить предмет или явление. Однако порой необходима более тщательная и длительная интонационная работа, только в результате которой — уже в образе — появится «зримо» воспринимаемое. В этом нуждаются запечатлеваемые музыкой явления, не мгновенно охватываемые взором, а длительно обзриваемые и, возможно, со временем изменяющиеся. Длительное созерцание требует пьеса «Утро» из сюиты «Пер Гюнт» Э. Грига. Светлая мажорная волнообразная интонация фиксирует эмоциональный строй природы, а мелькающие в ней мелизмы могут быть проассоциированы с пением птиц. Однако главным образом пьеса становится другим — *восход* солнца. Рассвет изображён длительным варьированием начальной интонации, приводящим к расширению диапазона;

постепенным захватом верхнего регистра; обогащением тембровой палитры; тональным перекрашиванием интонации, в которой словно переливаются солнечные лучи. В последние десятилетия притягательной для композиторов образной сферой, нуждающейся в длительном интонационном процессе, стал космос — происходящие в нём явления и объекты, глобальное пространство и время, формы космической энергии (импульсы, излучения, потоки, вибрации, вспышки, сияния, всплески, сгущения и разряжения). Загадочный феномен манит слушателя в опусах «Атмосферы» Д. Лигети, «От каньонов к звёздам» О. Мессиана, «Вспышка» П. Булеза, «Дыхание Космоса» и других опусах В. Ульянича. Разумеется, в данных случаях ассоциативная энергия слушателя сопоставляет звучащее не с реальным опытом человека, а с тем, какой образ космоса сформировался в его сознании.

В сфере, именуемой Мир, находятся также *образы-абстракции*. С общественно значимыми ценностями соотнесены образы Судьбы, бесконечности, Прекрасного, Добра и Зла, Любви, Родины, Хаоса и т. п., коими изрядно населена музыка. Сюда же относятся образы-символы религиозного происхождения (Судный день, принесение жертвы, восхваление Богородицы, *memento mori*) и мифологии (олицетворяющий силу искусства Орфей, принёсший огонь людям Прометей). К образам-абстракциям, словесно формулируемым как этические, эстетические, религиозные, философские категории, принадлежат как объективно существующие данности (Родина, культура, мир, город, история, движение, игра), так и понятия, рождённые мыслью человека, но дистанцированные от него, автономизированные (мечта, Идеал, совершенство, Любовь). В качестве примеров образов-абстракций назовём романтические идеалы (скажем, у Шопена, Листа), Рок Чайковского, «грандиозность» и «утончённость» Скрябина.

Итак, сфера Мир объединила образы, очерчивающие Бытие — как онтологическое, так и социально регулируемое. Указание на них — задача, подвластная уже лаконичной музыкальной интонации. Однако вырастающему на основе становления и взаимодействия интонаций музыкальному образу присущи бóльшая внутренняя детализированность, масштабность и временной разворот художественных «событий».

Музыка. Следующая область музыкального содержания, ранее уже названная нами, — музыка как вид искусства [5]. В неё погружа-

ет *звучание как самоценность*, на статус главного «действующего лица» способен претендовать даже звук.

Сколь бы дерзкой ни казалась претензия единичного звука на целостный художественный образ, подобная задача ему порой на самом деле посильна. Его смысловая весомость способна возрасти до такой степени, что он достигает статуса художественного образа. Впечатляюще, например, в музыке композитора Э. Денисова звуковые эффекты, о которых говорят Ю. Холопов и В. Ценова: «стрельба», «уколы», остроритмизованные точки, «россыпи» точек, пуантилистические «всплески», «шорохи», «гладкие нити» и т. д.¹

Композитор вправе подвергнуть звук «анатомированию». Препарирование звука может привести к выявлению его акустических компонентов, его обертонового ряда. Внутри образа разворачиваются драматургические «события», в ранг которых возводятся изменения параметров звука, таких как высотность, тембр, регистр, динамический нюанс, *attacca* и т. п.

Поиском «празвучаний», связывающих музыку как художественный феномен и звучащую природу, были одержимы ещё романтики. Из обертонов выстраиваются многие их аккорды (особенно у Шопена, Листа); многообразными способами арпеджирований воспроизводятся «фантазирующий перезвон», «внутренние звуковые переливы», переборы струн эоловой арфы порывами ветра. Беспрецедентно Вступление к «Золоту Рейна» Вагнера — на протяжении 136 тактов «играющее» красочными бликами ми-бемоль-мажорное трезвучие есть не что иное, как разложенный на свои составляющие звук, рождающий исчерпывающий образ-символ «доисторического», мифологического пред-бытия, «начала всех начал».

Интерес к звуку и его эстетическим свойствам заметно активизировался в музыке XX века. Настойчиво приглашает вслушаться во внутреннюю структуру тона А. Кнайфель в Вариациях и строфе посвящения «Вера» (памяти Веры Комиссаржевской) для оркестра струнных инструментов. В ряде пьес этого десятичастного цикла (№ 4, 5, 7, 10) композитор словно «собирает» «расплывающийся» целостный звук-пятно из «обертонов». Не абсолютная, а «искажённая» звуковысотность обертонов формирует и соответствующий, раздираемый внутренними противоречиями, жёсткий, «кричащий», переполненный экспрессией «тон».

¹ Холопов Ю. Н., Ценова В. С. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 313 с.

О самоценности звучания приходится говорить также в тех случаях, когда генеральная художественная задача заключается в воссоздании тембрового облика какого-либо музыкального инструмента — его фонических особенностей, приёмов игры на нём. О большом художественном значении «иллюзорных тембров» (термин В. Цытовича) в фортепианной музыке К. Дебюсси пишет Л. Гаккель — кóлокола (в «Затонувшем соборе», «Мёртвых листьях», пьесе «Колокола сквозь листья» из цикла «Образы»), гитары (в «Вечере в Гренаде», «Прерванной серенаде»), флейты (в «Вереске», «Террасе, посещаемой лунным светом», «Шести античных эпитафиях»), струнных («флажолеты» в третьей октаве в «Террасе...»)¹.

В качестве образов-звучаний композиторами облюбованы колокола (в концерте для оркестра «Звоны», «Русских звонах» из «Концертино» для хора и «Русских трезвонах» из «Тетради для юношества» Р. Щедрина, пьесе «Звонили звоны» из «Альбома пьес для детей» Г. Свиридова, произведениях Ф. Листа), куранты (в «Вандомских курантах» для фортепиано Д. Лесюра), фанфары (в одноименной пьесе из «Тетради для юношества» и увертюре «Симфонические фанфары» Р. Щедрина, в оркестровой пьесе «Фанфара» М. де Фальи). В «Русских наигрышах» для виолончели solo Р. Щедрин подражает свистульке, балалайке, контрабасу. Особенно часто музыкальный образ становится звуковым эквивалентом какого-нибудь инструмента: гудка, балалайки, барабана, трубы, рожка и т. д. — в детской фортепианной музыке.

Интонационно и образно более сложный случай — пьеса *Concordanza* для 10 инструменталистов (1971) С. Губайдулиной. Образ здесь вырастает из множества перипетий, происходящих в сфере звучания. «Действующие лица» произведения — конкорданс (согласованность) и дискорданс (рассогласованность). Музыкальный образ пьесы складывается из их взаимодействия. Нечто подобное происходит и в Пассакалье из Первого фортепианного концерта Р. Щедрина, пьесе № 6 из фортепианного цикла «Пожелтевшие страницы» Н. Мясковского, в пьесе Ч. Айвза «Плохие решения — и хорошее» и других сочинениях. Однако в них диатоника и хроматика нагружаются символизирующим музыку прошлого и настоящего значением. Помогают таковому жанровая и стилевая конкретность каждого из антиподов. В сочинении же Губайдулиной гармоничность и дисгар-

¹ Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века. Л.: Сов. композитор, 1990. С. 32–33.

моничность звуковых сочетаний лишены жанрово-стилевой определённости, тем самым слушательское внимание заостряется на акустической самооценности звучаний.

Взаимодействие тональной и атональной систем в пьесе обретает концептуально направленный характер. Угадывается стремление к гармонии и устою, что отвечает названию пьесы. Она развёртывается как достижение и утверждение незыблемого покоя в бескомпромиссной борьбе с антиподом — нарочитым непостоянством, дисгармонией. Вырисовывается несколько этапов их взаимодействия от многоликой панорамы звукового хаоса в начале через непосредственное противоборство консонанса и диссонанса (трезвучия у струнных и жёсткие вертикали духовых в ц. 22 и далее — пример 8) до кодового обобщения и итога: кластер $d - es - e - f$ постепенно превращается в унисон e , закрепляющийся во всех регистрах и тембрах. Полный ясности и уверенности, он прекращает полемику, утверждая идеально-ясное, совершенное, вечное.

Пример № 8
С. Губайдулина. *Concordanza*

The image displays a page of a musical score for the piece 'Concordanza' by Sofia Gubaydulina, specifically measures 22 and 23. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.(B)), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.(F)), Violin (V-no), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabasso (C-b.). Measures 22 and 23 are indicated by boxed numbers at the top. The time signature is 3/4, and a tempo marking '♩. = 1' is present. The woodwind parts feature complex, dissonant textures with various intervals and accidentals, while the string parts provide a rhythmic, pulsating accompaniment. Dynamic markings such as 'ff' and 'p' are used throughout. Performance instructions like 'non vibrato' are also present. The score is presented in two systems, with the second system continuing the musical material from the first.

Спектр специфически музыкального, показываемого музыкальным образом, не ограничивается звуковым началом. Он включает в себя палитру элементов музыки (органные Хроматическая фантазия и fuga *d moll* и дорийская Токката и fuga *d moll* И.С. Баха и «Багатель без тональности» Ф. Листа; прелюдия «Чередующиеся терции» К. Дебюсси; крупно «портретирующие» лады, интервалику, аккордику пьесы из «Микрокосмоса» Б. Бартока; *Crescendo e diminuendo* для клавесина и 12 струнных Э. Денисова, *Pianissimo...* для оркестра А. Шнитке, струнный квартет «Антифоны» С. Слонимского), сложившийся в ней жанровый арсенал («реанимация» гавота в творчестве С. Прокофьева, старинных танцев — в «Паване на смерть инфанты» и «Гробнице Куперена» М. Равеля, фортепианной Сюите ор. 25 А. Шёнберга), существующие стилевые модели (в «испанских» увертюрах М. Глинки, нескольких «испанских» произведениях М. Равеля, «Итальянском каприччио» П. Чайковского, «японских» «Эстампах» К. Дебюсси, в серии пьес-стилизаций «В манере...» А. Казеллы, полистилевых вариациях), выработанные техники письма (апофеоз полифонической оснащённости композитора в фуге и ричеркаре, демонстрация виртуозного полифонического письма как первозадача «Музыкального приношения» И.С. Баха и «Полифонической тетради» Р. Щедрина, монтажирование калейдоскопически пёстрого множества тем в «Токкатине-коллаж» и финале Второго фортепианного концерта Р. Щедрина), отточенные типы композиции (соната как воплощение диалогически развёртывающегося движения к цели; концентрическая планировка как знак эстетического совершенства в арии Царевны-Лебедь из оперы «Сказка о Царе Салтане» Н. Римского-Корсакова и — как один из аспектов Игры в фортепианном цикле *Ludus tonalis* и одноактном скетче «Туда и обратно» П. Хиндемита). В образе, погружающем в тайны музыки, должное отдаётся также манифестированному исполнительскому мастерству (в этюде, вокализе, концерте, виртуозной пьесе, джазовой импровизации).

Итак, нам открылся своего рода «каталог» музыкальных образов, который охватил отображения Человека, Мира вне человека и Музыка. Однако, несмотря на обширность возможностей, кроющихся в этой триаде, необходимо признать, что за её пределами остались предметные области, которые не получили закрепления в какой-то одной сфере. Это своего рода универсалии, крупные категории, спо-

собные адаптироваться к любой из рассмотренных нами сфер. Одна из таковых — *движение*.

Названная категория органично связана с коренной чертой музыки как вида искусства — её преимущественно (но не исключительно) временной природой. Поэтому движение несложно усмотреть в ранее представленных нами трёх образных сферах, например, Человек: эмоция раскрывается в изменении её оттенков, мышление — это процесс развёртывания мысли, не говоря уже о двигательнореструктурирующих характеристиках человека. То же мы наблюдаем и в образах, дистанцированных от человека: сфера изобразительности вбирает в себя массу пребывающих в движении одушевлённых и неодушевлённых объектов (животные, пламя, вода, ветер и т. д.), образов обобщённых и абстрактных (неперсонализированные неконкретизированные процессы приближения — удаления, увеличения — уменьшения, уплотнения — разрежения и т. д.). Те или иные акустически-эстетические качества постепенно обнаруживаются также в течении звучания и становлении образа из сферы Музыка.

Понимая движение как исконное свойство музыкального образа, приходится, однако, признать, что в рассмотренных образных сферах оно порой способно занимать существенные позиции, затмевая собою то, кто/что именно движется. Смещение смыслового центра тяжести на продвижение речи показательно, например, для оперных и кантатно-ораториальных речитативов, для монологов-рассказов (в фортепианной пьесе «Разговоры» Р. Щедрина исходные речевые характеристики говорящих похожи, не индивидуальны, главный же интерес слушателя прикован к ходу и результату диалога).

Сдвиг смыслового акцента в сторону движения — не редкость и в сфере предметно-изобразительной. Казалось бы, перед нами парадокс: «визуальный» образ, довольно полно воспринимаемый одномоментно, воплощается не интонационной «вспышкой», а длительным интонационным становлением. На самом деле никакого противоречия здесь нет, ибо восход солнца (в упомянутом ранее «Утре» из сюиты «Пер Гюнт» Грига, «Рассвете на Москва-реке» из «Хованщины» Мусоргского, во Второй картине «Евгения Онегина» Чайковского, пьесе «Пробуждение птиц» О. Мессиана с первоначальным подзаголовком «Весна» и подробным описанием в программе постепенного перехода от полночи к восходу солнца), приближающаяся гроза с громом и молниями (в «Пасторальной симфонии» Бетховена, начале оперы «Отелло» Верди, скрипичном концерте «Весна» Вивальди,

«Севильском цирюльнике» Россини), затмение (в «Князе Игоре» Бородин и «Ярославне» Тищенко), сгущение тумана (в конце Первой картины Третьего действия «Китежа» Римского-Корсакова), приближение-приход и удаление-исчезновение (Лоэнгрина в одноимённой опере Вагнера, Весны в «Снегурочке» Римского-Корсакова), таяние (Снегурочки) и т. п. — процессы временные.

Уже в приведённых нами примерах заметно, что движение не только скрыто в глубинах музыкального образа, характеризующего человеческую личность или её окружение, но и способно становиться его сутью. Не будет ошибкой слышать в джазовой импровизации бесконечный ток неуёмной энергии. В этюде осуществляется самодвижение фактурно-ритмического импульса при очевидном снижении интонационной индивидуализированности последнего. Те или иные типы метроритмической организации пластики олицетворяются танцами, объединёнными в барочную сюиту — грандиозную космогоническую картину Движения. (Решению такой художественной задачи способствуют обобщённость ключевых интонаций, интонационная однородность каждой пьесы, сквозное интонационное становление со слабо дифференцированными формообразующими функциями экспонирования — развития — завершения.) Постепенное присоединение новых голосов и безостановочное их взаимодействие в фуге также порой олицетворяют собой «чистое» движение (вспомним: *fugare* означает «бежать»). О. Соколов обращает внимание на специфическую моторность токкаты и то, что «известное понятие “общих форм движения” в токкате приобретает буквальный смысл: авторы стремятся сосредоточить внимание на образе движения как такового, намеренно отвлекая слушателя от того, что именно движется»¹. Торжество моторики — содержание жанра *perpetuum mobile* («Вечное движение» А. Вустина, Н. Паганини, Ф. Пуленка, А. Пярта, А. Черепнина, И. Штрауса).

Из сказанного ясно, что процесс движения, охватывающий собой почти всё пространство музыкального образа, может моделироваться как общая закономерность бытия, то есть как образ-абстракция. Как таковое оно манифестируется композиторами XX века в заголовках «Движение» (у Э. Артемьева, Л. Берио, К. Дебюсси, Э. Денисова, Д. Лигети, А. Онеггера) или «Движения» (у Н. Корн-

¹ Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. С. 30.

дорфа, Ф. Пуленка, И. Стравинского). Не менее явственно и другое: движение как своего рода *modus vivendi* способно стать одним из ракурсов любой образности.

Такой же — универсальный — статус присущ ещё одной категории — *игре*. Посвятивший ей специальное фундаментальное исследование Й. Хёйзинга называет игру «свободной деятельностью, которая осознается как “невзаправду” и вне повседневной жизни выполняемое занятие, однако она может целиком овладевать играющим, не преследуя при этом никакого прямого материального интереса, не ищет пользы, — свободной деятельностью, которая совершается внутри намеренно ограниченного пространства и времени, протекает упорядоченно, по определённым правилам...»¹.

Казалось бы, игрой занят человек, стало быть, её стихия относит нас к первой из ранее названных образных сфер. Тем не менее игру в музыке допустимо расценивать и как концентрацию сущности бытия, непосредственно не связанного с субъектом. В игровом аспекте видится, скажем, природа («Игра воды» Равеля, «Игра волн» из трёх эскизов «Море» Дебюсси, «Шум леса» из Двух концертных этюдов Листа).

Довольно сильно игровое начало в таком виде общественной жизни, как танец — от магического, священного, культового у первобытных народов до празднично-увеселяющего и спортивного в наше время. «Танец есть сама Игра», — небезосновательно считает Хёйзинга². Именно с ней мы имеем дело в танцевальных музыкальных пьесах. Композитор представляет нам возможность ощутить и осознать самоценность танцевальной стихии и в масштабных музыкальных спектаклях (танцы на балах в «Иване Сусанине» Глинки, «Лебедином озере» и «Спящей красавице», «Евгении Онегине» и «Пиковой даме» Чайковского, «Ромео и Джульетте», «Золушке» и «Войне и мире» Прокофьева; «Князе Игоре» Бородина, «Весне священной» Стравинского).

Музыка не обошла вниманием игру в карты (балет «Игра в карты» Стравинского, «Пиковая дама» Чайковского, оперы «Игрок» и «Любовь к трём апельсинам» Прокофьева), трактуя её не столько как досуг, сколько как философскую доктрину жизни — игру с Судьбой. В инструментальных пьесах для начинающих немало детских игр.

¹ Хёйзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992. С. 24.

² Там же. С. 186.

Вполне очевиден игровой аспект не только сфер Человек и Мир, но и — Музыка. «Музицирование несёт в себе самом почти все формальные признаки игры: деятельность протекает внутри ограниченного пространства, способна к повторению, состоит из порядка, ритма, чередования и выводит исполнителей и слушателей из сферы “обычного” бытия, сообщая им радостное чувство, которое даже при грустной музыке сохраняет способность дарить наслаждение и возвышенное переживание», — пишет Хёйзинга¹. Выдающийся нидерландский мыслитель также обращает внимание на то, что в арабском и германских языках (к ним следует добавить и русский) исполнение на музыкальном инструменте называется игрой. Именно в этом, специфическом значении — музицирование — игра опять-таки проявляет себя в песнях Орфея из одноимённой оперы Глюка, песнях Леля в «Снегурочке» Римского-Корсакова, музыкальных развлечениях девушек во второй картине «Пиковой дамы» П. Чайковского или царедворцев во втором действии оперы «Пугачёв» В. Кобекина.

Игровая природа музыки по-своему осознаётся композиторами XX века. Она осмысливается как звуковая игра — в продолжающей традиции гармонического варьирования романтиков и русских композиторов ладотональном варьировании (пьеса № 81 «Странствование» из «Микрокосмоса» Б. Бартока) и полифункциональных, политональных модификациях; в самодостаточном анализе звуковой ткани («Игры звуков» В. Котоньского, «Игра тембров» Е. Адлера). В игру вступают стили и жанры (в «Токкатине-коллаж» из «Полифонической тетради», финальной части Второго фортепианного концерта, пьесе «Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества» Р. Щедрина). Игровое структурирование произведения, шутливо продекларированное В. Моцартом как следующее выбросу жребия, в музыке наших современников стало принципом созидания алеаторического опуса («Людмила» из «Силуэтов» Э. Денисова, ряд произведений Р. Щедрина). Игровое усиление визуального начала музицирования привело к появлению инструментального театра, основанного на преувеличенной значимости жестыкуляции и телодвижений музыкантов, их перемещениях по сцене.

Поскольку игра столь многолика, в музыке она выражается самыми разными средствами, но, пожалуй, основным принципом её воплощения является вариативность. Вариативно-изменчиво при этом

¹ Там же. С. 56–57.

ведёт себя любой из выразительных компонентов — фактура, регистр, ритм, тембр и т. д. Так решены многие шутливо-игровые образы у Гайдна, одна из граней характера Людмилы (во второй части её арии) из «Руслана и Людмилы» Глинки. Наряду с вариативностью игра раскрывает себя и через диалогичность (в теме «Блестящего капричио» Вебера), монтаж (у Щедрина), полифоничность (стретты, зеркальный канон, инверсия в «Полифонической тетради» Щедрина).

Подытоживая разговор об Игре, выскажем, как и в случае с категорией Движение, два соображения: о возможности показать её в музыке как абстракцию (скажем, в бессюжетном балете «Агон» Стравинского, «Движении» из «Образов» Дебюсси) и — о гибкости и адаптивности этого концепта к любой из сфер рассматриваемой нами триады.

В завершение панорамы образных сфер музыки укажем на важную закономерность музыкального образа: в нём вполне вероятно обнаружить черты сразу нескольких образных сфер. Это свойство музыкального образа правомерно назвать *синтетичностью*, интегративностью, которая ведёт к смысловой неоднозначности. В музыкальном образе потенциалы разных сфер могут реализовывать себя **одновременно**, спрессовываясь в неразделимый комплекс. Так, музыкальный образ, создаваемый прежде всего приметами речи персонажа, не исключает также участия двигательно-жестикультивных, как их называл Б. Асафьев, «немых» интонаций. У Даргомыжского исповедь Старого капрала «дисциплинирована» маршевой ритмоформулой, в угодливой речи Червяка распознаётся подобострастие не только в мыслях, но и поступках.

Социальные акценты — величаяя независимость и благополучие контрастируют униженности и обездоленности — в двойном портрете Мусоргского «Два еврея, богатый и бедный» из «Картинок с выставки» поставлены воссозданием одновременно и речевых, и жестикультивных свойств персонажей. В разухабистой речи Гришки Кутерьмы из «Китежа» Римского-Корсакова едва не видятся также гротесковая жестикультивация и «неверная» пританцовывающая походка (пример 9). Понятно, что союз пластических и речевых свойств личности делает музыкальный образ «стереофоничным» и тем самым более рельефным и убедительным.

Пример № 9
Н.Римский-Корсаков. «Сказание
о невидимом граде Китеже»

95. 89 poco meno mosso ♩ = 100

*Н. Римский-Корсаков. "Сказание
о невидимом граде Китеже"*



Нам-то что? Мы ведь лю - ди гу - ля - щи - е.

Столь же вероятен в пределах одного образа **последовательный** переход из одной образно-художественной сферы в другую. Прячущаяся в образе-мышлении эмоция порой постепенно захватывает субъекта и на время оттесняет собою сосредоточенное обдумывание — такова драматургическая стратегия многих медленных частей сонатно-симфонических циклов. Она также воспроизведена в анализируемом ранее «Размышлении» Глазунова для скрипки и фортепиано.

Вступая во взаимодействие, те или иные аспекты музыкальной образности получают определённое значение (что прослеживается, например, в публикациях [6; 7; 8; 9]¹). В фортепианной пьесе Грига «Весной» op. 43 № 6 из «Лирических пьес», например, «человеческое» и «природное» начала находятся в весьма гибких сочетаниях. В первой её части устойчивое спокойное, статично-созерцательное эмоциональное состояние человека довольно условно связано с природой (пример 10а). Омрачение колорита среднего раздела уже двойственно — его можно понять и как рецидивы зимнего холода, сопротивляющегося весеннему солнцу и теплу, и как сопряжённую с природным катаклизмом тревогу, кульминация которой приходится на аффективно-страстные возгласы протеста. В репризном разделе воодушевление и ликование субъекта недвусмысленно мотивировано пробуждением природы, интонационно обозначенной арпеджированными-струениями весенних ручейков (пример 10б). Стало быть, эмоциональный компонент образа, заданный в начале, в последую-

¹ См. также: Kazantseva L.P., Volkova P.S. Semantic Analysis of a Musical Work // In: Proceedings of the Worldwide Music Conference 2021 (WWMC 2021) / Khannanov I. D., Ruditsa R. (eds.). (Current Research in Systematic Musicology, vol. 8). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-74039-9_7

ших двух разделах пьесы дополняется всё более конкретизируемым пейзажно-визуальным.

Пример № 10а
Э. Григ. «Весной»

96 а. Allegro appassionato $\text{♩} = 98$ Э. Григ. "Весной"

pp cantabile e molto tenuto la melodia

Пример № 10б
Э. Григ. «Весной»

96 б. Tempo I Э. Григ. "Весной"

p e dolce

Итак, прояснились некоторые закономерности такого элемента структуры музыкального содержания, как музыкальный образ — представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании. Открылась своего рода панорама из множества встречающихся в музыке «предметов» отображения, которые группируются в сферы Человек, Мир и Музыка. Её дополнили концепты Движение и Игра, проникающие в любую из составляющих этой триады. Оперевшись на определение музыкального образа и удостоверившись в том, что именно он умеет запечатлевать, естественно углубиться в вопрос: какими свойствами он обладает.

Литература

1. Королевская Н.В. Смысл и подходы к исследованию музыкального смыслообразования в отечественной музыкальной науке // Манускрипт. Тамбов: Грамота, 2020. Т. 13. Вып. 12. С. 249–255. <https://doi.org/10.30853/mns200587>
2. Тулаева В.В. Проблема эстетического суждения о музыкальном образе в исследованиях 20–30-х годов XX века в России // Современные проблемы науки и образования. 2022. № 2. С. 36–36. <https://doi.org/10.17513/spno.31594>
3. Паршина Л.Г., Карпушина Л.П. Формирование готовности студентов к раскрытию музыкального образа (в рамках дисциплины «Основы музыкально-теоретических знаний») // Гуманитарные науки и образование. 2021. Т. 12. № 2. С. 75–83. https://doi.org/10.51609/2079-3499_2021_12_02_75
4. У Мина. Образ человека в камерно-вокальном творчестве Хуан Цзы // Манускрипт. 2021. № 12. С. 2803–2807. <https://doi.org/10.30853/mns20210486>
5. Григорьев А.Ф., Целковая Ю.М., Захарченко Н.С. Образ музыки как феномен культуры // KANT: Social Science and Humanities Series. 2022. № 3 (11). С. 94–103. <https://doi.org/10.24923/2305-8757.2022-11.8>
6. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: жанровые и стилевые свойства // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 159–179. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.159-179>
7. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: понятие, звуковой аспект, семантика // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 68–83. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.3.68-83>
8. Казанцева Л.П. Музыкальная интонация: эстетические и историко-культурологические аспекты // ИКОНИ / ICONI. 2022. № 1. С. 120–137. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2022.1.120-137>
9. Королевская Н.В. Смыслообразование в сонате *h moll* Ф. Листа в свете посвящения Р. Шуману: «нефаустианский» сюжет // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 4. С. 125–130. <https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.28>

Татьяна Капина (Уфа)

**Некоторые аспекты пейзажного жанра
в искусстве Башкортостана конца XX – начала XXI века
на примере творчества Р.Я.Миннебаева**

Жизнеспособность общества определяется его способностью адекватно реагировать на потенциальные угрозы, в том числе и созданием убедительных образов будущего. В этом процессе особенно значима роль художника-творца, всегда обладающего абстрактным мышлением, чувственной и интеллектуальной интуицией. Творчество башкирского художника Рината Миннебаева свидетельствует о неустанных поисках собственной интерпретации настоящего и будущего мира. Зоной повышенного внимания художника является антропогенный фактор, оказывающий большое влияние на историю, судьбу этносов, природные ресурсы, город. Именно города, с их планировкой и архитектурой, являющиеся центром плотного проживания человека, местом концентрации его творческой активности, являются ценным материалом для художественно-эстетического осмысления. Основным источником для художественно-эстетических экспериментов художника стали карты со спутника в программе Google Maps. На их основе он создает монументальные картины из авторской бумажной массы, которые представляют собой гибридный вариант графики, живописи, рельефа и архитектурного макета. В контексте традиций башкирского и российского искусства это уникальный опыт, позволяющий утверждать о новом этапе в развитии пейзажного жанра и его эволюции.

В первой половине XX века были заложены основы жанра пейзажной живописи в Башкирии. Их важными составляющими стали пейзаж М.В. Нестерова, решенный при помощи средств и приемов модерна, с программной идеей гармоничного сосуществования человека и природы, а также «примитивистская» линия пейзажа, отличающаяся интересом к решению прежде всего живописных задач, условностью и примитивизацией форм, сформировавшаяся благодаря

художественной деятельности в Башкирии Д.Д. Бурлюка и старейших мастеров Уфы А.П. Лежнева и А.Э. Тюлькина. Благодаря разнообразным достижениям живописцев-«шестидесятников» на новом этапе, пейзажный жанр в Башкирии, пережил мощное обновление всех составляющих произведения за счет использования средств и приемов народного искусства, а также художественных направлений модернизма.

В 1970–1980-е годы в условиях урбанизации и активного развития промышленности, стремительного научно-технического прогресса происходит значительная переоценка роли природы в жизни человека. Пейзаж отразил в этот период многие животрепещущие темы современности – урбанизм, одиночество человека перед лицом современной цивилизации, экология, обездоленность деревни, проблемы поиска путей гармонического существования человека с природой. Анализ материала позволил выделить следующую типологию в живописи художников-«семидесятников»: архитектурный, урбанистический и философский пейзажи. Основными тенденциями исследуемого жанра этого периода стали усиление субъективного начала в творчестве, а именно появление идеализированного, фантазийного, неоавангардного пейзажей, а также его эволюция, заключающаяся в Многие мастера 1990-х годов, продолжая традиции пейзажной живописи предшествующего периода, вместе с тем привнесли в нее и много нового. Прослеживается стремление к определенным мотивам, наиболее красноречиво характеризующим природу кочевого народа, – таким как горы, бескрайние степи с пасущимися стадами лошадей и юртами, – передающим дух свободы и мифологические представления о мире кочевников. В творчестве ряда художников можно наблюдать и усиление декоративного начала в живописи, что демонстрирует утрату традиций реалистической живописи в связи с привнесением орнаментального плоскостного мышления мусульманского народа.

На современном этапе пейзажный жанр не утратил своего значения в искусстве региона. Нетрадиционный подход к созданию произведений ландшафтного жанра прослеживается в творчестве уфимского художника Рината Ягфаровича Миннебаева. Ринат Ягфарович является одним из самых заметных и значительных художников города Уфы. Участник многих выставочных проектов как на территории России, так и за рубежом. Преподаватель с многолетним стажем в Уфимском училище искусств (колледж). В арсенале профессио-

нального мастерства Рината Миннебаева – успешный опыт в области печатной графики, в создании ассамбляжей, арт-объектов, видео-арта, фотографии.

Для Рината Миннебаева зоной повышенного внимания является антропогенный фактор, оказывающий большое влияние на историю, судьбу этносов, природные ресурсы, город. Именно города с их планировкой и архитектурой, являющиеся центром плотного проживания человека, местом концентрации его творческой активности, являются ценным материалом для художественно-эстетического осмысления. История мысли в области теории города ведёт свое начало от работ немецкого социолога и теоретика культуры Г. Зиммеля. Он первый начал писать о своеобразной атмосфере больших городов, их повышенной энергетике, об отпечатке, который город накладывает на его жителей. Выдающийся вклад в историю города внёс и Л. Мамфорд, который писал: «Город создает театр и является театром. <...> Город становится сценой для социальной драмы» [4]. Именно этот аспект «город-театр», в котором разворачивается человеческая драма, прослеживается в творчестве уфимских художников-урбанистов С.Б. Краснова, С.Ю. Крыжевского и М.Г. Спиридонова – предшественников Рината Миннебаева.

В книге «Психогеография» Ги Дебора, где были представлены размышления о переустройстве современного города, есть любопытное сравнение: «Возьмём две гавани на закате, написанные Клодом Лорреном и выставленные в Лувре. Изображая границу между двумя абсолютно разными состояниями городской атмосферы, они соперничают по красоте со схемами парижского метро, вывешенными в поездах» [2, с. 17]. Кстати, Ги Дебор и другие представители группы «Ситуационистского интернационала» представляли на художественных выставках свои произведения в виде графических концептуальных городских планов. (Ги Дебор. «Голый город». 1957; Констан. «Новый Вавилон/Амстердам». 1958). Симптоматично, что идея «Геоглифов» у Рината Миннебаева возникла, когда на его глаза археолога-исследователя попала схема московского метро. Не остался незамеченным (как и художественно осмысленным для него) факт обнаружения археологами в Южном Зауралье протогородов и, в частности, Аркаима, круговая планировка которых, просматривающаяся на поверхности земли, стала ключом к раскрытию особенностей бытования и мифологических представлений её обитателей.

На опыте многочисленных археологических, этнографических и экологических экспедиций Ринат Миннебаев особым образом настроил свой фокус зрения. Исходя из магического эффекта объекта в виде предмета, слоёв, отпечатков, извлеченных из земли, дошедших до нас со следами утрат целостности, коррозии, патины, Миннебаев стал создателем «артефакта», связав археологию и современную эстетическую деятельность. Познать культуру города в повседневности привычнее, передвигаясь по нему, знакомясь с архитектурой, людьми, достопримечательностями. При этом взгляд на карту города через экран смартфона становится тоже обыденностью. Такого рода изменения в восприятии города не могли остаться без внимания Рината Миннебаева. Он обратился к программе Google Maps с картами со спутника, которые стали основным источником для художественно-эстетических экспериментов.

Художник, скрупулёзно воспроизводя планировку городов, выбирает наиболее интересные фрагменты, куда попадают важные и узнаваемые культурные объекты, улицы, острова, каналы рек, всё, что наиболее выразительно формирует композицию. Принципиально важным в этом случае является факт трансформации жанра пейзажа. Художник явился зачинателем нового этапа развития ландшафтного искусства, где объектом осмысления стала новая точка зрения на городской пейзаж. Практика применения художниками высокоточного «глаза» фотоаппарата, видео и других средств массовой коммуникации уже известна в искусстве XX века. В частности, уфимские художники-«семидесятники» использовали телевизионную картинку для воспроизведения облика Земли из космоса (С.Б. Краснов. «Путешествие в поезде» 1970-е гг.; «Пейзаж после трудовой недели». 1984).

Л. Мамфорд, говоря о связи городского пространства и психологии личности, рассматривает их как взаимообуславливающие: «...Сознание обретает форму, в свою очередь, городские формы определяют сознание». Кажется, именно этот аспект интересует Миннебаева. Образное решение планов крупных городов-мегаполисов в работах Миннебаева воздействует на зрителя по принципу «исчезающего присутствия». Эта идея прослеживается в творчестве Христо Явашева и Жанны-Клод де Гийебон, которые упаковывали различные объекты. Они говорили: «Упаковка снимает с предмета его функцию и превращает в контур. Мы больше не отвлекаемся на функцию предмета, а смотрим лишь на его форму» [6].

Ринат Миннебаев преобразует подробную карту города с той же целью. Для него план города все равно что неповторимый рисунок папиллярных линий кожи на руке человека. Неслучайно визуальный образ отпечатка пальца часто фигурирует в его творчестве. Ландшафты городов Ринат намеренно обезвоживает, омертвляет и воссоздает в рельефе их археологизированные остатки, превращая в «памятники». Это позволяет взглянуть на известные крупные города и ландшафты с неожиданной точки зрения, извлекая новые смыслы и коннотации.

Техника изготовления произведений Рината Миннебаева заслуживает особого внимания, так как является важной составляющей концепции творчества. Он начинал работать в сложной и трудоёмкой технике печатной графики (офорт, акватинта, литография), востребующей наработанный годами технический печатный опыт. Затем от эстампа Миннебаев переходит к конгреву на бумаге ручного отлива – уникальному опыту, который художник обогатил новыми и смелыми экспериментами, впервые создав, например, тиражируемую авторскую бумагу с изображением. Богатый опыт археологических экспедиций, общение с учеными археологами, этнологами, практика полевой жизни, – всё это оказывалось главным источником творческих озарений Миннебаева. Он понял, что специфика традиционной европейской печатной графики не способна передать все нюансы цвета, духа степного, номадического пространства, где художник проводил немало времени. Постепенно от искусства черно-белого плоского листа Миннебаев приходит к живописности и объёму в виде ассамбляжа, который с каждой новой темой обогащает новыми техническими решениями.

Сам факт изготовления бумаги вручную не является новаторским, но Ринат Миннебаев первый в республике вывел её на самостоятельный уровень высокого искусства. Тогда, когда большинство современных авторов демонстрируют оторванность от ручного изготовления, Ринат Миннебаев в процессе долгих поисков и экспериментов нашел свою уникальную методику и рецептуру производства бумаги ручного отлива. Дард Хантер, историк бумаги, дает её определение исходя из технологии производства: «Чтобы их можно было называть бумагой, тонкие листы должны быть сделаны из тщательно вымоченных волокон до состояния, когда каждое отделено от другого. Полученная масса размещивается в воде, вычерпываемой с помощью сита, и извлекается в форме тонкой пластины. Вода при этом должна вытекать через отверстия сетки, а лист из переплетенных во-

локон оставаться на её поверхности. Этот тонкий слой переплетенных волокон есть бумага» [5]. Ринат Миннебаев упрощает состав бумажной массы, в основе которой – макулатура и различные примеси, вымоченные в воде и замешанные с помощью строительного миксера. Он постепенно наращивает толщину листа и переходит к изготовлению рельефа в бумажной массе. За её составом он ведет строгий контроль, который необходим для того, чтобы слой засохшей бумаги был менее восприимчив к атмосферному влиянию. Нейтральный pH, достигнутый за счет добавления мела или глины, защищает бумагу от воздействия времени, плесени, грибка.

К подбору материалов, красителей и примесей Ринат подходит с большим вниманием также потому, что их состав должен соответствовать тематике произведений. Так, для серии произведений «Путешествие Ибн Фадлана на реку Итиль» (2003–2005) в бумажную массу на основе макулатуры он добавляет минеральные примеси в виде глины, мела, гипса, охры и природные растительные красители, которые придают поверхности листа естественные земляные цвета. Еще невысохшая бумажная масса поддается моделированию для воссоздания рельефа. Для этого у художника накоплен богатый набор авторского инструментария, позволяющий добиться этого вручную. Иногда на поверхность ещё не высохшей бумажной массы Миннебаев выкладывает металлические предметы, которые в процессе высыхания образуют необходимый рельеф, а по задумке автора – и след коррозии. После окончательного высыхания на поверхности листа из-за различных примесей иногда образуются цветные пятна. Этот процесс художник не всегда может контролировать, что добавляет произведению элемент случайности. Для укрепления результата Ринат Миннебаев покрывает лист желатином, акриловым грунтом, специальным или кракелюрным лаком. В результате готовое произведение приобретает естественный природный колорит и фактуру, напоминающую камень, землю, патину, ржавчину.

В данной технике выполнены серии «Геоглифы» (2010–2022) и «Атлантропа» (2012). В работах первой серии изображены фрагменты узнаваемых ландшафтов крупных городов. Российская столица Москва представлена центрической, иерархичной, закольцованной. В процессе окрашивания Ринат Ягфарович не стремится к достоверности, поэтому часто во время наложения шпаклевок, красок, лаков результат оказывается непредсказуем. В связи с этим цветовое решение, прежде всего, работает на эмоционально-художественный образ.

Ринат Ягфарович иронично покрывает центр города золотом и стразами, создавая аллюзию на гламурную «златоглавую» Москву, стягивающую все денежные и интеллектуальные богатства. Вытянутая в вертикаль плотная архитектурная застройка Нью-Йорка напоминает броню. Сдержанный коричнево-охристый колорит усиливает это впечатление. Сталкиваясь с рекой Гудзон, город образует клиновидный остров, где прослеживается строгая регулярность, упорядоченность, которым подчинена даже природа в виде геометрических кусков парка. Родная Уфа в художественно-эстетическом решении Рината, напротив, как бы живой и изгибающийся фрагмент природного ландшафта, в котором «человеческое» практически не просматривается.

Серия работ «Атлантропа» вдохновлена проектом немецкого архитектора Германа Зёргеля, который предложил после Первой мировой войны частично осушить Средиземное море. По проекту Зёргеля, высвобожденная из-под морской воды суша должна была превратиться в густонаселённые плодородные земли. Его футурологический проект не осуществился, но масштабные идеи по преобразованию гидросферы Земли возникают и в наше время: проект поворота китайских рек, неосуществлённый советский проект по переброске части стока сибирских рек в Казахстан и Среднюю Азию, дамбы на реке Миссисипи.

В серии «Атлантропа» Ринат Ягфарович воспроизвёл в технике литья бумажной массы ландшафты земли со следами высохших водоемов, заброшенных поселений, как бы увиденные с высоты птичьего полета. В этой серии, помимо формата полтора на полтора метра, он создал два огромных произведения в два с половиной метра на пять и четыре метра, обрабатывая огромные объёмы бумажной массы, по результатам ещё и вызывающие трудности с экспонированием. Соединив несколько модулей в один, он создал гигантские панно из бумажной массы, на поверхности которых воссоздал в виде естественных природных рисунков ландшафта крупные отпечатки человеческой руки и ноги. С формальной точки зрения, Ринат создал нечто грандиозное, посягнув соперничать с самой природой, так как во всех произведениях серии «Атлантропа» он избавился от примет рукотворности и добился поразительного эффекта подлинной земной поверхности. Иссушенные водоемы на поверхности работ по типу фракталов напоминают эрозии и язвы, вызывая аллюзии и на человеческое тело.

Другой способ изготовления произведений предполагает в качестве основы и главными элементами моделировки поверхности картины материал ПВХ и акриловое стекло. Остатки в виде отходов художник набирает в рекламных агентствах. Воссоздавая планы городов, Миннебаев использует нарезки из пластика, которые он изготавливает тысячами для воспроизведения плотной архитектурной застройки, сочетая их с различными шпаклевками, красками и лаками. В этом случае для воссоздания плана современного мегаполиса он использует приём, характерный для макетирования. Архитектурный градостроительный макет, как правило, утилитарен. Опыт неутилитарного использования архитектурного проекта впервые продемонстрировал в искусстве художник Эль Лисицкий. Речь идет о проунах – беспредметной живописи, родственной архитектурной графике. Миннебаев нашёл своё решение, создав гибридный вариант графики, живописи и архитектурного макета, который по своему формальному решению ближе всего к ассамбляжу.

В серии работ «Underground» Миннебаев изображает узнаваемые объекты таких крупных городов, как Москва, Париж, Лондон, Нью-Йорк буквально в виде археологического раскопа, воплощая футурологическую идею гибели и извлечения из-под земли их остатков. Иногда тему поглощения следов человеческой цивилизации некой иррациональной силой художник решает буквально, заливая часть города сплошной массой бетона. Архитектор Ле Корбюзье однажды вынес свой приговор: «Город есть орудие труда. Города больше не выполняют нормально своего назначения. Они становятся бесплодными; они изнашивают тело и противятся здравому смыслу. Непрерывно возрастающая анархия городов оскорбительна, их вырождение ранит наше самолюбие, задевает наше чувство собственного достоинства. Города не достойны своей эпохи, они уже не достойны нас» [3]. Неограниченность пространственных размеров, высота небоскребов современных мегаполисов Ринат Миннебаев связывает с мифологемой Вавилонской башни, тем самым затрагивая и тему апокалипсиса.

Человек, его влияние на мир – центральная проблема сегодняшних философских рассуждений, проблема того ужасающего следа, который оставляет человек на планете и в культуре, в цивилизации в целом. Философ-постмодернист Ж. Бодрийяр писал: «Вся естественная среда превратилась в отбросы, т.е. в ненужную, всем мешающую субстанцию, от которой, как от трупа, никто не знает, как избавиться. Вся биосфера целиком в пределах грозит превратиться в некий архаи-

ческий остаток, место которого – на помойке истории» [1]. Иногда эти проблемы реализуются очень узко: искусство становится формой иллюстрации экологических проблем. Этого нельзя сказать о творчестве Миннебаева. В индустриальной культуре практика взаимодействия с отходами переориентировалась от традиции их сохранения рядом с собой до отторжения, табуирования, вытеснения в сферу запрещенного. На современном этапе производимые отбросы колоссальных объемов превратились в крайне болезненную тему. Именно поэтому переработка отходов в виде ПВХ и макулатуры Миннебаевым своевременна и актуальна. Он осознанно и программно подходит в своей эстетической деятельности к реализации так называемой концепции «3R» (reduce, reuse, recycle): сокращение отходов, повторное использование, переработка – трёх китов сегодняшней экологичности.

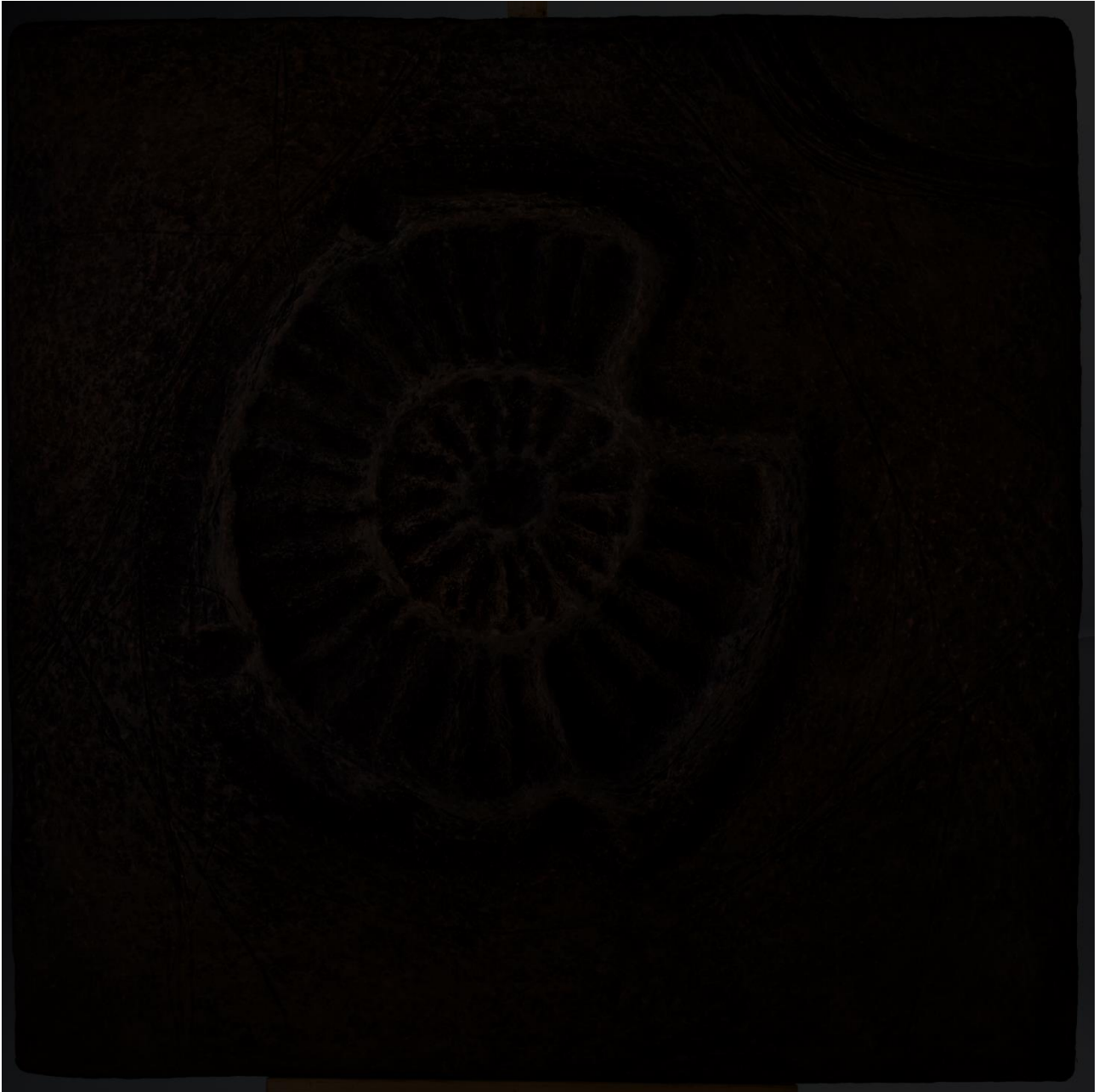
Жанр пейзажа, который в республике Башкортостан имеет богатую историю развития от пленэрного натурального живописания, как свидетельствует творчество Рината Миннебаева, испытывает значительную трансформацию. В своем творчестве он применяет нетрадиционные формы и цифровые технологии, как источник для концептуалистского осмысления. В контексте регионального и российского искусства это уникальный опыт, позволяющий говорить о новом этапе в развитии пейзажного жанра и его эволюции.

Литература

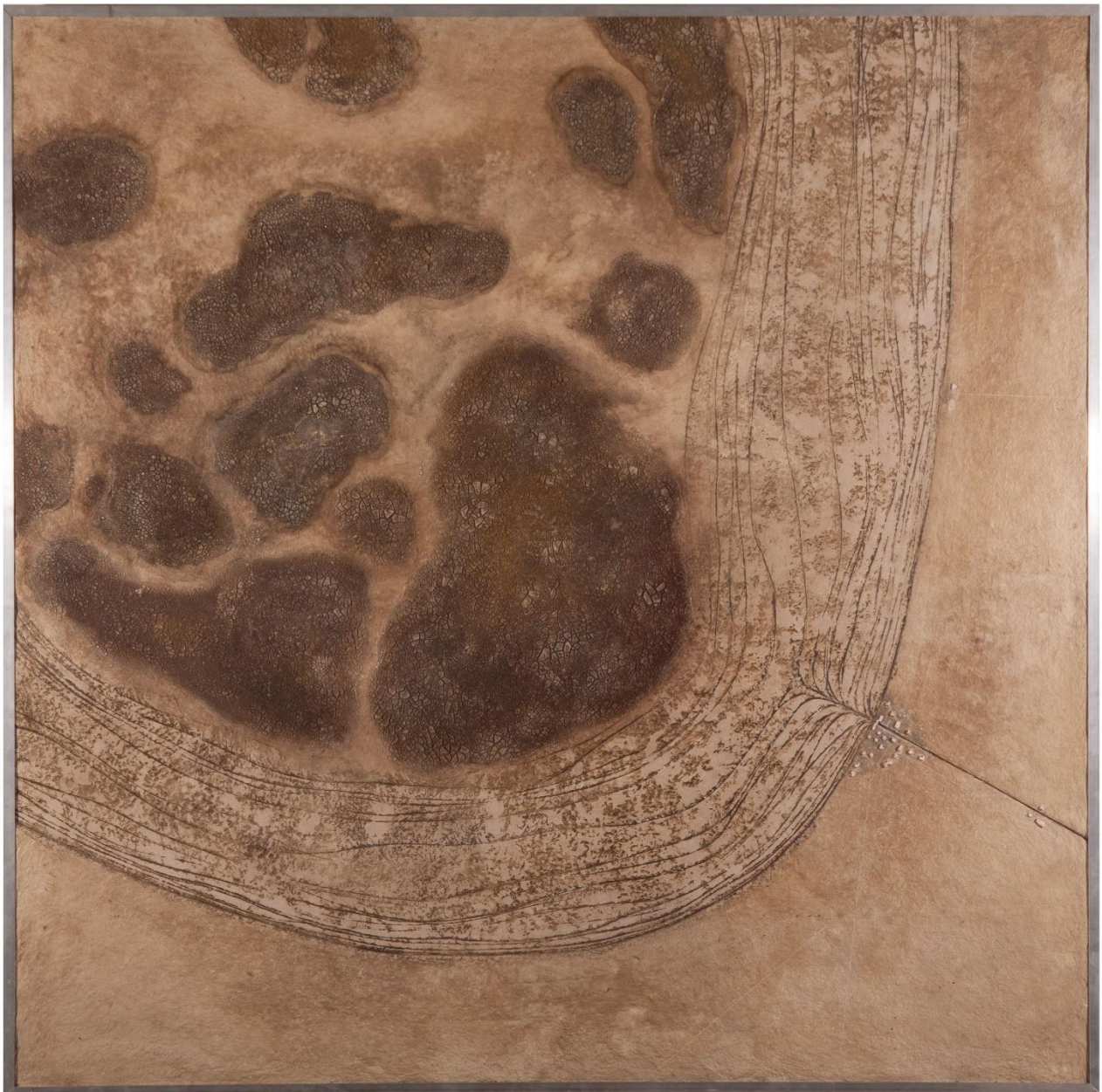
1. Бодрийяр Ж. Город и ненависть. Логос. 1997. №9 [Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/1997_09/06.htm (дата обращения 12.05.2022).
2. Ги Дебор. Психогеография. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. 112 с.
3. Ле Корбюзье. Градостроительство. Париж. 1925. [Электронный ресурс] https://corbusier.totalarch.com/plan_voisin?ysclid=lewml38k1r301981531 (дата обращения 05.02.2023).
4. Липчанская И.В. Образ города в литературе постмодерна: к постановке вопроса. Известия Саратовского университета. 2012. 1.12. С. 79–82.
5. Терентьев, И. Искусство бумаги / Publish. 2002. № 8 с.77.
6. Алена Данилова. Искусство упаковки Христо и Жанны-Клод. Творческий альманах Artifex.ru. [Электронный ресурс] <https://artifex.ru> (дата обращения 05.02.2023).

Иллюстрации

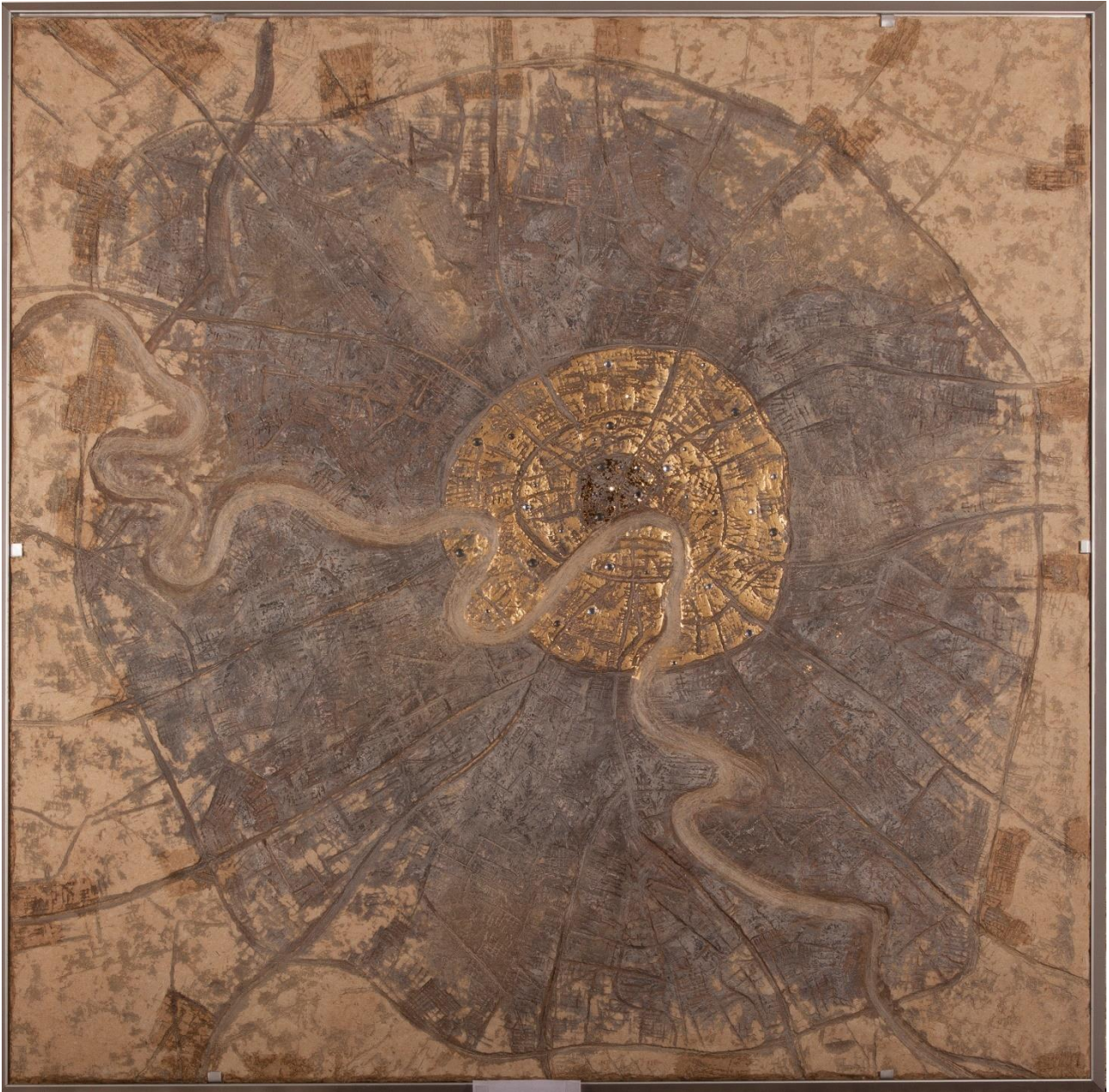
Р.Я.Миннебаев



Из серии Геоглифы «Аркаим», 2010 г.
Бумажная масса, натуральные красители, акрил, 103x102



Из проекта Атлантропа, № 5, 2012 г.
Дерево, бумажная масса, натуральные красители,
кракелюрный лак, рельеф, 141x141



Из серии Геоглифы, Москва, 2010 г.
Бумажная масса, натуральные красители, поталь,
стразы, акрил, 102x102



Из серии Геоглифы, Нью-Йорк (авторский повтор), 2015 г.
Бумажная масса, натуральные красители, акрил, 101x101



Лагуна (Венеция), 2018 г.
ПВХ, глина, акрил, кракелюрный лак, авт.тех., 130x140

С.Б. Краснов



Вечерняя смена, 1980-е гг.



Пейзаж после трудовой недели, 1984 г.



Падение Икара, 1986 г.

Сергей Козлов (Струнино)

О двух парадигмах аграрной России

В современной научной литературе имеется целый ряд исследований, в которых рассматриваются различные аспекты как утопии [63; 49; 28; 32; 46; 50; 56; 57; 59; и др.], так и патернализма [23; 32; и др.] в контексте исторического и социокультурного развития огромной евразийской России. Между тем, крайне редко обращается внимание на *тесную взаимосвязь* этих во многом уникальных социокультурных феноменов. Попробуем отчасти восполнить этот пробел, обратившись к материалам, относящимся к истории аграрной России.

Прежде всего, отметим, что характерной особенностью менталитета населения аграрной России (причём, как крестьян, так и помещиков) являлось понимание народа не как ныне живущего поколения (характерное для многих современников уже начала XXI в.), а как воплощённой телесно «памяти предков» – череды сменяющихся друг друга поколений, объединённых (несмотря на сословные перегородки) общими природно-климатическими и хозяйственно-бытовыми условиями деревенской и усадебной жизни, национальными аграрно-культурными традициями ментальности, труда и быта. «Родословный дух» чётко прослеживается в исторических источниках вплоть до середины XIX в.; после Крестьянской реформы 1861 г. эти традиции заметно ослабли: наступила новая буржуазная эпоха с «культулом денег», индивидуализма, усилением буржуазного предпринимательства; распадом как патриархальных обычаев, так и семейных уз.

Вместе с тем традиции патернализма, тесно связанные с утопическими представлениями, сохраняли своё влияние. Чем же обусловлена их исключительная «живучесть»?

На рубеже XVII–XVIII вв., во многом по инициативе Петра I и проведённой под его руководством стремительной «вестернизации» общества, в России формируется жёсткая авторитарная система власти с ориентацией на насильственные методы управления в центре и на местах – европейский вариант патронимии. При этом она опира-

лась не только на методы принуждения, но и на характерные особенности национальной ментальности, включая теснейшую взаимосвязь монархической и мирской традиций в хозяйственной жизни русского крестьянства, его психологии и культурном обиходе. Примечательно, что крепостные крестьяне дореформенной эпохи включали в обобщённое понятие «мы» Бога, царя и свой общинный мир. Они были твёрдо уверены, что обеспечить «порядок» и стабильность (а, главное, сохранить хозяйство) может лишь твёрдая власть в лице как монарха, так и помещиков на местах.

Последние, в свою очередь, также разделяли эти патерналистские установки. К тому же, быстрой и адекватной реакции требовали многочисленные преступления, связанные с разбоем и воровством, а также побеги крестьян от помещиков. Не случайно выдающийся помещик-рационализатор, учёный и просветитель А.Т. Болотов, хорошо знавший крестьянскую психологию, отмечал, что побудить сельское население к действию можно не «ласкою», а, прежде всего, «принуждением», поскольку крестьяне «любят грозу» (т. е., управляющую ими «сильную руку»), а при «малой воле» (малейшем ослаблении владельческого контроля) быстро переходят к «своеволию», анархии, а зачастую и к насилию [см.: 3]. Неудивительно, что социальный порядок в массовом сознании крестьянства, как правило, олицетворяли насилие и принуждение, но отнюдь не закон.

Для сельского жителя ценность его повседневного образа жизни, основанного на тяжелейшем труде, а также осознание своей «правоты» в контексте традиционной русской ментальности и православной антропологии – вполне органично заменили такие понятия, как «свобода» и «гражданские права». Именно в этом, на наш взгляд, и проявилась величайшая социокультурная утопия огромной аграрной России: традиционный патернализм ментально, эмоционально и психологически «подпитывал» и уверенность в нынешнем дне, и устойчивые крестьянские надежды на «лучшую жизнь» при условии справедливой и милосердной «барской помощи»: вспомним знаменитое и глубоко трагичное стихотворение Некрасова, глубоко понимавшего народную жизнь [19; 20], об этой характерной крестьянской установке на решение всех жизненных неурядиц, когда «приедет барин» и «рассудит» всех по справедливости...

Вместе с тем, эти во многом утопические патриархальные доминанты духовности, сознания и социального поведения в значительной степени были обусловлены сформировавшимися ещё в Византийской

империи христианскими традициями, ставшими одной из основ православной теории всемирного предназначения самодержавного государства [6, с. 181–207], и, как следствие, – иерархичной структуры массового сознания русского крестьянина, отождествлявшего «Боже-скую», светскую и церковную власть.

При этом в массовом сознании российского обывателя именно психологически и эмоционально близкая ему «брутальная» сила государства, его военная и хозяйственная мощь, уже начиная с правления великого князя Московского и Владимирского и государя всея Руси Ивана III (с 1462 по 1505 гг.), как правило, ассоциировались с высоким личностным статусом конкретного верховного правителя. Примечательно, что всех последних царей и императоров самодержавной России официальная литература чётко и вполне аргументированно (применительно к восприятию «мейнстримной» группы населения) на протяжении трёх веков изображала в традиционном панегиристическом стиле в роли покровителей-патерналистов всех без исключения сословий России. Отметим, что народный образ милосердной, мудрой и могущественной «Матушки-Императрицы» Екатерины II, фактически, совпал с официальной патерналистской трактовкой её образа в оде Г.Р. Державина «Фелица».

С чем были связаны столь устойчивые утопические надежды крестьянства на «сильную руку»? Традиции общинного коллективизма зачастую были едва ли не единственной гарантией физического выживания крестьян и членов их семей, – поэтому становится понятным, отчего они сделали главную ставку на коллективную взаимопомощь общины: именно она обеспечивала стабильность и безопасность. В этой суровой ситуации (усугубляемой многочисленными природно-климатическими аномалиями, и, как следствие, неурожаем и голодом) пассионарная энергетика созидательного труда неизбежно уступала место осторожности, выжидательности; подчинению не только стихийным силам природы, но и деспотичной власти монарха и душевладельцев, а на уровне крестьянской семьи – хозяина-«большака».

Примечательно, что даже крестьянские бунты зачастую опирались на явно утопические народные представления о «царезаступнике»; отметим здесь и такой характерный для России феномен, как самозванчество, а также разнообразнейшие элементы утопии, присущие фольклорным источникам [65]. Вместе с тем, сакра-

лизация русских императоров последовательно отвергалась старообрядцами.

Таким образом, во многом архаичные, но действительно-эффективные установки патернализма закономерно превращаются в ключевой элемент широкомасштабного упорядочения и стабилизации огромного хозяйственного и социокультурного пространства и в рамках крестьянской семьи, и в границах локальной общины, и в структуре поместья, и, наконец, в масштабах всего государства. В результате острейшее социокультурное противоречие между прогрессом и стабильностью решилось в России (в отличие от ведущих западноевропейских стран) в пользу «консервативной», «отсталой», однако надёжно-устойчивой стабильности.

В сложной структуре хозяйственных и духовных ценностей россиян именно патернализму и утопии (понимаемой, однако, современниками как вполне достижимая на протяжении ряда поколений реальность) отводилась важнейшая роль.

На наш взгляд, устойчивости утопических мифологем способствовала и дихотомичность, присущая русской национальной ментальности, которая, в свою очередь, зиждилась на миропонимании, в основе которого – постоянная борьба двух противоположных «начал-первооснов» в природе и социуме. Эти бинарные оппозиции традиционной русской ментальности выступали под разными именами: Жизни – и Смерти, Добра – и Зла, Света – и Тьмы, Светского (Профанного) – и Сакрального, Традиций – и Новаций, Эволюции – и Революции, а в последние годы – также «Нас» (современной России) – и «Их» («суммарных» представителей западной, чаще всего, англосаксонской цивилизации) в контексте резко обострившегося с 2014 г. глобального геополитического противостояния.

Важную роль играла Утопия и в качестве своеобразного «ментального противовеса» огромной давящей власти Социального Зла.

Вместе с тем аграрный патернализм конца XVII – начала XX вв. проявлялся в том, что многие помещики регулярно помогали своим крепостным, проявляя заботу и гуманизм, прежде всего оказывая хозяйственную поддержку в случае неурожаев, организуя школы и училища для крестьян. В этом проявились лучшие гуманистические элементы, присущие как русскому дворянству, так и отечественному аграрному патернализму в целом [подробнее см.: 32; 33, с. 101–114].

Основная же часть провинциального российского помещного дворянства дореформенной эпохи была далека от таких установок.

В то же время многие помещики с большим уважением относились к традициям общины, нередко разделяя с крестьянским «миром» судебную и административную власть и даже используя обычаи конкретных общин для рационализации управления имением.

Медленно, но неуклонно развивались в крепостную эпоху и консолидирующие социокультурные тенденции: помещиков и крестьян крепкими узами объединяли язык, православная вера, сельские обычаи и традиции, а также осознание (зачастую интуитивное) общности исторической и национальной судьбы.

Даже утопические представления при этом нередко были общими, включая надежды (зачастую, впрочем, весьма иллюзорные) на помощь монарха и прочих «власть предержащих» в решении насущных хозяйственных и социокультурных проблем, и на роль пассионарного, мудрого и справедливого помещика в деревне. Так, известный рационализатор и просветитель В.Н. Каразин, ещё в 1795 г. устроивший в своём имении Кручик Харьковской губернии «сельскую думу» из крепостных крестьян (получивших от него за оброк земли в наследственное владение) и ведавшую административными и судебными делами, наивно полагал, что помещик должен быть «наследственным чиновником», которому правительство доверило бы и землю для крестьян, и «попечение» о них. Таким образом, дворянин превращался не только в «природного покровителя» и «гражданского судью» сельских жителей, но и в ключевую фигуру посредника между ними и верховной властью в лице правительства, а также «попечителя» о сиротах и неимущих, мудрого наставника [см.: 2, с. 46].

Разумеется, это была явная утопия, так и не реализованная на практике в широких масштабах. Вместе с тем, В.Н. Каразин, выдающийся просветитель начала XIX в. (чьё имя носит в настоящее время Харьковский национальный университет), внёс огромный вклад в решение ряда хозяйственных и социокультурных проблем: так, он организовал на свои личные средства «филотехническое общество», которое успешно действовало на значительной территории с 1811 по 1818 гг., успешно внедряя передовые аграрные технологии.

Отметим также интересную инициативу другого харьковского помещика, известного рационализатора крепостной эпохи Н.С. Стрмоухова, который не только первым в Малороссии ввёл многопольное хозяйство с травосеянием, но и организовал с 1824 г. в с. Миловидове Сумского уезда Харьковской губернии первую в Российской

империи женскую крестьянскую школу. Этот незаурядный новатор первым в стране предпринял попытку практического использования традиций артельного коллективизма для развития сельского хозяйства. В 1829 г. он выдвинул смелый проект восстановления старинного «сошного устройства», основанного на «общности земель», «взаимном надзоре» и своевременной уплате податей, используя при этом исторические материалы XVII в. (Сошный лист 1685 г.). Что же касается собственного имения, то он ввёл в нем особый, уникальный способ организации трудовых работ («общественное», или «соединённое» хозяйство), подробно описав его на страницах «Земледельческого журнала» [55; и др.].

Таким образом, утопические проекты дореформенной эпохи порою причудливо сочетались с конкретными хозяйственными и просветительскими начинаниями. Добавим, что в имении Стремоухова крестьянские дети «женского пола» обучались чтению, письму, Закону Божьему, арифметике, нотному и духовному пению, а также различным «рукоделиям». Все женщины-крестьянки имения в возрасте от 10 до 30 лет были грамотными – уникальное явление для помещичьих имений дореформенной эпохи! С 1835 г. помещик ввел обучение по той же программе и для крестьянских мальчиков. При этом он осуществлял полное финансирование школы; помощь со стороны государства отсутствовала. Деятельность школы получила заметный общественный резонанс, а сама идея необходимости женского крестьянского образования была обоснована и популяризирована.

Постепенно таких новаторов-подвижников, как В.Н. Каразин и Н.С. Стремоухов, становилось всё больше. С 1820 г. они объединились в Императорском Московском обществе сельского хозяйства, которое вплоть до своей ликвидации в 1930 г. провело огромную хозяйственно-просветительскую работу. Это был реальный и эффективный путь своеобразного «очищения» традиционного российского аграрного патернализма от утопических иллюзий, превращения его в действенное средство решения ключевых хозяйственных и социокультурных проблем аграрной России [см. также: 34, с. 5–182]. При этом на передний план выходили традиции гуманизма и эмпатии, крайне важные в условиях начавшихся на рубеже XIX–XX вв. разрушительных для державы, общества и личности деструктивных процессов. Необходимо было консолидировать все здоровые и пассионарные группы общества, что вполне позволяла сделать начавшаяся в 1906 г. столыпинская аграрная модернизация. Выделим также особую

культуртрегерскую роль помещиков-дворян. Позже, уже в 1923 г., М.С. Цветаева отмечала: «Настоящее помещичество – сотворчество, сподвижничество...».

Отметим и позитивные моменты, связанные с подъёмом русской национальной культуры в начале XX в., включая обращение её творцов к идеальному миру Природы, – тенденции, тесно связанной со светлой, но в основе своей, возможно, утопичной мечтой о Гармонии и вневременными категориями Вечности [см.: 18].

Однако ни самодержавные власти, ни позже большевистское руководство так и не сумели по достоинству оценить эти начинания, а, главное, – придать им общегосударственный характер, объединив тем самым социум на основе творческого созидательного труда. В итоге был упущен реальный шанс на хозяйственный и социокультурный подъём страны.

Отмеченная выше хозяйственная тенденция, сопровождавшаяся во второй половине XIX – начале XX вв. неуклонной эволюцией России по буржуазному пути, во многом повлияла и на аграрный утопизм как крестьян, так и помещиков. После отмены крепостничества традиции сельского патернализма ослабли; нарушились ранее крепкие духовно-эмоциональные и психологические связи между крестьянами и помещиками (многие из последних разорились и оставили свои усадебные «семейные гнёзда»); одновременно резко усилилась кулацкая кабала (чаще всего, ростовщическая): зажиточные крестьяне быстро захватили «бразды правления» в органах волостного самоуправления. Разумеется, все эти факторы резко ослабили и утопические иллюзии крестьянства. В дальнейшем, уже в эпоху столыпинских аграрных реформ, утопию постепенно вытесняют ставшие, казалось бы, вполне реальными надежды наиболее инициативных, пассионарных сельских тружеников на лучшую жизнь. Однако Первая мировая война помешала эти надежды реализовать.

В огромном корпусе современной научной литературе, посвященной теме утопии, явно преобладают исследования, посвящённые утопиям литературным. Между тем, утопические идеи активно проявляли себя и в сфере экономической жизни, хозяйственной ментальности. Для начала XX в. это было весьма характерным явлением. В этот период значительная часть русской интеллигенции переходит на сторону оппозиции, воспевая и «героизируя» декадентские и маргинальные качества личности и образ жизни. Фактически, это означа-

ло отказ от созидательной деятельности на благо страны в контексте буржуазной модернизации, начавшейся в эти годы.

Отрицание национальных традиций (включая православие), агрессивная пропаганда в социуме оппозиционных идей и настроений в качестве «прогрессивных» и единственно верных, – всё это, на наш взгляд, было ещё одной фатально-грандиозной социокультурной и общественно-политической утопией. Будучи по своей природе основанной не на традиционном патернализме, она, тем не менее, исподволь готовила новый, ещё невиданный в истории революционный патернализм: вначале – патернализм партии большевиков, в дальнейшем – Ленина и Сталина.

Проводниками этих глубоко утопичных идей, враждебных национальным культурным традициям, стали многие интеллигенты начала XX в., настроенные враждебно против «производителей» – подлинных творцов материальных благ: предпринимателей, инициативных крестьян (стремившихся вырваться из давящих уз общины) и др. Зачастую эти зачинатели грядущей революционной бури группировались в рядах не только педагогов, юристов, врачей, но также в чиновничье-бюрократической и земской среде. Неудивительно, что характерным элементом утопии, присущей этим людям, стало отождествление крестьянина-производителя – с «кулаком», предпринимателя – с «гносным эксплуататором» и т. п. В её основу была положена порочная идея, согласно которой только представители «трудовых классов» в лице рабочих и крестьян составляли «народ». В итоге утопия, быстро овладевшая значительной частью интеллигенции и базировавшаяся на антитезе «прогресс – реакция» (во многом надуманной), уводила общество в сторону от созидательного, творческого труда; раскалывала его изнутри.

Отдельно необходимо упомянуть утопические идеи Л.Н. Толстого, – убеждённого патерналиста, постоянно помогавшего яснополянским крестьянам. С одной стороны, его идейные начинания способствовали «духовному пробуждению» многих пассионарных личностей, получивших мощный импульс нравственного обновления; с другой, – вошли в глубокое противоречие с нуждами страны и проводимой в начале XX в. буржуазной модернизацией. Утопизм взглядов великого писателя и мыслителя прежде всего проявился в идеализации им (в духе Ж.-Ж. Руссо) «трудового существования» крестьянства. Л.Н. Толстой наивно полагал, что земельный вопрос в России можно было решить, реализуя идеи американского реформатора

Г. Джорджа. Однако утопичность этого проекта (сходного с основными постулатами современных антиглобалистов) неоднократно была доказана учёными, причем, уже в начале XX в.

Примечательно, что даже в своём яснополянском имении решить «земельный вопрос» Толстому так и не удалось. По его совету дочь писателя Т.Л. Толстая сдала всю пахотную и покосную землю в с. Овсянниково «в пользование» двух крестьянских обществ, однако, вскоре крестьяне не только перестали платить арендную плату, но стали спекулировать землёй (полученной даром), сдавая её за плату соседям. Таким образом, утопичный толстовский «демократизм» вынужден был уступить суровой деревенской реальности – безудержному стремлению обогатиться за счёт других. В этом наглядно проявилась позже отмеченная Г. Гессе «гениальная противоречивость» Толстого. Оказались глубоко утопичными (точнее, преждевременными) и призывы великого мыслителя к самоограничению, которое, по его мнению, могло принести «подлинную свободу» не только России, но и всему миру. Здесь, как нам представляется, Л.Н. Толстой был во многом прав (с учётом проблем современного «общества потребления», прежде всего экологических и духовно-нравственных), – однако до осознания значимости этого духовного завета массовым сознанием и в наши дни ещё очень далеко...

Что же касается крестьянской среды (в основном, разделявшей идеи традиционного патернализма), то и в ней в начале XX в. ярко проявлялись элементы Утопии, причём, двоякого рода: с одной стороны, светло-наивных грёз о «лучшем будущем» (зачастую без ненавистных «бар»-помещиков); с другой стороны, – утопии крайне агрессивной, в которой отсутствовало понятие о праве частной собственности на природные ресурсы, и, напротив, имела место круговая общинная порука насилия и воровства, особенно по отношению к «чужакам». В этой «тёмной» Утопии политические и социальные мотивы долгое время находились на периферии. Именно она, однако, и стала основой очередной «Русской Смуты» 1917–1921 гг., уничтожившей прежнюю Россию.

Имело место, однако, и третье воплощение Утопии – с одной стороны, в контексте мистицизма и эзотерики (что, по мнению А.А. Ровнера, во многом сформировало загадочный феномен практически одновременного возникновения ряда новых течений в музыкальном творчестве начала XX в.), но при этом (что гораздо важнее) – как отражение вечного преобразования человеческого духа и всеедин-

ства мироздания в русле русского модернизма рубежа XIX–XX столетий [39; и др.].

Сразу же после Февральской революции 1917 г. «тёмная» Утопия, которую сознательно поддержали революционеры-радикалы (прежде всего большевики и эсеры) и в которой нашла яркое отражение проникнутая леворадикальными мессианскими идеями установка на синтез искусств [38], одержала победу. На передний план выходят характерные для «рабоче-крестьянской» утопии первых лет советской власти чувства «социального реванша»; стремление не только подчинить себе грозные стихии природы, но и физически уничтожить «классовых врагов».

Так, в 1920 г. А.П. Платонов (в будущем – выдающийся мастер отечественной словесности) подчёркивал: «Ненависть – душа революции. До революции над человеком имели страшную власть им же созданные зыбкие образы – бог и его отпечатки на земле среди людей – цари и богатые. Их первыми подверг человек гневу и уничтожению. За ними подвергнется истреблению от человеческой руки природа. Потому что если не уничтожим её, то она уничтожит нас. Всё, что бы мы ни делали, мы делаем во имя себя. Мы уверенно знаем, что мы самое важное на земле» [47]. Что же касается Природы, то она рассматривалась, прежде всего, как *враждебная* стихийная сила: «Природа ведёт наступление на Россию. Природа – белогвардеец. Да здравствует Земчека – кулак, штык и машина человека-революционера против природы, не вмещающей человека, против рассвирепевших, сбесившихся, нахлынувших на нас стихий зноя!» [48].

Впоследствии, однако, писателю (по мнению С.С. Неретиной, воплотившему саму идею Утопии как *свободомыслие*) удалось эти агрессивно-утопические (но одновременно, парадоксальным образом, лучезарно-романтические) идеи творчески преобразовать, – отчего мы и знаем его сегодня не только как создателя уникального, завораживающе-«катарсического» литературного языка, выходящего далеко за рамки созданной им же «реалистической фантазмагии» (С.А. Никольский), но и как великого гуманиста XX в. [см. также: 24; 45; и др.].

«Пирровой победой» оказался кратковременный приход к власти либералов после февраля 1917 г.: именно утопизм выдвинутых ими в угоду огромной маргинальной массе крестьян планов аграрной реформы не позволил добиться успеха, да и сама деревня уже твёрдо

нацелилась на полный (а, главное, – безвозмездный!) захват помещичьих земель и хозяйственного инвентаря.

Добавим, что вплоть до второй половины 1920-х гг. утопия занимала заметное место в социокультурной жизни Советской России, но её внутренняя трансформация оказалась кардинальной: на передний план вышли элементы «революционной маргинальности», во многом связанные с надеждами «трудовых слоёв» деревни и города, а также советской интеллигенции с рядом «попутчиков» на торжество «светлого будущего» [см. также: 53; 8]. Однако в условиях временно победившей охлократии, снижения уровня культуры в обстановке очередной «Русской Смуты» и Гражданской войны, а затем формирования авторитарной командно-административной системы массовое сознание подавляющей массы населения было уже крайне далеко от установок прежнего патернализма. Что же касается крестьянства, то оно, как уже нами отмечалось, выступило не за реализацию утопических эсеровских идей о «социализации» земли, а за её большевистскую «национализацию», которая в итоге свелась в 1917–1918 гг. к уравнительному перераспределению земель, разграблению помещичьих имений и уничтожению большей части уникального наследия русской усадебной культуры. Усилия же либералов, объединившихся в мае 1917 г. в «Лигу русской культуры», были ещё более утопичны, потерпев быстрый крах.

Заслуживает серьёзного внимания вывод В.А. Чаликовой, без которого трудно понять и ключевые особенности утопической большевистской идеологии и Пролеткульта 1920-х гг., и сущность эволюции тоталитарных режимов XX в.: «Утопия в ходе революции выродилась в прагматизм» (цит. по: 62, с. 210). Не случайно, по свидетельству ряда современников, уже в 1920-х гг. многие «красные» и «ленинские» уголки (созданные в угоду победившей революционной мифологии), фактически, превратились в жалкое подобие традиционного православного алтаря с божницей! «Бескомпромиссный рационализм» (Ф.А. Степун) убогой большевистской идеологии «классового поравнения» стал вполне очевиден, а отрицание иррациональных начал человеческой души и богатейшего культурного наследия человечества – обернулось псевдоутопией «марксизма-ленинизма»; духовно-сакральным вакуумом, образовавшимся в условиях беспрецедентного в истории богоборческого давления на православие.

Проигравшими в итоге оказались и сами крестьяне: их надеждам на «справедливость» новой власти (тоже утопичным) не суждено бы-

ло сбыться. Прежде всего, крестьянство было разочаровано хозяйственными результатами «Русской Смуты»: «бесплатная прибавка» земли (на которую оно надеялось) оказалась ничтожной и не превышала 2/5 десятин на душу; при этом, по сведениям И.А. Ильина, у зажиточных (наиболее работоспособных) крестьян было «безвозмездно обобществлено» до 50 млн десятин земли (для сравнения: помещики потеряли около 40 млн десятин) [см.: 26]. Кроме того, в результате «революционной инфляции» крестьяне утратили все свои многолетние сбережения. Свобода, лишённая экономической самостоятельности, ясно предстала как *вымысел большевизма*, а страна победившей «крестьянской утопии» (о которой грезил А.В. Чаянов в своей известной повести-утопии 1920 г.) – оказалась мифом... Гениальный учёный XX в. К.Э. Циолковский ещё в 1917 г. прозорливо предупреждал: «Долго, долго ещё будет господствовать капитализм и собственность. Нельзя ломать жизнь, а надо переделывать её понемногу, без мук – силою убеждения. Сразу это невозможно. Понадобятся века. Исторически мы в этом убеждаемся» [60, с. 26].

Показательно, что суровая советская действительность быстро внесла коррективы и в романтическо-утопический идеализм А.П. Платонова: его большевистский патернализм (безоговорочная вера в партию большевиков) рухнул уже в 1921 г., когда РКП (б) не только не смогла помочь миллионам умирающих от голода людей, но и цинично использовала эту ситуацию как предлог для расправы над православной церковью, фактически, ограбив её, конфисковав огромные ценности. Сам же Платонов, подвергнув критике явления, ярко проявившиеся в органах советской власти (в т. ч. «организационную слякоть» и бездушное «бюрократическое кольцо»), в том же году вышел из партии.

Потерпели крах и утопические надежды «новокрестьянских» поэтов: С.А. Есенина, Н.А. Клюева, С.А. Клычкова и других (многие из которых в 1937 г. были репрессированы; всего же, жертвами репрессий в советское время стало около двух тысяч литераторов, полторы тысячи из них погибли в тюрьмах и лагерях). Между тем, в их работах, наряду с другими сюжетами, нашли отражение характерные установки «светлой» (основанной на православной традиции и отвергающей агрессию) общекрестьянской утопии начала XX в., в т. ч. связанные с отторжением стремительно наступающей на деревню бездушной технократической цивилизации, воплощённой в собирательном образе «железной России». Так, выдающийся поэт Н.А. Клюев

(до 1920 г. являвшийся членом РКП (б) и вышедший из партии, не захотев отказаться от религиозных убеждений), познакомившись в 1929 г. с итальянским славистом Этторе Ло Гатто, написал ему – от лица всей великой и «неприкаянной» сельской России – на подаренной книге своих стихов о «волчьем вое» оказавшихся ненужными властям «родимых изб» и замолкнувших «гробах отцов», безжалостно брошенных на «смрадных свалках» [см.: 42, с. 146]. И это была отнюдь не творческая гипербола, а констатация трагически-суровой реальности огромной крестьянской страны, ставшей жертвой грандиозного социального эксперимента. Проиграла от победы советской Утопии и сама Природа: бездумное «выкачивание природных ресурсов» (Н.С. Цинцадзе) обернулось нарастающим масштабным обострением экологических проблем.

Что же касается интеллигенции в целом, то в 1920-х гг. наиболее глубоко чувствующие «нерв эпохи» её представители, уставшие от «интернационализма», всё чаще приходили к выводу: необходимо твёрдо отказаться от «утопических увлечений» (так дорого обошедшихся стране), трезво взглянуть на революцию как на «нравственное помрачение» (И.А. Ильин) русской души и обратить свои силы на подъём национального самосознания. Вспомним здесь и великого учёного И.П. Павлова, с первых же месяцев большевистского правления разоблачавшего утопичность и ошибочность самой идеи «диктатуры пролетариата».

Почему же именно Утопия во многом стала основой как идеологии, так и социокультурной практики большевистской России? На наш взгляд, ответ во многом заключается в диалектическом соотношении Утопии и Традиции. Если Традиция (прежде всего, крестьянская) в России, в первую очередь, являлась олицетворением Устоев (семейных [см.: 61], общинных и прочих), то Утопия для крестьянства, прежде всего, ассоциировалась с бунтарской «волей» (*de facto*, – с хаосом и грабежом), что ярко показали события в деревне 1917–1918 гг. Угасает Традиция – на смену ей приходит Утопия. Однако решающим фактором стали лишения и утраты Первой мировой войны: представители всех сословий (и прежде всего русского крестьянства) не сумели достойно перенести военные бедствия, что в значительной степени и предопределило глубочайший ментальный и социокультурный кризис всей огромной евразийской державы. Утратив – в массе своей – и православную веру, и монархизм как духовную основу, крестьяне вновь, как и накануне столыпинских ре-

форм, объединились в своих локальных общинах; их сблизило единство целей – захват и грабёж помещичьих земель, имущества и инвентаря дворян. Это стало трагическим воплощением крестьянской утопии начала XX в. – «жить, как господа», не приложив для этого своего труда. Отмеченная тенденция нашла отражение во множестве источников периода очередной «Русской Смуты» 1917 – 1921 гг.

«Масса крестьянства до сих пор заражена... своеобразным односторонним большевизмом, особенно молодёжь в возрасте от 20 до 35 лет, – отмечал в своём дневнике 14 янв. 1920 г. историк С.Б. Веселовский. – Им пришлось очень по душе коммунизм применительно к чужой собственности, но когда дело касается их самих и их собственности, то они даже не думают скрывать, что они чёрствые и близоруко-эгоистические собственники. Подлинная мораль дикарей: добро – это если я украду или ограблю кого-нибудь, а зло – если меня обокрадут или ограбят» [11, с. 116].

Впоследствии выдающийся русский художник К.А. Коровин вспоминал об этом времени: «Вечером зашли ко мне крестьяне-приятели, охотники, и заявили:

– Мы знаем, что это господа всё делают, нас за озорство учат...

– Вот бабушка революция всё нам обещала отдать, – говорил один. – И товар, и лес, чтобы мы сами торговали, а не купцы. А вот её боле нет, и нам ничего нет. ...А говорили – “подымайся, всё получите, как господа в спинжаках ходить будете, сапоги, галоши дарма”... А теперь ничего нету.

Странно было слушать это, и как я ни старался объяснить, они не понимали.

У них сидело там, внутри глубоко – галоши, спинжаки, чай и сахар дарма и жажда новой жизни: чтобы ничего не делать и быть, как господа» [35, с. 105].

Эти маргинальные настроения – с акцентом на «тёмную» Утопию – были присущи и одетым в солдатские шинели крестьянам: так, солдаты московского гарнизона в феврале 1917 г. заявляли, «что им теперь такое житьё, о котором они и мечтать не могли никогда. Только дежурные остаются в казармах, а остальные целый день гуляют! Только чтоб в казармах быть в 8 часов, а то ни работы, ни учения! Что хочешь, то и делай» [25].

В современной научной литературе отмечается: «Зависть крестьян и рабочих к господской жизни несомненна, связанная с ней ненависть к усадьбам и их владельцам, безжалостное уничтожение их

сокровищ – библиотек, произведений искусства, построек – это печальный, но знаменательный и поучительный факт русской истории» [44, с. 32]. Этот момент, однако, понимали культуртрегеры более раннего периода: так, кн. С.А. Щербатов подчёркивал необратимые последствия разрушения русской усадебной культуры для национальной ментальности: «Исчезает чувство важной ответственности пред красотой и сознание вины пред уродством, как некоем преступлении пред тем, что веками почиталось за серьёзное, ответственное и святое дело. Отмирает пиетет к художественному созданию и любовь, в него вкладываемая...» [см.: 44, с. 35]. Добавим, что и для новой, уже советской Утопии (во всех её ипостасях) это стало серьёзной потерей...

Крайне негативно – прежде всего, как страшное бедствие для страны, общества и личности – восприняли советскую Утопию И.А. Бунин, Н.Я. Мясковский, С.В. Рахманинов, Ф.И. Шаляпин, М.М. Пришвин, Н.К. Метнер и многие другие деятели русской культуры. Они, как правило, быстро распознали в ней демонически-разрушительные начала. Были, однако, и другие причины отторжения большевистского утопического проекта. Так, по свидетельству легендарного скрипача Н.М. Мильштейна, Шаляпина и Рахманинова, «революция в России лишила значительных состояний». Итог был очевиден: «На Западе им пришлось начинать заново, почти с нуля. Они и здесь, будучи великими артистами, достигли финансового благополучия. И вовсе не были намерены его терять в какой-то новой революции» [41; см. также: 5].

Но не менее важным были ещё одна причина их антибольшевизма: «...оба они были чрезвычайно независимы – и в своём творчестве, и по характеру. Ни один из них не потерпел бы вмешательства государства в свои художественные дела» [41]. Р.К. Щедрин позже отмечал: «У тоталитарной власти есть тысячи возможностей безо всякого шума... расправиться с каждым, кто не мил. ...А с творческим человеком и того легче» [68, с. 141].

И Рахманинов, и Шаляпин убедились на собственном примере, что «революция – это грабёж личной судьбы человека» (М.М. Пришвин), отсюда – и их активное неприятие большевистской утопии с её «классовым подходом»; понимание, что главное – «забота о внутреннем строе человеческой души» (С.Л. Франк)...

Тема «сталинского патернализма» и тесно связанных с ним утопий¹ требует специального научного анализа. Отметим лишь, что, невзирая на все невзгоды, в душах многих русских интеллигентов ещё долгое время жили глубоко утопические надежды на лучшее будущее для страны, – надежды, которые окончательно развеялись лишь после массовых репрессий 1937 г. Но это были всё же гуманистические «осколки утопии» (которые в XX в. гораздо успешнее сохранила культура русской эмиграции первой волны), в отличие от утопии большевистской, которой оказалось подвержено и молодое поколение страны, «перепутавшее» утопию с идеологией [8, с. 720] и «заражённое» идеями «утопического энтузиазма» (М.Д. Стейнберг) – явления, оказавшегося продуктивным для технико-технологической модернизации готовящейся к схватке с фашизмом страны, но губительного для «аксиологии души»...

Таким образом, светлые надежды А.П. Платонова, понимавшего человека как «образ грядущего», так и не воплотились в жизнь: наступила эпоха «безбожно-безличной» (И.А. Ильин) культуры с диктатурой «классово-пролетарского» начала и «рудиментарной совестью» (Г.П. Федотов) у подавляющего большинства жизнерадостных представителей нового поколения – главных субъектов воздействия утопии Пролеткульта, зачастую даже не знающих о потрясающе-разнообразном культурном наследии России, которого они лишились [см. также: 40, с. 48].

«По всей линии торжествовали взгляды... сводившиеся к тому, что кроме пролетариата никто не имеет никаких оснований существовать..., – вспоминал впоследствии о социально-психологическом климате первых послереволюционных лет Ф.И. Шаляпин. – И этот дух проникал во все поры жизни, составлял самую суть советского режима... Это он убивал и замораживал ум, опустошал сердце и вселял в душу отчаяние» [66, с. 202].

«Большой утопией», по мнению П.Б. Струве, стала и ориентация большевиков на замену «хозяйственного сплетения» отдельных усилий пассионариев-новаторов авторитарным управлением производством: хозяйствование в итоге деградировало в механическое руководство [см. также: 57, с. 8–15].

¹ В частности, как отмечает Н.А. Хренов, «подводя под идею социализма имперскую основу, Сталин из подсознания массы выводил консервативную или средневековую утопию» [59, с. 176].

Попытки же ряда современных учёных оправдать подобную политику тем, что вожди революции якобы не успевали в первые годы после неё продуктивно заботиться о сохранении традиционного культурного наследия, представляются неубедительными. Приведём лишь несколько весьма красноречивых примеров подобной «заботы». Так, летом 1921 г. крестьян Московской и других губерний по личной инициативе В.И. Ленина премировали за сдачу 100% хлебного налога не чем иным, как... уникальными ценностями Гохрана! Характерно, что именно из расхищенного большевиками церковного серебра чеканили монету в период денежной реформы 1922–1924 гг. Массовая распродажа иностранцам национальных культурных сокровищ достигла своего пика в 1920–1923 и в 1928–1934 гг. В результате из Государственного Эрмитажа и других крупнейших музеев «ушли» за границу тысячи уникальных работ (включая шедевры Рафаэля, Рубенса и Тициана); тем самым, было совершено циничное ограбление национальных кладовых. Так, по воспоминаниям композитора, дирижёра и педагога Н.И. Пейко, Н.Я. Мясковский размышлял о том, что «большевики вынуждены были собирать и укреплять то, что поначалу продавали направо и налево как чужое и никчёмное *интернациональное* имущество...» [цит. по: 1, с. 101]. Но главным всё же стало ограбление Духа: утрата (в основе – насильственная) ключевых основ православной аксиологии, включая и гуманистические элементы отечественного аграрного патернализма.

В 30 – 80-х гг. XX столетия для Утопии и Патернализма в контексте нашей темы была характерна следующая тенденция. Если Патернализм продолжал оставаться одним из центральных звеньев сельской жизни, зачастую даже играя в ней ведущую роль (в т. ч. в годы Великой Отечественной войны, когда решающее значение приобрели труд, вера и самопожертвование), то Утопия – нередко весьма талантливо и мощно – проявляла себя почти исключительно в сфере советской идеологии и официальной культуры¹. Так, ярко проявила себя советская массовая песня в качестве «универсального результата общественного запроса» (Я.В. Глушаков). Исключения были крайне редки; отметим, например, «грандиозную утопию Н. Заболоцкого» 1930-х гг., воплощённую «в христианских категориях спасения и преображения» (С.В. Кекова; [подробнее см.: 29]).

¹ Так, отметим огромную роль в советском кинематографе 30 – 40-х гг. XX в. (включая картины о счастливой сельской жизни в СССР) «музыкальной Утопии», – по образной оценке А.В. Бурдельной, созданной по принципу «управляемого коллективного сновидения».

Деревня же никогда не питала иллюзий о своей жизни и судьбе. Эта тема нашла отражение и в современной поэзии: «Поставьте памятник деревне, / Чтоб показать хотя бы раз / То, как покорно, как безгневно / Деревня ждёт свой смертный час» (Николай Мельников); «Стены косые, дырявые крыши, / Там коротают последние дни / Те, чьи печали горьки и не / слышны / в мире огромном, одетом в /огни» (Наталья Шухно); и др.

Тем не менее, и здесь подспудно назревали перемены.

Сравним образы председателей колхозов в трёх советских кинофильмах. Это поможет нам лучше понять глубинную социокультурную эволюцию как Патернализма, так и Утопии и в ментальности деревенского населения, и в аграрной «глубинке» в целом.

Фильм «Председатель» (1964 г.). Его главный герой Егор Трубников (актёр Михаил Ульянов) – борец за лучшую крестьянскую жизнь, но, вместе с тем, человек «плоть от плоти» советского строя. Главный посыл фильма зрителю: самоотверженным коллективным трудом, однако, под жёстким руководством председателя и опираясь на патерналистскую веру в него, можно добиться лучшей жизни. Элементы Утопии здесь прослеживаются, но слабо: «Светлое Завтра» коммунизма, которому верен Трубников, видится достижимым, но за счёт героических усилий народа, и при этом с огромным трудом преодоления «родимых пятен» советской системы: бюрократизма, бездушия к людям, подавления пассионарной инициативы и др.

Фильм «Человек на своём месте» (1972). Образ современного «прогрессивного» руководителя – молодого и энергичного «самовыдвиженца» на пост председателя колхоза Семёна Боброва (актёр Владимир Меньшов). На фоне резко возросшего (по мнению создателей фильма) благосостояния «рядовых» колхозников кипучая реформаторская деятельность главного героя видится во многом анахронизмом: идеалы коммунистической Утопии уже отошли на задний план в массовом сознании сельских жителей; патернализм как опора управления дал явный сбой; молодёжь массово покидает родные места, уезжая в города. За оптимизмом и главного героя, и картины в целом – подспудно звучат тревожные ноты надвигающихся перемен и «звонки» скорого развала отживающей свой век колхозной системы.

Фильм «Следствие ведут ЗнаТоки. Он где-то здесь» (1982). Неожиданный для советского кинематографа образ председателя подмосковного колхоза Ивана Никитина (актёр Борис Никифоров). Трагическая фигура жертвы Утопии – честного и порядочного в душе

человека, пытающегося удержать колхозников (по сути, уже явных маргиналов, утративших любовь к родной земле) от бегства из местного хозяйства путём махинаций с фиктивной «мастерской народных промыслов». Тяжкая картина деградации и колхозной жизни в целом, и нравственности многих оставшихся на селе людей – затронувшая и города, и веши «душевная коррозия» согласно меткому определению А.И. Демченко [17, с. 417]¹. Полный крах Утопии и Патернализма в деревенской «глубинке» накануне крушения СССР. Характерные слова председателя в конце советского (!..) фильма в ответ на вопрос о том, как жить в этих условиях – «Верой и надеждой...» – звучат (по Фрейдю!) – как невольный приговор советскому аграрному строю, оказавшемуся нежизнеспособным... Явные «переклички» идей и катарсических прозрений (вспомним, хотя бы, «Прощание с Матёрой» В.Г. Распутина и хоровой концерт «Запечатлённый ангел» Р.К. Щедрина; [см. также: 69]).

У проницательного зрителя кинокартины (мало-мальски знакомого с советской историей и верного Традиции) возникала отчасти крамольная, но неизбежная для «брежневской эпохи» мысль: всё это – Божье наказание Системе и её вождям за грехи сталинской коллективизации, по сути, уничтожившей самую работоспособную и инициативную часть крестьянского населения страны. Добавим, что именно в 1930-х гг. сформировался и резкий социокультурный разрыв между старым крестьянским миром и новым миром колхозной деревни, что трагично сказалось на судьбе как сельского социума, так и всей огромной державы.

В современной научной литературе отмечается: «...В сельском мире колхозных времён взвинченно, вибрирующе звучит тоска заброшенности, отрешённости, экзистенциального одиночества» [13, с. 230]. К концу же советской эпохи эти мотивы явственно «перекликаются» с темой Дисгармонии социума и личности: так, А.И. Демченко подчёркивает: «Дисгармония – вот что, вероятно, следует считать определяющим знаком тех десятилетий. Мир и человек, потерявшие точку опоры, несущиеся неизвестно куда и зачем, в хаосе и смятении – такой образ не был редкостью и отмечал одну из крайних граней состояния личности и общества в целом» [18, с. 416].

¹ Вспоминается также комментарий Р.К. Щедрина к «Вечернему звону» из его «Российских фотографий» для струнного оркестра 1994 г.: «Печаль, далёкий перезвон полуразрушенных церквей..., заросшие бурьяном деревенские кладбища, карканье ворон, людское безверие, запустение, смута на сердце...».

Вместе с тем, отмеченная тенденция удивительно и труднопостижимо сочеталась с прямо противоположной, а именно: с экзистенциально-метафизическим чувством «лёгкости бытия», которое пронизывало многие произведения искусства в последние десятилетия советской эпохи; характерные примеры – советский «экзистенциальный кинематограф» (С.П. Шлыкова) 1960-х гг. и поразительно полифоничные музыкальные произведения¹.

При этом Утопия-Ностальгия (предтеча стержневой темы фильма С.С. Говорухина 1992 г. «Россия, которую мы потеряли») – катарсически-настойчиво напоминала о себе...

Что же касается социокультурной ситуации в современной России, то применительно к теме нашего исследования выделим главное: патернализм и понимание верховной власти в качестве главного (*de facto*, единственного) гаранта безопасности и дальнейшего развития – *сохранились* (о чём свидетельствует, в частности, устойчивый традиционно-патерналистский выбор огромной массы электората – представителей «среднего» и «пожилого» возрастов); утопия же (как отмечал Н.А. Хренов, в первые десятилетия XX в. пронизывавшая все стороны жизни) – *почти полностью исчезла* как значительный социокультурный и духовный феномен (отдельные литературные изыскания, в том числе в жанре научной фантастики, – скорее, исключение; [см. также: 21]), – но при этом, в той или иной форме продолжая имманентно присутствовать в массовом сознании как напоминание об Абсолюте, стремлении к совершенной Гармонии духа и тела [см.: 63; «Русская душа всегда хотела верить в лучшее в человеке» (Г.В. Свиридов)] и отчасти «срачиваясь» с политтехнологиями.

На первый взгляд, можно сделать вывод, согласно которому современный патернализм играет, в основном, *негативную* роль, препятствуя полноценной социокультурной (а порою, возможно, и политической) самореализации личности и социума. Пожалуй, политологические истоки такого подхода прослеживаются в категоричном русофобском выводе, сделанном в июле 2009 г. тогдашним вице-президентом США Джо Байденом о россиянах: «Они в ситуации, ко-

¹ Как отмечал Ю.С. Каспаров, лучшие образцы советской музыки созданы отнюдь не по канонам соцреализма, а «есть некий конгломерат музыки, философии, литературы, театра и религии» [27, с. 66]. На наш взгляд, именно этот синкретизм позволял отчасти нивелировать (для «мейнстрима» слушателей) глубинную дисгармонию (и даже какофонию) угасающей советской Утопии.

гда мир меняется, а они цепляются за что-то в прошлом, что уже нельзя удержать» [цит. по: 52].

Однако, как нам представляется, и патернализм в качестве вполне типичного для России социокультурного явления, и ранее тесно связанные с ним элементы утопии несут с собою также безусловное *позитивное* начало. В условиях жёстких цивилизационных вызовов «эпохи постглобализма», сопровождаемых утратой Традиции как основы культурно-цивилизационного наследия человечества, а также активной пропаганды философии трансгуманизма, настойчиво предлагающей нам «цифровое бессмертие» [см.: 30], – они приоткрывают для пассионарных групп нации уникальную возможность «ментальной перезагрузки» путём обращения к благодатной силе Традиции, всё еще, отчасти сохранившей свой уникальный творческий потенциал. К тому же многие из современников, включая представителей научной интеллигенции России, попросту забыли (либо никогда и не знали), что именно традиции (ключевое системообразующее звено патернализма) обеспечивают продуктивную связь и преемственность поколений¹, а, следовательно, – функционирование культуры как таковой.

Возможно, именно обращение к позитивным сторонам российского патернализма позволит не только взглянуть на общенациональные социокультурные «плюсы» и «минусы» более критично и, вместе с тем, непредвзято, но и сосредоточиться на главных экзистенциальных вызовах эпохи – *на проблемах внутренней судьбы, исторической памяти; противоречивых, но созидательных интенциях Творчества.*

Такой выбор, во многом связанный с отказом от стереотипов как коллективизма, так и индивидуализма, с творческим и идеологически-непредвзятым использованием всего огромного социокультурного наследия человечества (включая труды И.А. Ильина, П.А. Флоренского, П. Тиллиха, К. Леви-Стросса, Ю.М. Лотмана, А.Я. Флиера и др.), с верой в традиционные ценности – крайне сложен, но жизненно необходим: дальнейшее движение по пути цифровизации и «оптимизации» социума губительно и для личности (прежде всего, её «духовного здоровья»), и для страны, и для человечества в целом.

¹ Приведём лишь один, но весьма показательный пример: как вспоминал музыкант, учёный и педагог А.С. Ярешко, его отец, С.Т. Ярешко, избранный председателем колхоза после войны, начал восстановление разрушенного хозяйства на Кубани... с создания станичного казачьего хора! [цит. по: 43, с. 3].

Что же касается литературных, кинематографических, театральных и телевизионных антиутопий (порою весьма популярных), то, по нашему мнению, на смену развлекающе-мрачным, «сумеречно-эсхатологическим» творческим проектам (рассчитанным, в основном, на склонную к футурологии и мистике молодёжную аудиторию) – должны прийти интеллектуально-катарсические «светлые» утопии обращённые к гуманистическим свойствам как человеческой души, так и национальной ментальности; к могучей энергии созидания и возрождения исторической памяти (характерный пример – фантастическая кинолента-утопия «Мы из будущего» 2008 г.).

Как точно подметил в одном из своих интервью в 2016 г. художник, писатель и аналитик П.В. Пепперштейн, продуктивна не установка на уничтожение (отрицание) Утопии либо Антиутопии, а «терапевтическое осмысление» того и другого явления.

Выделим также подвижническую деятельность П.П. Гайдебурова в сфере театрального искусства первой половины XX в.: в ней ярко проявились как жизнеутверждающие черты Утопии, так и гуманистические идеалы православной Традиции [подробнее см.: 54].

Общественная потребность в таких утопических работах (в основном светского характера) сегодня, безусловно, присутствует [см. также: 7], хотя прагматичное мировосприятие, разумеется, преобладает.

Взглянуть на советскую Утопию не в контексте сентиментальной Ностальгии, а как на *Прошлое, отражающее «вневременное настоящее»* (А.Ю. Арьев о творческом подходе В.В. Набокова), – на наш взгляд, гораздо более перспективно...

К современным «светлым» (информативным, позитивным и зачастую обладающим мощной энергетикой катарсического Очищения) утопическим гуманитарным проектам, на наш взгляд, относятся некоторые перспективные начинания отдельных подвижников-новаторов, – как правило, частично либо полностью нереализованные [см., напр., о масштабном междисциплинарном проекте «Полимусейон» Ю.В. Линника: 37]. Вместе с тем, подчеркнём, что утопический характер многие эти проекты приобрели отнюдь не ввиду своей изначальной неосуществимости на практике, а по иной причине: прежде всего, из-за отсутствия эффективной поддержки со стороны как государства, так и общества. Таков печальный удел многих новаторов (в любые времена): так, Ю.В. Линник с горечью отмечал: «*Полимусейон* по сути – своеобразный храм Вознесения: он помогает

подняться на предельные высоты. Подобного чуда больше нет на планете Земля. Но надо сделать поправку: чудо это – виртуальное. Мечтательное! Есть фонды – больше ничего. В течение многих лет я встречаю со стороны власти глухое непонимание и равнодушие. Доживу ли до воплощения своей идеи? Все в руке Божией» [37, с. 169].

Утопия, ярко отразившаяся в России ещё в музыкальном творчестве начала XX в. [38; и др.], начинает активно проявлять себя и в области современной музыкальной культуры. Отметим, в частности, музыкально-хореографическую постановку «Русь изначальная» 2020 г. на музыку красноярского композитора В.С. Кошелева. В то же время, на наш взгляд, создавая подобные проекты, необходимо по мере сил стремиться учитывать *всю противоречивую палитру* исторической и социокультурной жизни безвозвратно ушедших от нас миров прошлого (включая «идеологические коннотации» (М.Г. Раку) музыкальной памяти личности и социума), стремясь при этом музыкально воссоздать их *в контексте многовековой истории России* и используя научные методики, наиболее отражающие указанный подход [см., напр., об онтологической концепции музыкального искусства В.В. Медушевского: 4; 36, с. 53–54; на наш взгляд, правомерно и частичное применение «метода Танеева»: от целого – к частному].

Отказ же от комплексного подхода в пользу «чистого творчества» (нередко сознательно противопоставляемого реальной истории) неизбежно приводит *к идеализации Минувшего* (в т.ч. традиций язычества) и «забвению» присущих ему жестокостей и насилий, что ярко проявилось и в данном проекте в сюите «Отзвуки язычества» (стимулом к созданию которой стало знакомство автора с «Велесовой книгой» – памятником, который он сам признаёт поддельным и «фейковым»). Однако, даже если исходить из того, что именно Миф создает Поэзию [см.: 15], вряд ли можно признать оптимальной (в т.ч. в нравственно-моральном контексте) ситуацию, когда светлое лирично-поэтическое начало в Утопии либо безоговорочно приносится в жертву иллюзорности Мифа, либо (как в этом, в целом, талантливом проекте В.С. Кошелева) превращается в ключевую доминанту, заслоняя собою многие противоречия Прошлого. Гармония (к которой всегда неудержим стремится любая Утопия) – это отнюдь не выборочная «стилизация» Истории и Культуры, а прежде всего *катарсическое вдохновение, личная экзистенциальная сопричастность к великим стихиям Бытия* (включая духовное исцеление Красотою) при неприменном понимании и восприятии его как уникального вза-

имодействия сил Добра и Зла, Света и Тьмы, Силы и Милосердия [см. также: 51].

Обращение того или иного творца культуры к язычеству, разумеется, вполне допустимо (ибо, как отмечал Камю, можно «отвергнуть любую историю, но жить при этом в ладу с морем и звёздами»), – однако, на наш взгляд, наиболее плодотворно и духовно оправдано в контексте *универсально-разностороннего, полифонического* видения Бытия в контексте понимания Творчества как «непрерывного напряжения между формой и материей» (Альбер Камю). Применительно к XX столетию характерные примеры такого (либо близкого к нему) подхода, органично совмещающего методичку «художника чувственного опыта» и «художника внутреннего опыта» (И.А. Ильин), – творчество философов И.А. Ильина, М.М. Бахтина, В.В. Налимова и В.С. Библера; мастеров Русского Слова И.А. Бунина и М.М. Пришвина, а также представителей «деревенской прозы»; композиторов С.В. Рахманинова, Г.В. Свиридова, В.А. Гаврилина, С.М. Слонимского, Е.В. Гохман и Э.В. Денисова; певцов И.С. Козловского, С.Я. Лемешева и Е.Е. Нестеренко; скульпторов С.Т. Конёнкова, Д.Ф. Цаплина и А.И. Рукавишников [см. также: 9]; художников К.А. Сомова, А.В. Харитоновой и Д.В. Плавинского; применительно к концу XX – началу XXI вв. выделим творчество Р.К. Щедрина, В.В. Медушевского, Е.Б. Долинской, А.Н. Пахмутовой, Е.В. Образцовой, Е.А. Камбуровой, Ю.С. Каспарова, М. Гагнидзе, а также Д.С. Лихачёва, С.В. Ямщикова и В.В. Личутина (список, разумеется, неполон).

Что же касается произведений В.С. Кошелева, то в других его работах (в т.ч. в литературно-музыкальной композиции-сюите «Зри в корень» и Первом концерте для домры с симфоническим оркестром) более сбалансированный подход, на наш взгляд, прослеживается вполне определённо.

«Современное человечество поистине выстрадало нормативность уважения к различиям. Особое значение она имеет для России, с её конфессиональным, этническим и цивилизационным многообразием, – подчёркивает А.В. Гордон. – Лишь признание разнородности исторических напластований обеспечивает в долгосрочной перспективе преемственность...» [цит. по: 14, с. 27].

Подобная аксиологическая установка и в наши дни вполне отвечает не только традициям православной антропологии и общенациональной социокультурной стратегии на долгосрочную перспективу, но и новейшим научным изысканиям, всё активнее привлекающим в

качестве одного из ведущих факторов развития личности иррациональные начала [см. также: 12].

Между тем, в отличие от коммунистической утопии, веру в которую утратили к концу «позднесоветской эпохи» не только сельские жители, но и представители городской интеллигенции СССР ([см., напр.: 28]; поэт Александр Страхов отмечал: «Дебри и топи дремучих утопий/ Мы замостили телами своими»), историческая судьба оказалась гораздо более благосклонна к отечественному патернализму, который в современной России всё более укрепляет свои позиции. Так, именно патернализм *de facto* до последнего времени являлся основой экономической политики (аналитики всё чаще используют такой термин, как «постсоветский неопатримониализм»).

Существует и повсеместный массовый «запрос снизу» на традиционный патернализм в самых разных сферах деятельности (основанный также на патерналистско-конформистских жизненных ценностях); к тому же практика показывает, что без «лоббирования сверху» конкретные проекты в сфере хозяйства и социокультурного развития, как правило, оказываются нежизнеспособными.

Сохранили свою идейно-воспитательную значимость и опирающиеся на патернализм и православную веру педагогические концепции и методики, в т.ч. о соборности как основе уклада современной школы и патерналистском стиле педагогического общения (см. также: 16, с. 153–154 и др.).

Государственный патернализм в современной России всё дальше отходит от зарубежного «либертарианского патернализма», и это позитивный сигнал: чаще, чем прежде, учитываются конкретные общенациональные и региональные потребности. В то же время, Россия по-прежнему остро нуждается в более эффективной государственной поддержке села, основанной на продуктивном взаимодействии власти, аграрной науки и пассионарных сил на местах; на фундаментальной перестройке институциональной среды и повышении роли органов местного самоуправления. В свою очередь, решение указанных проблем, на наш взгляд, позволит более прагматично реализовать «дремлющий» потенциал отечественного патернализма; максимально использовать собственные ресурсы, обеспечив тем самым меньшую зависимость от передовых зарубежных технологий.

Разумеется, необходимо максимально быстро освободить (где это ещё возможно) традиционный патернализм от негативных элементов, также присущих ему: от бюрократизма, чиновничества и

др. Следует также решительно отказаться от ориентации на экстенсивные формы природопользования; к тому же именно она (в рамках масштабного крестьянского движения «за землю и волю») составляла в прошлом неотъемлемый элемент народных утопий, а в середине – второй половине XX в. привела к обострению экологических проблем в СССР.

В нынешних условиях резкого обострения глобального геополитического, культурно-цивилизационного и даже военного противостояния России с «коллективным Западом» роль патернализма как эффективного средства мобилизационно-патриотического сплочения общества резко возросла. Речь, разумеется, отнюдь не идёт о прежнем уповании на верховную власть как на непогрешимый и даже сакральный авторитет; имеется в виду иное – доверие к власти и вера в избранный ею стратегический курс, направленный на защиту жизни людей, традиционных культурных ценностей и государственной независимости.

Примечательно, что представители отечественного «сельского мира» зачастую понимают эту истину гораздо лучше многих горожан. De facto, «архаичный» (прежде всего, для либералов) патернализм выступает при этом как одна из ключевых опор патриотизма – деятельного и беззаветно-жертвенного служения Отечеству.

Очередная «реинкарнация» отечественного патернализма, впрочем, отнюдь не случайна: так, начиная с 2019 г., в России заметно укрепилась и патерналистская роль государства в решении насущных социальных проблем, что вполне соответствует ожиданиям и интересам подавляющего большинства населения страны. Не следует забывать и об уроках Истории: именно с утратой традиционной патерналистской веры в правящего монарха Николая II в конце 1916 – начале 1917 гг. – в решающий момент войны, когда победа была уже близка! – начался системный кризис Российской империи, переросший в революционную Смуту...

Возвращаясь к намеченным выше задачам в рамках современной отечественной модернизации, отметим, что их реализация (причём даже частичная), безусловно, придаст новый позитивный импульс хозяйственному и социокультурному преобразению огромных российских пространств, для целого ряда которых в настоящее время характерно состояние «социального опустынивания» (по меткому замечанию учёного-аграрника А.В. Петрикова). Что же касается их многострадальных обитателей, то в ситуации, когда идеологические

догмы утратили своё доминирование в российской коллективной идентичности, элементы утопии в массовом сознании населения вновь смогут проявить себя лишь в контексте **реального повышения уровня жизни, создания возможностей для полноценной творческой самореализации** (в т.ч. путём конструирования новых «социальных лифтов») и преодоления негативных последствий эскапизма).

Современную гуманитарную науку также ожидает здесь огромное поле деятельности: необходимо разработать эффективные методики и механизмы коммуникации между властью и социумом (при условии реальной, а не декларативной поддержки со стороны самих властных структур), а также для активного привлечения к масштабным общенациональным проектам пассионарных групп молодежи, от которых в значительной степени зависит наше будущее.

Между тем современное российское «поколение Next» зачастую проявляет свою креативность не в качестве «экзистенциала бытия» (С.С. Ступин), а сугубо прагматически, ориентируясь, прежде всего, на материальный успех и карьерные достижения [см. также: 67]. При этом согласно результатам проведённого в марте – мае 2022 г. социологического опроса, российские студенты, отвечая на вопрос, в которое историческое время они хотели бы жить, прежде всего выбрали **современность** («Сейчас и только сейчас»), на втором месте – **будущее** («Лет через 20–30, когда вырастет новое поколение»), а на третьем – что особенно интересно – оказалась... **самодержавная эпоха** («В дореволюционной Российской империи»), что, по мнению исследователя Г.С. Широкаловой, продемонстрировало отсутствие у студентов знаний о реальном историческом времени; преобладание у них не только клипового мышления, но и представления об имперской России на основе образов, созданных **политиками, СМИ, кинематографом** [см.: 67, с. 289–290]. Характерно, однако, что на проверочный вопрос «Представителями какой социальной группы были ваши предки до революции 1917 г.?» так и не смогли ответить... 68,7% опрошенных студентов! [67, с. 290].

На наш взгляд, материалы этого опроса свидетельствуют и о том, что «певцы соблазна и смуты» (И.А. Ильин) пока сохраняют своё растлевающее влияние на юные умы и сердца «эпохи постглобализма», для которых патернализм – уже архаика; что «ностальгическая Утопия», однако, ещё жива, причём, и в молодёжной среде, казалось бы, имеющей сейчас все возможности для получения самой разнообразной исторической информации (отметим в связи с этим

вышедшую в 2022 г. фундаментальную книгу историка М.А. Давыдова с символическим названием «Цена утопии. История российской модернизации»).

Ещё в августе 1917 г. П.Б. Струве, С.Л. Франк и другие либералы, объединившиеся в «Лигу русской культуры», призвали молодёжь страны примкнуть к делу возрождения русского национального самосознания. Однако эти призывы оказались изначально утопичны, принимая во внимание совершенно иные идейно-нравственные ориентиры подавляющей части молодёжи страны. Сегодня ситуация во многом иная, однако по-прежнему необходимо провести огромную работу по возрождению *деятельного патриотизма* в отечественной молодёжной среде.

Что же касается других нерешённых задач в контексте настоящей темы, то многое предстоит сделать в таких перспективных научных направлениях, как аграрная социология, социальная семиотика и антропология цифровизации; в разработке действенной методологии социального регулирования.

Необходимо также учитывать, что некоторые ключевые аксиологические установки российского «генетического кода» (включая глубинную экзистенциальную потребность в поиске ответов на метафизические вопросы Бытия и нравственный максимализм) смогли сохраниться и в современной национальной ментальности [см., напр., о самоидентификации студентов по показателю патриотизма: 67, с. 295], что позволяет нам со сдержанным оптимизмом и надеждой (надеемся, при этом отнюдь не утопичной) смотреть вперед, *сохранив укоренённость в Традиции*, Веру как «живую первооснову» (И.А. Ильин) всей человеческой культуры, установку на *творческий синтез традиций и новаций* [см. также: 20].

В.А. Чаликова, которая внесла огромный вклад в разработку целого ряда связанных с феноменом Утопии проблем, отмечала: «Хотим мы того или нет, утопия присутствует в нашей жизни как взгляд в лучшее будущее или память о лучшем прошлом – без этого человек перестаёт быть человеком» [цит. по: 62, с. 211].

Вспомним и мудрое замечание К. Ясперса: «Подражать тому, что некогда было великим, невозможно. Однако сравнение ситуации позволяет ощутить, какое душевное беспокойство сегодня уместно и какой покой душа может искать» [70, с. 403].

Важен и его вывод, касающийся «веры в тотальное планирование» и имеющий, на наш взгляд, непосредственное отношение к со-

временным попыткам ностальгической идеализации советской Утопии: «...человек, обращаясь к утопии тотального, пытается скрыть от себя, что же действительно происходит в рамках целого, чтобы в узкой сфере доступных ему целей совершать то, что поручено ему властью. Однако иллюзорность подобной позиции должна когда-нибудь ему открыться. ...То, что он, заблуждаясь, считал успехом, было лишь приближением к катастрофе» [70, с. 204]. Невольно вспоминается здесь замечание Г.В. Свиридова (сделанное ещё в 1975 г!) о повседневной (видимой) жизни (социокультурной советской действительности) как постоянной привычной лжи...

Обратим также внимание на весьма примечательный вывод, сделанный в ходе анализа эволюции электронной музыки во второй половине XX – начале XXI вв. (касающейся темы утопии) и опирающийся на научные разработки американского исследователя Фредрика Джеймисона: утопия предстаёт в качестве ключевого условия не создания образа идеального будущего, а предлога для того, чтобы «указать на невозможность его достижения в нынешний момент», тем самым стимулируя пассионарные творческие усилия и позволяя «в полной мере оценить противоречия нашей современности», а, значит, – сделать свободный выбор, обретя «такой образ настоящего, который оставляет выбор грядущего за нами» [цит. по: 10].

С.А. Гудимова, К.В. Душенко и С.Я. Левит подчёркивают: «Утопическая мысль по-прежнему плодотворна, её питают социальная критика, экологическая этика и религиозный экуменизм, но в сознании читателей и исследователей всё большее место начинает занимать цельный, живой, непосредственный утопический образ, как это было во времена Свифта и Уэллса» [цит. по: 56, с. 5].

Что же касается продуктивного возрождения патернализма (с созидательными элементами утопии, в т.ч. в контексте её творческой реинтерпретации), то ему препятствует то обстоятельство, что до сих пор в современной России так и не решена (в т.ч. и на уровне массового сознания, и в междисциплинарной научно сфере) одна из важнейших задач – выработка чётко-определённой, аргументированной, а, главное, адекватно отвечающей вызовам времени позиции по вопросу национальной самоидентификации. От этого гражданского выбора (который заметно активизировало масштабное и трагичное военно-геополитическое противостояние в рамках специальной военной операции Российской Федерации 2022–2023 гг. по защите национальных интересов нашей страны и мирного населения Донбасса),

вероятно, и будет зависеть судьба отечественного патернализма, в основе которого, как уже нами отмечалось, находятся евразийские культурно-цивилизационные доминанты, связанные, прежде всего, с отношением к Власти [см.: 6; 58].

На наш взгляд, необходимо также отказаться от утопических надежд части сограждан на богатейшие природные ресурсы России: именно наличие огромных запасов нефти и газа, будучи основой экономики, вместе с тем, многие годы ограничивало темпы отечественной модернизации, ибо гасило иные стимулы роста. «Наше несравненное богатство – не нефть, золотой век которой короток, а земельный капитал, достояние Великой России, – подчёркивал незаурядный аграрник-подвижник Ю.М. Лужков. –...Продовольствие в отличие от углеводородов – возобновляемый ресурс. Это достояние нации на тысячелетия. ...Мне любя идея Одноэтажной (усадебной) России, а не мегаполиса-муравейника, в который хотят превратить Белокаменную, растянув её протяжённость чуть ли не до Калуги. Не дальнейшая безумная урбанизация-американизация, а возврат на ниву – от Вологды до Оренбуржья и Минусинска – вот путь возрождения страны» [цит. по: 64]. Утопия? Отнюдь! – Упущенный (причём, всеми нами, а не только «властями») перспективный путь развития державы...

Как будет развиваться ситуация в дальнейшем, – покажет уже ближайшее будущее, однако в условиях непредсказуемо-извилистого и одновременно необычайно динамичного пути «птицы-тройки» – нашего великого Отечества – Утопии (которая ярко реализовала себя в России XX в. как в консервативной, так и в футуристической своей ипостаси [59, с. 172]), возможно, ещё представится очередной исторический шанс вновь занять достойное место в российской духовной культуре, выступив уже не как «продукт мифотворчества» и сомнительный результат партократической социальной инженерии, – а в качестве живого сопричастия к вечным идеалам Добра, Красоты и Социальной Гармонии; противодействия лукавым соблазнам новейших технократических теорий, кибер-утопий и трансгуманизма...

Литература

1. Абдоков Ю.Б. Николай Мясковский: «Да не смущается сердце твоё...». Жизнь как высвобождающееся призвание // Вестн. Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. – Сер. 5: Вопросы истории и теории христианского искусства. – 2021. – № 42. – С. 79–114.

2. Абрамов Я.В. Василий Каразин (основатель Харьковского университета): Его жизнь и общественная деятельность. – СПб.: «Общественная польза», 1891. – 96 с.
3. Акульшин П.В. Болотов Андрей Тимофеевич // Экономическая история России (с древнейших времён до 1917 г.): энциклопедия. В 2 тт. / Отв. ред. Ю.А. Петров. – Т. I. – М., 2008. – С. 268.
4. Арсис: сб. статей и материалов в честь Вячеслава Вячеславовича Медушевского / Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, кафедра теории музыки; ред.-сост.: А.А. Абрамова. М.: Московская консерватория, 2021. – 255 с.
5. Бабенко О.В. 1917 год в воспоминаниях С.В. Рахманинова и Ф.И. Шаляпина // История и археология: материалы IV Междунар. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, июль 2017 г.). – СПб., 2017. – С. 22–26.
6. Боханов А.Н. Самодержавие. Идея царской власти. – М.: Русское слово, 2002. – 349 с.
7. Брушлинская Е. «Утопия» в Театре наций: место, которого нет. – URL: <http://localdramaqueen.moscow/2018/11/theatreofnations-utopia/> (дата обращения: 9.01.2023).
8. Булдаков В.П. Утопия, агрессия, власть. Психосоциальная динамика постреволюционного времени. Россия, 1920–1930. – М.: РОССПЭН, 2012. – 756 с.
9. Булычёва Е.И. Языческие мотивы в творчестве скульптора А.И. Рукавишникова // Вестн. Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. – 2022. – № 1 (15). – С. 51–57.
10. Былина Е. Конец утопии. – URL: https://www.colta.ru/articles/music_modern/22232-konets-utopii (дата обращения: 20.03.2021).
11. Веселовский С.Б. Дневники 1915–1923, 1944 гг. // Вопросы истории. – 2000. – № 9. – С. 114–133.
12. Визгин В.П. От пирамид к сельве: западная мысль в поисках идентичности. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 592 с.
13. Виноградский В.Г. «Деревня» и «сельский мир»: сходство и несовпадение // Пути России. Границы политики. Сб. ст. XXV Междунар. симпозиума / Под общ. ред. М.Г. Пугачёвой. М., 2019. С. 206–230.
14. Гордон А.В. Архетипы российской власти // Куда идёт Россия? – Вып. VII. – М., 2000. – С. 21–29.

15. Гудимова С.А. Поэзия рождена мифом // Культурология. – 2018. – № 4 (87). – С. 42–53.
16. Двинина-Мирошниченко Н.Е. Православная духовная музыка и её иконозначимость в контексте культуры современной России. – М.: АЛЬПЕН-ПРИНТ, 2022. – 228 с.
17. Демченко А.И. Модерн III (вторая половина XX века) – магистраль художественного творчества // Манускрипт. – Тамбов, 2021. – Т. 14. – № 3. – С. 411–419.
18. Демченко А.И. Музыкальное искусство России начала XX века: полюсы // Манускрипт. – Тамбов, 2021. – Т. 14. – № 10. – С. 2003–2012.
19. Демченко А.И. «Это было раненое сердце...»: к 200-летию со дня рождения Н.А. Некрасова. Очерк первый // 2021. – Т. 14. – № 11. – С. 3263–3272.
20. Демченко А.И. «Это было раненое сердце...»: к 200-летию со дня рождения Н.А. Некрасова. Очерк второй // 2021. – Т. 14. – № 12. – С. 3615–3653.
21. Долгих А.Ю. Утопия и Антиутопия. Пути развития русской научной фантастики в XX в. – Вятка: Радуга-ПРЕСС, 2018. – 192 с.
22. Долгих А.Ю., Пупышева А.С. Счастье в эпоху глобализации и пандемии // Общество. Наука. Инновации (НПК–2022). Сб. ст. XXII Всероссийской научно-практической конф. В 2-х тт. Т. 1. Киров, 2022. С. 273–278.
23. Ермоленко Т.Ф. Патернализм в России: Культурологический анализ. – Дис. ... д-ра филос. наук. – Ростов н/Д., 2000. – 251 с.
24. Заваркина М., Храмых А. Социалистическая утопия в творчестве А.П. Платонова // Новое литературное обозрение. 2017. – № 5. – С. 200–213.
25. Из воспоминаний княжны Н.П. Грузинской «Записки контрреволюционерки» [21.06.1920]. – URL: <http://www.alexanderyakovlev.org/almanah/inside/almanah-doc/71773> (дата обращения: 9.01.2023).
26. Ильин И.А. Что дала революция русскому крестьянину? // Русский колокол. – Берлин, 1929. – № 8. – С. 45–51.
27. Каспаров Ю.С. «...и – я композитор!». М.: Музиздат, 2014. – 200 с.
28. Каспэ И. В союзе с утопией. Смысловые рубежи позднесоветской культуры. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 432 с.

29. Кекова С.В. Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2016. – 352 с.

30. [Кирилл, Патриарх Московский и всея Руси]. Мы стоим перед лицом жёстких цивилизационных изменений в современном мире // Журнал Московской Патриархии. – М., 2019. – № 3 (928). – С. 12–16.

31. Ковтун Н.В. Русская литературная утопия второй половины XX в. – Дис. ... д-ра филол. наук. – Томск, 2005. – 471 с.

32. Козлов С.А. Российский аграрный патернализм второй половины XVIII – первой половины XIX вв.: исторический и социокультурный опыт // Проблемы российской истории. – Вып. X. – М.; Магнитогорск, 2010. – С. 71–86.

33. Козлов С.А. «Служение интересам всей страны»: Московское общество сельского хозяйства (1820–1930 гг.). – Т. 1. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 588 с.

34. Козлов С.А. «Служение интересам всей страны»: Московское общество сельского хозяйства (1820–1930 гг.). – Т. 3. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 272 с.

35. Коровин К. В деревне // Наше наследие. – 1990. – № II (14). С. 104–106.

36. Королевская Н.В. Слово и музыка: онтологические основы смыслообразования. – Дис. ... д-ра искусствоведения. – Специальность 07.00.02 – «Музыкальное искусство». – Саратов: 2022. – 391 с.

37. Линник Ю.В. Полимусейон (концепция – структура – перспектива) // Эко-потенциал. – Екатеринбург, 2018. – № 2 (22). – С. 161–169.

38. Луговая Е.К. Синтез искусств как эстетическая утопия революции // Вестн. Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2017. – № 4 (51). – С. 102–110.

39. Макарова С.А. Музыкальная утопия А.Н. Скрябина: путь к «Мистерии» // Феномен утопии в общественном сознании и культуре: сб. науч. тр. – М., 2021. – С. 248–281.

40. Макарова С.А. Устное народно-песенное творчество: к проблеме интермедиальности и жизнотворчества русского стиха // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2016. – № 9-1 (63). – С. 43–48.

41. Мильштейн Н., Волков С. Рахманинов, каким я его знал // Знамя. – 1998. – № – 11. – URL:

<https://magazines.gorky.media/znamia/1998/11/rahmaninov-kakim-ya-ego-znal.html?ysclid=lcxk87pz5e992558481> (дата обращения: 15.01.2023).

42. Михайлов А.И. От поэзии «избяного космоса» к письмам из Сибири (письма Николая Клюева к Н.Ф. Христофоровой-Садомовой из Томска) // Наш современник. – 1992. – № 5. – С. 141–153.

43. Михайлова А.А., Бутенко А.Н. Учёный, педагог, президент АКИР // Камертон. – Саратов, 2018. – № 106. – С. 3–9.

44. Нащокина М. Русская усадьба Серебряного века как феномен национальной культуры // Наше наследие. – 2014. – № 109. – С. 28–41.

45. Никулин А.М. Грёзы Русской революции в утопиях Александра Чаянова и Андрея Платонова // Социологическое обозрение. – М., 2018. – Т. 17. – № 3. – С. 256–290.

46. Павлова О.А. Русская литературная утопия 1900–1920-х гг. в контексте отечественной культуры. – Дис. ... д-ра филол. наук. Волгоград, 2006. – 586 с.

47. Платонов А.П. О нашей религии. URL: <http://platonov-ar.ru/publ/o-nashey-religii> (дата обращения: 5.12.2016).

48. Платонов А.П. Земчека. URL: <http://platonov-ar.ru/publ/zemcheka> (дата обращения: 5.12.2016).

49. Пономарева Г.М. Утопия и утопическое сознание в контексте русской культуры XIX – начала XX в. – Дис. ... д-ра филос. наук. – М., 1996. – 219 с.

50. Приказчикова Е.Е. Культурные мифы и утопии в мемуарно-эпистолярной литературе Русского Просвещения. – Дис. ... д-ра филол. наук. – Екатеринбург, 2010. – 629 с.

51. Ремезова И.И. Милосердие как социокультурный феномен // Культурология. – 2018. – № 4 (87). – С. 11–24.

52. Ростовский М. Путин обезвредил Байдена // Московский комсомолец. – 2021. – 18 марта. – С. 5.

53. Сказ дядюшки Пахома о том, как беднота помогла Москве. – М.: Издание Крестьянского Отдела ВЦИК Советов, 1918. – 16 с.

54. Стрельцова Е.И. Театральная утопия Павла Гайдебурова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – Ежеквартальный альманах. – М., 2009. – № 4. – С. 9–28.

55. [Стремоухов Н.]. Мысли о возможности улучшения сельского хозяйства в России, основанные на природе человеческой и на

древних российских обычаях // Земледельческий журнал. – М., 1829. – № 25. – Отд. 1. – С. 3–27.

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

57. Херрманн-Пилатт Х. Блокада модернизации. Утопические революции собственности в России, 1917–2017 / Пер. с нем. // Интернет-дайджест «Телескоп». Зарубежные экономисты о российской экономике. – Вып. 1. – М., 2018 [Электронный ресурс]. – С. 5–24.

58. Хренов Н.А. Субкультурные картины мира в российской цивилизации. – М.: Юрайт, 2020. – 567 с.

59. Хренов Н.А. Утопический комплекс русского искусства первой половины XX в.: от авангарда к византийской традиции // Верхневолжский филологический вестн. – Ярославль, 2015. – № 1. – С. 171–177.

60. Циолковский К.Э. Идеальный строй жизни // Циолковский К.Э. Миражи будущего общественного устройства. М., 2010. С. 16–40.

61. Циткилов П.Я. Российская семья от древних истоков к имперской модернизации: историко-социологический облик. – Ростов н/Д.; Таганрог: ЮФУ, 2018. – 195 с.

62. Чаликова В. Идеологии не нужны идеалисты // Завтра: Фантастический альманах. – Вып. 2. – М., 1991. – С. 206–211.

63. Чаликова В.А. Утопия и свобода: Эссе разных лет. – М.: Весть, 1994. – 180 с.

64. Черных Е. Юрий Лужков: «Россию можно быстро сделать сытой и богатой» // Комсомольская правда. – 2016. – 22 дек. – URL: <https://www.spb.kp.ru/daily/26623.4/3640973/> (дата обращения: 10.12.2019).

65. Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII – XIX вв. – М.: Наука, 1967. – 342 с.

66. Шаляпин Ф.И. Маска и душа. Мои сорок лет на театрах. Главы из книги // Новый мир. – 1988. – № 5. – С. 196–218.

67. Широкалова Г.С. Идеалы поколения «дедов». Насколько они близки современным студентам? // XV Плехановские чтения. Советский Союз в геополитических условиях 1927–1941 гг.: проблемы, цели и результаты в области внутреннего и внешнеполитического курсов строительства государства. Материалы к междунар. конф. 23 – 25 сент. 2022 г. / Под ред. Т.И. Филимоновой. СПб., 2022. С. 287–296.

68. Щедрин Р.К. Автобиографические записи. – М.: АСТ, 2008. – 286 с.

69. Ярешко А.С. Колокол как предчувствие. Колокольные звоны в творчестве А.Н. Скрябина и С.В. Рахманинова. – Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2013. – 162 с.

70. Ясперс К. Смысл и назначение истории: – Пер. с нем. – М.: Политиздат, 1991. – 527 с.

Игорь Кондаков (Москва)

Диалог «войны» и «мира» в русской культуре

«Всё мое», – сказала злато;

Всё мое», – сказал булат.

«Всё куплю», – сказала злато;

«Всё возьму», – сказал булат.

А.С. Пушкин. Золото и булат (1826)

Бахтинское понимание диалога как универсального культурного механизма предполагает, что в диалоге (т.е. взаимной коммуникации двух субъектов) могут участвовать не только, например, две личности или две культуры, но и две мыслительные или деятельностные системы, – такие как «война» и «мир». На первый взгляд, у «войны» и «мира» нет общего культурного языка и общего хронотопа: они взаимоисключают друг друга. Даже ситуация «перемирия» или концепция «ни мира, ни войны» (вспомним «похабный» Брестский мир и странную инициативу Л. Троцкого на дипломатических переговорах с представителями германского штаба) не проясняет возможности какого-либо содержательного диалога между «войной» (как комплекс боевых действий и мыслей) и «миром» (как воплощенным отказом от каких-либо военных действий и планов). В реальности отношения войны и мира скорее напоминают маятник: либо война – либо мир. Зато в культуре, особенно культуре художественной, концепты *война* и *мир* постоянно находятся в состоянии перманентного диалога «который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов» [Бахтин, 1986, с. 354].

Особенно «богата» чередованиями войны и мира Россия, и неслучайно русская культура XIX и, тем более, XX веков так насыщена нескончаемыми диалогами войны и мира, отнюдь не ведущими к их согласию.

1

Со времени толстовского романа «Война и мир» (60-е гг. XIX в.) словам «война» и «мир» придается смысл емких и многозначных концептов, несущих символическое содержание и эквивалентное ментальным и мировоззренческим константам русской культуры. Утвердившаяся еще при жизни Л. Толстого школьная практика – «проходить» его знаменитый роман по двум «образам» (или фазам) жизни: мальчишки читают «про войну», девчонки – «про мир» или, все вместе, поочередно: то о «войне», то о «мире» – еще и до сих пор имеет место в школе (в той мере, в какой этот роман вообще читается школьниками). Соответственно, еще сохранилось в массовом обыденном сознании деление отечественной истории на «мирную» и «военную» жизнь, на «довоенную» и «послевоенную» историю, в том числе не только по отношению к Великой Отечественной войне (о Первой мировой и Гражданской сегодня уже практически никто не вспоминает; участвовавшие в них поколения безвозвратно ушли), но и об Афганской и двух Чеченских войнах, не говоря о «гибридной войне» с Украиной. Таким образом, культурфилософский дискурс восприятия войны и мира «в связке» был задан русской культуре во многом еще в XIX веке заглавием романа Л. Толстого.

В самом деле, в повседневной школьной практике выборочное чтение фрагментов художественного текста, условно разделенных на две колонки: «о войне» и «о мире», – конечно, выход из положения и для преподавателя, ограниченного в учебном времени и в возможности каким-либо образом повлиять на процесс чтения своими подопечными художественной литературы, и для учеников, стремящихся, с одной стороны, не читать роман-эпопею целиком, а, с другой, составить о его содержании хоть какое-то представление. Однако, по сути, в этом методическом приеме все же заключена ошибка в понимании толстовского замысла и концепции толстовского романа. Концепты «война» и «мир» выполняют в тексте толстовского романа гораздо более многочисленные и многозначные функции, нежели школьная практика, на деле сложно взаимодействуя и переплетаясь между собой.

Так, «мир» в заглавии толстовского романа одновременно обозначает: 1) *не-войну, мирную жизнь* (по правописанию XIX в. – «миръ») и 2) *весь свет, мирское сообщество* (в правописании толстовского времени – «міръ»). Здесь же (2) присутствует смысл *пат-*

риархальной общины (крестьянской или церковной), также обозначаемой как «міръ» (широко известны такие важные для семантики романа Толстого фразы, как: «міром Господу помолимся» и «всем міром навалиться хотят») [Бочаров, 1985; Бочаров, 1987]. Кроме того, «миръ» появляется в романе на разных смысловых уровнях: это и перемирие в военных действиях, и «классовый мир» во взаимоотношениях между помещиками и крестьянами, и «миролюбивые» отношения между персонажами романа, и «гармония» в душе главных героев – князя Андрея, Пьера, Наташи и Николеньки Ростовых, и концептуальная смерть-растворение в мире / міре Платона Каратаева и, по своему, князя Андрея и т. д.

Что же касается «войны», то этот концепт почти столь же многозначен в контексте толстовского романа, как и «мир»: здесь и политика Наполеона и Александра, и парад на плацу, и «дубина народной войны», и самое ужасное в истории человечества; но одновременно своего рода «микровойной» является дуэль Пьера и Долохова, и ссора Пьера с Элен, и попытка бегства Наташи Ростовской с Анатолом Курагиным, и душевный кризис Андрея Болконского... Как в прямом, так и в переносном смысле «война» как концепт в романе Л. Толстого противостоит «миру» на всех смысловых уровнях текста, знаменуя собой распад гармонии и единства, нарастание конфликтов, борьбы различных сил и интересов. В одних случаях «война» несет в себе негативный смысл деструкции и распада мира, но в других (как в случае с «дубиной народной войны») именно война служит стимулом и причиной будущего мира, победы над агрессорами-французами, источником «классового мира» русских помещиков и крестьян, сплоченных «скрытой теплотой патриотизма».

В конечном счете «мир и война» в философской концепции Толстого соотносятся между собой как «гармония и дисгармония», «лад и разлад», «единство и борьба противоположностей», «преодоление кризиса и кризис», «добро и зло», т. е. как предельно широкие категории бытия, поляризующие пространство и время человека и человечества. В своей предельной обобщенности эти культурфилософские категории выступают как взаимодополнительные и циклически чередующиеся – как в истории страны и мира, так и во взаимоотношениях близких людей и в жизни отдельного человека. В каждой событийной или сюжетной линии выстраивается бесконечная цепочка чередований:

...Мир – Война – М – В – М – В – М – ...

Эта цепочка может быть в любой момент начата и в любой момент оборвана. Главное в ней – зафиксированный контраст сменяющих друг друга состояний – *мира* и *войны*. И в то же время – поток незаметно перетекающих друг в друга событий – то мирного, то военного характера.

Рассмотрение переходных состояний в этом процессе предполагает два в принципе различных переходных состояния – от «мира» к «войне (М – В) и противоположное – от «войны» к «миру» (В – М). Оба перехода – как в жизни народа, так и в жизни отдельного человека – носят драматический характер, сопровождаясь «сломом» – социальным, психологическим, мировоззренческим, культурным, бытовым. Перестраиваться на «военный лад» – с началом войны – и на «мирный лад» – с наступлением мира – оказывается крайне трудно, и каждый из этих переходов оказывается интересным для художественного отображения и анализа (не только в литературе, но и в изобразительном искусстве, в музыке, в театре и кино). В любом из подобных дискурсов мы фактически имеем дело не только и не столько с концептами «войны» и «мира», взятыми отдельно друг от друга, а с контрастной «парой» концептов «война / мир» («мир / война»), передающих трагизм самого «слома» привычных образов жизни.

И эта культурная семантика «мировой войны», во-первых, бинарная, а, во-вторых, внутренне изменчивая, так или иначе, задает координаты всем представлениям о войне и мире в русской культуре конца XIX и всего XX века (за малым исключением) – прежде всего в литературе и искусстве, но не только. Однако понимание диалектики войны и мира в русской культуре не является ни исторически постоянным, ни стабильным и определенным. На протяжении XX века оно постоянно меняется, наполняясь новыми смыслами и коннотациями, и в конце концов уходит до неузнаваемости далеко от исходной толстовской формулы – «Война и мир».

Впрочем, в русской литературой классике толстовская модель «Войны и мира» – как сменяющих друг друга состояний в процессе мировой истории – не является единственной. Еще задолго до Л. Толстого в творчестве Н. Гоголя рождается модель «Миргорода», воссоздающая образ фантастического города (производного от небольшого городка на Полтавщине, существующего и поныне), который становится символом не то Города Мира (города мирского или мирового), не

то – Города Мира (города мирного, миролюбивого, умиротворяющего и т.п.). В оригинале сборник повестей назван Гоголем «Миргородъ» (1835), т. е. город произведен от «Мира» («Город Мира»), т.е. Покоя, Гармонии в мире. Однако название города-призрака на поверку оказывается обманчивым, двусмысленным, амбивалентным... Исследования филологов (Вайскопф, 2003, с. 154–155) и (Манн, 2007, с. 494–495) показали, что гоголевский Миргород ведет свое происхождение от Миргорода Г. Сковороды, который ассоциируется с Иерусалимом (Городом Мира – по популярной, но ложной древнееврейской этимологии: Yerushalayim – Ir shalom). Отталкиваясь от образа «Града небесного», Гоголь низводит свой Миргород к образу «града земного», грешного и порочного, и придает ему гротескно-сниженные и мелочные черты травестийного «Анти-Иерусалима».

Как мы помним, книга «Миргород» состоит из четырех повестей, соединенных попарно. Первую пару составляют «Старосветские помещики» и «Тарас Бульба». Они воплощают патриархальные малороссийские представления о мире и, соответственно, о войне. Первая повесть сентиментальна; вторая – романтична и героична. На их противопоставлении и напряжении держится конструкция всего цикла. Вторая пара повестей более многозначна. Первая из них (т.е. третья в цикле) – «Вий», вторая (т.е. четвертая в цикле) – «Повесть о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Действие обеих заключительных повестей разворачивается в мирное время, но содержание их выходит далеко за рамки «мира».

Идейно-образная семантика и той, и другой исподволь пронизана пафосом войны. «Вий» посвящен войне с нечистой силой, и ужас от соприкосновения с миром нечисти совершенно парализует волю Хома Брута и делает его беззащитным перед лицом врагов рода человеческого, а вера бурсака оказывается бессильной противостоять сплочению темных сил. Хома (Фома неверный) гибнет в результате своего неверия. Четвертая повесть излагает трагикомическую историю нарастающей бытовой войны, которую ведут друг с другом два соседа, недавние друзья, по пустяковому поводу. Иными словами, последние две повести по своей семантике двухслойны: на поверхности они причастны «миру», а в глубинном отношении представляют «войну» – мистико-религиозную или социально-бытовую. Во всех четырех повестях цикла война и мир оказываются неразрывно связанными и влияющими друг на друга. Более того, включенными друг в друга. Это – мир, чреватый войной, и война под маской мира.

Неразделимые и неслиянные, мир и война сосуществуют в одном городе.

Тем не менее, по замыслу Гоголя, и этот «град земной», кощунственно называющий себя «Миргородом», а на поверку выступающий очагом различных войн, имеет шанс на спасение. Недаром ведь в промежутке между четырьмя повестями цикла – сентиментальной – героико-романтической и мистико-религиозной – гротескно-комической – просматривается невидимый миру крест:

Старосветские помещики	Тарас Бульба
Вий	Повесть о том, как поссорились...

2

Осмысляя концептосферу русской культуры, акад. Ю.С. Степанов в своем «Словаре русской культуры» выделял лишь один ключевой концепт – «мир», придавая ему значение *константы* (т. е. устойчивой постоянной в мире русской культуры). Если обратиться к индоевропейской компаративистике, выясняется исключительное своеобразие русской культуры, обусловленное значением и строением концепта «мир» в ней. Особенно уникальным оказывается «совмещение двух значений в одном слове» – «мир»: только русская культура «в определенной мере сохраняет это совмещение, сменившееся в других европейских культурах более резким разделением». (Причем «в написании на протяжении всего древнерусского периода оба значения постоянно смешиваются и изображаются и так, и эдак [т. е. через “и” и через “і”. – И.К.], чаще через “и” ».) «Вообще же, – заключает Ю. Степанов, – соединение двух рядов представлений – “Вселенная, высший мир” и “согласие между людьми, мирная жизнь” – в одном исходном концепте постоянно встречается в культуре, это одна из констант культуры. <...> Ядром этого соединения является концепт “свой” в противопоставлении их «чужим, чужому» [Степанов, 2004, с.86]

Это означает, что патриархальное общинное сознание древних восточных славян на протяжении многих веков держалось за стратегические принципы самоизоляции («свой», «свое»), избегая не только конфликтов с миром «чужих» (в том числе войн с «чужаками»), но и вообще каких-либо контактов за пределами своего «мира» (племени,

общины, рода). И напротив, выход за пределы замкнутого мира общины («*мира*») чреват разрушением первобытной гармонии («*мира*»), возникающими конфликтами, этническим противоборством и в конечном счете *войной*. Явно предпочитая *мир* – *войне*, восточные славяне, тем не менее, много воевали с южными и восточными кочевниками, а затем и западными захватчиками, каждый раз представляя *войну* как оборону родного дома (*мира*), как вынужденное отступление от привычного, неизменно-гармоничного, органично-этнического образа жизни (*мира*).

Во время мирной жизни русичи морально и материально готовились дать отпор врагам военными средствами и поддерживали в своем *мире* боевой дух (строительство крепостей и оборонительных сооружений, создание и сохранение текстов былин и воинских повестей, летописные сведения о войнах и сражениях, и т.п.) как средство поддержания *мира*. Но в то же время, обращаясь к жанру воинской повести или к архитектуре кремля, древнерусский человек постоянно помнил о *мире* как об идеальном состоянии своего *мира*, связывая мирную и гармоничную жизнь с Русской землей, с родным социокультурным пространством и охраной его границ.

Акад. Д.С. Лихачев в связи с двумя юбилеями – 150-летием Л. Толстого и 600-летием Куликовской битвы – обратил внимание на устойчивость национальной *топики* (термин этот был введен в научный оборот позднее акад. А.М. Панченко), преемственной от XIII–XVII до XIX вв. «Все значительнейшие воинские повести посвящены оборонительным сражениям в пределах Русской земли. <...> Историческая сторона романа [Л. Толстого «Война и мир». – *И.К.*] в ее нравственно-победной части вся оканчивается в России, и ни одно событие в конце романа не переходит за пределы Русской земли. <...> Толстой в фактической стороне событий усматривает ту же народную концепцию оборонительной войны» [Лихачев, 1981, с. 134–135].

Продолжая эти наблюдения, акад. А.М. Панченко сформулировал концептуальные положения, характеризующие национальную *топику* русской культуры: «Россия, если можно реставрировать ее символическое мышление по литературе, ставит героизм выше одоления, а самопожертвование и самоотречение выше силы» [Панченко, 2000, с. 261]. Если это суждение «перевести» на язык концептов «война» и «мир», мы убедимся, что в этом семантическом комплексе сложным образом соотнесены и переплетены между собой «мирь», «*мир*»,

«война», приобретающие в совокупности парадоксальный смысл: «война как миръ міра» или «война ради мира в нашем міре».

Заметим, что сталинский лозунг послевоенного времени: «Миру мир!» – относится к модификациям того же национально-русского смыслового комплекса («міру – миръ»), в подтексте которого лежит еще более парадоксальное утверждение («миру – міръ»), навязывающее мировому сообществу определенную модель *міра* (коммунистическую, сталинистскую) под флагом борьбы с «*поджигателями войны*». (При этом «война» остается неупоминаемой; о ней говорится исключительно двусмысленным языком «*мира*».) Фактически лозунг «борьбы за *миръ*» означал «борьбу за *міръ*», а потому включал подготовку к новой мировой войне с помощью ядерного оружия в качестве средства достижения *мира*, а вместе с тем – *мірового* господства. Чисто русская игра слов («*миръ*» – «*міръ*») обретает в послевоенном историческом контексте совершенно особый многозначный идеологический смысл.

Как видим, пространственные и временные отношения, определяемые в русской культуре концептами «война» и «мир», настолько тесно переходят друг в друга, что образуют особый культурный хронотоп. Среди «своих», на Русской земле, царит «мир», а среди «чужих» неизбежна «война». «Мир» стабилен и отличается повторяемостью одних и тех же форм и выражений; он привычен, константен, а потому идеален для русского этноса. «Война» динамична, непредсказуема и уже этим, помимо приносимых ею массовых смертей и разрушений, страшна и ужасна.

Впрочем, для кочевых народов, живших набегами на чужие территории и завоеваниями «чужого», «война» представляется органичным и желанным состоянием жизни; «мир» же рассматривается как передышка между войнами. Очевидно, по мере проникновения тюркского этноса в полиэтничное пространство Древней Руси (особенно значительное после завоевания Руси монголами, в период так называемого «монголо-татарского ига») этнокультурные константы русской ментальности стали размывать исходный концепт «*міръ* / *миръ*» за счет компонентов концепта «войны». В XVII в., после драматических событий Смутного времени, полосы крестьянских бунтов (по существу, первой в русской истории гражданской войны) и русского религиозного Раскола, представление о «войне» и «мире» в русской культуре существенно изменилось, сдвинувшись в сторону синкретической формулы «*мировойны*».

С этого времени и начинается некий цивилизационный «слом» в национально-русском менталитете, приведший к интерпретации войны как «борьбы за мир», предвосхищающей оруэлловское «Война – это мир».

3

Великий русский и американский социолог XX в. Питирим Сорокин в своей во многом пророческой книге «Главные тенденции нашего времени» (1964), где предсказал неизбежность конвергенции, развивающейся в отношениях между двумя системами и обеими сверхдержавами – США и СССР, и следующей из нее глобализации, уделил внимание и проблематике войны и мира в период после окончания Второй мировой войны. В соответствии с принципами, разработанными Сорокиным в его знаменитой «Социальной и культурной динамике», он просматривает зависимость социальных процессов, происходящих в мире, от культурных, а культурных – от социальных. «В двадцатом веке великолепный чувственный мир западного человека начал быстро разрушаться и затем гибнуть. <...> Заметная дезинтеграция чувственного порядка возбудила вспышки первой и второй мировых войн, множество войн меньшего масштаба, кровопролитнейших революций, мятежей, преступлений и насилия в их наихудших формах. <...> Войны, революции, мятежи и преступления, в свою очередь, ускорили дезинтеграцию чувственного строя» [Сорокин, 1997, с. 28–29].

В XX в. Россия пережила прошедшую три этапа Русскую революцию, Гражданскую войну, Первую и Вторую мировые войны, не считая более локальных войн и конфликтов (включая Русско-японскую войну, Халхин-Гол, 1-ю, 2-ю и 3-ю Советско-финские войны, Корейскую, Вьетнамскую, Афганскую, 1-ю и 2-ю Чеченские войны). Сегодня к ним невольно добавились крымские события и боевые действия в Новороссии (Донбассе) и Сирии. Нет сомнений в том, что все эти военные кампании оказали и оказывают свое влияние и на культуру России (включая ее важнейшую составляющую – русскую культуру), и на менталитет россиян, и на тексты художественной культуры этого времени. В послевоенное время (эпоха «оттепели» 1950–1960-х гг.) в русской литературе XX в. родилась так называемая «военная проза», посвященная рефлексии военного опыта Советской Армии в Великой Отечественной войне. Тема войны активно занимала русскую прозу и поэзию и в последующее время – в 1970–1980-е

гг., вплоть до постсоветской современности. Однако следует заметить, что за прошедшие после окончания Второй мировой войны семь десятилетий литературное отображение и культурное осмысление военного опыта сильно изменилось.

Изменились и ключевые концепты «мировой войны» по мере удаления от военного времени. Строго говоря, «война» в понимании писателей эпохи «оттепели» не вполне война, а скорее использование военного дискурса восприятия и оценки «мира». Ситуации и персонажи К. Симонова и В. Гроссмана, Г. Бакланова и Ю. Бондарева, К. Воробьева и Б. Окуджавы, В. Астафьева и В. Распутина, Б. Васильева и В. Кондратьева, Д. Гранина и А. Адамовича, вбирая в себя опыт действий и переживаний эпохи Великой Отечественной войны, в то же время были и крупнее и значительнее чисто военных эпизодов российско-советской жизни. Почти каждая ситуация выбора, почти каждая трагическая коллизия могли быть интерпретированы и как *жизненные испытания* в условиях мирного времени, и как *философские*, обладающие внеисторическим, общечеловеческим смыслом. Многие сюжеты и фабульные эпизоды произведений «военной прозы» воспринимались и писателями, и читателями как *притча*, *философское*, а подчас и *религиозно-философское иносказание*, выходящее за пределы конкретно-исторического и культурного контекста.

Особенно показательны в этом отношении военные повести В. Быкова («Альпийская баллада», «Западня», «Мертвым не больно», «Круглянский мост», «Атака с ходу», «Сотников», «Дожить до рассвета», «Обелиск», «Волчья стая», «Его батальон», «Знак беды», «Карьер», «В тумане», «Облава» и др.), представляющие собой не столько чисто литературные произведения, сколько философские тексты отечественного экзистенциализма (коррелирующие с литературными произведениями Сартра и Камю, Кафки и Беккета). Нравственный максимализм, неразрешимость роковых ситуаций выбора, характерные для всех без исключения произведений В. Быкова, лишь опираются на военно-партизанский «антураж» действия; на самом же деле все бытовые и исторические детали повествования условны и лишь дополнительно осложнены обстоятельствами оккупированной фашистами Белоруссии, этого партизанского края. Все трагические коллизии нравственного выбора и человеческого выживания в невыносимых физически и нравственно условиях для Быкова важны сами по себе – нравственно-этически, психологически, философски; к тому же разворачиваются они по преимуществу не между «своими» и «чу-

жими», а «среди своих». Сама линия фронта пролегает у Быкова между «своими» и другими «своими» (т.е. «чужими», но другими «чужими»), что особенно непонятно и страшно. Ведь это означает, что параллельно с отечественной войной идет подспудная гражданская война, не затихшая с начала 1920-х годов.

Быковские персонажи не имеют «мира» в душе; нет «мира» и между живущими бок-о-бок персонажами; «міръ», в котором они существуют и в котором разворачивается сюжетное действие, сам внутренне расколот и размыт не только войной, но и советским довоенным опытом, и лишь глубинное погружение в ситуацию позволяет героям Быкова постепенно осознать, кто «свой», а кто «чужой», и в каком смысле следует понимать их «свойскость» и «чуждость» друг другу и человеческому вообще. Людей из быковских повестей в буквальном смысле окружает «туман», и понимание того, что же происходит вокруг на самом деле, подчас героям удается лишь ценой собственной жизни или совести, средствами войны, да и то, чаще всего, к концу сюжета.

Такое условное восприятие жестокой правды о войне характерно и для творчества В. Астафьева («Пастух и пастушка», «Прокляты и убиты», «Так хочется жить», «Веселый солдат», последние рассказы – «Трофейная пушка», «Жестокие романсы», «Пролетный гусь»... Не случайно здесь и столь характерное для В. Астафьева сочетание предельного натурализма и жестокости, граничащих с абсурдом, и высокого идеализма, сентиментальности, тонкого психологического анализа, казалось бы, совершенно несовместимых между собой. Однако в жанре философской притчи о вечных проблемах человека и его души все средства литературы оказываются хороши. Нередко здесь идет противопоставление «мира» – «міру», их конфликтное наложение друг на друга, непримиримый спор между различными «срезами» культуры, искаженными, исковерканными нескончаемой войной. Войной против войны и против мира.

По существу, вместо концепта «война» в русской «военной прозе» 1950–1990-х гг. (и в послевоенной поэзии – например, Б. Слуцкого, А. Межирова, Д. Самойлова, Ю. Левитанского и особенно ярко Б. Окуджавы) мы сталкиваемся с чем-то принципиально иным, что можно было бы условно назвать «*пост-войной*». Имеется в виду жизненный и нравственный опыт, который мог появиться и быть отрефлексирован лишь *после* окончания войны, именно в послевоенной, *мирной* ситуации, но без кардинального переосмысления военного опыта этот

«мирный» взгляд в принципе не мог появиться. «Война» и «мир», многократно опосредуя друг друга в сознании, вырабатывают конструкты именно *пост*-военной культуры, конфигурации *пост*-военного сознания. Но это сознание слишком проникнуто войной, чтобы быть мирным. Это подспудное продолжение *войны после войны*.

Главное, что отличает «военное» от «поствоенного» в культуре – это многослойность концепта «пост-война», где над условно «военным содержанием» надстраиваются различные ее – рефлексивные и надрефлексивные – интерпретации. При этом нарратив (или метанарратив) военных событий и переживаний вытесняется поствоенным дискурсом, совершенно изменяющим «оптику» восприятия и войны, опосредованной миром, и мира, исподволь омраченного войной. Война как бы утрачивает свои объективные, онтологические черты и предстает как предмет восприятия, воспоминания, переосмысления, т.е. как феномен эпистемологии, аксиологии, интенциональности – едва ли не как виртуальный объект.

Чтобы понять разницу между военным и поствоенным дискурсом, сошлюсь на несколько примеров. У А. Твардовского «Василий Теркин» – это военный дискурс, а «Теркин на том свете» – поствоенный. У К. Симонова его трилогия «Живые и мертвые» написана в русле военного дискурса, а «Так называемая личная жизнь (Из записок Лопатина)» – поствоенного. У В. Гроссмана роман «Сталинград» – военный, а его продолжение «Жизнь и судьба» – поствоенный. Романы В. Астафьева «Прокляты и убиты» и Г. Владимова «Генерал и его армия», «Московская сага» В. Аксенова пронизаны поствоенным дискурсом.

В творчестве Д. Шостаковича Седьмая и Восьмая симфонии – военные, а Девятая – поствоенная; из них первые две героико-трагические, третья – гротескная, трагикомическая. В творчестве С. Прокофьева Пятая симфония – военная, а Шестая симфония и «Ода на окончание войны» – поствоенные. Если Пятая симфония Прокофьева несет в себе героико-драматическое начало, то Шестая и «Ода» представляют собой трагическое и лирико-драматическое переосмысление итогов войны как внутренне-противоречивых. Оперы Прокофьева «Война и мир» и «Повесть о настоящем человеке» – именно поствоенные, причем первая из них проникнута рефлексией событий Великой Отечественной войны больше, чем Отечественной войны 1812 г, а вторая обращена к теме выживания каждого «настоящего человека» в нечеловеческих условиях (с оттенком автобиогра-

физма). Подобные наглядные примеры военного и поствоенного дискурса можно привести и из области изобразительного искусства, театра, кино.

Так, в сфере отечественного кино: «Молодая гвардия» С. Герасимова, «Живые и мертвые», «Возмездие» А. Столпера, «Освобождение» Ю. Озерова, «Судьба человека» и «Они сражались за Родину» С. Бондарчука – это военные фильмы, описывающие войну изнутри войны, глазами войны. А «Летят журавли» М. Колотозова, «Иваново детство» А. Тарковского, «Восхождение» Л. Шепитько, «Иди и смотри» Э. Климова, «Проверки на дорогах» и «Двадцать дней без войны» А. Германа, «Военно-полевой роман» и «Анкор, еще анкор» П. Тодоровского – все это поствоенные фильмы (кино о войне, отрефлексирующей в мирное время или через призму мирного времени). Отличие поствоенного искусства от военного – многомерность восприятия и осмысления войны через совмещение разных дискурсов, нередко не только дополняющих, но и противоречащих друг другу. Особенно показательны примеры художественных возможностей поствоенного дискурса фильмы А. Балабанова – «Брат», «Брат-2», «Война», в недрах которых открывались возможности нового – *пост-поствоенного дискурса*.

4

В последнее время в русской культуре постсоветского времени начал складываться еще один неожиданный дискурс, еще один современный концепт восприятия «войны и мира». Отталкиваясь от концепта, условно названного нами «*пост-война*», эту конструкцию можно было бы наименовать «*пост-пост-война*», или «*пост-мир*». Конечно, подобные представления были во многом навеяны военными ситуациями среди мирного времени (вроде Афганской или Чеченской войн). «Мирь» (и «*мірь*»), увиденные через призму «войны», опосредованные «войной», хотя бы и «гибридной», пронизанные дважды поствоенным дискурсом. Это отнюдь не «мирная жизнь», наступающая «после войны», и не «военная жизнь», наступающая после «мирной», – это совершенно другое качество жизни, иное ее понимание – многомерное, многослойное, многозначное. Это скорее очертания «войны», проступающие сквозь описание или переживание «мира»; «пост-война» как своего рода *подтекст* иллюзорного «мира». Эти и подобные дискурсы «пост-мира» демонстрируют прямое идейно-эстетическое родство с постсоветским постмодернизмом.

По-своему, «*пост-мир*» представлен в романе-анекдоте В. Войновича про Ивана Чонкина (гротескно-пародийная интерпретация Василия Теркина и гротескный образ Великой Отечественной войны). Но к «пост-мирному» дискурсу относятся и последние романы А. Проханова, идеологически противоположные произведениям В. Войновича, эстетизирующие и героизирующие военный натурализм и апеллирующие к гипертрофированным деталям Афганской и Чеченской войн («Дворец», «Чеченский блюз»), постсоветской истории («Господин Гексоген»), событий в Донбассе («Новороссия, кровью умытая») и др. Многие особенности «пост-мира» мы угадываем в последних романах В. Сорокина («День опричника» и др.), В. Пелевина.

Из этой же обоймы «пост-мирных» произведений, представляющих «мир с точки зрения войны», «мир как разновидность войны», в другом мировоззренческом ключе – как «мир после войны в состоянии перманентной войны» – выделяются кинофильмы А. Балабанова «Жмурки» и «Груз-200», во многом продолжающие и усиливающие тенденции, заложенные в его предшествующих «поствоенных» фильмах. Сходные тенденции «пост-мирного» дискурса нашли выражение в фильмах «Сестры» С. Бодрова, «Водитель для Веры» П. Чухрая, «Мой сводный брат Франкенштейн» В. Тодоровского.

Интересно концепт «*пост-мира*» явлен в романе А. Королева «Быть Босхом» [Королев, 2004], представляющем интеллектуальную, постмодернистскую традицию современной литературы (номинант Букера-2005). В основе автобиографического сюжета лежит исходная коллизия: начинающий писатель после окончания филфака университета сослан за инакомыслие в Советскую Армию, где он обречен служить «офицером в дисбате, в лагере для заключенных солдат на Южном Урале». Собственно, это и есть рисуемый писателем «пост-мир» советской действительности, являющийся оборотной стороной «пост-войны». Невольно сопоставляя свой опыт и впечатления с «Записками из Мертвого дома» Ф. Достоевского и «Архипелагом ГУЛАГ» А. Солженицына, лейтенант Королев, выполняющий обязанности следователя на солдатской зоне, задумывает роман о гениальном Иерониме Босхе, предвосхитившем феномен «пост-мира» в эпоху Северного Возрождения.

Фантазмагорический ад, в котором лейтенанту Королеву приходится жить, словно погружает молодого художника в мир босхианских картин и страшных, апокалиптических видений художника, и он

начинает жить двойной жизнью: днем он работает в армейском Гулаге, а ночью становится подмастерьем Босха в брабантском Хертогенбосе. Незаметно грань между двумя мирами – советским и средневековым – в сознании писателя и его читателя размывается, и кошмарная явь проникает во все клеточки сознания и бытия будущего постмодерниста, навсегда отравляя его жизнь и творчество эстетикой ужаса и распада, где «война» проникает во все клеточки «мира» на микромолекулярном уровне.

Всесильное Зло предстает в романе А. Королева прекрасной 17-летней девушкой, заражающей едва ли не всю солдатскую зону, жаждущую женской любви, сифилисом. Всемогущий Дьявол оказался эстетически очаровательным, юным, ликующим в своем гедонизме существом. Такое вот явление Мессии советскому народу!

Королёвскому Босху из незаконченного лейтенантского романа в его финале является Князь тьмы и отвечает на главный вопрос, задаваемый себе – рано или поздно – каждым человеком: «В чем смысл человека? Зачем он был создан Всемогущим Творцом?»

«Так вот, человек создан с единственной целью – сотворить Зло, которое не с руки сотворить Богу, потому что зло – единственное, что ему не под силу в силу Божьей природы. Быть источником злотворения в мире, вот и все. Элементарно. И ты один из сильных мира сего, который освистал Творца».

«Тсс... больше ни слова.

Тьма приложила палец к губам» [Королев, 2004, с.291].

Королёвско-босхианский «пост-мир» разрастается в глазах свободного художника, загнанного в мундир подневольного младшего офицера, в ужасающий своей безысходностью «пост-мир», т.е. во вселенную после конца света.

Художник приходит к трагическому финалу жизни и творчества. Эротика в его изложении поднимается (или опускается) к религиозно-философским и экзистенциальным безднам смысла, превращаясь в апокалипсис любви. Отчаяние, ужас, бессилие разверзаются перед читателем... Русская литература XXI века, теряя слова и их значения, вновь останавливается в недоумении перед тайной человека на перекрестке добра и зла, войны и мира, гуманизма и бесчеловечности, света и тьмы...

Мы видим, как на протяжении XIX–XXI вв. содержание концептов «войны» и «мира» непрерывно меняется, в основном за счет того, что смысловые границы между противоположностями размываются и

опосредуются различными многозначными контекстами. Это связано, во-первых, с тем, что концепты «война» и «мир» в русской культуре изначально были включены в амбивалентные хронотопы. Хронотоп «мира» (как «не-войны») и хронотоп «мира» (как сообщества людей) имеют различные культурфилософские основания и разные пространственно-временные измерения. Хронотоп «войны», на первый взгляд, более однозначен, но и он имеет буквальный смысл («немир») и переносный, метафорический смысл («хаос», «дисгармония», «разлад»), далеко не всегда совпадающие между собой. Во-вторых, вступая в диалог друг с другом, эти концепты формируют медиативную зону (вне обоих хронотопов и между ними), в которой возникают новые, более сложные концепты, соответствующие реалиям XX и XXI вв., – симулякры «пост-война» и «пост-мир», в составе которых изначальные концепты «война» и «мир» образуют сложные, многоэтажные конфигурации мирных, военных и переходных аллюзий. В-третьих, когда нет возможности концептам «война» и «мир» вступить в диалог друг с другом, между с ними разверзается пропасть непонимания, диалог переходит в конфронтацию, и побеждает война.

Литература

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2 изд. – М.: Искусство, 1986. 445 с.
2. Бочаров С.Г. «Мир» в «Войне и мире» // *Он же. О художественных мирах.* – М.: Сов. Россия, 1985. С. 229 – 248.
3. Бочаров С.Г. Роман Л. Толстого «Война и мир». – М.: Худ. лит., 1987. 155 с.
4. Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души. Работы 1978 – 2003 годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2003. – 576 с.
5. Королев А. Быть Босхом. М.: Гелеос, 2004. – 310 с.
6. Лихачев Д.С. Литература – Реальность – Литература. Л.: Сов. пис, 1981. – 215 с.
7. Манн Ю.В. Творчества Гоголя: смысл и форма – СПб.: Изд-во С.-Петербур. Ун-та, 2007.– 744 с.
8. Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ // *Он же. О русской истории и культуре.* СПб., 2000.– С. 13 – 278.
9. Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977. Т. 3. – 497 с.

10. Сорокин П.А. Главные тенденции нашего времени. – М.: Наука, 1997. – 351 с.
11. Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. 3 изд. М., 2004.– 992 с.
12. Bahtin M.M. Estetika slovesnogo tvorchestva. 2 izd. – M.: Iskusstvo, 1986. 445 s.
13. Bocharov S.G. «Mir» v «Vojne i mire» // On zhe. O hudozhestvennyh mirah. – M.: Sov. Rossiya, 1985. S. 229 – 248.
14. Bocharov S.G. Roman L. Tolstogo «Vojna i mir». – M.: Hud. lit., 1987. 155 s.
15. Vajskopf M. Ptica-trojka i kolesnica dushi. Raboty 1978 – 2003 godov. – M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003. – 16.576 s.
17. Korolev A. Byt' Boskhom. M.: Geleos, 2004. – 310 s.
18. Lihachev D.S. Literatura – Real'nost' – Literatura. L.: Sov. pis, 1981. – 215 s.
19. Mann Yu.V. Tvorchestva Gogolya: smysl i forma – SPb.: Izd-vo S.-Peterb. Un-ta, 2007.– 744 s.
20. Panchenko A.M. Russkaya kul'tura v kanun Petrovskih reform // On zhe. O russkoj istorii i kul'ture. SPb., 2000.– 21.S. 13 – 278.
22. Pushkin A.S. Poln. sobr. soch.: V 10 t. 4-e izd. L.: Nauka, 1977. T. 3. – 497 s.
23. Sorokin P.A. Glavnye tendencii nashego vremeni. – M.: Nauka, 1997. – 351 s.
24. Stepanov Yu. Konstanty. Slovar' russkoj kul'tury. 3 izd. M., 2004.– 992 s.

К философии музыки: от Баха до Шостаковича

Умозрение VS философия

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

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

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

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

Если прокомментировать эти тезисы, получается следующее.

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

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

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

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

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

«По выражению его жизнеописателя¹, преподобный Сергий, основав свою монашескую общину, “поставил храм Троицы, как зеркало для собранных им в единожитие, дабы взиранием на Святую Троицу побеждался страх перед ненавистной разделенностью мира”. Св. Сергий здесь вдохновлялся молитвой Христа и Его учеников “да будет едино яко же и мы”. Его идеалом было преобразование вселенной по образу и подобию Св. Троицы, то есть внутреннее объединение всех существ в Боге» [с. 228]. Конечно, имеется в виду не только принцип «нераздельности и неслиянности» трех лиц Бога в Троице, но и свойство всех триад – не делиться надвое без остатка.

¹ Имеется в виду, конечно, автор первого жития преп. Сергия Епифаний Премудрый.

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

Усматривая «религиозно-эстетическое значение» различных визуальных форм (архитектурно-церковных и живописно-иконописных), Е. Трубецкой демонстрирует тем самым взаимопереводимость религиозно-философских и общефилософских концептов и визуально-образного языка изобразительного искусства. Ведь, по словам Трубецкого, «икона больше, чем искусство» [с. 235]. Она еще и философия, и, конечно, религия. Так, Трубецкой сравнивает купола русских храмов в форме луковицы с пламенем свечи, тянущемся к небу, с молитвенным горением верующих. Однако эта взаимопереводимость визуального и концептуального – не единственная особенность иконы как феномена культуры. Древнерусская икона очень тесно связана со Священным Писанием, которое предназначено для *чтения* (в том числе для чтения *вслух* – в храме). В идеале, икона должна не только «*смотреться*», но и «*читаться*» (что и делает в своем очерке сам Е. Н. Трубецкой), постоянно переводя религиозный смысл с визуального языка на вербальный и тем самым перенося икону из Средневековья в Новейшее время. Именно *перевод* с одного культурного языка на другой делает возможным понимание того или иного культурного феномена в «большом времени» (термин М. Бахтина¹).

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

¹ См.: Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. 2 изд. М.: Искусство, 1986. С. 352.

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

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

«Было бы дерзостью, если бы мы сами первые с ними [иконами. – *И.К.*] заговорили; вместо того нужно почтительно стоять перед ними и ждать, пока они удостоят нас с нами заговорить. По отношению к иконе это изречение сугубо верно именно потому, что икона больше? чем искусство. Ждать, чтобы она с нами сама заговорила, приходится долго, в особенности ввиду того огромного расстояния, которое нас от нее отделяет» [с. 235]. Но «разговор» с иконой осуществим лишь потому, что воображаемый звук общения с ней сопровождается визуальными и вербальными ассоциациями, ведущими нас к подразумеваемой религиозной символической. «Немая в течение многих веков икона заговорила с нами снова тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками» [с.241]. То же относится к церковной архитектуре: «Эта архитектура есть вместе с тем и проповедь» [с. 236]. Таким образом, диалог между иконой и ее зрителем

(верующим и неверующим) осуществляется на символическом языке, синтезирующем визуальные компоненты и подразумеваемые вербальные и аудиальные составляющие.

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

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

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

туры – биологического и социального, теологического и философского, житейски-обыденного и художественно-эстетического, изобразительного и словесного и т.п.

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

Музыка VS философия

Особенно впечатляющим был религиозно-символический язык музыки западноевропейского барокко, – прежде всего И.С. Баха¹. Этот музыкально-религиозный язык творчества Баха довольно хорошо изучен. Он уходит своими семантическими корнями в культуру Средневековья и немецкой Реформации и характеризуется тем, что почти каждому элементу музыкальной формы приписывается религиозно-философское содержание, проецируемое на Священную историю: Рождество, Страсти Господни, Распятие, Воскресение и т.п. Фигурировали музыкальные воплощения креста, слез, бичевания, Троицы, шести дней творения. Не исключались и цифровая, и буквенная символика, переводившаяся в музыкальные мотивы, иллюстрировавшие мотивы сакральные. С окончанием эпохи барокко подобная философия музыки утратила свое значение.

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

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

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

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

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

«можем рассматривать лирическую поэзию как подражательное излучение музыки в образах и понятиях».

В связи с этим встает вопрос о том, что же такое сама музыка. И Ницше отвечает на свой же вопрос довольно витиевато. «Она является как воля в шопенгауэровском смысле этого слова, т. е. как противоположность эстетическому, чисто созерцательному, безвольному настроению. Здесь нужно возможно строже различать понятие сущности и понятие явления: ибо музыка по сущности своей ни в коем случае не может быть волей; как таковая она должна была быть решительно изгнана из пределов искусства, поскольку воля есть нечто неэстетическое по существу; но музыка является – как воля»¹.

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

«Все это рассуждение построено на том, что лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не нуждается в образе и понятии, но лишь выносит их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с безграничной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове, ибо она <...> символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием, поэтому язык, как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки...»².

Фактически Ницше уже в этой своей основополагающей работе доказал (по крайней мере самому себе), что никаких смысловых и каузальных связей между музыкой и другими искусствами нет и быть

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

² Там же.

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

В основе вагнеровской философии музыки, несомненно, лежит гегелевская схема синтеза (недаром Ф. Ницше прямо писал, что Вагнер «стал наследником Гегеля», что он «увекочил» вкус Гегеля, «применил это к музыке»¹), – схема, представляющая собой знаменитую триаду: Тезис – Антитезис – Синтез.

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

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

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

Музыка, по Вагнеру, добавляет к мифопоэтическому содержанию его символическую интерпретацию (через лейтмотивы и лейтгармонии прежде всего), а в театре литературные и музыкальные

¹ Ницше Ф. Соч.: В 2 т. Т.2. С. 544.

смыслы дополняются визуально-перформативными, зрелищными и поведенческими характеристиками, обретая социально-культурную «плоть», художественно-эстетическую «телесность». Сам композитор так описывает закономерную эволюцию своего творчества: «В ранней юности я сочинял стихи и пьесы; к одной из этих пьес мне захотелось написать музыку – чтобы овладеть этим искусством, я стал музыкантом. Позднее я писал оперы, перекладывая на музыку собственные драматические сочинения»¹. Подобный путь художника – от литературы (*вербализация* реальности) через музыку (*музыкализация* литературных текстов) – к театру, музыкальной драме (*театрализация* литературно-музыкальных произведений) – кажется Вагнеру универсальным в масштабах культуры человечества, как и стремление художника к созданию универсального (тотального) произведения искусства, одновременно являющегося и философским высказыванием.

Ведь Вагнер как философ являлся последователем не только Гегеля, но и Фейербаха, которому был посвящен трактат Вагнера «Произведение искусства будущего». Универсальным предметом искусства вообще Вагнеру представляется цельный и гармоничный человек. И творец искусства, и реципиент искусства в равной мере также представляют собой в идеале цельного человека – в единстве его рассудка, чувственности и телесности. «Ибо когда дело идет о самом непосредственном и точном выражении самого высшего и самого истинного, доступного человеческой выразительности вообще, – писал Р. Вагнер, – тогда нужен совершенный цельный человек, а таким является человек рассудка, полностью слившийся в совершенной любви с человеком телесным и человеком чувствующим, а не каждый из них в отдельности»². «Человеку рассудка» наиболее соответствует литература; «человеку чувствующему» – музыка; «человеку телесному» – театральное действие. «Совершенный цельный человек» может быть воплощен лишь в «универсальном», «общем» произведении искусства, которое «должно включить в себя все виды искусств»³, т.е. являет собой синтез искусств. Так вагнеровская философия музыки приобретает философско-антропологический пафос и масштаб.

«Опера, по видимости представляющая собой соединение всех трех родственных видов искусства, стала местом сосредоточения их

¹ Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 142.

² Там же. С. 163.

³ Там же. С. 159.

своекорыстных интересов. Без сомнения, музыка тут является законодательницей и лишь ей, ее стремлению – конечно, эгоистически направленному – к истинному произведению искусств, к драме, мы обязаны оперой. Совершенным художественным исполнителем поэтому будет единичный человек во всей полноте своего существа, ставший существом родовым. Местом, где совершится этот чудесный процесс, явятся театральные подмости; целостным произведением искусства, с помощью которого это совершится, будет драма»¹. Так, у Вагнера родилась знаменитая концепция «Gesamtkunstwerk», согласно которой разные виды искусств (литература, музыка и театр) сами собой тянутся к единению в синестетическом целом.

Вскоре после смерти Вагнера его концепция подверглась резкой критике со стороны еще недавно его единомышленника – Ф. Ницше, утверждавшего поначалу, вполне в духе Вагнера, «рождение трагедии из духа музыки», т.е. *произведение* театра через посредство музыки. Однако после смерти Вагнера Ницше решительно отвергает вагнеровскую формулу синтеза искусств – прежде всего (парадокс!) из-за умаления композитором роли музыки в этом синтезе. «Фактически он всю свою жизнь повторял одно положение: что его музыка означает не только музыку! А больше! А бесконечно больше!.. “Не только музыку” – так не скажет никакой музыкант. <...> Он оставался ритором в качестве музыканта, – он *должен* был поэтому принципиально выдвигать на передний план “это означает”. “Музыка всегда лишь средство” – это было его теорией, это было прежде всего вообще единственно возможной для него *практикой*»². С точки зрения Ницше, музыка не должна стремиться что-то означать, помимо самой музыки, а значит, она не может быть переведена на философский язык, а философия музыки, если она и возможна, то только средствами самой музыки.

Заметим, Ницше как музыканта и музыкального мыслителя главным образом возмущает утрата музыкой своего самоценного значения как чистого звучания. Представление, что музыка является носителем какого-то постороннего смысла (например, философского или политического) для Ницше совершенно неприемлема. Но еще более возмутительным кажется ему возможность представить музыку средством передачи этого смысла чему-то иному, чем сама музыка,

¹ Там же. С. 211.

² Ницше Ф. Цит. Изд. С. 544.

как и возможность музыки позаимствовать этот смысл из чего-то отличного от музыки. Иными словами, для Ницше кажется невозможным превратить музыку в средство передачи постороннего ей смысла (например, философской идеи) от одного вида искусства – другому; превратить музыку в механизм перевода с одного языка культуры на другой.

«Вагнеру была нужна литература, чтобы убедить всех считать его музыку серьезной, считать ее глубокой, “потому что она означает бесконечное”; он был всю жизнь комментатором “идеи”»¹. Литература дает музыке *идеи*, и музыка сама становится «как “идея”», и это делает Вагнера – «наследником Гегеля» (или Шеллинга, или даже Шопенгауэра)². Но, став проводником идеи, извлеченной из литературы (или, что сложнее, из философии), музыка (в вагнеровской интерпретации) перестает, по Ницше, быть музыкой и превращается в, своего рода, *риторику* (музыкальную риторику) или даже в своеобразную *идеологию*. И уже в этом своем новом качестве музыка становится достоянием масс. Но здесь ее ожидают следующие метаморфозы: она становится составляющей театра (по Вагнеру – музыкальной драмы), т.е. «идеей, овладевающей массами».

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

Ницше заявляет: «Место Вагнера – не в истории музыки». Но свою роль в истории музыки он все-таки сыграл, и роль эта, по Ницше, – отрицательная. Это – «начавшееся главенство актера в музыке – капитальное событие». Для музыкантов и самой музыки – это

¹ Там же.

² Там же.

«опасное испытание». «Ведь очевидно: большой успех, успех у масс уже не на стороне подлинных, – надо быть актером, чтобы иметь его!» «Лишь актер возбуждает еще *великое одушевление*»¹. В результате перемещения акцента с музыки на театр происходит, с точки зрения Ницше, «самое худшее» – возникает «*театрокрация*» – «сумасбродная вера в *преимущество* театра, в право театра на *господство* над искусствами, над искусством». «Что такое театр» – задается вопросом философ и отвечает (прежде всего вагнерианцам): театр «всегда лишь *род* искусства, всегда лишь нечто второе, нечто огрубленное, нечто надлежащим образом выгнутое, выгнанное для масс! <...> Театр есть форма демолатрии в целях вкуса, театр есть восстание масс [вот откуда берет начало знаменитый в XX веке трактат Х. Ортега-и-Гассета! – *И.К.*], плебисцит *против* хорошего вкуса»².

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

«*Чтобы театр не становился господином над искусствами.*

Чтобы актер не становился соблазнителем подлинных.

Чтобы музыка не становилась искусством лгать»³.

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

Но существовала и другая проблема (также предугаданная Ницше), связанная с синестезией: в какой степени соединение разноосновных искусств может быть их синтезом, а в какой – представляет собой механизм подчинения одного искусства – другому, в результате чего одни искусства, утрачивая независимость и самодостаточность, стано-

¹ Там же. С. 545.

² Там же. С. 548.

³ Там же. С. 546.

вятся пассивными средствами других искусств, приобретающих монопольное положение в художественной культуре и осуществляющих диктаторское давление на другие искусства. Подобным образом выстраиваются отношения и между различными феноменами культуры – искусством, наукой, религией, мифологией, философией, политикой – в их соседстве и взаимодействии, в их контексте культуры.

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

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

Скептический пафос Ницше в отношении синтеза искусств и его роли в философии музыку остался актуальным и в XX в. В замечательной статье А.Ф. Лосева «Основной вопрос философии музыки» (1978), опубликованной посмертно, мы читаем: «Спрашивается, относятся ли все эти образы и картины к сущности музыки? Очевидно, совершенно не относятся, и уже по одному тому, что все эти картины и образы гораздо яснее и понятнее изображаются в живописи, в поэзии или в драме, и их, конечно, лучше всего изображать именно в живописи, поэзии или драме, потому что там они понятны сами по себе,

а в музыке о них можно только догадываться»¹. «И основной наш вывод, – продолжал Лосев, – гласит с беспощадной необходимостью и самоочевидностью: музыка, взятая сама по себе, музыка в чистом виде, музыка как непосредственная данность сознания не имеет никакого отношения ни к поэтическим образам, ни к историческим картинам, ни к мифологической фантастике, ни к изображению явлений природы или быта, ни к религиозной истории, ни к какому-либо культу или молитве, ни к иллюстрации произведений других искусств, ни к военному делу, ни к танцу»².

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

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

«Если шопенгауэро-вагнеро-ницшеанская философия, – иронизировал Федоров, – требует объединения искусств в музыкальной драме, то есть в иллюзии, да и все дело человеческое сводит на иллюзию же, то нельзя не удивляться, что до сих пор на смену этой очевидной нелепости не появилась иная форма объединенного искусства, соединяющая все искусства в архитектуре как подобии мироздания...»³. И далее русский философ доказывал, что все предпринимаемые современными ему художниками попытки синтеза искусств

¹ Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Он же. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 321–322.

² Там же. С. 322.

³ Федоров Н.Ф. Собр. соч.: В 4-х тт. Т. II. М.: Прогресс, 1995. С. 160.

являются сотворением *симулякров* (Федоров еще не знал этого термина и говорил о «подобиях» и «иллюзиях»).

«Идейная живопись и программная музыка, – писал он, – хотят отвлеченные мысли изображать, рисовать и выражать первые – красками, а вторые – звуками; символическая же поэзия хочет, чтобы и само “слово действовало не своим содержанием, а звуками; речь, потеряв определенность, должна стать неопределенной музыкой”. Другая же часть символистов идет еще дальше; она требует, чтобы слово вызывало не только музыкальное чувство, но и красочное впечатление, создавало гармонию или *диссонансы* будто бы *световые*»¹. Все эти способы расширения медийности искусств и горизонтов эстетического за счет ассоциативности и контекстуальности, развивавшиеся представителями русского модернизма, Федоров трактовал как своего рода субъективные извращения смысла искусства.

Н. Федоров понимал назначение искусства в духе своей философии «общего дела», а это мирозерцание коренным образом расходилось с философией символизма. Так, Федоров заключал: «...Высшая задача искусства — не *изображать*, не *рисовать отвлеченные мысли* (что сводится к призрачному творению только подобий, то есть к иллюзии), а *указывать путь* и в художественной форме и в творческом восприятии создавать проект самого дела, самой истинной задачи рода человеческого»² [как ее понимал сам Федоров. – *И.К.*]. Театр, особенно театр трагический, по мысли Федорова, изображает гибель мира, в то время как его противоположность – «храм-школа» – призвана изображать «воссоздание мира, т.е. воскрешение».

«Что же касается поэзии, уклонившейся из области определенных понятий в сферу неопределенных созвучий и призрачных световых (красочных) впечатлений, – продолжал философ «общего дела», – то это, очевидно, – возвращение к инстинктивной, животной жизни, так же как и выход за пределы добра и зла есть возвращение к животности, не знающей стыда. Поэзия, ниспадающая до бессознательных, невыяснимых эмоций, – какое вырождение того, что считалось некогда “языком богов”!..»³. Поэтику смысловой неопределенности, воссоздание бессознательного, столь характерные для символизма явления, Федоров интерпретировал как возвращение человеческой культуры к биологизму, как ее падение.

¹ Там же. С. 160 – 161. В последнем случае имелся в виду А.Н. Скрябин с его «Прометеем».

² Там же. С. 161.

³ Там же.

Но на эту проблему можно взглянуть и с другой точки зрения. Цепочка «литература → музыка → театр» может быть понята и интерпретирована не только как процесс постепенно прогрессирующей театрализации и перформатизации литературы и музыки – по мере включения словесного и звукового искусств в состав произведения искусства зрелищного, синтетического. Приобретая черты спектакля, литература и музыка в составе театра неизбежно в чем-то утрачивают свойства поэтичности и музыкальности, и каждое из «предшествующих» театру искусств (в этой цепочке превращений), последовательно испытывают *обеднение* их собственной художественной специфики в результате ее невольного вытеснения театральностью и перформативностью¹. Компенсацией этого смыслового «обеднения» могла бы стать философия музыки, создаваемая средствами самой музыки, а не ассоциативно – средствами смежных искусств (литературы, изобразительного искусства, театра и т.д.).

Но философия музыки, как мы видим, здесь была элиминирована за счет поглощения *философией искусства*, в которой музыкальная философия, хотя и занимала бы ведущие позиции, но была почти неотличимой от философии изобразительного искусства или философии словесности. На рубеже XIX–XX вв. в свои права вступил многомерный *контекст культуры*, характеризующийся тем, что к концу XX в. стали называть *интермедиаальностью*². Все художники Серебряного века остро чувствовали близкое соседство смежных видов искусств и даже форм нехудожественной культуры (философии, религии, публицистики) и в своем творчестве отражали это тем или иным образом. Поэтому философия музыки, развиваемая русскими символистами (Вяч. Ивановым, А. Блоком, А. Белым, А. Скрябиным, Л. Сабанеевым и др.), апеллировала к ницшеанскому понятию «дух музыки» и склонялась к более общему формату «философии искусства» или даже «философии культуры» в целом.

Политика VS музыка

В XX веке ситуация с философией музыки (да и в целом искусства) резко изменилась. В парадигматике художественной культуры постепенно утвердился новый фактор – *политика*. В России начала

¹ См. подробнее: Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Под общ. ред Д.В. Трубочкина. М.: Междунар. театр. агенство «Play&Play»; Изд-во «Канон+», 2015.

² См. подробнее: Ханзен-Лёве Оге А. Интермедиаальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016.

XX в. эту метаморфозу первым заметил А. Блок, необыкновенно чуткий к текущим социокультурным процессам. В прозаическом вступлении к поэме «Возмездие» поэт писал: «Зима 1911 года была исполнена глубокого внутреннего мужественного напряжения и трепета. Я помню ночные разговоры, из которых впервые выросло сознание нераздельности и неслиянности искусства, жизни и политики. <...> Именно мужественное веянье преобладало: трагическое сознание неслиянности и нераздельности всего – противоречий непримиримых и требовавших примирения»¹.

В блоковской формуле выражено сочетание «мужественного напряжения» и женственного «трепета»; в ней заключен неразрешимый диссонанс – триадический кластер (в музыкальном значении этого слова) «искусства, жизни и политики», сменивший «привычные для нас мелодии об “истине, добре и красоте”»² (т.е. философско-эстетические идеи Вл. Соловьева), – уточнял свою мысль Блок в статье «Крушение гуманизма» (1919). Произошло расширение и размытие соловьевских категорий: вместо «красоты» внимание было устремлено на «искусство» (включающее не только «красоту», но и «безобразное», и множество эстетических градаций между тем и другим); вместо «добра» осмыслялась «жизнь» (вбирающая в себя, помимо «добра» еще и «зло», и все этические оттенки, отделяющие «добро» от «зла» в действительности); наконец, место «истины», своего рода философского Абсолюта, занимает совершенно нефилософская категория «политики» (в равной мере непричастная как этике, так и эстетике, но поневоле принимающая то мнимо-этический, то мнимо-эстетический облик). Парадокс в том, что эта, во многом мнимая категория, ценностно размытая, в смысловом отношении неопределенная, становится надолго (и не только в России) своего рода идейным «Абсолютом», не подлежащим рефлексии и критике.

Неслучайно послереволюционная триада, сменившая триаду соловьевскую, так сильно должна была поражать «соловьевцев» (к которым, в числе младосимволистов принадлежал и Блок), прежде всего тем, что искусство как бы насильно вырывалось из контекста культуры (философии, этики, эстетики) и перемещалось в социально-политическое пространство, резко-противоречивое, жестко-конфликтное, прямолинейно-прагматическое, лишенное смысловых

¹ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т.3. М.; Л.: ГИХЛ, 1960. С. 295.

² Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. Т.6. М.; Л.: ГИХЛ, 1962. С. 112.

оттенков, обретаемых искусством в контексте культуры (более гибком, тонком и эмоционально насыщенном, – по сравнению с социально-политическим контекстом). Неслучайно Блок характеризует *тернарную* конструкцию «Искусство – Жизнь – Политика» *бинарной* оценочностью, заимствованной из христианской теологической терминологии: «*нераздельность и неслиянность*» (так в богословской традиции характеризуется Святая Троица и двойственная природа Христа – человеческая и божественная).

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

Эта смена культурно-исторической парадигмы воспринимается Блоком трагически, как неизбежная и неотвратимая эстетическая и культурная катастрофа. Если первоначально господство пресловутого ницшеанского «духа музыки» в революционной культуре воспринималось (особенно в сравнении с «немузыкальной цивилизацией») оптимистично, радужно: в статье «Интеллигенция и революция» (январь 1918 г.) Блок призывает своих читателей «слушать ту великую музыку будущего, звуками которой наполнен воздух, и не выискивать отдельных визгливых и фальшивых нот в величавом реве и звоне мирового оркестра»¹, то в «Крушении гуманизма» (март – апрель

¹ Там же. С. 19.

1919 г.) о той же «музыке будущего» он пишет нечто прямо противоположное.

«Музыка эта – дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна. Она – разрушительна для тех завоеваний цивилизации, которые казались незыблемыми; она противоположна привычным для нас мелодиям об “истине, добре и красоте”; она прямо враждебна тому, что внедрено в нас воспитанием и образованием гуманной Европы прошлого столетия»¹. Музыка, несущая многим смерть, разрушающая достижения цивилизации и отменяющая навсегда гуманизм, ужасна, но именно она несет обновление человечеству и вливает свежую, варварскую кровь в дряхлеющую европейскую культуру, – утешает себя в своем отчаянии художник, вынужденный превратиться в вагнеровского «артиста», чтобы вольно или невольно играть свою социально-политическую роль в культурно-политическом спектакле настоящего.

Со стороны же «безмузыкальной цивилизации» «духу музыки» противостоит, по Блоку, еще более страшное – «полицейское государство». Конечно, в 1919 г. Блок имеет в виду прежде всего молодое советское государство, – с его «красным террором», властью ВЧК, продразверсткой, голодом, гражданской войной и прочими атрибутами рождающегося тоталитаризма. «Полицейское государство в этом случае [приобщения масс к цивилизации. – *И.К.*] гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует прежде всего разделения (то есть натравливанья одной части населения на другую, одного класса на другой, – *divide et impera* [разделяй и властвуй (*лат.*). – *И.К.*]), то всякие попытки связыванья, если они даже исходят от некоторых органов полицейского государства, терпят неизбежное крушение; да и сами эти органы – различные министерства народного просвещения – всегда занимают второе место в полицейском государстве, занятом по необходимости (в целях самообороны) прежде всего содержанием армии военных и чиновников»². Вот это и есть тот социально-политический контекст, в который было

¹ Там же. С. 112.

² Там же. С. 99.

перемещено искусство из контекста культуры, – со всеми вытекающими для искусства последствиями.

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

Стравинский чрезвычайно скептически относился к возможности перевода музыкального языка на литературный. Иронизируя над «стилем и жанром» интерпретации музыки Бетховена (в частности, его «Героической» Третьей симфонии) Романа Роллана, он приводит примеры интерпретации классической музыки Б. Асафьева и А. Луначарского, полагая при этом, что основы литературной политизации музыки были заложены еще В. Стасовым. «Русская “рассуждающая” интеллигенция хочет навязать музыке то значение и ту роль, от которых она и ее подлинный смысл отстоит на самом деле очень далеко»¹. Иной раз и сами композиторы, поддавшись внемзыкальному влиянию, приписывали своим произведениям ложно-философский и псевдореволюционный смысл. «В качестве курьеза, – саркастически добавляет Стравинский, – могу вам процитировать мало кому известный факт, а именно, что А. Скрябин собирался снабдить партитуру своей мистико-эротической “Поэмы экстаза” эпиграфом: “Вставай, подымайся, рабочий народ...”»². Влияние Г.В. Плеханова, с которым дружил и много общался Скрябин, здесь очевидно, хотя и двусмысленно извращено композитором.

Но особенно смешным для Стравинского оказывается влияние политической идеологии на советскую музыку. Обыгрывая формули-

¹ Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. С. 222.

² Там же. С. 220.

ровки официальных партийных статей и газетных откликов советских классиков (М. Горького, А.Н. Толстого), Стравинский отвергает оба стиля советской музыки – высокий и низкий – в их словесной интерпретации. «Но для меня, вы понимаете, оба стиля, обе формулировки – одинаково кошмарны и неприемлемы. Музыка – и не “танцующий колхоз”, и не “симфония социализма”»¹. В первом случае имеется в виду балет Д. Шостаковича «Светлый ручей» (осужденный в «правдинской» статье «Балетная фальшь»); во втором – Пятая симфония Шостаковича (1937), охарактеризованная как симфония победившего социализма А.Н. Толстым (несомненно, с целью реабилитировать автора после разгромной статьи «Сумбур вместо музыки»). Осуждал Стравинский и советское официальное увлечение «музыкальной этнографией», приводившем к созданию образцов «лубочного, ложно-народного жанра»² (к чему он относил печально знаменитую оперу Ивана Дзержинского «Тихий Дон», одобренную Сталиным, а также множество других произведений, написанных на материале, заимствованном из национального фольклора), и политико-идеологическую переделку классики, которую он называл «заем и подлог»³ (пример – превращение оперы М. Глинки «Жизнь за царя» в «Ивана Сусанина», с кардинально перелицованным текстом либретто). Все эти примеры – последствия тотальной идеологизации музыки путем навязывания ей литературно-политической программы.

Музыка VS политика

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

¹ Там же. С. 227.

² Стравинский И. Цит. изд. С. 224 - 225.

³ Там же. С. 226.

интертекстуальности и интермедиальности, а также лежащей в их основе свободной ассоциативности.

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

Даже формальные маркеры музыкальных произведений (например, номера симфоний) были закреплены за определенной семантикой, обретавшей философский характер. Начало здесь было положено циклом симфоний Бетховена: 3-я, «Героическая» – вызывала ассоциации с Великой французской революцией, Наполеоном, личным и общественным героизмом борцов за свободу; 5-я была связана с «мотивом судьбы» и волей человека в борьбе с ее ударами; 6-я, «Пасторальная», посвящена гармоническому единству человека с природой; 7-я, с ее Allegretto, своим сдержанным трагизмом напоминала о закономерностях жизни, неподвластных личности; 9-я, последняя из сочиненных Бетховеном симфоний, знаменита своим хоровым финалом на слова оды Ф. Шиллера «К радости» и призывом к гуманистическому объединению человечества: «Обнимитесь, миллионы!». Но еще более она известна, как роковая – последняя симфония творца, вызывающая самым своим номером суеверные предчувствия многих симфонистов.

Ассоциации с номерами бетховенских симфоний широко распространились среди композиторов XIX и XX вв. (по принципу сходства или отталкивания): 5-ые симфонии П. Чайковского, Г. Малера, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева; 7-ые Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева; 9-ые Ф. Шуберта, А. Дворжака, А. Брукнера, Г. Малера, Д. Шостаковича, А. Шнитке. При этом ассоциации, связывавшие перечисленные симфонии с симфониями

Бетховена были различными, несопоставимыми друг с другом. Другой известный ассоциативный ряд связан с симфониями Чайковского, прежде всего с 6-й, «Патетической» (Ср. 6-ые симфонии Г. Малера, Н. Мясковского, Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Шнитке).

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

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

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

Признаюсь, что я дал вождю и учителю основания для подобных фантазий. Я объявил, что написал апофеоз. Я хотел отболтаться, но это обернулось против меня. После исполнения моей Девятой симфонии Сталин пришел в ярость. Он был глубоко оскорблен, потому что не было ни хора, ни солистов. И – никакого апофеоза. Не было даже жалкого посвящения. Была только музыка, не очень-то понятная Сталину и двусмысленная по содержанию»¹.

Шостакович недаром сказал о «двусмысленности» своей Девятой симфонии. Конечно, она писалась с отсылкой на Девятую Бетховена. Но эта отсылка была полемической, построенной на отталкивании от идеи апофеоза. Симфония была пятичастной, очень короткой, камерной. Она могла показаться легковесной и шутливой или гротескной, если бы не мрачные, траурные пятна, напоминавшие о цене

¹ Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича, записанные и отредактированные Соломоном Волковым. New York: Limelight Editions, [2004]. С. 183.

победы, о бесчисленных жертвах, положенных в ее основание, и общий тревожный настрой симфонии, связанный с неопределенностью ближайшего послевоенного будущего. Шостакович правдиво передал в своей третьей «военной» симфонии (все его симфонии объединяются в тематические триады) общее состояние и настроения людей, переживших страшную войну: с одной стороны, чувство пустоты, с другой – эйфории, бездумного счастья выживания. Не «*Обнимитесь, миллионы!*», – звучало в «победном» сочинении Шостаковича, а, скорее, разобщенность: «*Разойдитесь, миллионы!*». Торжество частной жизни, вдали от грандиозных общественно-политических проектов.

Очевидцы свидетельствовали, что во время репетиций Девятой, которые проводил Е.А. Мравинский в Большом зале Ленинградской филармонии, «Шостакович, не обращая ни на кого и ни на что внимания, нервно ходил по пустому залу филармонии, выкрикивая: «Цирк, цирк», как будто хотел этим словом объяснить дирижеру характер своей вещи». А она, по первым впечатлениям слушателей, носила характер «эксцентрично-гротескный»¹. Дирижеру Г. Юдину, собиравшемуся исполнить 9-ю симфонию после Мравинского, автор, со свойственной ему горькой иронией, сказал: «...Восьмая у меня была псевдотрагической, а вот эта, Девятая, – псевдокомическая!»². Он имел в виду не только трагикомическое содержание Девятой, но и ее контраст по сравнению с предшествующими «военными» симфониями Шостаковича, гораздо более «тяжелыми» и по тематике, и по гармонии, и по оркестровке. Л.О. Акопян справедливо заметил, что «Девятая симфония — «негатив» или, если угодно, антитеза Восьмой»³.

Люди устали от войны, от непрерывного напряжения, от нескончаемых жертв, от коллективности боевых и трудовых усилий, от сплывающей всех цели – и ушли в личную жизнь, в бытовые заботы и душевные тревоги каждого отдельного человека. Композитор с сочувствием отнесся к послевоенным настроениям «простых советских людей», но с иронией и тревогой – к официальным требованиям новой мобилизации сил, Шостакович своей Девятой симфонией бросал вызов вождям, критикам, поклонникам, обывателям: он создал «Анти-Девятую» симфонию (т.е., по-своему, «обошел» девятый но-

¹ Цит. по: Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. М.: DSCH; СПб.: Композитор, 1998. С. 272.

² Там же. С. 273.

³ Акопян Л.О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланов, 2004. С. 256.

мер в списке своих симфоний) и тем самым продолжил традицию композиторов, которые «боялись» сочинять свои «девятые» ценой собственной жизни. Однако это «ход конем» не избавил композитора от новых гонений. Критики откликнулись на новое сочинение Шостаковича в основном негативно, объявив Девятую симфонию безыдейной, аполитичной, искажающей советскую действительность. На Западе разочарованные в новом произведении Шостаковича музыканты сочли Девятую банальной, неинтересной, неубедительной¹. Среди критиков, резко осудивших Девятую симфонию, были Б. Асафьев, И. Нестьев и др., отмечавшие скепсис автора и его оппозиционность господствующему общественному мнению. Б. Асафьев, в избытке казенного патриотизма, заявил, что Шостакович своей Девятой симфонией нанес оскорбление советскому народу, ждавшему «победной» симфонии.

В условиях беспрецедентного политического давления на музыку и музыкантов Шостаковичу, чтобы не потерять себя, свои убеждения, свой стиль, приходилось прибегать к далеким ассоциациям, расшифровать которые могли только близкие люди, на понимание и сочувствие которых он мог рассчитывать. К числу таких ассоциативных знаков относятся и музыкальные монограммы (анаграммы), символизирующие авторское «Я» композитора или лица, которому адресовано посвящение музыкального произведения. Например, символично происхождение монограммы Д. Шостаковича – DСН (которую он проводил во многих своих произведениях конца 1940-х – 1970-х гг.) из авторской монограммы И.С. Баха – ВАСН.

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

¹ Там же.

в сочетании специально подобранных нот и их буквенных обозначений.

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

Вообще все творческие поступки Шостаковича носили всегда определенный смысл, – либо откровенный, либо скрытый. В одних случаях это был дерзкий вызов, в других – иносказание или аллюзия. Например, выбирая то или иное литературное произведение для своих произведений, композитор думал не только о том, какими будут опера, балет, оратория, кантата, романс или песня, написанные на эти слова, но и каким станет сам его творческий жест – выбора того или иного текста, того или иного автора. Не стану углубляться в аргументацию, но выбор: Гоголя («Нос», «Игроки»), Лескова («Леди Макбет Мценского уезда»), еврейских народных песен (вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии»), Евг. Евтушенко (13-я симфония, «Казнь Степана Разина»), Саши Черного («Сатиры»), М. Цветаевой, А. Блока, Микеланджело, Шекспира (66-й сонет), Ф. Достоевского («Четыре стихотворения капитана Лебядкина»), слов из журнала «Крокодил» (пять романсов), Е. Долматовского («Песнь о лесах», «Над Родиной нашей солнце сияет», «Верность») и т.п. – был каждый раз неслучайным – как в историческом, так и в художественном или культурном отношении.

Умозрение в звуках VS музыкальный интертекст

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

«А вместо этого, – писал композитор, – написал никому не нужный и идейно порочный квартет. Я размышлял о том, что если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: «Посвящается памяти автора этого квартета»¹. 8-й струнный квартет, о котором идет речь, Шостакович посвятил «жертвам фашизма и войны». Таким образом, и самого себя композитор относил к «жертвам фашизма и войны», понимая и то, и другое весьма широко, в прямом и переносном смысле.

«Основная тема квартета ноты D. Es. C. H., т. е. мои инициалы (Д. Ш.). В квартете использованы темы моих сочинений, и революционная песня “Замучен тяжелой неволей”. Мои темы следующие: из 1-й симфонии, из 8-й симфонии, из Трио, из виолончельного концерта, из Леди Макбет. Намеками использованы Вагнер (Траурный марш из “Гибели богов”) и Чайковский (2-я тема 1-й части 6-й симфонии). Да: забыл еще мою 10-ю симфонию. Ничего себе окрошка. Псевдо-трагедийность этого квартета такова, что я, сочиняя его, вылил столько слез, сколько выливается мочи после полдюжины пива. Приехавши домой, раза два попытался его сыграть, и опять лил слезы»².

За горькой самоиронией композитора скрывается разъяснение автором своего нового творческого метода, построенного на использовании коллажа из цитат и псевдоцитат своих и чужих музыкальных произведений в качестве внемузыкального подтекста, скрытого иносказания, глубинной структуры собственного произведения, – несущих в себе философскую концепцию художественного целого. К этому новому методу, предвосхищающему постмодернизм в отече-

¹ Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману / Сост. и комм. И.Д. Гликмана. М.: Изд-во DСCH; СПб.: Композитор, 1993. С. 159. (Письмо от 19 июля 1960 г.)

² Там же.

ственной музыке, Шостакович в дальнейшем своем творчестве обращался постоянно, побуждая своих слушателей и критиков к сотворчеству, к необходимости расшифровывать смысл интертекстуальных отсылок композитора к другим текстам – музыкальным или вербальным. Нередко музыкальная цитата из вокального сочинения (оперы, романса или песни) апеллировала не только к музыкальной интонации, но и к словам той или иной фразы, а значит, к памяти слушателей, к их близким и далеким ассоциациям и культурным контекстам.

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

Написанный вскоре (12–14 июля, за 3 дня!) 8-й квартет своей «псевдотрагедийностью» отразил именно эту ситуацию: вопреки своим убеждениям и творческим принципам, против воли Шостакович вступил в партию, которая «творила насилие», в том числе и в отношении самого композитора, и тем самым невольно разделил с ленинско-сталинской партией ответственность за все ее преступления против человечности, включая Большой террор. А между тем, ужасам Большого террора Шостакович посвятил вторую триаду своих симфоний – 4-ю, 5-ю и 6-ю, навсегда приговорив государственный террор, вместе с его инициаторами и исполнителями, перед судом Истории. Вольную или невольную измену своим нравственным принци-

¹ Там же. С. 161.

пам Шостакович считал трагедией, и не только своей личной, но и всеобщей. После его вступления в партию многие друзья отвернулись от него: например, В.Я. Шебалин, многолетний друг и единомышленник, заявил, что никогда не простит Шостаковичу этого шага.

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

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

Симфоническое творчество Шостаковича представляют 5 трилогий (триад). Первая – революционная; она воссоздает музыкальными средствами тревожную и радостную атмосферу 1920-х годов (1-я,

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

Масштаб философской проблематики, отображенной композитором в его 15 симфониях, постоянно укрупняется. Во-первых, это происходит каждый раз за счет сопряжения содержания трех смежных симфоний в целой тематической триаде в единый интертекст – многозначный, внутренне противоречивый и проблемный. Во-вторых, с каждым новым тематическим циклом философская проблематика музыки укрупняется, усложняется и новый интертекст – по сравнению с предыдущим циклом, служащим предпосылкой для новых обобщений. В-третьих, сумма все пяти циклов (триад) симфонического творчества Шостаковича (и репрезентирующих их интертекстов) предстает как грандиозная «пирамида смыслов», ступени которой раскрывают восхождение авторской мысли от первичной символизации музыкальной картины мира – к философским абсолютам общечеловеческого – на заключительном этапе символизации.

Биограф и исследователь творчества Д. Шостаковича, много с ним общавшийся устно и письменно, Кшиштоф Мейер констатировал, что «для композитора внешние обстоятельства, пусть даже с виду идеально соответствующие содержанию музыки, служили лишь поводом, поскольку в действительности внемузыкальная программа его симфоний была гораздо более универсальной»¹, а значит, философски насыщенной и метаисторичной. Каждая из симфоний Шостаковича, будучи включена в смысловое поле симфонической триады, обретает в этом контексте более емкое историческое и философское

¹ Мейер К. Шостакович: Жизнь. Творчество. Время. С. 316.

значение, вызванное взаимоосвещением дискурсов, исходящих от трех взаимодополнительных музыкальных концепций автора. Сама же триада симфоний, воспринятая в своей целостности, еще в большей степени концентрирует философски обобщенное музыкальное содержание внемузыкальной программы автора.

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

«Седьмая симфония была задумана до войны, и следовательно, ее нельзя рассматривать как реакцию на нападение Гитлера. «Тема вторжения» не имеет ничего общего с нападением. Когда я писал эту тему, я думал о других врагах человечества. Естественно, фашизм мне ненавистен, но не только немецкий фашизм, мне отвратительна любая его форма»¹. Подобная авторская интерпретация «темы нашествия», конечно, идет радикально вразрез с официальными ее трактовками. Однако существует много очевидцев того, что «тему нашествия» композитор сочинил еще до войны и неоднократно играл своим друзьям и знакомым как часть своей будущей симфонии. В этом отношении она является не только темой нашествия гитлеровской военной машины на Советский Союз, но и темой разворачивания Большого террора в нашей стране.

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

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

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

Большинство моих симфоний — надгробные памятники»².

¹ Свидетельство: Воспоминания Дмитрия Шостаковича. С. 203.

² Там же. С. 204.

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

7-я симфония демонстрирует нашествие Зла откуда-то извне – поначалу почти незаметного, едва ли не опереточного¹, а вскоре неумолимого, беспощадного, оставляющего после себя смерть и руины. 8-я – настоящая кульминация этого процесса – торжество Зла, не встречающего сопротивления на своем пути и вызывающего чувство бессилия, уныние, протрацию. Само неприятие все возрастающего и усиливающегося всемирного и вездесущего Зла и насилия, порожденного бесчеловечными замыслами диктаторов и агрессоров, аккумулирующего в себе ненависть, страх и подавленность человека, – доминирующая авторская мысль, пронизывающая пять названных симфоний. Наконец, 9-я – развязка; она констатирует результаты этого нашествия Зла – руины цивилизации, душевную опустошенность, потребность забвения и облегчения после перенесенных тягот и лишений довоенного времени и самой войны.

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

¹ Как известно, тема нашествия, особенно в начальном ее изложении, очень напоминает фривольный мотив «Иду к “Максиму” я...» из оперетты Ф. Легара «Веселая вдова».

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

В 20-е и 30-е годы композитор – вольно или невольно – вступал в диалог с *политикой* и с политической властью, – причем власть «говорила» с Шостаковичем ультимативным языком «правдинских» статей «Сумбур вместо музыки» и «Балетная фальшь» а затем – «исторических постановлений» ЦК партии «Об опере “Великая дружба”» и «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”»), а Шостакович отвечал ей то одиозной музыкой к кинофильму «Падение Берлина» и ораторией «Песнь о лесах», то – Пятой симфонией, Первым скрипичным концертом и «Антиформалистическим райком». В 50-е – 70-е годы композитор вел диалог уже не с политикой, а с *историей* (что имеет принципиальное значение в оценке его творчества послесталинского времени), хотя власть вела с Шостаковичем по-прежнему политический диалог, но другими средствами (награждением композитора Ленинской и Государственными премиями, званием Героя социалистического труда, назначением на должность Председателя Союза композиторов РСФСР, разрешением на постановку оперы «Катерина Измайлова» и исполнение 13-й симфонии, и т.п.).

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

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

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

Что же касается 12-й симфонии, посвященной Ленину и программно связанной с обстоятельствами Октябрьского переворота, то Шостакович нарочито использует плакатные штампы (в том числе обороты собственной киномузыки) для характеристики общих мест официальной советской пропаганды. Это же демонстрируют тривиальные названия частей симфонии: «Революционный Петроград», «Разлив», «Аврора», «Заря человечества», как бы заимствованные из советских газет, упрощенный музыкальный язык, рассчитанный на неподготовленного или идеологически предубежденного слушателя, преувеличенный пафос жизнеутверждающих, победоносных настроений, столь не характерных для зрелого Шостаковича, и в заключение – автоцитата из 2-й симфонии «Октябрю» как дань юношескому наивному восприятию революции. Многие исследователи, утверждающие, что 12-я симфония – самая слабая из симфоний Шостаковича,

не отдают себе отчета в том, что это – творческая «слабость» и банальность симфонии – важная часть концептуального замысла автора, подводящего полусерьезный – полуиронический итог советской музыкальной лениниане, – своего рода игра в «поддавки» с коммунистической партией, сопровождающая подневольное вступление композитора в ее ряды и идейное единомыслие с ней.

Заключительная, пятая триада симфоний Шостаковича поднимает музыкальное философствование автора на метафизическую высоту. Все три последние его симфонии обращены к вечности. Причем только 13-я симфония может показаться, на первый взгляд, связанной с историческими и политическими интенциями предшествующих циклов – за счет «оттепельных» и антисталинских настроений, отразившихся в публицистической поэзии Евг. Евтушенко. Однако тексты, выбранные Шостаковичем для своей «вокальной» симфонии в духе Г. Малера, носят символически обобщенный характер. Кроме огромной первой части – «Бабий яр», целиком посвященной проблематике Холокоста и антисемитизма (не только крайне острой для того времени, но и принципиально важной для самого Шостаковича – как абсолютный критерий гуманизма), в симфонии есть еще четыре сравнительно небольшие части – «Юмор», «В магазине», «Страхи» и «Карьера», в своей совокупности представляющие взаимодополнительные аспекты любой человеческой жизни, не сводимые к описанию советской повседневности. 13-я симфония логически примыкает к другой по-малеровски «вокальной» симфонии – 14-й, сосредоточенной на осмыслении одиннадцати поэтических версий смерти – неотвратимой и неизбежной, после которой не следует ни воздаяния, ни спасения. И та, и другая симфонии связаны между собой переживанием глубинных экзистенциальных проблем жизни и смерти, не имеющих простого решения в реальности.

Венчает пятую триаду симфоний Шостаковича его последняя, 15-я симфония, «снимающая» дилемму жизни и смерти человека в аспекте бессмертия человеческого духа. Эта симфония до сих пор представляет собой трудную «загадку» для многих ее интерпретаторов. Во-первых, она является квинтэссенцией всего творчества Шостаковича – музыкального и идейного, логическим завершением всех его стилевых, эстетических и нравственно-философских исканий. Неслучайно исследователи находят в ней прямые цитаты, косвенные аллюзии и отдаленные отголоски большинства его предшествующих симфоний – 1-й, 4-й, 6-й, 7-й, 8-й, 9-й, 10-й, 12-й, 14-й, а также других

произведений композитора. Во-вторых, впервые столь масштабно и демонстративно Шостакович использует прием коллажа: в первой части он неоднократно обращается к материалу увертюры к опере Дж. Россини «Вильгельм Телль» (в различной оркестровке), а в четвертой части вводит «лейтмотив судьбы» из вагнеровского «Кольца нибелунга» («Валькирия» и «Гибель богов»), что, несомненно, является неслучайным «вторжением». Кроме того, где-то в начале финала слышится аллюзия на Введение к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера, а в самом финале многократно повторяется мотив VACH, иногда в сочетании с DSCH. Шостакович уверял одного из своих корреспондентов (К. Мейера), что в 15-й симфонии есть «точная цитата» из Бетховена, но она так и не была обнаружена адресатом¹.

Что же касается коллажа из увертюры Россини и сцены из оперы Вагнера, то заслуживает внимания гипотеза, высказанная по этому поводу Л. Акопяном: «Как знать, быть может, апеллируя на закате жизни к этим двум полярным архетипам европейской музыки, Шостакович вспомнил известный рассказ Вагнера о его встрече с Россини в Париже. Тогда старый, оставивший сочинение музыки Россини будто бы сказал своему младшему коллеге: “*Ça n’j’avais du talent!*” (“Ведь у меня был талант!”). Фигура Россини как художника, пережившего свой талант, несомненно, возникала перед мысленным взором Шостаковича в периоды творческих кризисов»². В то же время само стилистическое сопоставление и противопоставление музыки «упоительного» Россини и напряженно-сумрачного Вагнера рождали массу творческих ассоциаций и креативных тенденций в искусстве (в том числе в России).

Симфонии последнего триадического цикла Шостаковича являются прорывом композитора в новое художественное пространство – парадигму музыкального постмодернизма, которую вслед за ее первооткрывателем начали осваивать молодые музыканты, представители второго авангарда (А. Шнитке и др.). Важнейшие черты постмодернизма мы можем наблюдать в 13-й, 14-й и особенно 15-й симфониях: полистилистика и сонорика, цитаты и псевдоцитаты из своих и чужих произведений, обращение к пестрым и разнородным поэтиче-

¹ См.: Мейер К. Цит. соч. С. 431. Между тем Г.Н. Рождественский, ссылаясь на указания Шостаковича, обнаружил в партитуре 15-й симфонии цитату из III части 6-й симфонии Бетховена. Ср.: Рождественский Г. Дирижерская аппликатура. Л.: Музыка (Лен. отд.), 1974. С. 97–98.

² Акопян Л.О. Цит. изд. С. 395.

ским текстам, в результате чего происходит рождение причудливых интертекстуальных и интермедиальных связей, сочетание в разнообразных отношениях и пропорциях тональности и атональности, элементов додекафонии и серийной техники, употребление музыкальной символики, различных аллюзий и ассоциаций музыкального и внемusicalного плана в качестве философского подтекста музыки.

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

Игорь Кондаков (Москва)

**Советская кинотрагикомедия в контексте эпохи
(на примере фильмов Л. Гайдая
1960-х – начала 70-х годов)**

Эстетическое введение

Трагикомедия – жанр сложный и редкий в театре и тем более в кино. К тому же он почти не изучен ни в теоретическом, ни в историческом плане. Обычно, характеризуя особенности этого жанра, ограничиваются признанием того, что в нем соединены черты трагического и комического. Но соединены между собой они могут быть по-разному. Попробуем представить, как в принципе могут сочетаться трагическое и комическое.

Начнем со словарных статей. В словаре «Эстетика» перестроечного времени есть краткая безымянная статья «Трагикомедия». Вот что мы можем прочесть в этой сжатой информации:

- 1) Трагикомедия – это «вид драматического произв., обладающий одновременно признаками трагедии и комедии и являющийся в своем чистом виде высшей формой их сплава».
- 2) «Основу Т. составляет трагикомическое мировосприятие художника, истоками к-рого служат самые различные тенденции: критическое отношение к существующим общественным порядкам и нравам, ощущение неодолимости жизненного конфликта (порождающее нередко незаконченную композицию произв.), стремление к высмеиванию порочности, пошлости социально-нравственных устоев, к компрометации их юмором, иронией, сатирой».
- 3) «Два полюсных жанра – трагический и комический – оказываются в Т. тесно переплетенными в своих определяющих характеристиках, в частности в сочетании возвышенных и комических образов (часто обобщенно условных), в чередовании разноплановых сюжетных, порой парадоксальных, положений и т.д. Оба эти жанра, взаимно активизируясь, могут осуществ-

ляться друг через друга (трагическая ситуация и комический персонаж или наоборот). Тогда обнаруживается – явно или в подтексте – трагизм комического и комизм трагического, а серьезный и печальный комизм, пронизанный душевной чуткостью, поэтичностью, даже лиризмом, вызывает грусть, горечь, боль и скорбь».

- 4) «Действенными средствами Т. являются аллегория, метафора и особенно гротеск, когда чрезмерное преувеличение обнажает комически абсурдную черту. Трагический гротеск, выявляющий смысл страшного явления, всегда масштабно укрупнен; в природе его присутствует та или иная мера трагизма смешного»¹.

В представленной здесь концепции трагикомедии и трагикомического заострены во многом неразрешимые противоречия между трагизмом и комизмом, которые неспособны сплотиться между собой воедино, не вызывая при этом ощущения парадокса, абсурда или гротеска, т.е. драматизма самой попытки синтеза трагического и комического.

Но есть и другая тенденция в определении трагикомического. С.И. Кормилов в аналогичной статье, посвященной трагикомедии, характеризовал ее как «драматургический жанр, совмещающий признаки трагедии и комедии вплоть до их слияния». И далее: «Характерными для жанра Т. являются персонажи как из низших, так и высших слоев общества; события разворачиваются так, что герою грозит катастрофа, но он остается жив; типичным является стилистическое смешение высокого и низкого и иронический взгляд на мир»².

Подобная, «умиротворенная» интерпретация трагикомического жанра не является новостью. Напротив, она очень традиционна. Начало этой эстетической традиции положил римский комедиограф III – II-го вв. до н.э. Тит Макций Плавт, впервые употребивший термин «*Tragicocomedia*» в прологе к своему «Амфитриону» устами Меркурия:

Я бог: не затруднюсь и превращением.
Хотите, перестрою всю трагедию
В комедию, стихи ж оставлю прежние?

¹ Эстетика: Словарь/Под общ. ред. А. А. Беляева, Л.И. Новиковой, В.И. Толстых. М.: Политиздат, 1989. С. 357–358.

² Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. Стлб. 1087–1088.

<...>

Вам смешанную дам трагикомедию.
Сплошную дать комедию никак нельзя:
Цари и боги в действии участвуют.
Так как же быть? А роль раба имеется –
Вот и возможно дать трагикомедию ¹.

Эта традиция была подхвачена итальянскими и всеми европейскими гуманистами Возрождения (Лопе де Вега, Шекспир), затем – представителями маньеризма и барокко, классицистами (П. Корнель, Мольер), просветителями (Г.Э. Лессинг), романтиками (Новалис) и т.д.

Большое теоретическое внимание уделил трагикомедии Гегель. В своей «Эстетике» он, по своему обыкновению, представил *трагическое, комическое и трагикомическое* как диалектическую триаду, где трагическое являлось тезисом, комическое – антитезисом, а «трагикомическое – синтезом. «Посредине между трагедией и комедией находится третий основной вид драматической поэзии, лишенный столь же всеохватывающей значительности, хотя в нем различие трагического и комического стремится к своему опосредствованию или же обе стороны, не изолируясь в их полной противопоставленности друг другу, выступают совместно и составляют конкретное целое»².

Диалектику взаимосвязанных трагедии, комедии и трагикомедии А. Шопенгауэр показывал иным образом. «Если <...> тенденцией и конечной целью трагедии мы признали обращение к резиньяции и отрицанию воли к жизни, то мы легко заметим, что ее противоположность, комедия, представляет собой призыв к дальнейшему утверждению этой воли. Правда, и комедия, как и всякое изображение человеческой жизни, неминуемо должна показывать нам также страдание и неприятности; но она рисует их перед нами как нечто временное и переходящее в радость, как нечто смешанное с удачей, победой и надеждой, которые в конце концов и берут верх; кроме того, она дает неисчерпаемый материал для смеха, которым исполнена жизнь даже в самых своих невзгодах и который при всяких обстоятельствах поддерживает в нас хорошее настроение духа»³.

¹ Плавт Тит Макций. Комедии. Т. 1: Пер. с латин. /Коммент. И. Ульяновой. М.: Искусство, 1987. С.9.

² Гегель Г.Ф.В. Эстетика: В 4 т. Т. III. М.: Искусство, 1971. С. 582.

³ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Он же. Собр. соч.: В 5 т. Т.2. С. 366–367.

Чаще всего в содержании трагикомедии трагическое и комическое сочетаются в виде двухслойной структуры. В одних случаях трагическое является поверхностной структурой, а комическое выступает как глубинная структура. В других – на поверхности восприятия оказывается комическое, а трагическое является своего рода подтекстом комического, его истинным содержанием. Наконец, есть и третий вариант этого единства: трагикомизм заявляет о себе как амбивалентное явление, которое в одном свете может казаться чисто трагическим, а в другом – чисто комическим. Это значит, что трагикомизм, в идеале, может прочитываться через призму двух (и более) противоположных и даже взаимоисключающих кодов. Принцип «двойного кодирования» очень распространен в трагикомедии. Это позволяет трагикомедии прибегать к иносказанию: то, что кажется, на первый взгляд, безоблачно-комическим, на самом деле, если задуматься, безысходно трагично и наоборот: поверхностно-трагическое на поверку оказывается комическим, хотя и омраченным грустной или саркастической иронией.

Под маской комедии (Скрытый трагикомизм)

Исторические эпохи, которые утверждают себя как сугубо серьезные, политически стабильные и эффективно управляемые, но допускающие культурные развлечения в виде комедийных жанров, – как правило, настроены – в лице массовой аудитории и руководящих политиков – на «позитив» и сопротивляются привнесению в текущую художественную культуру трагических страстей или трагикомических перипетий. В эти времена предпочтительней бывает бесхитростная комедия положений и увлекательная эксцентрика, буффонада, что мы и видим в кинокомедиях сталинской эпохи (особенно – Г. Александрова)¹.

В условиях советского общества трагикомедия (как и трагедия) в принципе не поощрялась. Безоблачная комедия была предпочтительней. Например, пьесы А. Володина в 1950-е годы театрами постоянно отвергались именно из-за подобного колорита. Интерес к трагикомедии в советском кинематографе начал пробуждаться по окончании «оттепели». Самые первые, вполне невинные пробы скрытой трагикомедии были апробированы еще в рамках «оттепельных»

¹ См. подробнее: Добренко Е.А. Политэкономия соцреализма. М.: Новое лит. обозрение, 2007. С. 553–564. См. также: Он же. Музей революции: советское кино и сталинский исторический нарратив. М.: Новое лит. обозрение, 2008.

настроений: «Добро пожаловать, или посторонним вход воспрещен» (1964) и «Похождения зубного врача» (1965) Э. Климова. Оба фильма имели трудную цензурную историю и поначалу воспринимались как антисоветские. Чего только стоит метафора «пионерского лагеря», в который: «Добро пожаловать!» и в то же время «Посторонним вход воспрещен!». Такой лагерь неотличим от Гулага, который «просвечивает» в пионерском лагере как его изнанка или негативный подтекст.

Великим мастером скрытой трагикомедии в кино был Леонид Гайдай. В разгар «оттепели» гайдаевские комедии были наполнены искрометным юмором и содержали минимум социально-обличительного пафоса. Массовая популярность этих фильмов во многом подогревалась самой беззаботностью смеха и головокружительной эксцентрикой. «Пес Барбос» (1961), «Самогонщики» (1962), «Деловые люди» (если глядеть на них с официальной точки зрения) осуждали то браконьерство (комически оборачивающееся против самих браконьеров), то алкоголизм и выросший на его почве подпольный бизнес самогонварения, то – на материале притчеобразных рассказов О’Генри о превратностях преступного бизнеса под видом «деловых отношений», вступающего в неразрешимые противоречия с человеческой природой и человечностью, – сами эти псевдоделовые отношения, затеваемые ради легкой наживы, личного благополучия, карьеры. Все это можно было, с официальной точки зрения, интерпретировать как «критику отдельных недостатков», еще кое-где подчас случающихся не только на Западе, но и у нас. Но внеидеологически настроенная аудитория Л. Гайдая видела стоящий за всеми сюжетными перипетиями вездесущий общечеловеческий комизм.

Наступившее разочарование творческой интеллигенции в «хрущевской оттепели» усилили социальный критицизм, подспудно проявившийся и в новых комедиях Гайдая, ставших эталоном его комедийного стиля.

В кинотрилогии «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965, снималась в основном в 1964 г.) социально-политический контекст и подтекст фильма усложнился. Неслучайно проницательный критик А. Прохоров назвал эту кинокомедию «обманчиво простенькой»¹. И в самом деле, «Операция “Ы”» в каждой из своих частей довольно двусмысленна. В первой же новелле – «Напарник» с

¹ Прохоров А. «Операция „Ы“ и другие приключения Шурика» // Ноев ковчег русского кино: от «Стеньки Разина» до «Стиляг» / Сост. и предисл. Е. Васильева, Н. Брагинский. М.: Глобус-пресс, 2012. С. 238.

первых кадров оказывается неясно, кто кому напарник. Верзила Федор, бездельник и хам (А. Смирнов), становится напарником студенту Шурику (А. Демьяненко) поневоле; их последующая непримиримая борьба – не на жизнь, а насмерть! – показывает, насколько глубоко между ними «классовый антагонизм»: между трудоголиком и алкоголиком, между интеллигентом и люмпеном, между романтиком социализма и его наглым паразитом. Самый красноречивый кадр, иллюстрирующий этот антагонизм, – носилки с цементом, которые несут в противоположные стороны Федя и Шурик. В результате невольно разрушаются все иллюзорные официозные концепции социальной однородности и единства советского общества, где интеллигенция и рабочий класс (вместе с колхозным крестьянством) дружны и взаимозаменяемы.

Интеллигент Шурик, подрабатывающий на стройке, «вкалывает» на все руки один, а тунеядец и алкоголик, пятнадцатисуточник Федя в это время «на халяву» сытно питается, спит и развлекается, а заодно пытается отомстить виновнику своего мнимого «наказания» (направление на подсобные работы на 15 суток), замуровав его в стену возводимого здания. В конце концов именно интеллигент Шурик – уже по-настоящему – наказывает рабочего Федю («Надо, Федя, надо!») розгами, как старорежимного школьника (тем самым проводя «разъяснительную работу»). Кстати, других рабочих на «стройке социализма», кроме «дикаря» Феди и студента Шурика, не видно (стройка безлюдна, как пустыня). Впрочем, и самого процесса строительства в фильме Гайдая мы не видим. Не считать же строительным трудом неудачное «замуровывание» Федей в кирпичной стене Шурика или использование изобретательным Шуриком различной строительной техники для комической «борьбы» с агрессивным хулиганом Федором! А вся эта комическая беготня по стройке двух напарников, стремящихся нанести наибольший ущерб друг другу, – не что иное, как гротескный образ «соцсоревнования»...

Зато начальник строительства – прораб Павел Степанович (М. Пуговкин) показан как подлинный *напарник* временного рабочего Феди. Сцена, когда Федя и Павел Степанович лежат рядком; причем в то время, как тунеядец после принятой на грудь чекушки пополам с казенным компотом мирно посапывает, отдыхая от назначенных ему «тудов», прораб разглагольствует о «космических кораблях, бороздящих просторы вселенной», о «тружениках большого балета» (в области которого «мы впереди планеты всей»)...

ные афоризмы «напарников по тунеядству». Федя: «Работа стоит, а срок идет»; «Кто не работает, тот ест». Павел Степанович тоже много чего говорит про значение труда и едва не договаривает заветное: «Работа не волк, в лес...», хотя тут же одергивает себя: «Это не надо». А что же надо? Л. Гайдай подводит своего зрителя к неизбежному выводу: прорабу-тунеядцу нужно то же, что и рабочему-тунеядцу: тянуть время и по возможности ничего не делать.

Прораб СМУ № 61 Павел Степанович, с его патриотической демагогией, – нескрываемая пародия на недавнего премьера Никиту Сергеевича Хрущева (тому внешние приметы – вышиванка, подобие шляпы в виде строительного шлема, словесный поток вместо дела, в котором различимы буквальные цитаты из речей партийно-советского руководителя и передовых статей газет). Инициатор широковещательной всесоюзной кампании против тунеядства на поверку сам оказался первостатейным тунеядцем! А для чего пригодна газетная пропаганда – Гайдай наглядно демонстрирует на примере разборок Шурика с Федей: студент отгоняет мух, а заодно бьет по лицу тунеядца то газетой «Известия», то газетой «Правда». На свернутой в трубочку газете «Известия» можно прочесть заголовок «Ненависть к фашизму», а на газете «Правда» – «Демонстрация могущества и единства». Можно лишь догадываться об актуальном подтексте этих привычных советских политических лозунгов в данном случае.

Картина безуспешного «строительства», развернутая в фильме Л. Гайдая, выглядит не как частный случай ошибок и сбоев в политике или неразберихи в организации производства и не как пример хрущевского «субъективизма и волюнтаризма», реализованный на низовой практике, а как обобщенная метафора организации «социалистического труда» в СССР. Кстати, в новелле вовсе не показано, как «трудятся» напарники – студент и тунеядец; они лишь забавно «воспитывают» друг друга. И эта картина является не только и не столько комичной, сколько, если задуматься, отчасти и трагичной – для страны.

Вторая новелла фильма – «Наваждение» – посвящена состоянию образования и науки в Советском Союзе 1960-х. Как известно, в 1960-е годы в стране наблюдался бум науки высшего образования. Прежде всего «в почете» была физика и тесно с ней связанные технические науки. Герои «Наваждения» – Шурик, Лида (Н. Селезнева) и их товарищи – студенты технического вуза, застигнутые камерой в процессе сессии. Экзамен, который им предстоит сдать принципи-

альному профессору, которого за глаза студенты зовут «лопухом», – как раз физика или нечто, с ней близко связанное (в одном из эпизодов фильма речь заходит о принципах работы синхрофазотрона – очень в это время популярная проблематика, связанная с изучением элементарных частиц и атомного ядра).

Однако студенты, поступившие учиться престижной специальности, в день экзамена к нему совершенно не готовы. Не хватает необходимых учебников; основной расчет – на конспект лекций, но конспекты мало кто вел, и число письменных конспектов наперечет. Приходится применять подручную смекалку. Например, один из студентов по прозвищу «Дуб» рассчитывает на самодельную рацию, увы, далеко не портативную и потому очень наивно замаскированную. С ее помощью друг его Костя, как он надеется, сможет продиктовать ему ответы на тот или иной экзаменационный билет. Однако надеждам технарей-недоучек на самоделку не дано сбыться. «Дубу» так и не удастся ответить на вопросы выбранного им билета по радиоподсказкам, потому что собранное друзьями сооружение оказалось очень громоздким, а потому заметным, а переговоры изобретателей между собой – слишком громкими. Расчет на «лопуха»-профессора также оказался ошибочным, т.к. предприимчивый профессор, наученный горьким опытом подобного приема экзаменов, заранее запасся портативным радиоприемником, спрятым в его портфеле, с помощью этого технического средства он смог подслушать обмен информацией нерадивых студентов и вывести их на чистую воду.

Другая группа студентов, казалось бы, более ответственных, но также не готовых к экзамену, лихорадочно ищет конспекты лекций, по которым легко найти ответ по любому вопросу данного предмета. Студент Шурик – среди них. Готовиться ему к сессии было некогда, т.к. он «подрабатывал на стройке», а больше занимался перевоспитанием тунеядцев, составлявших главную рабочую силу социалистического строительства. Шурик в день экзамена тщетно разыскивает нужный ему конспект, и вдруг видит такой конспект в руках незнакомой ему девушки, впоследствии оказавшейся Лидой. Лида настолько увлечена зубрежкой конспекта, что не замечает следующего за ней, как тень, Шурика, через ее плечо неотрывно читающего тот же конспект. Зубрежка конспекта настолько загипнотизировала обоих студентов, что они «на автопилоте» доехали и дошли до Лидиной квартиры, поели, разделись, полежали, оделись и отправились на эк-

замен, не видя ничего вокруг и не замечая друг друга. Вызубренный за несколько часов и отчеканенный на экзамене конспект, видимо, вполне устроил «лопуха»-профессора, потому что Лида и Шурик получили за экзамен отличные оценки, а затем на радостях познакомились.

Все эти студенческие «приключения», во всех подробностях, выглядят очень комично, но, если задуматься над смыслом происходящего, всё выглядит очень серьезно и печально. Что за знания можно было приобрести таким образом и к чему можно было бы их потом приложить, – ответ на этот вопрос остается неизвестным. Но, с точки зрения режиссера, цена таким легковесным знаниям – как вызубренным в течение одного дня перед экзаменом, так и ответственным (если бы это вдруг получилось) по подсказке – ноль. Как и в целом – такова же цена самой системе такого высшего образования.

Однако это еще не всё в истории про Шурика и «хорошую девочку Лиду». Шурику, попавшему вторично на квартиру Лиды, начинает казаться, что он здесь уже когда-то был (но не помнит своего недавнего пребывания в ней во время спонтанной «подготовки» к экзамену). Экспериментально подтверждая свое узнавание неизвестного ему помещения определением местонахождения различных бытовых предметов, он, как предполагают и он сам, и Лида, объясняет свое «ясновидение» наличием у него врожденных парапсихологических способностей, в существование которых оба студента безусловно верят. И хотя начинающий «экстрасенс» Шурик не выдерживает «экзамена», устроенного ему Лидой, оба героя не особенно разочаровываются в парапсихологии как науке будущего. И в этом нет ничего удивительного: студенты-недоучки, постигающие физику по подсказкам и вызубренным примитивным конспектам, легко верят в парапсихологию и экстрасенсорику, принимая профанацию за передовую науку... Это и есть подлинное *наваждение*, которое вытесняет образование и науку заблуждениями обыденного сознания, суеверием и мракобесием.

Третья новелла – собственно «Операция “Ъ”». Сюжет ее связан с привлечением режиссера знакомых и любимых зрителем персонажей прежних комедий Гайдая – тройцы незадачливых жуликов – Труса, Балбеса и Бывалого. На сей раз им предстояло сыграть не браконьеров и не самогонщиков, а уже настоящих грабителей. Комизм заказанной операции, получившей кодовое название «Ъ» – устами

Балбеса (Ю. Никулин), заключалась в том, что *грабить* «святой троице» предстоит *уже ограбленное*.

Дело в том, что «торговая база», директором которой является заказчик ограбления Петухов, уже разграблена самим Петуховым со товарищи. База теперь представляет собой склад скопившихся «никому не нужных» вещей – штабеля детских ночных горшков, вереницы «кошек-копилочек», набора музыкальных инструментов, собрания спортивного и школьного инвентаря, бутылок спиртного и т.д. Абсурдность собранных на базе разношерстных предметов демонстрирует бессмысленность как самого склада, равно как и заказанного его ограбления. Да и само бессловесное название операции – «Ы» – выдавало ее абсолютную бессодержательность и лишенность какого бы то ни было смысла. Звук «Ы», вырвавшийся у Балбеса, – это несуществующее в русском языке междометие, передающее не то иканье, не то рыганье, не то кряхтенье, но в любом случае – нечто нечленораздельное.

«Троица» в замысле ее создателя, несомненно, представляет собой неявную пародию на христианскую святую Троицу: Бог-отец, Творец всех преступных затей, – Бывалый (Е. Моргунов), воплощающие в себе могучую, но тупую силу и безоглядную решимость; Балбес – Бог-сын, Спаситель – нескладный, глуповатый, совершающий нелепые поступки; Трус (Г. Вицын) – душа коллектива, боязливая, то и дело сверяющая будущие действия с Уголовным кодексом. Соединение в одно – «нераздельное и неслиянное» – целое: «бывалости» («опытности»), бесшабашности (или «безбашенности») и патологической трусости и нерешительности – создает исключительно комический альянс, в котором три противоположные друг другу составляющие тормозят и блокируют друг друга, что делает невозможным осуществления в этом составе любой авантюры.

«Грабители» долго торговались с заказчиком насчет условий и оплаты, целей и задач, но так и не усвоили правил «операции» и ее практического назначения. Иначе говоря, участники мнимого «ограбления» так и не поняли, что и для чего они должны делать. Сам план «операции», составленный заказчиком Петуховым, был изначально глупым, нелепым и практически невыполнимым. Исполнители его в ходе репетиций, а затем и в процессе самой операции, забывали и перепутывали назначенные им действия. Расчет на беспомощность сторожихи – «бабули – божьего одуванчика», вооруженной ружьем с холостыми патронами, на тряпку, пропитанную хлороформом, на по-

вязку народного дружинника, надетую на рукав Бывалого, был разрушен бестолковостью «троицы» и вторжением непредсказуемых изменений в сценарии «операции». Вместо «бабули» на дежурство явился отзывчивый Шурик, который затеял комическую погоню за грабителями; тряпка с хлороформом в конечном счете усыпила всех. Включая самого Шурика, а явившаяся на подмогу «бабуля», оказавшаяся квартирной хозяйкой Шурика, связывает веревкой незадачливых «грабителей», садится за руль автомобиля Бывалого и отводит всю троицу в милицию.

Казалось бы, расхитители социалистической собственности схвачены, порок наказан, добродетель восторжествовала... Но от всей этой бездарной «операции» остается горький осадок. Во-первых, настоящие «расхитители социалистической собственности», включая директора базы Петухова, еще не найдены и, возможно, останутся вообще нерасследованными. Во-вторых, Шурик устроил потасовку с «грабителями», но его борьба с «нарушителями» закончилась не победой, а поражением (под действием хлороформа он заснул рядом с тройкой «грабителей», тем самым показав, что он – такой же неудачник, как и они). И, в-третьих, если «Операция “Ъ”» сорвалась, не начавшись, то и «контроперация», начатая Шуриком и завершенная «бабулей – божьим одуванчиком», по существу, обернулась всего лишь поимкой трех неудачников и стала зеркальным отображением «операции “Ъ”». Главный же итог новеллы – напрашивающееся обобщение: страна обречена на тотальное разграбление; одни грабители и воры маскируются преступлениями других воров и грабителей, и, снимая поверхностные слои всеобщего грабежа, мы не достигаем глубинных процессов ограбления страны, которые остаются безнаказанными и даже незамеченными.

Назвав всю трилогию «Операция “Ъ”», Л. Гайдай не только объединил три разные истории центральным персонажем – Шуриком, но и подвел к общему знаменателю: и перевоспитание «напарника» в ходе «социалистического строительства», и «наваждение» с экзаменом по физике, и борьба с «расхитителями социалистической собственности» были, по большому счету, отрицательным опытом, а еще точнее – были «приключениями Шурика» с непредсказуемыми результатом, – т.е. различными версиями невнятной «операции “Ъ”», предпринимаемыми буквально всеми – на разных социальных уровнях, в рамках различных профессий – на стройке, в вузе, на торговой базе... И вездесущий Шурик («вечный студент») – не только посто-

янный наблюдатель всех этих безответственных «операций», но и их непременный (и активный) участник. Случайность его участия во всех подобных авантюрах – лишнее подтверждение того, что все эти «операции “Ы”» многочисленны и типичны для эпохи, более того, они являются органичной основой советского образа жизни и, страшно вымолвить, невидимой, глубинной сущностью советского строя. И это – совсем не смешно, а страшно, даже трагично.

Следующим образцом «скрытой» трагикомедии у Л. Гайдая была «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1967). Первое, что бросается в глаза в самом названии фильма – это интертекстуальная связь проблематики фильма с предшествующими интерпретациями темы «кавказского пленника» в русской художественной культуре XIX века – в одноименных поэмах Пушкина и Лермонтова, а также в рассказе Л. Толстого. Из этих произведений, написанных во времена длительного «усмирения Кавказа» (на протяжении целого столетия), становилось ясно читателям, что «кавказским пленником» является вся Россия. Из фильма Гайдая тоже следовало, что в «плену» у Кавказа оказалась не только Нина – «студентка, комсомолка, спортсменка, наконец, ... просто красавица» (Н. Варлей), но и искатель «новых приключений» Шурик (А. Демьяненко), а, если задуматься, то и весь Советский Союз.

Шурик, поменявший в фильме свою техническую профессию на фольклориста и антрополога, сразу по приезде на Кавказ погружается в мир не просто восточной экзотики, но восточной архаики. Даже в тостах (сомнительный фольклорный жанр), которые Шурик как неопит фольклористики начинает собирать и записывать, слышится едва ли не первобытная мораль, продолжающая быть авторитетной и действенной на советском Кавказе. Далее выясняется, что первобытные (или в лучшем случае средневековые) обычаи и традиции отлично сохранились и действуют в повседневной кавказской жизни, как и сто, двести, пятьсот или даже тысячу лет назад. Все усилия советской власти, направленные на то, чтобы искоренить варварские ритуалы и обряды доисторической древности – вместе с религиозными и бытовыми пережитками, оказывается, пошли прахом, и мировая цивилизация лишь внешне коснулась Кавказа, – на уровне персонального автомобиля или финского холодильника.

На деле, как ни в чем не бывало, продолжает существовать обычай похищения невесты, уплата калыма (в данном случае в виде стада из 25 баранов и пресловутого «финского холодильника» в придачу).

Местная власть – в лице «товарища Саахова» (В. Этуш) – не просто воплощение безграничного административного ресурса мелкого деятеля районного масштаба, но картина советского феодализма, представленная в ярких красках. Суд, прокуратура, партийные органы, больничный персонал – всё в руках кавказского феодала, запирающего украденную им «невесту» Нину в своем «замке», построенном в горах, над бурным горным потоком. В его подчинении оказывается и всем знакомая гайдаевская «троица» – Трус, Балбес и Бывалый, переодетые в условную кавказскую «форму» и выступающие то в почетной роли «кунаков», то в роли похитителей и охранников похищенной невесты. К месту здесь и песенка Балбеса «Если б я был султан...», которая поется «кавказской пленнице», намекая ей на ее подневольное положение в гареме местного «султана» (вызывающего невольные ассоциации то со Сталиным, то с Берией).

Не лучше и положение Шурика, ставшего поневоле новым «кавказским пленником». Его попытки противостоять «красивому древнему обычаю» – похищению Нины как будущей невесты «товарища Саахова» – приводят его к заключению в психушку, где врачи (по сговору с всесильным местным феодалом) приговаривают Шурика к насильственному лечению от алкоголизма и мании преследования. Таким образом, он наглядно становится жертвой советской карательной психиатрии, как Нина – жертвой традиционной народной культуры, заботливо сохраненной в Советском Союзе в качестве раритетного «национального наследия».

Лишенные прав и свобод «кавказские пленники» спасаются бегством, наемные «стражи порядка» (все те же Трус, Балбес и Бывалый) преследуют их и настигают. Погоня завершается символической сценой: «кавказская пленница», связанная по рукам и ногам, и ее засыпающие похитители, которых Шурик и его помощники накачали снотворным, летят на неуправляемом автомобиле – по петляющей дороге, по лесу, наполненному большими деревьями, пока, благодаря ловкости Шурика, догнавшего всю компанию верхом на лошади, он не остановил машину на самом краю пропасти... Здесь мы видим развернутую метафору: общество, охваченное сном и невежеством, связанное архаическими бреднями и отошедшими в прошлое традициями, неизбежно низвергнется в бездну...

Конечно, Гайдай и весь коллектив фильма под обществом, катящимся вниз, подразумевали не один традиционалистский Кавказ, который в данном случае был не более чем условностью. При жела-

нии, Л. Гайдаю можно было бы предъявить обвинения в оскорблении национальных и религиозных чувств. Но в то время это никому не пришло в голову. В. Этуш, исполнитель роль товарища Саахова, позднее вспоминал: «Грузины считают, что сыграл армянина, армяне – что грузина, азербайджанцы – что ещё какого-то, не относящегося к ним кавказца. И у всех я – желанный гость»¹. Так что всеми узнавался «Кавказ», но Кавказ абстрактный, а не конкретно-национальный.

Общество, лишаящее своих членов свободы и не признающее за ними никаких прав, управляемое по произволу одного неменяемого и самонадеянного лица с помощью глупых, трусливых и настырных исполнителей, общество, пытающееся усмирить своих непокорных членов средствами насилия, набора традиционных ценностей и традиций, карательной психиатрии и примитивной пропаганды, такое общество не имеет будущего и обречено. Не всякий бы решился озвучить такой приговор советскому обществу. Неслучайно «Кавказскую пленницу» долго не утверждали, а один из руководящих чиновников, по свидетельству одного из авторов сценария Я. Костюковского, на заседании комиссии Госкино СССР прямо заявил, что это «антисоветчина», и картина выйдет на экран только «через его труп»². Судьбу фильма решила случайность: «Кавказскую пленницу» (еще официально не принятую к массовому показу) посмотрел Л.И. Брежнев, и картина ему понравилась.

Комедия «Кавказская пленница», переполненная различными трюками, аттракционами, гэгами, всеми зрителями и профессионалами кино воспринималась как феерически смешная комедия. Однако проницательные критики – после первого просмотра – ощущали в фильме «двойное дно», причем отнюдь не комедийное. А. Волков и Н. Милосердова, авторы персональной статьи о Л. Гайдае в «Режиссерской энциклопедии» (2010), отмечали, что в его комедиях, «отвечающих народному пониманию юмора, зритель улавливал и более серьезный, горько-ироничный смысл»³. В глубинном пласте смыслов «Кавказской пленницы» «горько-ироничный», а подчас и трагичный подтекст авторского нарратива ощутим и тревожен. Режиссер ощу-

¹ Цит. по: Новицкий Е.И. Леонид Гайдай. М.: Молодая гвардия, 2017 (Серия «Жизнь замечательных людей»). С. 206.

² Гайдай Л., Костюковский Я., Слободский М. Кавказская пленница / Библиотека сценариев. Вып. 25. СПб., 2010. С. 75.

³ Кино России. Режиссёрская энциклопедия. В 2 томах. / Составитель Л. Рошаль, редактор М. Кузнецова. М.: НИИ киноискусства, 2010. Т. 1. С. 111.

шал, что замеченные им «трещины» в фундаменте советской цивилизации рано или поздно приведут к крушению всего грандиозного общественного здания. В самих устоях советского общества назревали серьезные противоречия национального и социального, экономического и бытового, культурного и политического характера. Условный архаический «Кавказ» неуклонно побеждал своего исторического «пленника» – Советский Союз и Россию.

После всех своих «новых приключений» на Кавказе Шурик довольно бесславно уезжает в Россию на своем осле; «комсомолка и спортсменка», несостоявшаяся «невеста» покидает чуждый ей Кавказ на рейсовом микроавтобусе, а ее неудачные «похитители» – Трус, Балбес и Бывалый, во главе с «султаном» местного масштаба – «товарищем Сааховым» – предстают перед «советским судом», «самым гуманным судом в мире». И у зрителя создается впечатление, что наказание комических «злодеев» ограничится выстрелом солью, потому что в советском кодексе, как и в древнем «законе гор», нет соответствующей уголовной статьи – о «похищении невест»...

Следующая скрытая кинотрагикомедия Л. Гайдая – «Бриллиантовая рука» (1969). Страна все глубже погружалась в брежневско-андроповский «застой» и международную изоляцию. Темой новой комедии Гайдая стали последствия туристической поездки за границу простого советского обывателя Семена Горбункова (Ю. Никулин). Конечно же, речь шла не только о мафии контрабандистов-международников во главе с таинственным Шефом (остающимся в основном за кадром) и его забавными помощниками – обаятельным и расторопным Гешей Козодоевым (А. Миронов) и туповатым и грубым механиком Лёликом (А. Папанов). Это – внешний, авантюрно-детективный слой проблематики фильма, связанный для героев с известными рисками (дилемма «бриллиантовая рука» vs «костяная нога») составлял главное комедийное содержание фильма, придававшее сюжету динамизм и напряженность. Ключевую роль здесь играет домоуправ Варвара.

Гораздо важнее скрытый, глубинный пласт семантики фильма, связанный с атмосферой идеологической подозрительности, антизападной конспирологии и шпиономании, окружающей Горбункова и его заграничные путешествия. Даже добропорядочная супруга Семена Надежда Ивановна (Н. Гребешкова), довольно наивно представляющая «заграницу» (ее вопросы к мужу: «А ты Софи Лорен видел? А кока-колу пил?») полна подозрений и предположений, внушенных

официальной пропагандой, в отношении его зарубежного путешествия и его роли в происходящих событиях.

Но главным персонажем идеологической составляющей комедии является Варвара Сергеевна Плющ (Н. Мордюкова). Управдом и общественница, она зорко следит за всеми жильцами дома, подозревая в каждом подозрительном для нее «иностранного агента». Ее патологическая бдительность и активность сравнима с политическим активизмом советских обывателей 1937 года: «Наши люди на такси в булочную не ездят»; «Собака – друг человека» – не наш лозунг; «И вы знаете, я не удивлюсь, если завтра выяснится, что ваш муж тайно посещает любовницу» (до вмешательства цензуры донос управдома выглядел политически злободневнее: речь шла о подозрении, что Горбунков посещает синагогу). Распространяя среди жильцов дома в добровольно-принудительном порядке государственные лотерейные билеты, домоправительница угрожает санкциями: «А если не будут брать, отключим газ!». Наконец, она вывешивает при входе в подъезд обличительный плакат: «Позор пьянице и дебоширу Горбункову С. С.!».

Многими было замечено, что выведенные в фильме международные контрабандисты – Геша и Лелик – не вызывают негативного отношения и не производят отталкивающего впечатления. Они не страшны, а комичны. А вот «товарищ Плющ» – по-настоящему страшна и угрожающа. Если предположить, что в ближайшее (к гайдаевской комедии) время советское общество будет представлено главным образом такими активистами и руководителями, то возвращение времен Большого террора и сталинизма станет неизбежным. Правда, добродушные и деятельные милиционеры (Михаил Иванович и Володя) вовремя приходят на помощь семейству Горбунковых, и шайка международных жуликов довольно фантастическим образом (с помощью вертолета, переносящего по воздуху автомобиль с преступниками) обезврежена. Но главная опасность, составляющая фон всей детективной истории, – атмосфера недоверия и подозрительности, досужих домыслов и слухов, официозной демагогии и добровольного доноительства – остается. И в предощущении этой опасности заключается трагический подтекст «Бриллиантовой руки».

В 1973 г. Л.И. Гайдай обратился к сюжету М. Булгакова; он уже и раньше собирался снять комедию по пьесе Булгакова «Бег», но его опередили А. Алов и В. Наумов (1970). На этот раз режиссер избрал для экранизации пьесу М.А. Булгакова «Иван Васильевич» (1936), в

свое время разрешенную к постановке в Театре Сатиры Главреперткомом, но после генеральной репетиции снятую со сцены и при жизни автора никогда не ставившуюся. Запрет на постановку этой пьесы исследователи объясняли по-разному, но преобладающей точкой зрения была констатация того, что в середине 1930-х гг. Сталин пришел к апологии правления И. Грозного как мудрого государственника, централизовавшего Московское царство, раздвинувшего его пределы и сплотившего страну вокруг себя. Прозрачными были и симпатии Сталина к методам правления Ивана IV и к самому царю как к сильной и волевой личности, ни перед чем не останавливавшегося в достижении поставленных целей.

И если в 1940 г. театральный критик Ю. Юзовский в предисловии к готовившемуся, но так и не вышедшему сборнику пьес М. Булгакова, писал, что «Иван Васильевич» – «веселая, остроумная шутка драматурга между двумя серьезными пьесами» («Мольер» и «Пушкин»)¹, то В. Каверин в предисловии к сборнику пьес Булгакова, вышедшему в 1965 г. уже заметил иное: «Забавный контраст между двумя эпохами начинает выглядеть не столь уж забавным»². Несомненно, приуменьшая серьезность пьесы Булгакова, Юзовский, вскоре после смерти драматурга, стремился облегчить публикацию сборника его пьес, а Каверин, движимый настроениями «оттепели», хотел обратить внимание читателей не столько на контраст эпох (Ивана Грозного и Иосифа Сталина), сколько на их принципиальное сходство (деспотизм и тирания единовластия, террор, жестокость и садизм правителя и его опричников).

Называя свой фильм, в отличие от пьесы Булгакова, «Иван Васильевич меняет профессию», Л. Гайдай только на внешний, поверхностный взгляд, переносил акцент с царя на управдома Буншу, который после временного пребывания в XVI веке стал подписываться в официальных советских документах: «И.о. царь» и, таким образом, комически сменил свою профессию. Между тем глубинный смысл перемещений персонажей во времени гораздо сложнее. Управдом, действительно, начинает ощущать себя царем в своей вотчине, а царь, будучи схвачен представителями советской милиции, вдруг чувству-

¹ Юзовский Ю. О пьесах Михаила Булгакова // Проблемы театрального наследия М. А. Булгакова. Сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова; [Редкол.: А. А. Нинов (отв. ред.) и др.; Введ. А. А. Нинова]. Л.: ЛГИТМИК, 1987. С. 146).

² Булгаков М. Драммы и комедии. М.: Искусство, 1965. С. 14.

ет себя обвиняемым и вынужден оправдываться. Но факт остается фактом: в Москву 1930-х годов (у Булгакова), как и в Москву начала 1970-х (у Гайдая) возвращается эпоха Ивана Грозного, во главе с самодержцем, вместе со своей «опричниной», своими порядками, «вертикалью власти», распределением благ между «своими».

Булгаков предупреждал своих зрителей и читателей, что в лице Сталина пришел новый Иван Грозный, и, может, пострашнее того, из XVI века. Гайдай предупреждал своих зрителей, что возвращается Сталин и сталинизм – в лице «наследников Сталина». «Оттепель» закончилась. Еще есть ощущение, что царь «не настоящий», а переодетый в сценический костюм, загримированный. Абсурдны попытки режиссера Якина угадать, кто играет роль царя – Никулин, Смоктуновский?.. – в то время как перед ним и есть сам царь! Машина времени, как бы она ни была устроена (хотя бы и виртуально), – опасная игрушка. «Игра в царя», начавшаяся понарошку, постепенно переходит в фазу, когда царизм вступает в свои права на полном «серьезе». Тут уже не до шуток: в Москве 70-х Ивана Грозного встречает ничего не понимающая милиция, на подмогу появляется «карательная психиатрия», доносы соседей и репрессии со стороны властей грозят даже изобретателю «машины времени» инженеру Шурику. Ах, если бы все это было во сне! (как это кажется в фильме). Однако историческая трагедия России – Советского Союза (возрождение самодержавия) разворачивается наяву.

Остается несколько слов сказать еще об одном трагикомическом фильме Л. Гайдая – «Не может быть!» (1975), снятого по произведениям М. Зощенко. Достаточно взглянуть на первую новеллу кинотрилогии – «Преступление и наказание», основой которой стала одноименная пьеса Зощенко (1933)¹. Название пьесы, перекликающееся с названием романа Достоевского, содержит в себе парадоксальное противоречие: в ней речь идет о *наказании без преступления* (что особенно убедительно показано в тексте Зощенко. Заведующий кооперативом (у Зощенко) читает в газете «революционный декрет», в котором сообщается, что за «расхищение народного имущества» вводится «высшая мера» (расстрел). Заведующий магазином (у Гайдая) Горбушкин (М. Пуговкин) понимает заранее, что, согласно постоянно меняющимся законам советской власти любой человек, а особенно мел-

¹ См. подробнее: Сараскина Л.И. Комедия Михаила Зощенко «Преступление и наказание» на советском экране: вымысел и реальность // Художественная культура. 2022. № 3. С. 246–275.

кий собственник (нэпман), может стать нарушителем и обвиняемым в любой момент, при этом лишиться имущества, а затем и жизни.

Вся суэта, предпринимаемая его женой Анной Васильевной (Н. Гребешкова), ее братом (В. Невинный), их соседом (М. Светин) с тем, чтобы распродать все имущество, жене развестись с мужем и отстраниться от родственника, ставшего государственным преступником (и уже не уголовным, а политическим!) в комедии Гайдая уморительна. Но страшный фон происходящего – ощущение незащищенности от смертельной угрозы в условиях неправового государства сохраняется на протяжении всей киноновеллы. Страх неизбежной гибели сопровождает не только самого Горбушкина, вызванного в качестве свидетеля по делу некоего Щукина (сегодня свидетель, а завтра – не свидетель, а обвиняемый), но и всех его близких (жены, деверя, соседа), и все они ощущают эту угрозу. Неслучайно время от времени в фильме звучит похоронный марш.

Однако эти тревога и страх связаны не только с концом НЭПа и разгромом восстановившейся рыночной экономики, но и с современностью создателей гайдаевской комедии. Совсем не случайно следователь, к которому приводят Горбушкина, одет по моде 1970-х годов. Правовой беспредел в СССР продолжался. И «без вины виноватый» легко превращался в виноватого, обвиненного в каком угодно придуманном преступлении. А наказание поджидало виновных буквально за каждым углом. *Комическое осмысление трагического* было само по себе трагичным.

Социокультурное послесловие

Постепенно жанр советской кинотрагикомедии заметно мрачнеет, наполняясь социально-психологическими, социально-историческими и политическими мотивами. Рязановский фильм «Берегись автомобиля» (1966) даже в подзаголовке был назван «трагикомедией». «Золотой теленок» (1968) М. Швейцера; «Гори, гори, моя звезда» (1969) А. Митты; «Начало» (1970) Г. Панфилова; «Агония» (1974) Э. Климова...

По мере углубления застоя и стагнации советского общества различные версии трагикомизма умножились: «12 Стульев» (1977) М. Захарова, «Безымянная звезда» (1978) М. Козакова; «Осенний марафон» (1979) Г. Данелия; «Добряки» (1979) К. Шахназарова; «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) М. Захарова; «О бедном гусаре замолвите

слово» (1980) Э. Рязанова; «Покровские ворота» (1982); М. Козакова; «Военно-полевой роман» (1983) П. Тодоровского.

Кульминации советская кинотрагикомедия достигает в «перестройку»: «Покаяние» (1984) Т. Абуладзе; «Забывтая мелодия для флейты» (1987) Э. Рязанова; «Убить дракона» (1988) М. Захарова; «Паспорт» (1990) Г. Данелии; «Небеса обетованные» (1991) Э. Рязанова; «Анкор, еще анкор!» (1992) П. Тодоровского. В этих фильмах, заслуживающих специального анализа и глубокой социокультурной интерпретации, трагическое явно преобладает над комическим, которое остается лишь «тенью» разросшегося трагизма. Развитие кинотрагикомедии в 1970-е и 80-е годы отразило углубляющийся кризис советского строя и нарастающее разочарование в «советском», тесно переплетенное с ностальгией по утраченному.

Советская эра закончилась в киноискусстве под знаком трагикомедии. Десятилетие спустя кинотрагикомедия возродилась с новой силой в творчестве А. Балабанова («Брат 2», 2000; «Жмурки», 2005). Это свидетельство того, что с концом советской эпохи отголоски соцреалистического «Госсмеха»¹ сталинского времени, неотрывно связанного с неотрывным от него «Госстрахом», до конца так и не развеялись.

¹ См. подробнее: Добренко Е., Джонссон-Скрадоль Н. Госсмех: сталинизм и комическое. М.: Новое лит. обозрение, 2022. С. 26–59.

Нина Коноплева (Владивосток)

О сущности художественной деятельности

В научной литературе деятельность рассматривается в различных аспектах: её видов (обучение, труд, игра и т.д.) (Б.Г. Ананьев), особенностей процессов, действий и операций (А.Н. Леонтьев), взаимосвязи акций опредмечивания и распредмечивания (Г.С. Батищев), способов проявления активности человека как в его биологической, так и социокультурной жизнедеятельности (М.С. Каган).

В результате деятельность может рассматриваться как двухуровневая биосоциальная система, превращающаяся в филогенетической и онтогенетической жизнедеятельности живых существ в социокультурную деятельность человека как общественного существа, направляющего свою активность на окружающие его объекты или других субъектов. Деятельность можно разделить на предметную (практическая и познавательная) и деятельность, направленную на взаимодействие с себе подобными, в связи с чем Б.Г. Ананьев выделял ее формы, А.Н. Леонтьев – линии развития, Д.Б. Эльконин – группы. Причем обе стороны деятельности, как отмечал Д.И. Фельдштейн, существуют в единстве, при этом предметная – обеспечивает преимущественное формирование интеллектуальной активности человека, деятельность по усвоению норм взаимоотношений с людьми – формирование его социальной активности и культурных преобразований.

Именно таким видом деятельности является творчество, особый феномен в жизни человека, способствующий преобразованию культуры и совершенствованию собственной индивидуальности.

Анализ научных подходов к пониманию творчества демонстрирует множество его определений: «высшая форма деятельности человека» (И. Кант, Ф. Шеллинг), «космический принцип бытия, имманентный человеку» (Н. Бердяев, С. Булгаков, В. Соловьев), самораскрытие смысла бытия (Н. Бердяев), «синоним жизни» (А. Бергсон), «беспредельный процесс субстанциализации» (Г.С. Батищев) и проч. Если проследить представления о творчестве в исторической ретро-

спективе, то можно выявить деятельностьную составляющую определений, в частности, в античной философии – это божественный акт рождения (творения) космоса; волевой акт божественной личности (Августин); в Средние века – творение истории (Ф. Аквинский); деятельность, рождающая мир (философия жизни); творчество – это экстатический порыв (Н. Бердяев, М. Хайдеггер); научная деятельность (Э. Гуссерль, Н. Гартман, Дж. Дьюи и др.).

Российские авторы рассматривали сущность творчества в двух основных аспектах: во-первых, как фактор социокультурного развития, понимая при этом под ним «одну из главных сил в развитии человечества», «высшую стадию социальной самоорганизации в движении материи» (В.А. Яковлев), «способ внесения социально полезных изменений в действительность, осуществления общественного прогресса (Л.В. Яценко), «многомерное пространство человеческой культуры» (А.А. Шаховской); во-вторых, как способ личностного бытия (Г.Г. Панкова), источник и фактор интеграции в личностном развитии (Т.П. Минченко), создания условий для саморазвития и самоосуществления (Л.В. Яценко), как высшую стадию развития личности (К.А. Абульханова-Славская). То есть российские ученые использовали три основных подхода к пониманию творчества – социокультурный, деятельностьный и личностный.

В контексте деятельностьного подхода многие ученые определяли творчество как созидание нового (Г.С. Батищев, Д.Б. Богоявленская, Л.С. Выготский, П.П. Крамар, Я.А. Пономарев, С.Л. Рубинштейн, О.К. Тихомиров, А.Т. Шумилин, Л.В. Яценко и др.). По мнению С.В. Максимовой, главным в творчестве является внутренняя активность личности и ее направленность на создание идеального образа нового мира.

Ряд ученых, Г.С. Батищев, Н.А. Венгеренко, Л.Н. Коган, В.Ф. Овчинников, Я.А. Пономарев, Л.В. Яценко и др. считают, что ориентация на фактор новизны, как самый важный в определении сущности творчества, недостаточен для ее идентификации. Также общественную значимость творческих продуктов нельзя считать обязательным фактором творчества в связи с тем, что творческие достижения часто при жизни автора не признаются таковыми. Кроме того, не следует отвергать связь творчества с комбинаторикой. Так уже Платон и Аристотель развивали учение пифагорейцев о подражании. О ее важности говорили А. Пуанкаре, К.А. Тимирязев, А. Матейко и др.

В.Ф. Овчинников отмечает, что творчество должно быть ориентировано на единство репродуктивных и продуктивных начал, быть выражением предметно-деятельностной природы в форме сочетания «...преемственности и новообразования, устойчивости и обновления»¹.

В связи с этим Л.Б. Ермолаева-Томина выделяет три «круга» творческой деятельности:

- первый направлен на созидание новых форм материи, жизни, самого человека;
- второй обеспечивает совершенствование, преобразование уже существующего;
- третий служит разрушению старого мира.

А.Т. Шумилин, считает, что, рассматривая творчество в контексте деятельности, следует выделять ее четыре вида: среди них два являются стереотипными, причем один из них – это копия уже существующего, а второй – использует новые способы и технологии. Два другие вида творчества отличаются оригинальностью, в первом – это оригинальность результата, а во втором она проявляется в применении новых орудий или программ. По его мнению, если предмет творчества или условия деятельности изменяются случайно, то такую деятельность нельзя относить к творческой.

Следует также обратить внимание на то, что творчество можно рассматривать, с одной стороны, как самостоятельную деятельность, а с другой – как компонент любой.

В свое время М.С. Каган, утверждая наличие в структуре художественного творчества четырех видов деятельности, – таких как познавательная, ценностно-ориентационная, преобразовательная и коммуникативная, – обосновывал значимость системного подхода к исследованию принципов художественно-образного освоения действительности, которое он называл художественным творчеством и отмечал сложность и многомерность его структуры и полифункциональность его плода – искусства.

В свою очередь, Ф. Шеллинг утверждал, что искусство служит прообразом науки, «... оно достигло того, к чему наука только еще должна прийти [цит. по: 1, с. 109].

¹ Цит. по: Овчинников В.Ф. Деятельностная основа творчества /В.Ф. Овчинников//Диалектика творческой деятельности. Воронеж, Изд-во Воронежского университета, 1999. 141 с. С. 19–26.

При этом творческий характер деятельности обусловлен тем, что социально сформированные принципы познавательной, преобразовательной и коммуникативной деятельности и ее видов, имея культурно-исторические основания, не могут быть неизменными.

Можно сказать, что художественная деятельность – сложная разновидность человеческой деятельности, сочетающая в себе все ее основные виды, именно «...в искусстве происходит столкновение противоположностей, рождающееся при этом целое становится отличным от слившихся в нем компонентов»¹.

И.В. Лопаткова считает, что имеется четыре базовые категории, позволяющие определить содержание художественной деятельности: субъектная позиция, духовность, интеллектуально-чувственное преобразование реальности, восприятие и создание произведений как эстетических объектов [2, с. 179].

Творчество рассматривается нами как одна из значимых сил в развитии человечества, как способ, вносящий полезные для общества и культуры изменения в действительность, создающий условия для саморазвития и самоосуществления творческих личностей. В свою очередь, художественная деятельность понимается нами как вид особого духовного творчества, субъектной интерпретации и одновременно трансляции предметного содержания культуры, отличающийся эстетическими характеристиками [3, с. 62].

А.А. Мелик-Пашаев обосновывает, что «... действие внутренней энергии души прослеживается от первых хаотических проявлений активности младенца до высших форм сознательного и сверхсознательного творчества. Именно этой энергией осуществления свободы Я в заданных условиях жизни одарен человек как творческое по природе существо... Подобно тому, как белый луч, преломляясь в среде, дает радугу различных цветов, так «”сверхкачественная” энергия души порождает в социокультурной среде исторически изменчивое множество конкретных видов человеческой одаренности..., одним из которых является художественная» [4, с.184].

При этом российские авторы «Рабочей концепции одаренности» (Д.Б. Богоявленская – ответственный редактор, В.Д. Шадриков – научный редактор, Ю.Д. Бабаева, А.В. Брушлинский, В.Н. Дружинин,

¹ Цит. по: Каган М.С. Взаимосвязь видов деятельности. Художественное творчество как особый вид человеческой деятельности // Избранные труды в VII томах. Том II. Теоретические проблемы философии. СПб.: ИД «Петрополис», 2006. 660 с. С. 68.

И.И. Ильясов, И.В. Калиш, А.М. Матюшкин, А.А. Мелик-Пашаев и др.) «...определяют ее как системное качество психики, развивающееся в течение всей жизни и обуславливающее возможность достижения человеком более высоких необычных, незаурядных результатов в одном или нескольких видах деятельности» [цит. по 5, с. 13].

Побудительные мотивы творчества различны, это может быть выполнение социального заказа, понимаемого как «... общественное требование, принятое и осознанное художником как личностная потребность и необходимость, как услышанный им призыв времени»¹; реализация стремления творца к духовной свободе, к выражению своего воображения, реализации своей мечты, к пониманию себя, своего внутреннего мира, к преобразованию окружающей действительности с учетом собственных представлений о ней, к самовыражению или же к достижению высокого уровня материального достатка.

Сложность и многогранность творческого процесса, его продуктов, а кроме того, самой творческой личности, требуют системного подхода к их исследованиям, привлечения ряда научных методов: исторического, структурно-функционального, феноменологического, семиотического, антропологического, информационного, иконологического, формально-стилевого, герменевтического и др.

Литература

1. Вербицкая Г.Я. Художественный конфликт как модель философского освоения действительности // ИКНИ / ICONI. 2020. No 1. С. 108–120. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2020.1.108-120>

2. Лопаткова И.В. Маркеры художественной одаренности / И.В. Лопаткова // Психология творчества и одаренности. Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 15–17 ноября 2021 года, г. Москва [Электронный ресурс]: в 3-х частях / Под ред. Д.Б. Богоявленской. М.: Ассоциация технических университетов, 2021. 2,55 Мб. 320 с. Часть 3. Режим доступа: <http://atuniversities.ru/wp-content/uploads/odarennost-2021-3.pdf>, С. 177–181.

https://doi.org/10.53677/9785919160472_177_181

¹ Цит. по: Громов Е.С. Природа художественного творчества. М.: Просвещение, 1986. 120 с.

3. Коноплева Н.А. Гендерные основания творчества и творческой личности в российской культуре переходных эпох // ИКОНИ / ICONI. 2021. No 4. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.059-076>

4. Мелик-Пашаев А.А. Свобода. Творчество. Одаренность // Психология творчества и одаренности. Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 15–17 ноября 2021 года, г. Москва [Электронный ресурс]: в 3-х частях / Под ред. Д. Б. Богоявленской. М.: Ассоциация технических университетов, 2021. 2,55 Мб. 320 с. Часть 3 Режим доступа: <http://atuniversities.ru/wp-content/uploads/odarennost-2021-3.pdf>, С. 181–185. https://doi.org/10.53677/9785919160472_181_185.

5. Семенов И.Н. Рефлексивно-продуктивное целеобразование Я-концепции как системообразующий фактор трансформации одаренности в культуру-созидающее творчество (методология его самостоятельного развития) // Психология творчества и одаренности. Сборник статей Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 15–17 ноября 2021 года, г. Москва [Электронный ресурс]: в 3-х частях / Под ред. Д. Б. Богоявленской. М.: Ассоциация технических университетов, 2021. 2,55 Мб. 320 с. Часть 3. Режим доступа: <http://atuniversities.ru/wp-content/uploads/odarennost-2021-3.pdf>, С. 9-14. https://doi.org/10.53677/9785919160472_9_14

Оксана Коночкина (Луганск)

Влияние информатизации образования на формирование медиакультуры будущих учителей художественной сферы в процессе профессиональной подготовки

Современный период развития общества характеризуется сильнейшим влиянием информационных технологий, которые проникают во все сферы человеческой деятельности и образуют глобальное информационное пространство. В информационном обществе изменяется не только производство, но и весь уклад жизни, система ценностей, возрастает значимость досуга по отношению к материальному продукту. В таком обществе производятся и потребляются интеллект, знания, что приводит к увеличению доли умственного труда.

Следовательно, информационное общество можно охарактеризовать как общество, в котором большинство работающих занято производством, хранением, переработкой и реализацией информации и высшей ее формы – знаний.

Целью информатизации является улучшение качества жизни людей за счет повышения производительности и облегчения условий их труда. Этот процесс требует серьезных усилий на многих направлениях, включая ликвидацию компьютерной неграмотности и формирование культуры использования новых информационных технологий.

Неотъемлемой и важной частью этих процессов является информатизация образования.

Информатизация образования позволяет решить одну из основных задач – повышение качества образования с использованием современных информационных технологий. Формирование навыков работы с электронными средствами обработки и передачи информации, способствует развитию творческого и интеллектуального потенциала обучающихся. Это дает широкие возможности в процессе подготовки будущих специалистов к жизнедеятельности в условиях ин-

формационного пространства, когда более половины рабочих мест предполагает использование компьютеров и Internet.

Опираясь на исследования российских ученых, под информатизацией образования будем понимать «...процесс обеспечения сферы образования теорией и практикой разработки и использования современных информационных технологий, ориентированных на реализацию психолого-педагогических целей обучения и воспитания, принципиально новые, востребованные современным обществом образовательные результаты» [6, с. 117–124].

Информатизация образовательной среды делает возможным:

- системный подход в организации учебного процесса на основе структурно-логического представления учебного материала, позволяющего задать содержание в виде системы взаимосвязанных модулей;
- гибкость и открытость учебного процесса по отношению к социальным и культурным различиям между студентами, их индивидуальными стилями, темпами обучения, их интересами, позволяющая повысить эффективность учебного процесса;
- интенсифицировать учебный процесс на основе мультимедийной формы подачи учебного материала;
- организацию интерактивного обучения, построенного на взаимодействии студента с учебной средой, которая является областью осваиваемого опыта в условиях реализации его субъектной позиции;
- компетентностную направленность образовательного процесса на основе единой методологии применения информационных технологий, позволяющей интегрировать учебную, исследовательскую, самостоятельную и другие виды деятельности студентов;
- формирование системы непрерывного образования, образования «через всю жизнь», направленного на постоянное развитие личности в условиях единого информационного пространства;
- создание электронной формы учебно-методических материалов (учебных планов, программ, учебных пособий, конспектов лекций, методических указаний, рекомендаций и др.), позволяющей студенту иметь такую информационную среду, которая способствует организации самостоятельной работы по усвоению учебной информации в индивидуальном темпе в удобное для него время;

- визуализацию содержания дисциплины, демонстрацию изучаемых явлений и процессов в развитии и динамике [Там же].

Особенного значения эти положения приобретают в художественном образовании, когда возможности применения наглядности, визуализации содержания дисциплины значительно расширяются.

Как замечает Е. Глазырина, «общение с произведениями искусства формирует личность, обогащает ее духовный мир, развивает чуткость анализаторов и чувств как органов восприятия мира. Целостность мира воспринимается личностью в органичности его зрительных образов, звуков, цветовой гаммы, пространственной перспективы, движения объектов. Информационные технологии (во все расширяющемся спектре их возможностей), применяемые с позиций передовой современной художественной дидактики и педагогики искусства, призваны естественно дополнять и «обогащать» данные человеку от природы органы восприятия...» [2, с. 49].

Естественное течение времени выявило необходимость в подготовке будущих педагогов художественной сферы к использованию в своей профессиональной деятельности информационных технологий. Так в психолого-педагогической науке возникает новый вектор научных исследований – медиаобразование.

Уже с середины XX века в педагогической науке зарубежья возникло новое направление – «медиаобразование» (media education), которое должно было способствовать лучшей адаптации обучающихся к миру медиакультуры, помочь им освоить язык средств массовой информации, научиться анализировать медиатексты и т.д. По мнению Л. Мастермана, центральной и объединяющей концепцией медиаобразования является репрезентация, т.е. представление реальности [5, с. 22–23].

В российском научном пространстве за последнее время появилось достаточно большое количество исследований, связанных с изучением феномена медиаобразования: работы А. Баранова, Н. Вартановой, С. Зазнобиной, Я. Засурского, Н. Кирилловой, М. Ковалевой, А. Федорова, Н. Хилько, И. Челышевой, А. Шарикова и другие.

И. Челышева считает, что «основной целью медиаобразования выступает изучение закономерностей массовых коммуникаций, взаимодействие человека в мире медиа, освоение языка средств массовой информации, овладение способами общения на основе невербальных форм коммуникации и с помощью технических средств и современ-

ных информационных технологий. Медиаобразование становится в современных условиях социокультурным явлением, частью основных прав каждого гражданина любой страны мира на свободу самовыражения и права на информацию, является инструментом поддержки демократии» [8, с. 16–18]. А. Федоров рассматривает медиаобразование как «...процесс развития личности с помощью и на материале средств массовой коммуникации (медиа) с целью формирования культуры общения с медиа, творческих, коммуникативных способностей, критического мышления, умений полноценного восприятия, интерпретации, анализа и оценки медиатекстов, обучения различным формам самовыражения при помощи медиатехники. Обретенная в результате этого процесса медиаграмотность помогает человеку активно использовать возможности информационного поля телевидения, радио, видео, кинематографа, прессы, Интернет» [7, с. 6].

Н. Кириллова считает, что медиаобразование тесно связано не только с педагогикой и художественным воспитанием, но и с такими отраслями гуманитарного знания, как искусствоведение, культурология, история мировой художественной культуры и искусства, психология искусства, художественного восприятия, творчества и т.д. Оно не только отвечает нуждам современной педагогики, но и расширяет спектр методов и форм обучения [3, с. 398].

Следовательно, медиаобразование можно рассматривать как педагогическое явление, которое представляет собой процесс образования, развития, формирования личности на материале и через средства медийной коммуникации.

Медиа охватили все культурное пространство, что дало им возможность стать не только передаточным механизмом, но и превратиться в основной способ формирования современной культуры. Так возникла новая форма культуры – медиакультура.

Категория «медиакультура» соединяет в себе два компонента: «медиа» и «культура». Культура (от лат. *cultura* – возделывание) – это преобразованный человеком мир, область реализации интеллектуальных и социальных потребностей личности, в которой выделяется прежде всего стремление к творческому созиданию и коммуникации. Окультуривание человека (по Л. Когану) происходит именно в процессе общения, и далее люди продолжают находиться в постоянном взаимодействии с коллективом, обмениваться опытом, необходимой информацией. В исследованиях Ю. Лотмана доказывается, что культура – понятие коллективное. Отдельный человек может быть носи-

телем культуры. Тем не менее, по своей природе культура, как и язык, явление общественное.

Медиа (от латинского «media», «medium» – средство, посредник) – это термин XX века, первоначально введенный для обозначения феномена «массовой культуры» («mass culture», «mass media»).

По мнению Н. Кирилловой, конечной целью медиаобразования является формирование медиакультуры личности, т.е. «...способности к активному, осмысленному усвоению медийного содержания, основанному на знаниях о сущности, специфике и целях массовых коммуникаций» [4, с. 40].

Исследователи феномена медиакультуры А. Арутюнян, В. Возчиков приходят к выводу, что «медиакультура – это доминирующая культура информационного общества, имеющая способом бытования деятельность традиционных и электронных средств массовой информации, воссоздающих социокультурную картину мира с помощью словесных, звуковых и визуальных образов; культура-универсум, вобравшая в себя функциональное многообразие массовой, народной, элитарной культуры и их модификаций, онтологически укорененная в жизнедеятельности человека; культура-метасообщение о мировоззрении человечества» [1, с. 23].

Таким образом, медиакультуру можно определять как «совокупность информационно-коммуникативных средств, материальных и интеллектуальных ценностей, выработанных человечеством в процессе культурно-исторического развития, способствующих формированию общественного сознания и социализации личности. Медиакультура включает в себя культуру передачи информации и культуру ее восприятия; она может выступать и системой уровней развития личности, способной читать, анализировать, оценивать медиатекст, заниматься медиатворчеством, усваивать новые знания посредством медиа и т.д.» [3, с. 8]. Из этого следует, что медиакультура имеет огромный потенциал влияния на развитие личности. При этом данный потенциал носит всесторонний характер: медиакультура влияет на развитие интеллектуальных способностей, эмоционального опыта, способствует формированию кругозора, творческого и критического мышления, эстетического восприятия.

Важнейшее значение данные положения приобретают в процессе профессиональной подготовки учителей художественной сферы, учитывая специфику и содержание их профессиональной деятельности в современной системе образования.

Современный педагог художественной сферы, овладевая новыми методами и технологиями освоения предметного материала, выходит на качественно новый уровень профессионализма в своей педагогической практике. Для более продуктивной организации учебного процесса, учителю необходимо овладеть методами интеграции медиаобразовательных технологий, которые включают:

- изучение и анализ информации по отбору содержания тематических блоков, поступающей как через официальные источники (учебно-дидактические и методические пособия), так и через каналы масс-медиа (пресса, телевидение, Интернет);
- развитие аудиовизуальной грамотности с целью формирования устойчивого навыка «прочтения» невербальной информации, поступающей по различным каналам связи;
- использование методов педагогического моделирования вариантов интерпретации учебного материала на основе использования элементов медиа на уроках разного типа.

Следовательно, современный педагог должен проявлять не только высокий уровень эрудиции и общий культурный потенциал, но и функциональную грамотность. Недавно появившиеся технологии медиаобразования, являются логичным этапом развития современного образовательного пространства, поскольку деятельность учителя все в большей степени включает использование медиа как профессионального инструмента, средства достижения целей образования. Обретенная же в результате этого процесса медиаграмотность помогает специалисту активно использовать возможности информационного поля телевидения, радио, видео, кинематографа, прессы, Интернет.

Сейчас разрабатывается новая система художественно-эстетического образования, в которой медиаобразование, интегрированное в художественную сферу, будет качественно преобразовывать систему обучения и воспитания личности.

Таким образом, проведя это исследование, мы выяснили, что обладая определенным уровнем медиакультуры, будущий учитель художественной сферы имеет возможность ориентироваться в медиапространстве как специфически организованном знаковом визуально-эмоциональном поле, организовывать собственную профессиональную деятельность посредством доступных инструментов и форматов медиа, выбирать эффективные технологии обучения учащихся в медиапространстве. Использование различных инновационных форм

организации процесса обучения позволяет развивать личностные и профессиональные качества будущего специалиста, дает широкие возможности для реализации творческого потенциала, организаторских и коммуникативных качеств. При этом заметим, что в области художественного образования еще нет достаточно разработанных научных обобщений дидактического опыта, связанных с интеграцией медийных технологий в процесс обучения. Данная научная проблема требует дальнейшей разработки и практической адаптации.

Литература

1. Арутюнян А.Ю., Возчиков В.А. Медиаобразование – введение в медиакультуру // Научно-практический журнал «Гуманизация образования». 2014. №1. С. 21–25.

2. Глазырина Е.Ю. Методологические аспекты использования информационных и коммуникационных технологий в художественном образовании // Теория и практика применения информационных технологий в искусстве, культуре и музыкальном образовании: материалы III Международной интернет-конференции, 14 октября – 7 ноября 2008 г. [г. Екатеринбург] / Рос. гос. проф.-пед. ун-т, отд-ние муз.-компьютер. технологий, Урал. отд-ние Рос. акад. образования. Екатеринбург, 2008. С. 48–52.

3. Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна к постмодерну. 2-е изд.; перераб. и доп. М.: Академический Проект, 2006. 448 с.

4. Кириллова Н.Б. От медиаобразования – к медиакультуре // Медиаобразование. 2005. № 5. С. 40–44.

5. Мастерман Л. Обучение языку средств массовой информации // Специалист. 1993. № 4. С. 22–23.

6. Осипова С.И., Гафурова Н.В. О реализации психолого-педагогических целей обучения в информационной образовательной среде // Сибирский педагогический журнал. 2010. №1. С. 117–124.

7. Федоров А.В. Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М.: Информация для всех, 2007. 616 с.

8. Чельшева И. Культурологический подход к проблеме медиа-реальности и медиакультуры // Медиа. Информация. Коммуникация. МГГУ им. М.А. Шолохова. М., 2012. №1. С. 16–18.

Наталья Кошкарёва (Москва)

Полифоническое письмо в хоровом творчестве Н.А.Римского-Корсакова

Сочинения для хора а саррелла Н.А. Римского-Корсакова — замечательный вклад великого композитора в русское хоровое пение. Время их создания — середина 70-х годов XIX века — предзнаменовало и начало нового этапа в истории русской духовной музыки. Как и его современник П.И. Чайковский, Н.А. Римский-Корсаков чувствовал необходимость возрождения, переосмысления и преображения духовной музыки. Его творческие начинания стали прочным фундаментом, на котором были созданы замечательные образцы церковно-певческого искусства композиторами «Нового направления» в начале XX века. Имена выдающихся композиторов – С.В. Смоленского, А.Д. Кастальского, П.Г. Чеснокова, А.Т. Гречанинова, С.В. Рахманинова – тесным образом связаны с их замечательными предшественниками – П.И. Чайковским, С.И. Танеевым и Н.А. Римским-Корсаковым.

Как отмечает Е. Светозарова, обращение Н.А. Римского-Корсакова к светской хоровой музыке а саррелла было predetermined тем, что в 1874 году он начал работать в Бесплатной музыкальной школе в качестве управляющего и руководителя хора. В процессе работы с хором композитор пришёл к выводу, что он недостаточно хорошо знает технические и выразительные возможности этого своеобразного музыкального «инструмента», в связи с чем поставил перед собой задачу досконально изучить специфику хорового звучания а саррелла и хорового голосоведения, чтобы преуспеть в написании многоголосных хоровых партитур. Преследуя эту цель, он в течение двух лет (в 1875 и 1876 годах) написал пятнадцать светских хоров а саррелла: четыре женских, пять мужских и шесть смешанных:

ДВА ТРЁХГОЛОСНЫХ ЖЕНСКИХ ХОРА. Op 13

ТУЧКИ НЕБЕСНЫЕ. Стихи М. Лермонтова

НОЧЕВАЛА ТУЧКА ЗОЛОТАЯ. Стихи М. Лермонтова

ЧЕТЫРЕ ВАРИАЦИИ И ФУГЕТТА НА ТЕМУ РУССКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ «НАДОЕЛИ НОЧИ». Ор. 14. Слова народные

ШЕСТЬ ХОРОВ. Ор. 16

Тетрадь I

НА СЕВЕРЕ ДИКОМ. Стихи М. Лермонтова (из Гейне)

ВАКХИЧЕСКАЯ ПЕСНЯ. Стихи А. Пушкина

СТАРАЯ ПЕСНЯ. Стихи А. Кольцова

Тетрадь II

МЕСЯЦ ПЛЫВЁТ. Стихи М. Лермонтова

ПОСЛЕДНЯЯ ТУЧА РАССЕЯННОЙ БУРИ. Стихи А. Пушкина

МОЛИТВА. Стихи А. Пушкина

ДВА ХОРА. Ор. 18

ПРЕД РАСПЯТЫЕМ. Фуга в миксолидийском ладу. Стихи А. Кольцова

ТАТАРСКИЙ ПОЛОН. Вариации в миксолидийском ладу. Слова народные

ЧЕТЫРЕ ТРЁХГОЛОСНЫХ ХОРА ДЛЯ МУЖСКИХ ГОЛОСОВ. Ор. 23

КРЕСТЬЯНСКАЯ ПИРУШКА. Стихи А. Кольцова

ВОРОН К ВОРОНУ ЛЕТИТ. Стихи А. Пушкина

ПЛЕНИВШИСЬ РОЗОЙ, СОЛОВЕЙ. ВОСТОЧНАЯ ПЕСНЯ. Стихи

А. Кольцова

ДАЙТЕ БОКАЛЫ. Стихи А. Кольцова

В 1875–1876 годах, которые Н.А. Римский-Корсаков называл временем «творческого перевооружения», он неустанно повышал уровень своей композиторской техники. Особенно настойчиво молодой композитор осваивал полифоническое письмо. С этой целью он изучал сочинения мастеров контрапунктистов XV–XVI веков, И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, и помимо упражнений, написал ряд фуг и фугетт для фортепиано, которые позднее были им изданы. Светские хоры а саррелла данного периода тоже были написаны, по словам их автора, прежде всего «в учебных целях» и в полном соответствии с вышеупомянутой «контрапунктической полосой» в его творчестве. Это единственный случай в истории русской хоровой литературы, когда характер и своеобразие произведений были в значительной степени predetermined поставленными композитором конкретными техническими задачами. Совершенно очевидно, что на первом плане у него было желание не столько передать музыкальными средствами

своё прочтение и осмысление поэтического текста, сколько освоить принципы написания хоровых партитур. В связи с этим некоторые произведения оказались, по признанию Николая Андреевича, несколько «тяжеловесны» и «сухи», и в них, без сомнения, заметна «своего рода гипертрофия техницизма – плод увлечения контрапунктом» [5, с. 4].

Действительно, в середине 1870-х годов Н.А. Римский-Корсаков серьезно работал над своей техникой письма хоровых сочинений. Нельзя недооценивать роль проделанной им работы в отношении музыки а cappella, потому что сам Николай Андреевич признавал важность этой работы, хоть и не признавал художественности, которая присутствует в большей части его хоровых произведений а cappella. «Творческое перевооружение», как Н.А. Римский-Корсаков называл этот период, имело большое значение для его творчества и оказало весьма большое влияние на развитие музыки а cappella в России.

Особенности контрапунктического письма Н.А. Римского-Корсакова рассмотрим на примере хора «Молитва» из цикла «Шесть хоров» op.16. В его основу положено стихотворение А.С. Пушкина «Отцы пустынноики», которое также имеет название «Молитва». Известно, что в 1836 году, за год до смерти, Александр Сергеевич возвращается в Михайловское, где последний раз проживает Страстную неделю. Свои впечатления поэт отражает в «Каменноостровском цикле» из шести стихотворений, однако до наших дней дошли лишь четыре: «Отцы пустынноики и жены непорочны», «Подражание итальянскому», «Мирская власть», «Из Пиндемонти».

Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны» по структуре состоит из четырех строф, написано в размере шестистопного ямба, что придает ему напевность. Стихотворение условно можно разделить на две равные части. Во вторую часть стихотворения Александр Сергеевич вставляет великопостную молитву святого Ефрема Сирина. Однако первоначальный текст молитвы был немного изменен автором и адаптирован под поэтический слог. Сравним текст молитвы и стихотворения и проведем его анализ:

Стихотворение А.С. Пушкина	Молитва св. Ефрема Сирина
Отцы пустынноики и жены непорочны, Чтоб сердцем возлетать во области заочны, Чтоб укреплять его средь дольних	

<p> бурь и битв, Сложили множество божественных молитв; Но ни одна из них меня не умиляет, Как та, которую священник повторя- ет Во дни печальные Великого поста; Всех чаще мне она приходит на уста И падшего крепит неведомою силой: <i>Владыко дней моих! Дух праздности</i> <i>унылой,</i> <i>Любоначалия, змеи сокрытой сей,</i> <i>И празднословия не дай душе моей.</i> <i>Но дай мне зреть мои, о боже, пре-</i> <i>грешенья.</i> <i>Да брат мой от меня не примет</i> <i>осужденья,</i> <i>И дух смирения, терпения, любви</i> <i>И целомудрия мне в сердце оживи.</i> </p>	<p> Господи и Владыко живота мо- его! Дух праздности, уныния, любоначалия и празднословия не даждь ми. Дух же целомуд- рия, смиренномудрия, терпе- ния и любви, даруй ми, рабу Твоему. Ей, Господи Царю, да- руй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков, аминь. </p>
--	---

Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны», отно-
 сится к жанру духовной лирики. В *первой строфе* лирический герой
 ведет размышления о том, что «отцы пустынники и жены непороч-
 ны» слагали молитвы. В первоначальном варианте поэт хотел напи-
 сать «святые мудрецы», однако переписал на «отцы пустынники»,
 что описывало отшельников, живущих во времена Ефрема Сирина.
 Молитва, произнесенная лирическим героем, помогает его сердцу
 «возлетать во области заочны», то есть к Богу. Во *второй строфе*
 размышления лирического героя приводят его к выводу, что есть
 единственная молитва, способная его «умилить». Интересна третья
 строка в *следующей строфе*, так как там возникает образ «любонача-
 лия, змеи сокрытой сей», которого в молитве Ефрема Сирина нет.
 Александр Сергеевич вкладывает в этот образ глубокий смысл, пото-
 му что любоначалие – грех, который искушает человека властвовать
 над другими людьми. Лирический герой также просит избавить его от
 греха праздности – безделья и празднословия. *Последняя строфа* яв-

ляется обращением к Богу и содержит просьбу узреть собственные прегрешения, а также оживить в сердце «дух смирения, любви и целомудрия». Тем самым к концу стихотворения складывается основная идея, проясняется смысл сочинения: из множества молитв только самая близкая твоему сердцу поможет избавиться от грехов и обрести различные добродетели. Основная идея стихотворения помогает определить в целом характер стихотворения – покаянный, размеренный, степенный. Известно, что в своем творчестве Александр Сергеевич немного места уделял религиозной тематике, лишь в конце жизни удалось создать «Каменноостровский цикл» стихотворений. Стихотворение «Отцы пустынники и жены непорочны» послужило основой хоровых и вокальных сочинений А. Даргомыжского, А. Гречанинова, П. Чеснокова, А. Магдалица, Н. Христиановича.

В хоровое сочинение «Владыко дней моих» («Молитва») Николай Андреевич включил не все стихотворение А.С. Пушкина, а лишь вторую часть, где читается молитва Ефрема Сирина. Композитор использовал последние 7 строк стихотворения, разделив первую на две фразы: «Владыко дней моих!» и «Дух праздности унылой». Благодаря этому сложилась структура, где «Владыко дней моих!» является вступлением, а далее строки группируются на 3 части (3+2+2):

Владыко дней моих!

*Дух праздности унылой,
Любоначала, змеи сокрытой сей,
И празднословия не дай душе моей.*

*Но дай мне зреть мои, о боже, прегрешенья.
Да брат мой от меня не примет осужденья,*

*И дух смирения, терпения, любви
И целомудрия мне в сердце оживи.*

Исходя из такой группировки текста сложилась форма произведения – двойная fuga в трехчастной форме со вступлением:

Вступление: 1–3 тт.

Первый раздел: 4–20 тт.

Второй раздел: 21–37 тт.

Третий раздел: 38–55 тт.

Вступление небольшое по объему и состоит всего из трех тактов. Главным отличием вступительного раздела является аккордовая фактура. Римский-Корсаков написал данное произведение в размере 4/2, что передает широту и размеренность движения фраз. Вступление звучит монументально, но в тоже время строго и сдержанно благодаря крупным длительностям и динамике *p*. С помощью такого эффекта создается ощущение сконцентрированного звучания, словно мысль «внутри себя». Интересно гармоническое наполнение аккордов во вступлении (относительно основной тональности d-moll): D – t – VII₆ – VIIн – II₄₃ – D. Натуральный лад звучит за счет VIIн ступени, в конце звучит аккорд доминанты, что создает ощущение незаконченной мысли, многоточия, размышления.

Первый раздел (4–20 такты) начинается со звучания двойной фуги. Данный раздел выполняет функцию экспозиции. *Тема №1* проводится во всех партиях в следующем порядке: альт, сопрано, бас, тенор. Тема изложена относительно мелкими длительностями – четвертями и восьмыми, что тесно связано с текстом и придает ей речитативный характер. *Тема №2* звучит практически сразу после первой и также проводится во всех партиях в следующем порядке: тенор, альт, сопрано, бас. Данная тема более распевна за счет крупных длительностей (половинных и целых), что придает небольшой контраст между двумя темами в фуге. Важно отметить, что одновременное проведение тем начинается с одинакового звука с разницей в октаву (Такт 4: проведение №1 – звук *d*; такт 7: проведение №2 – звук *a*; такты 10–11: проведение №3 – звук *d*; такты 13–14, проведение №4 – звук *a*). Использование I и V ступени во вступлениях тем подчеркивает основу лада. В конце раздела звучит интермедия (т. 16–20), но только в трех голосах, без альтовой партии. Активное движение четвертными длительностями – сначала в партии сопрано, затем в партии тенора и баса – имеет характер динамического развития.

Второй раздел (21–37 такты) выполняет развивающую функцию, происходит усложнение музыкальной ткани. Обе темы фуги продолжают звучать совместно. *Тема №1* вновь проводится во всех партиях: альт, сопрано, бас, тенор. *Тема №2*, как и в первом разделе, вступает чуть позже и звучит во всех партиях: тенор, альт, сопрано, бас. Характер развития остается неизменным, вступления двух тем также остаются в интервал октаву. В данном разделе, в отличие от первого, появляется одна особенность – во время проведения тем №3 и №4 возникает удержанное противосложение (в проведении №3 – в

партии тенора, в проведении №4 – в партии альты). Данные противосложения создают два вертикально-подвижных контрапункта, в которых можно посчитать *index verticalis*: *Тема №1 и противосложение* – $Iv = -10 - 4 = -14$, *Тема №2 и противосложение* – $Iv = -11 - 3 = -14$. В конце раздела партии постепенно замедляются и останавливают свое движение на фермате. Звучит аккорд D, который вновь придает характер незавершенности, ожидания ответа, словно на словах «дай мне зреть» звучит молебная просьба.

Третий раздел (38–55 такты) несет функцию репризы. Главное отличие данного раздела в том, что темы фуги теперь звучат не вместе. Раздел вновь начинается с проведения *Темы №1* во всех голосах, но в стреттном движении (сначала у басов, затем у теноров, альтов и сопрано). Стреттное движение придает динамическое развитие данной теме, но в динамике *pp* звучит очень концентрированно, сдержанно, строго, что передает образную сферу слов «*И дух смирения, терпения, любви и целомудрия мне в сердце оживи*». В таком же характере, в стреттном движении (такт 43) начинает звучать *Тема №2* сначала в партии тенора, баса, сопрано и альты. Развитие обеих тем приводит к заключающей части раздела (49–55 тт.), в которой темы вновь сливаются воедино, но только интонационно: в партии баса (такт 49), а также в партии альты (такт 52). К концу произведения движение замедляется, укрупняются длительности, и в стиле контрапункта Иоганна Себастьяна Баха сочинение заканчивается в одноименном D-dur, что, безусловно, придает характер просветления и надежды на то, что обращение к Господу будет услышано.

Анализируя взаимосвязь поэтического текста и музыкальной ткани, можно отметить повтор восьмых длительностей в *Теме №1*, которые формируют речитативную интонацию, следуя за текстом. Именно поэтому в третьем разделе (репризе) немного видоизменяется ритм темы. *Тема №2*, как уже говорилось ранее, имеет более плавный напевный характер за счет крупных длительностей. Сопоставление двух тем находится в постоянном «балансе» – во время выдержанных нот второй темы в первой теме происходит активное ритмическое движение. И так на протяжении всего произведения, что позволяет говорить о комплементарном ритме.

Хор «Владыко дней моих» («Молитва») можно отнести к духовным сочинениям. Из этого следует провести параллель и отметить мелодическую связь тем произведения и древнерусского знаменного распева. Небольшой диапазон мелодии (кварта в обеих темах), посту-

пенное плавное движение *Темы №1* и поступенное заполнение скачка в *Теме №2*, симметричность структуры обеих тем, – все это черты древнерусского знаменного распева. Благодаря тому, что Николай Андреевич выбрал именно такую мелодическую основу, складывается строго организованное, молитвенное, сдержанное и очень выразительное звучание произведения.

Относительно ладогармонической основы в хоре «Владыко дней моих» («Молитва»), на первый взгляд, может показаться, что особенностей никаких нет, от начала до конца произведение выдержанно в тональности d-moll. Однако стоит отметить, что Николай Андреевич тонко совместил натуральный лад, который характерен для духовной музыки, а также гармонический/мелодический вид минора и тоникодоминантовое соотношение гармонии, характерное для европейской музыки. Рассмотрим подробнее, в какие моменты партитуры встречаются эти два вида лада. При самом первом появлении *Темы №2* возникает нисходящая интонация от I к V ступени лада через низкую натуральную VII ступень, но заканчивается тема через VII# ступень. Тем самым только в одной из тем уже видно сочетание натурального и гармонического минора – архаичной и классической гармонии. В конце *Темы №1* возникает восходящий ход от I к V ступени по звукам мелодического минора, который на словах «не дай душе моей» выражает восклицание просьбы. В интермедии в конце первой части (такты 17–21) появляется C-dur (тональность натуральной VII ступени), который особенно чётко можно услышать в партии теноров. В 20-м такте на второй доле звучит гармония G-dur как доминантовый аккорд, который разрешается в a-moll (образуя прерванный оборот), возвращая в гармоническую сферу d-moll. Подобный фрагмент есть в 32-м такте на третьей доле – за четверть до этого звучит неполный D7 к тональности d-moll (в партии тенора звучит пауза, но отзвук ноты «ми» можно считать за квинтовый тон аккорда) и разрешается в тональность B-dur – вновь как прерванный оборот. В конце третьей части устанавливается сочетание тональностей d-moll и a-moll. Заключительная каденция утверждает классическую гармонию (VI – K – D7 – T) и последний аккорд разрешается в мажорную тонику D-dur, что на словах «Оживи» звучит утвердительно, светло и с надеждой.

Хор «Молитва» традиционно рассматривается в рамках светских сочинений Н.А. Римского-Корсакова. На наш взгляд данное сочинение становится важнейшим в контексте духовного наследия компози-

тора, которое сопоставимо по объему с гораздо более известным наследием П.И. Чайковского: сорок номеров сочинений и переложений, из которых двадцать три номера были опубликованы посмертно, плюс руководящее участие в коллективной работе по составлению и гармонизации Всенощного бдения древних распевов [4].

В целом хоровое творчество а саррелла Н.А. Римского-Корсакова представляют собой некую переходную стадию от XIX к XX веку. Среди его непосредственных учеников мы находим нескольких виднейших представителей «нового направления» в духовной музыке (А.Т. Гречанинов, Н.Н. Черепнин, М.М. Ипполитов-Иванов, А.К. Лядов, А.Г. Чесноков и другие); несомненно также сильное влияние всего творчества Н.А. Римского-Корсакова на А.Д. Кастальского, а также С.В. Смоленского, С.В. Рахманинова, В.С. Калинникова и других мастеров «московской школы».

Литература

1. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Яз. славян. культуры, 2002. 430 с.

2. Евсеев С.В. Римский-Корсаков и русская народная песня. М.: Музыка, 1970. 175 с.

3. *Протопопов В.В.* Полифония в русской музыке XVII – начала XX века // История полифонии. Вып. 5. М.: Музыка, 1987. 319 с.

4. Римский-Корсаков Н. Собрание духовно-музыкальных сочинений: для смешанного хора без сопровождения. Вступительная статья Н.Ю. Плотниковой. М.: Издательский Совет Русской Православной церкви, 2001. С.1–18.

5. Римский-Корсаков. Антология русской светской хоровой музыки а саррелла XIX – начала XX века. Аудиоприложение на CD. Выпуск 4 / Сост. Е.Д. Светозарова. СПб., 2013. 124 с.

6. Цуккерман В.А. Римский-Корсаков и народная песня // Музыкально-теоретические очерки и этюды. Вып.1. М.,1970. 559 с.

Дарья Кунгурцева (Сызрань)

Свадебный обряд села Жемковки Сызранского района Самарской области

Свадебный обряд села Жемковки Сызранского района Самарской области — образец средневожского региона. Ритуал сочетает в себе черты северной традиции «свадьба — похороны» и южной «свадьба — веселье»¹, что связано со смешанностью населения, заселявшегося на данной территории в довольно позднее время. Основные признаки северной свадьбы проявляются в музыкальном наполнении обряда различными видами действия — такими, как плач невесты, баня, сидение молодых за «горным» и «княжим» столом, а также в закреплённости за обрядом церковного венчания. Одной из характерных особенностей исполнения свадебных песен, которую также можно отнести к влиянию северной традиции, является тембровая составляющая — исполнение тонкими голосами в высоком регистре. Характерные черты южнорусской свадьбы прослеживаются как в названиях определенных этапов ритуала (например, «запой»), так и во всевозможных переходах и переездах родственников из дома невесты в дом жениха и обратно, а также обмен обрядовой выпечкой между сторонами жениха и невесты. В настоящее время все меньше исполнителей помнят песни, составляющие обряд, сохраняется лишь театрализованное представление — действие на второй день свадьбы «поиск ярки».

Село Жемковка находится в Сызранском районе на западной административной границе Самарской области с Ульяновской областью (бывшей Симбирской губернией) на правом берегу Волге. Первые упоминания о селе хранятся в метрической книге: «Пришедший в Сызрань в 1689 году отряд казаков под командованием Василия Жемкова получает бывшую землю мурзы Шадрина»².

¹ Ефименкова Б.Б. Восточнославянская свадьба и её наполнение. Введение в проблематику. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008.

² Мочалова Е. Кто есть кто в Сызрани. Самара: Навигатор, 2001.

Свадебный обряд села Жемковка состоит из трёх основных дней празднования: Первый день свадьбы — «горны» гости собирались в доме жениха, в этот же день совершался переход в дом невесты — «княжи» для совместного застолья. Второй день свадебного дня назывался «яичница». Третий день — «похмелье». Остальные дни не имели прикрепленного названия, свадебные гуляния могли длиться целую неделю.

Основные этапы свадебного ритуала:

- «сватовство»;
- «сохи считать» (в доме жениха);
- «запой»;
- «девишник», «вечеренька»;
- «ходить на запой», «за пивом» (в дом жениха);
- «баня»;
- «выкуп невесты»;
- «венчание»;
- «благословление родителей»;
- «горны»;
- «княжи»;
- «яичница»;
- «похмелье».

Основные чины свадебного обряда:

- «товарищ» — друг жениха;
- «подруга» — главная подруга невесты;
- «дружка» — брат или зять жениха, этот человек должен быть женатый;
- «полдружка», «свахи» — невестина родня.

Сватовство чаще всего проходило ближе к вечеру, в приоритете были и специальные дни — четверг, суббота, воскресенье. Для сватанья ходила сваха, как правило, из родни жениха, это могла быть его сестра или тетка. Проходя в дом будущей невесты, сваха садилась под «матку» и начинала вести речь в иносказательной форме: «У вас товар, у нас купец или у вас ярка, у нас барашек».

«Сватья приходили, сидели под матку. — Похож сваха пришла, под матку уселась. У вас мол ярочка у нас есть баранчик вот надо их соединить». (Кузнецова М.Н.)

«Мы к вам вот что пришли!

- А что?

- У вас вот говорят ярка есть прадажна?

- Да, ну вот не знай, вы к соседям сходите.

- Да мы хадили к соседям, они говорят: у них нет, к вам паслали.

- Ну, да у нас ярка есть. (Кузнецова М.Н.)

После положительного ответа на согласие свадьбы, со стороны невестиной родни, происходил договор о времени «запоя», «когда за-пивать».

До самого запоя было «усватанье» — основные лица в ритуале были родители жениха и родители невесты, в день «усватанья» вели разговор о временных сроках для подготовки к свадебному дню, без конкретного обозначения даты свадьбы. После общего договора родители невесты шли в дом жениха «сохи считать», где вели осмотр домашнего хозяйства и проводили обмеры площади жилья.

«Свахи здесь усватались, потом пошли к жениху сохи считать, сколько во дваре сох, за каждую соху бутылку ставь». (Зайцев И.В.)

После «усватанья», через день или небольшое количество времени шли на «запой», приходили в дом к невесте родители, близкие родственники жениха и сам жених. Организовывался стол, во главе которого сидели жених и невеста. После запоя родители жениха и невесты вели разговор, когда делать сам день свадьбы, сколько народа «кричат» на свадьбу с разных сторон.

После договора о назначении свадебного дня, начиналась подготовка, невеста начинала готовить подарки родственникам жениха, этот период назывался — «девишник», «вечереньки», с самого утра в дом приходили подружки невесты, которые помогали готовить «приданное» — вышивали полотенца, вывязывали платочки, готовили постель, а к вечеру устраивались увеселительные действия, изба украшалась полотенцами и лентами, приходили друзья жениха и сам жених. Песни, исполняемые на вечереньке, относятся к игровым песням с тематикой поцелуя (поцелуйные игры): «Вы цветы-ли мои цветики», «Со вьюном я хожу», «Горенка, горенка новенькая», «Я по горенки пройду», «Раскались-ка сырой дуб».

*Я по горенки пройду, палатенце расстелю,
Я по перву палатенцу, я сама пройду,*

*По второму палатенцу, каво знаю праведу,
Каво знаю праведу, пацалую да уйду.*

Распространена на «вечереньке» была инструментальная музыка, парни с девушками танцевали «чижа», «краковяк», «польку», «вальс», потом начинали плясать «барыню», «Семеновну». Музыка игралась на балалайке, как отдельно, так и в составе ансамбля, в который входили: балалайка, мандолина, гитара, очень редко присутствовала гармошка.

Перед свадебным днём организовывалась баня для невесты, но перед тем, как пойти в баню, за день или в этот же день, подружки невесты наряжали веник в ленты, цветы, несли пустое ведро, покрытое полотенцем, в дом жениха «на запой», «за пивом», невеста не принимала участие в действе. По дороге к дому жениха девушки пели песни, придя, дарили ему наряженный веник. Мать жениха выносила девушкам курник (курник мог быть сладким, так называли обычный пирог) и наливала в их пустое ведро квас. Каждому, кто присутствовал в доме, девушки пели отдельную песню: «Не ясен сокол по воздуху летал» (пелась деверю), «У ключа, ключа гремачьего» (пелась золовке).

*У ключа, ключа грамячева,
У калодизя, студеныва,
Умывалась красна девица душа,
Умывалась трюми мыльями,
Трюми мильями и разнами,
Адно мыла – то Сызранская,
Втаро мыла – то Симбирская,
Третья мыла – то Жемковская.*

«Баню топют, веник уряжают и идут за пивом к жениху, а како пива квас там водют, вадили квасы, курник испекут, парожне видро накрытае полотенцем, а жинихова мать наливает видро квасу, веник уж оставют жиниху». (Кораблева К.Ф.)

Саму баню чаще организовывали в доме невесты или у родной тетки, накануне свадебного дня. В ней принимали участия подружки невесты. Во время бани могли гадать, невеста взбиралась на полку и

бросала через спину мыло, на какую из подружек упадёт, та следующая выйдет замуж, а также изготавливали специальный веник из различных трав.

«Нянька Салмонида, тетка она мне была и говорит — Любаша, маме моей, завтра мы баню топим, чтоб Аннушка пришла к нам в баню мыться, а у няньки есть специальный такой веник, она в этот веник влажесват: мяту, берёзу, ещё там чавота, вот они меня в этой бане моют, напарят». (Белова А. И.).

Обязательным и главным атрибутом в свадебном обряде был свадебный хлеб, как со стороны жениха, так и невесты, главный отвечающей за хлеб, а вернее, его обмен между женихом и невестой, был «дружка». Перед тем как сеть в свадебный поезд и поехать венчаться, происходит обмен караваем, дружка разрезал и забирал половину невестиного карава, а с карава жениха, который он привозил с собой, оставлял одну половину в доме невесты.

«Благословляли каравай — пекли специальный хлеб, приезжает дружка за невестой, у невесты свой каравай и ане со своим караваем, вот эти караваи разрезает дружка, одну половину оставляет тут, а другую берёт с собой, невестину половинку бярут жениху» (Белова А. И.)

Утром в свадебный день, невеста начинала вопить (причитать), будя тем самым родителей:

«Вот я не причитала, а мама говорила просватали за папаньку, она говорит так вопила, а дядя Коля говорит, — Петька выгань всех не отдадим мы Любку.

Возьму-ка я свечу,

Своё благославленьце.

Возьму-ка я свечу,

От воского яркого.

Погляжу-ка я по родным людям,

Не стоит ли где мой милый батюшка,

Не держит ли он святое

Благославленьце,

Не заступится ли он меня молодую на защиташку».
- Ну, а чаво всё равно сосватали. (Белова А. И.)

Причит невесты-сироты:

«Вопила, кагда собирали по винец и тошша ни кажна вопила невеста ни вопит, а катора привапливат».

*«А милая ты моя мамынька,
Погляди ты мила мамынька,
На мою красу девичью,
Отходила я мила мамынька,
Под ручки по крутой горе,
Относила я мила мамынька
Алу ленточку в косе».*
(Кораблева К.Ф.)

При приезде жениха в дом невесты и отвоз её к венцу, организовывался *выкуп*. За столом сидел мальчик — младший брат невесты, если не было брата, то сестра. Ему давали большой подог, мальчика красиво наряжали, надевали на него шапку, его главной ролью была продажа невесты, за что он требовал денег.

Свадебный поезд, отправлявшийся от дома жениха, наряжали в красочные ленты, полотенца, а уже от дома невесты в поезд закладывали приданное: сундуки, постель с подушками. Саму невесту наряжали в старинный сарафан, на голове был *«веноч с козырьком»*, её сажали в поезд со своей *«свахой»* и везли венчаться в церковь.

Обвенчавшись, жених с невестой ехали в дом к жениху, на основные праздничные гуляния *«горны»*, в этот же день позже ехали все в дом невесты *«княжы»*, молодых *благословляли* родители как жениха, так и невесты. Благословляли в самом доме, отец держал икону, а мать хлеб с солью, вначале кланялся жених — опускаясь на колени на пол, целовал икону, следом отламывал хлеб, обмакивал его в соли, затем ел, все то же самое проделывала невеста, вслед за женихом.

«Блаславляли, блаславляли и эти и к тем привезут блаславляют». (Кораблева К.Ф.)

Родительское благословление могли давать и в детстве, будущем жениху или невесте, если один из родителей умирал, а во время свадебного благословления вместо родителей присутствовали крёстные.

«Благословлял меня крёстный Миша, своей иконой, а мама своей иконой «Утоли мои печали». А Тоська сестра моя говорила – Мам, ну не нашла другой иконы, что ты Аннушку благословила «Утоли мои печали». А Мишу благословили «Истинным Христом». Когда папанышка умирал, я была ещё маленькая, наверно мне было четвертый год, пятый, а мама та говорит – Вань, благословил бы ты Нюрыньку ту, ну, давай икону, а он в задней избе лежал, пока она ходила к передней, принесла «Неопалимую Купину», а ты что, какую икону, ты бы Любено благословление «Казанскую Божью Матерь» пока она ходила, меня икону та папанышка умер и меня не благословил». (Белова А. И.)

Во время застолья в доме жениха «горны», происходило одаривания молодых, со стороны родственников жениха. Подруги невесты пели каждому гостю песни: «Мимо саду, мимо зеленого», «Как по морю, морю синему» за, что те в свою очередь должны были их одарить мелкими подарками: конфетами, пряниками, редко деньгами, к концу застолья невеста должна была подарить подарки всей родне жениха. К вечеру происходил переход застолья в дом невесты «княжи», там происходило одаривание молодых, со стороны родственников невесты.

Второй день свадьбы назывался «яичница». Утром делали в больших чашках яичницу для гостей, а также одну маленькую яичницу (глазунью) в небольшой чашке для жениха. Ставили небольшую чашку перед входом в дом, жених должен был ее съесть, если невеста честная, жених начинал с середины, если нет, то с краю. Обычно всегда брали с середины, тогда родители жениха вставали и благодарили мать и отца невесты за её честность. Честность демонстрировали и через битье горшков, тарелок у двора дома жениха. Одну тарелку, перевязывали лентой, как благодарность за невесту, за её честность. Её, как правило, дарили.

«Там яичницу делали, мол жених должен первый пачать невесту, жених ел с середины, если ни чесна, то он с краю пачнёт».

Второй день гуляет более взрослый состав населения, чем в первый, так как второй день насыщен смехо-эротическими действиями. По улицам ходят *«ряженные»*, оповещая всем о том, что они ищут *«ярку» (невесту)*, употребляя при этом в диалогах и исполняемых частушках нецензурную лексику. Наряжались в милиционера, пастуха с кнутом, врача, цыганку, старуху, невесту и жениха, обязательно с выделением характерных особенностей мужского и женского начала. Ярку обычно прятали в сундуке, в дровах, в бане, — все это происходило в доме жениха. Одним из действий на второй день было воровство кур. Приуроченными песнями ко второму дню считались *«Молодка, молоденькая»*, *«Во кузнеце»*, *«Повадился козелок»*.

«Сваха от жениха, пойдут со сватом, курицу своруют, идут и говорят щепайте, варите». (Белова А. И.)

Третий день свадьбы назывался *«Похмелье»*. Снова гуляли у жениха, а потом шли к невесте. Одна из приуроченных песен *«Заболела Машина головка»*.

Сведения об авторах

Алиева Ольга Олеговна (Екатеринбург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Уральского государственного архитектурно-художественного университета.

Бобнева Анна Валентиновна (Саратов) – преподаватель Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Божедаров Дмитрий Александрович (Саранск) – кандидат филологических наук, доцент, докторант кафедры культурологии и библиотечных ресурсов Института национальной культуры Мордовского государственного университета имени Н.П.Огарева, шеф-редактор ТВ-программы «Вести-Мордовия», член Союза журналистов России, заслуженный работник культуры Республики Мордовия, заслуженный журналист Российской Федерации.

Вильданова Олия Галеевна (Уфа) – кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой хореографического искусства Уфимского государственного института искусств имени З.Исмагилова, художественный руководитель Башкирского хореографического колледжа имени Р.Нуреева, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан.

Вихорева Татьяна Геннадьевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент Московского военно-музыкального училища имени В.М.Халилова.

Ворожецова Ольга Борисовна (Самара) – директор Детской музыкальной школы № 4.

Груцынова Анна Петровна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, профессор кафедры хореографии балетмейстерского факультета Российского института театрального искусства (ГИТИС), сотрудник Научно-исследовательского института российской музыки при Университете города Линьи (Шаньдун, Китай).

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».

Есиневич Мария Витальевна (Ханты-Мансийск) — студентка Колледжа-интерната «Центр искусств для одаренных детей Севера».

Казанцева Людмила Павловна (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор Астраханской государственной консерватории.

Капина Татьяна Николаевна (Уфа) – кандидат искусствоведения, преподаватель Уфимского колледжа искусств, научный сотрудник Башкирского государственного художественного музея имени М.В.Нестерова.

Козлов Сергей Алексеевич (г.Струнино Владимирской области) – доктор исторических наук; почти три десятилетия работал в Институте российской истории Российской академии наук старшим научным сотрудником, затем ведущим научным сотрудником; автор ряда стихотворных публикаций (литературный псевдоним – Сергей Кондратьев).

Кондаков Игорь Вадимович (Москва) – доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор кафедры истории и теории культуры факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания.

Коноплева Нина Алексеевна (Владивосток) – доктор культурологии, профессор кафедры дизайна и технологий Владивостокского государственного университета.

Коночкина Оксана Ивановна (Луганск) – кандидат педагогических наук, доцент кафедры культурологии и музыкознания Луганского педагогического университета.

Кошкарёва Наталья Владимировна (Москва) – кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой «Дирижирование академическим хором» Государственного музыкально-педагогического института имени М.М.Ипполитова-Иванова.

Кунгурцева Дарья Владимировна (Сызрань) – преподаватель Сызранского колледжа искусств и культуры имени О.Н.Носцовой.

Курдюков Максим Олегович (Самара) – заместитель директора по научно-методической деятельности Детской музыкальной школы № 4.

Шатских Юлия Владимировна (Ханты-Мансийск) – преподаватель Колледжа-интерната «Центр искусств для одарённых детей Севера».

Содержание

Александр Демченко (Саратов) Картина мира начала XX века. Очерк шестой	3
Ольга Алиева (Екатеринбург) Особенность развития уральской фигуративной пластики из камня	35
Анна Бобнева (Саратов) Специфика влияния постмодернизма на творчество национальных композиторов	46
Дмитрий Божедаров (Саранск) Диалектическая сущность сетевой медиакommunikации в парадигме константных контуров	53
Олия Вильданова (Уфа) Рудольф Нуреев. Эффект присутствия продолжается	57
Татьяна Вихорева (Москва) Педагогическое тестирование как метод развития музыкального слуха	65
Ольга Ворожецова, Максим Курдюков (Самара) Музыкальные деятели Самарской губернии	72
Анна Груцынова (Москва) К вопросу об анализе балетного спектакля	77
Мария Есиневич, Юлия Шатских (Ханты-Мансийск) «Верность в любви»: о «необъявленной» программности в музыке Иоганнеса Брамса	90
Людмила Казанцева (Астрахань) Систематика музыкальных образов	95
Татьяна Капина (Уфа) Некоторые аспекты пейзажного жанра в искусстве Башкортостана конца XX – начала XXI века на примере творчества Р.Я.Миннебаева	128

Сергей Козлов (Струнино) О двух парадигмах аграрной России.....	143
Игорь Кондаков (Москва) Диалог «войны» и «мира» в русской культуре	179
Игорь Кондаков (Москва) К философии музыки: от Баха до Шостаковича	196
Игорь Кондаков (Москва) Советская кинотрагикомедия в контексте эпохи (на примере фильмов Л. Гайдая 1960-х – начала 70-х годов)	234
Нина Коноплева (Владивосток) О сущности художественной деятельности	254
Оксана Коночкина (Луганск) Влияние информатизации образования на формирование медиакультуры будущих учителей художественной сферы в процессе профессиональной подготовки.....	260
Наталья Кошкарёва (Москва) Полифоническое письмо в хоровом творчестве Н.А.Римского-Корсакова.....	267
Дарья Кунгурцева (Сызрань) Свадебный обряд села Жемковки Сызранского района Самарской области.....	276
Сведения об авторах.....	284

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 61

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

2 апреля 2023 года

Художественная картина мира

Редакторы Н.В.Королевская, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 19.06.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 18,1. Уч.-изд. л. 14,2. Тираж 50. Заказ 47.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1