

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 64

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

20 октября 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 64: по материалам XII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XII». Художественная картина мира. 20 октября 2023 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. – 292 с.

ISBN 978-5-94841-640-3 (Т. 64)
ISBN 978-5-94841-314-3

В шестьдесят четвёртом томе предлагаемого альманаха представлен второй блок статей российских и зарубежных участников XII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART XII»), который проводился 20 октября 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 978-5-94841-640-3 (Т. 64)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

Картина мира начала XX века. Очерк девятый

В серии вступительных очерков, составляющих большой обзор, посвящённый художественной картине мира начала XX века, выполненный на материале отечественного музыкального искусства данного исторического периода, были опубликованы Очерк первый (Том 28), Очерк второй (Том 29), Очерк третий (Том 45), Очерк четвёртый (Том 54), Очерк пятый (Том 55) Очерк шестой (Том 61), Очерк седьмой (Том 62) и Очерк восьмой (Том 63).

Повышенная активность и экспансивный характер, присущие современному динамизму, а еще более комплексу агрессивности, при соответствующих условиях выростали в систему силового прессинга, который стал «каиновой печатью» XX века, почти узаконенной нормой существования.

Утверждение «позиции силы» повлекло за собой труднообратимые изменения в сфере нравственности, психологии, во многом разрушая структуру сложившихся представлений о гуманизме и гуманоиде.

Может показаться, что сказанное трудно отнести к последствиям действия динамических факторов. На этот счёт уместно привести парадоксальный, но тонкий вывод Г.Раушнинга, сделанный в его работе «Нигилистическая революция» (1937) и касающийся того, что гитлеровский переворот был чистейшим воплощением динамизма.

Сложность положения классической концепции гуманизма и гармоничности в ситуации начала XX века состояла не только в факте её явного вытеснения с авансцены художественных процессов, но и в том, что она вынуждена была занять позицию защиты. В положении нападающей стороны оказались тенденции, связанные со всякого рода «аклассическими» проявлениями.

Симптомы надвигающейся опасности заявили о себе уже с 1890-х годов – например, в оперной драме сильных страстей («Пиковая дама» Чайковского, «Алеко» Рахманинова, «Царская невеста» Римского-Корсакова), где на первый план выдвинуты натуры с завышенными притязаниями, готовые использовать для достижения своих целей любые средства, что губительно отзывается и на них самих, и на их окружении.

Свидетельством обострения «болезни» в 1900-е может служить появление таких опер Римского-Корсакова, как «Кащей» с зафиксированным здесь ожесточением человеческих душ и «Китеж», где происходит катастрофическое столкновение высокой духовности с аморализмом (образ Кутерьмы) и насилем (татары).

Столь же показательны неожиданные метаморфозы, не раз происходившие в те годы с творчеством Танеева и Метнера: типичную для них сдержанность и рациональную упорядоченность всё чаще нарушают вторжения смятенных эмоций, нервных экспрессий, страдальческих исповедей (примерами могут служить Фортепианный квартет Танеева и Сказка *op.8 № 2* Метнера).

В 1910-е годы происходит резкий скачок уровня дисгармонии. Атака на устоявшиеся представления о человеке и человечности велась самым широким фронтом, по всевозможным направлениям и судить об этом можно было уже по предшествующему изложению.

Так, серьёзную угрозу естественным формам существования представляло активное внедрение урбанистики, особенно в варианте самодовлеющего техницизма. Под воздействием механизации утрачивается гибкость, теплота, живое дыхание, их заменяет жёсткая регламентация, отчуждённо-внеэмоциональный характер, прямолинейность и схематизм. То есть происходит обездушивание – машина подчиняет и даже порабощает человека.

В сущности, это был процесс примитивизации, хотя и завуалированной, так как осуществлялась она под флагом технического прогресса. Но существовали и формы откровенного опрощения.

Наиболее отчётливо оно проявилось в выдвигании современного «язычества», «варварства», «скифства». Всё это, чрезвычайно оригинальное с точки зрения художественного развития, в то же время имело весьма неоднозначную подоплёку в социокультурном плане.

За отмеченными явлениями стояло пренебрежение к сложившимся этическим и эстетическим нормам, а в пределе это нередко означало культ растворяющего в себе людского множества, примат слепого инстинкта и грубой силы, склонность к анималистским проявлениям, одичанию и вандализму. Говоря о таком *«первородном Адаме»*, А.Блок пронизательно заметил, что это *«какой-то уже другой человек, вовсе без человечности»*.

Тем самым «язычество» было нацелено не только против традиций Классической эпохи, но и против многовековых накоплений цивилизации в целом. Вот что скрывалось под покровом архаических одеяний, за экзотикой эмоций и поступков воображаемого древнего существа, и эта суровая реальность XX века была высвечена творцами новой музыки беспощадно.

Нетрудно заметить, что через подобную образность метафорически моделировалась та опасность, смысл которой Х.Ортега-и-Гассет сформулировал в работе *«Восстание масс»* в категориях новоявленного *«массового общества»*, подчеркнув следующее: *«Суть жизненных правил человека массы в том, чтобы жить, не подчиняясь заповедям»*.

К сходным выводам почти десятилетием раньше в статье с симптоматичным названием *«Крушение гуманизма»* (1921) пришёл А.Блок: *«Когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила – не личность, а масса – наступил кризис гуманизма»*.

Печальной приметой времени становится дух воинствующего негативизма: всевозможные жизненные эксцессы и нигилистические мотивы, одиозные про-

явления и наплывы отчуждения, выхолащивание человеческого и отречение от него, свобода от этических предписаний (с крайностями в виде анархии и тоталитаризма), угрожающий индекс «падения нравов» – всё это сказывалось в духовном оскудении, в гротескных деформациях человеческой природы, в демонстративном цинизме и несло с собой заведомый *«скепсис по отношению к идеалам истины, добра и красоты»*.

* * *

Очень многое в современном негативизме определялось его чрезмерной интенсивностью, ведущей к экстремальным величинам: от радикализма к фанатизму, от экспансивности к агрессивности. Ожесточение душ, нагнетание враждебности и устрашающих акций были способны вылиться в такой злоедающий фантом XX века, как вандалистское сладострастие попрания и уничтожения.

Как иллюстрацию сказанного, имеет смысл привести характеристику 1910-х годов, сделанную в призме писательского сознания: *«Это время, когда диалектика истории привела один класс к истребительной войне, а другой – к восстанию; когда горели города, и прах, и пепел, и газовые облака клубились над пашнями и садами; когда сама земля содрогалась от гневных криков удушаемых революций и, как в старину, заработали в тюремных подвалах дыба и клещи палача»*.

Добавим к этому наблюдение более позднего времени, сделанное в одном из писем 1940-х годов швейцарского писателя Г.Гессе: *«За последние десятилетия мы достаточно насмотрелись, к чему приводит пренебрежение созерцанием во имя непреклонного действия: к обожествлению динамизма, а при случае и того хуже, к “похвалам опасной жизни”, короче – к Адольфу и Бенито»*. Имеются в виду Гитлер и Муссолини; *«опасная жизнь»* – словосочетание из лексикона итальянских фашистов.

Подрыв позитивных установок и наращивание конфликтности сделали устойчивым ощущение катастрофичности бытия. *«Катастрофа, в которой мы живем»*, – скажет позднее А.Онеггер, касаясь содержания своей Третьей симфонии.

Приводя эти слова, М.Друскин справедливо замечает, что они *«могут быть взяты эпиграфом и к творениям других композиторов, охваченных стремлением отобразить усилившийся натиск зла, коварства, насилия, угнетения»*.

И если оценивать общую ситуацию, то придётся, вероятно, согласиться с А.Камю, который утверждал, что для XX века стала характерной *«обыденность злодеяния»*, аргументируя это следующим образом: *«Раньше злодеяние было одиноким, словно крик, а теперь оно универсально. Ещё вчера преследуемое по суду, сегодня преступление стало законом»*.

Значительно раньше, в качестве итогового обобщения, сделанного на исходе рассматриваемого периода (1930), Х.Ортега-и-Гассет констатировал: *«Насилие становится в наше время обычным явлением, нормой»*.

Остаётся подчеркнуть, что «чувство катастрофы» (А.Блок) вызревало уже с рубежа 1890-х годов, особенно отчётливо в позднем творчестве **Чайковского**. Психологический сдвиг в плоскость этого состояния, которое становилось одной из констант жизнеощущения, без труда улавливается в призме гибельных исходов ряда произведений композитора – начиная с симфонической поэмы «Воевода» и увертюры-фантазии «Гамлет», кончая оперой «Пиковая дама» и Шестой симфонией.

Кстати, достаточно сопоставить «Пиковую даму» с «Евгением Онегиным», как её аналогом из предшествующего периода (аналогом по лирико-драматическому строю образов, по силе художественной выразительности и значимости в наследии), чтобы убедиться, насколько ощутимым был скачок уровня напряжения.

И не приходится говорить об исторической локализованности, то есть о сопряжённости подобных явлений только и сугубо с исходом прежнего мира. Внимательный взгляд обнаруживает тенденции более общего порядка, имеющие непосредственное отношение и к Модерну. В определённых своих сторонах отмеченная настроенность оказывалась и приметой нового жизнеощущения.

Происходившее было не только скорбным знаком уходящей цивилизации – одновременно это был знак вступления в историческую зону колоссальной конфликтности и трагического мироощущения. Следовательно, *исход* предшествующей эпохи становился *истоком* эры небывалых катаклизмов и катастроф.

Один из конкретных и самых ранних примеров подобной «двуликости» находим в сфере фатальной образности Чайковского – это вторжения грозных *tutti* в **Пятой симфонии**, особенно на кульминации её II части, где звучание тяжелой меди в оголённо-прямолинейном интонационном контуре и с категоричным росчерком кадансовой синкопы воспринимается как выражение непрекаемого повеления, надличного диктата, требующего безоговорочного подчинения, что раскрывало ситуацию открытого подавления.

Не случайно очертания этого образа весьма непосредственно отзовутся позднее в эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича – в эпизоде, который стал для искусства XX века важнейшим музыкальным обобщением натиска негативно-одиозных побуждений.

Итак, вхождение в «систему координат» исключительной напряжённости бытия вместе с раскрепощением от устоявшихся норм, вместе с угрожающим размахом разного рода деформирующих воздействий, вместе с экспансией нового мира и взрывчато-скачкообразным характером развития повлекло за собой сильнейший кризис сознания, резкий слом сложившихся представлений и понятий.

Можно сколько угодно говорить о необходимости кардинальной ревизии основ бытия, но невозможно отрицать того, что в сфере гуманизма происходили труднообратимые изменения к худшему.

И если в начале XX столетия на повестке дня стоял вопрос морального выживания отдельных поколений и социальных слоёв, то к концу века со всей очевидностью встала проблема физического выживания человечества в целом.

* * *

Питательная почва дисгармонии была во многом связана с действием всевозможных антитез, представленных на уровне единичного произведения (заострённый контраст составляющих эпизодов, частей), на уровне творчества отдельного композитора (между различными его сочинениями) и, наконец – на уровне музыкального искусства в целом (противостояние направлений, индивидуальных стилей).

Склонность к выявлению антитез, столь свойственная романтическим периодам вообще, получила в начале XX века особое развитие по причине радикализма художественных установок, ввиду тяготения к предельным, поляризованным формам выражения.

Если суммировать некоторые из типичных антитез, нашедших своё преломление в музыкальном искусстве этого времени, получим примерно следующую картину разноплановых сопряжений:

- старый мир – новый мир;
- архаика – модерн;
- адинамия, подчёркнутая индифферентность, созерцательность, пассивность – динамизм, деятельно-преобразующая направленность, повышенная интенсивность проявлений, активизм;
- апатия, депрессия, безотрадность существования, трагизм, пессимистическое восприятие окружающего – воодушевление, подъём сил, праздничное ощущение бытия, исключительное жизнелюбие, героико-оптимистическая настроенность;
- гедония, беспроblemное существование – обострённая конфликтность;
- утончённость, изысканность, эстетизм, стремление к идеально-возвышенному – материально-вещная приземлённость, плакатно-огрублённый штрих, примитивизм;
- субъективистское – объективистское;
- *emotio* – *ratio*;
- деструктивное – конструктивное.

Разумеется, это только схема, располагающая удобством наглядности. Внутри неё существовала масса взаимоотношений. Допустим, рассмотренная в начале Главы первой возвышенно-одухотворённая лирика противостояла как мотивам обыденно-прозаического существования, так и красочно-декоративному «варварству», как пессимистическим веяниям, так и жизненной сверхактивности.

Среди антитез начала XX века важнейшей предпосылкой дисгармонии служило действие антитезы *объективное – субъективное*, в ряде случаев доводимое до грани *объективизм – субъективизм*.

Процесс объективации особенно остро ощущается на положении лирики. В сравнении с прошлым значимость её резко снижается, сплошь и рядом она оказывается далеко на заднем плане.

Так, в балете Стравинского «Петрушка» она отодвигается внешним, насыщенно событийным действием и представлена крохотными островками, самый развёрнутый из которых – эпизод смерти главного героя (ц.129 – всего 10 тактов), где его лейтмотив до неузнаваемости преобразован в проникновеннейшее *lamento*.

Более того, наблюдался процесс «насильственной депортации» лирики. Скажем, в *Десяти пьесах op.12* Прокофьева мягкие, лирические настроения (№№ 2, 4–7) попадают в кольцевую осаду жёстких, экспансивных образов (№№ 1, 3, 8–10) – автор всемерно утверждает чёткость и материальную осязаемость, конструктивность и упругость мускульной энергии, даже если это связано с издержками плакатности, огрублённости, гротеска.

Одно из следствий «антилиризма» состояло в том, что непомерно выдвигался инструментализм и уходили в тень вокальные жанры. Речь идёт не столько о количественной стороне, сколько об удельном весе художественных достижений, которых несопоставимо мало в сравнении как с вокальной классикой предшествующей эпохи, так и с завоеваниями инструментализма начала XX века.

Другое следствие – совершенно явное ослабление роли мелодического начала. Справедлива констатация в отношении всего общеевропейского художественного процесса тех лет: *«Выдающиеся мелодисты становятся редкостью, образуя заметное меньшинство среди творцов новой музыки. Что же касается таких мастеров, как Скрябин и Дебюсси, Стравинский и Шёнберг, то их важнейшие достижения относятся к сфере гармонии и оркестровки, к особым ритмическим и фактурным открытиям»*.

В частности, если вернуться к отечественному вокальному творчеству, обнаружим совсем не случайную трансформацию романса в «стихотворение с музыкой», что отражало переход от напевности к речевому интонированию.

Причём очень характерно, что даже в такой жанрово-стилистической метаморфозе к середине 1910-х годов обрывается вокальное творчество Рахманинова, этого последнего выдающегося мастера классического романса.

* * *

И за пределами лирики в русле объективации проходили процессы коренного перерождения. Самый характерный из них можно обозначить метафорой *«великое охлаждение»*.

Не исключено, что возникло оно из соображений самосохранения и выживания, как реакция на тотальный наплыв подавляющих воздействий, однако сейчас важнее установить основные контуры самого явления.

Происходит утрата непосредственности, теплоты, вуалирование и нейтрализация эмоциональной окраски, отстранение от привычных настроений радости и печали. Типичной становится подчёркнутая сдержанность, подчас даже

отстранённость от переживаемого чувства (своего рода анальгия или анестезия, если воспользоваться медицинской терминологией).

Высказывание перемещается в плоскость созерцания, медитации или констатирующего пассажа, приобретает рациональный, суховато-рассудочный характер.

Не потому ли А.Белый, анализируя в середине 1910-х годов структуру нового человека, с горьким сарказмом отмечал, что у него *«вместо знания и сердечного отношения господствуют два усвоения жизни: при помощи мозга и при помощи функций желудка»*.

С точки зрения средств выразительности одно из следствий этого состояло в том, что музыкальная ткань становится жестковато-графичной, аскетичной, как бы сконструированной. В плане художественного метода общая отстранённость зачастую выражается в том, что происходит перемещение акцента с проникновения и переживания на изображение.

Уже в классике рубежа столетия возникает сильнейшее тяготение к картинности, особенно в творчестве А.Глазунова и А.Лядова, которое продолжилось и в 1910-е годы (в качестве типичного опуса можно назвать оркестровую картину А.Лядова «Из Апокалипсиса»).

Очень притягательными оказались формы «театра представления» – в первую очередь это касалось молодых авторов того времени, утверждавших сугубо современную стилистику (балет С.Прокофьева «Шут», позднее его опера «Любовь к трём апельсинам»).

Самым последовательным приверженцем «представленчества» был, как известно, *И.Стравинский*. Характеризуя его художественную позицию, Б.Асафьев в конце 1910-х годов пронизательно подмечает, что в своём творчестве он предстаёт прежде всего *«как наблюдатель, который умеет и знает, как схватить и запечатлеть тот или иной момент»*, многозначительно добавляя: *«Стравинский лишь констатирует современность»*.

И вопрос не только в отказе от психологизма, в сосредоточении на внешних проявлениях. Вспомним решённые в изобразительно-характеристическом роде сцены убийства – Петрушки в одноимённом балете Стравинского и Лисы в его «Байке» или шутиных жён в балете «Шут» Прокофьева. Можно указать и на развязку ранней прокофьевской оперы «Маддалена», где героиня с поразительным спокойствием созерцает трупы двух близких себе людей, погибших по её вине.

Представим себе глобальные катаклизмы, отмечаемые в «Весне священной» Стравинского и кантате Прокофьева «Семеро их» как бы сторонним регистратором, вне эмоционально-драматической оценки разрушительного результата, когда в происходящем (при всей сверхвозбуждённости) чувствуется дух расчётливого, методичного уничтожения, что делает разгул ожесточения ещё более устрашающим.

Следовательно, можно говорить о возникновении «эффекта бесчувствия». Подразумевается нарочитая отчуждённость от переживаемого состояния, индифферентность к экспрессии болевых ощущений.

Многое сводится к констатации или своеобразному любопытству, к созерцанию или аналитическому изучению (как бы иллюстрируя пушкинское «Добру и злу внимая равнодушно»). Любые драмы и катастрофы всего лишь фиксируются сознанием. Не в этом ли кроется корень тех неисчислимых акций людского уничтожения, которыми так обременило себя XX столетие?

Важнейшее русло отстранения связано с действием надличных факторов. Закономерность развития данного явления подтверждается тем, что свою роль в его художественном моделировании сыграли в начале XX века последние представители Классической эпохи.

Так, в отдельных песнях и хорах Комитаса находим, что объективация приводит к оттеснению человеческого, когда оно сливается с отрешённой, бесстрастной природной материей или теряется в зияющей пустоте и всепроникающем холоде безмерного космоса. Если взять, к примеру, творчество Рахманинова, то обнаружим в ряде произведений тенденцию к растворению индивидуального в общем: в формах пантеизма («Остров мертвых»), в культовой ритуальности («Литургия Иоанна Златоуста»), в синтезе обрядового и народно-массового начала («Всенощная»), в слиянии народно-массовой и природной стихии (III часть кантаты «Колокола»).

У него же примечательны случаи отказа от своего неповторимо индивидуального композиторского стиля ради надличного канона во «Всенощной» и особенно в «Литургии», что может напомнить о практике анонимных мастеров Средневековья.

В творчестве композиторов современной ориентации подобная направленность заявила о себе с неизмеримо большей заострённостью. Так, у *Стравинского* (прежде всего в его «языческих» опусах) находим сильнейшее влечение к обрисовке массовидных существ, когда совершенно неуместными оказываются категории личности, единицы. Причём культ множеств ведёт не только к нивелированию индивидуального и отчуждению от него, но и способствует возникновению духа отчуждённости вообще.

Соединение обеих рассмотренных тенденций объективистской эстетики (возвеличение внеличного начала и «эффект бесчувствия») было в своё время отмечено Б.Ярустовским в «Весне священной», где отсутствует «внимание к отдельной личности, даже к тем немногим солистам, что выделены из числа действующих лиц – к трагической судьбе Избранницы или эпизодической фигуре Старейшего. Смерть Избранницы – молодого существа – никак не волнует композитора, и он не преследует цели заставить сопереживать, волноваться зрителя-слушателя. Его привлекают лишь целые человеческие группы, пласты, в столкновении которых движется, развивается Жизнь – молодость и старость, женское и мужское начала, человек и природа».

* * *

Одновременно с процессом объективации в искусстве начала века развивались устремления прямо противоположные.

Субъективная направленность могла выявлять себя в избирательно-специфических ракурсах видения окружающего мира – усложнённо-метафорическом, символистском, ирреально-фантастическом. Наблюдается влечение ко всякого рода экзотике (включая архаику), заметны акценты на особенном, необычном, причудливом. Однако главное было связано с самопроявлениями индивида.

Напоминая происходившее в западноевропейском романтизме первой половины XIX века, в отечественной музыке начала XX столетия по причине чрезвычайной активизации личностной сферы необычайно важное место начинает занимать сольная фортепианная литература и столь же закономерно выдвигается плеяда выдающихся композиторов-пианистов (Скрябин, Рахманинов, Метнер, Прокофьев), важнейшую часть наследия которых составляет фортепианная музыка.

Точно так же, совсем не случайно широкое распространение получает крупный цикл фортепианных миниатюр с его возможностями многомерного раскрытия мира личности.

Среди опытов создания такого рода микрокосмоса следует назвать в первую очередь 12 этюдов *op.8* и 24 прелюдии *op.11* Скрябина, Прелюдии *op.23* и *op.32* и Этюды-картины *op.33* и *op.39* Рахманинова, Десять пьес *op.12* и «Мимолётности» Прокофьева, а также созданные в 1920-е годы циклы «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Причуды» Мясковского и «Афоризмы», 24 прелюдии *op.32* Шостаковича.

Очень симптоматично, что у тех из названных композиторов, которым довелось творить за пределами рассматриваемого периода, впоследствии интерес к фортепианной миниатюре резко падает, одновременно не менее ощутимо падает и художественная результативность в этой сфере (в числе редких исключений – принадлежащие Шостаковичу 24 прелюдии и фуги *op.87*).

В своём крайнем выражении мир индивида представал утончённо-изысканным до рафинированности, прихотливо-искусным, эстетизированным до изощённости. Тяготение к субъективизму сказалось также в эгоцентрических склонностях, в чертах причудливости и в экстравагантных проявлениях.

Наконец, это могли быть реакции нервно-впечатлительной натуры, вспышки обострённой экспрессии и экстатической эмоции, позиция вызова, порождающая экспансивные выпады. Уже само по себе появление человеческого характера с подобными параметрами мирочувствия исключало возможность гармоничности.

Таким заявлен, к примеру, герой скрябинского «Прометея», персонифицированный тембром солирующего фортепиано (эту партию и сам автор сознательно связывал с воплощением чувств и мыслей индивида) – своевольный, с претензиями на исключительность, импульсивный до взвинченности, склонный к спонтанным всплескам активизма (рваные ритмические рисунки, интонационный излом, чрезвычайная усложнённость гармоний, форсированная звучность, фактура стихийных мазков и резких бросков).

Это уже почти законченный портрет современного эгоцентрика, годом позже представшего в образе Петрушки из одноимённого балета И.Стравинского, затем во второй из Трёх пьес для струнного квартета того же автора, а также в отдельных «Мимолётностях» С.Прокофьева и в некоторых фортепианных композициях Н.Рославца.

Отмеченное противостояние объективного и субъективного, в пределе доводимое до грани объективистского и субъективистского, как и действие других антитез, являлось показателем расслоения отображаемой действительности, её поляризации на разнонаправленные жизненные сущности.

Такое противостояние создавало почву для разного рода художественных открытий, для интенсивного расширения горизонтов возможного, но в то же время отражало чрезмерную напряжённость человеческого существования, его остро выраженную противоречивость.

Так, в движении к объективистской позиции игнорировалось индивидуально-личностное начало, а в движении к субъективистской позиции третировалась окружающая действительность – в том и другом случае возникали соответствующие деформации в устоявшихся представлениях о мире и человеке.

Дополнительное обострение дисгармонии происходило в результате непосредственного совмещения антитез, то есть когда они существовали не порознь, в противостоящих массивах произведений, а в рамках одной концепции – подобно тому, как взаимодействует объективное и субъективное в «Петрушке» Стравинского («массовка» площади и подчёркнутая индивидуализация в «интерьерных» сценах).

Более того, антитезы могли вступать в самые неожиданные синтезы, что также служило фактором сильнейшей противоречивости.

Имеет смысл напомнить известное самонаблюдение А.Скрябина: *«И всё крайние настроения; то вдруг покажется, что сил бездна, всё побеждено, всё моё; то вдруг сознание полного бессилия, какая-то усталость и апатия; равновесия никогда не бывает... Ведь нужно же было двум полюсам поместиться в одном человеке».*

Немало случаев смыкания крайностей приводилось в Части первой: микромир и макрокосмос, «скифство» и урбанистика, фовистское и эстетизированное, рафинированный интеллектуализм и сфера подсознания, конструктивно-рационалистическое и стихийно-хаотичное.

Остаётся подчеркнуть, что всё отмеченное закладывалось ещё на рубеже века, в том числе в творчестве представителей национальных школ, и это дополнительно подтверждает закономерность происходившего.

Если взять к примеру, романсы латышского композитора *Э.Дарзиньша*, то находим два полюса: либо упоение лирическим чувством («Розы рвёшь с кустов», «Мое счастье»), либо безотрадность, горестная потерянности («Зимней ночью у окна», «Резиньяция»). Примерно то же и в романсах *Д.Аракишвили*: высветленная гедония («На холмах Грузии», «Ручей и цветы», «В царство розы и вина – приди!») и печальная тягостность существования («Догорела заря»,

«Лишь окутают землю сумерки», «Полночь глуха» с красноречивым подзаголовком «Симфония скорби»).

* * *

Воздействие силового прессинга и обострённой противоречивости самым непосредственным образом сказалось на психологической структуре человеческой личности, вызвав кризис сознания. Именно так воспринимаемый смысл происходящего с достаточной отчётливостью фиксировался многими из современников.

К примеру, три части, составляющие написанную в 1910-е годы книгу раздумий А.Белого «На перевале», носят заголовки: «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры». Этот цикл предваряла вышедшая в 1910 году статья «Кризис сознания».

Сегодня, с позиций пройденной исторической дистанции, совершенно ясна закономерность этого кризиса, возникшего на пороге и начальной стадии нескончаемой череды всякого рода катаклизмов, которые стали достаточно привычными для XX столетия, но в его первые десятилетия нередко воспринимались как губительное потрясение.

Один из показателей кризиса сознания – чрезвычайно широкое распространение мотивов безотрадного существования. Примечательно, что они активно развивались и в жанре фольклорных обработок – среди запечатлённых здесь состояний можно встретить безутешное *lamento*, плач о тяготах жизни, и временами экспрессия оказывалась сгущённой до предела (хоры Н.Леонтовича «Была у матери одна дочка», «Зелёный тот орешник», «Из-за гор» или обработки М.Саара типа «Где есть дом людей несчастных»).

С мотивами безотрадности в разной степени соприкасались практически все авторы фольклорных аранжировок, но были и такие, что едва ли не всецело посвятили себя воплощению подобных настроений.

Среди них – *Д.Аракишвили*, у которого преобладали настроения горькой разуберенности, душевной усталости, сетований на судьбу и который разрабатывал эти мотивы не только в лирических песнях («Баяты»), но и в земледельческих («Оровела»), аробных («Урмули»).

В числе наиболее употребляемых композитором средств выразительности: никнущие ламентозные обороты с прорывом интонаций рыдания, щемящие созвучия с участием больших септаккордов, темповая заторможенность, сумрак низких регистров, кадансы на доминантовом квинтквартаккорде, застывающем как безмолвный вопрос.

Постоянно ощущимо присутствие атмосферы жизненного запустения, в котором человек чувствует себя заброшенным, одиноким. Передаётся это через обрисовку соответствующей пейзажной среды – благодаря сверхпрозрачной фортепианной фактуре с широким разбросом голосов, в опоре на блёкло звучащие унисоны, квинты, октавы в протяжённых длительностях, иногда с добавлением дрожащей вибрации отдельного тона или тихого тремолирования, напоминающего тоскливый шорох ветра.

Если подобные настроения получили столь широкий резонанс в отображении жизни народной среды, обычно отличающейся душевным здоровьем, то можно представить интенсивность их разработки за пределами фольклорной сферы.

Для примера остановимся на двух разноплановых произведениях, одинаково примечательных тем, что закончены они в 1912 году, который для отечественной истории был ознаменован всеобщим подъёмом жизненной активности.

А рядом, по только что отмеченному принципу антитез – нечто совершенно иное, ярко отразившееся в принадлежащем Я.Степовому **«Прелюде памяти Шевченко»** (существует в редакциях для фортепиано и для струнного оркестра) и в опере А.Тиграняна **«Ануш»**.

Причём следует подчеркнуть, что о случайности здесь не может быть речи ввиду определяющей значимости названных сочинений для этих авторов – «Прелюд» считается центральным произведением Степового предреволюционного десятилетия, «Ануш» является общепризнанной вершиной всего творчества Тиграняна.

В первом случае хорошо ощутимы флюиды «мировой скорби», идущие от трагедийных романсов Рахманинова и некоторых фортепианных пьес раннего Скрябина. Разворачивая изложение цепью всё выше вздымающихся волн, композитор передаёт развитие состояния от сдержанной печали к обнажённой экспрессии боли, страдания, когда в стремлении вызвать непосредственный эмоциональный отклик музыка приближается к грани мелодраматизма.

И хотя изредка прослушивается нота протеста (явственней всего на гребне последней драматургической волны), безусловно доминирующей остаётся печать тягостности, горестной безнадёжности.

Переходя к опере «Ануш», сталкиваемся с почти тотальной фиксированностью на состояниях горестной озабоченности и скорби, в спектре которых не способны что-либо изменить иногда возникающие эпизоды оживлённого движения и элементы героики, поэтому повествование логично завершается лирически трактованным отпеванием.

С точки зрения музыкально-смысловой выразительности определяющей здесь является фигура человека, который оказался в стороне от основного потока жизни, замкнулся в мире собственных переживаний, ведёт тоскливое существование по инерции, на упадке сил, без света и надежды. Мерой такого существования становится тягостность и неудовлетворённость, что раскрывается через различные отрицательные аффекты (заунывная меланхолия, обиды, упрёки, плач) и превращает произведение в *opera-lamento*.

По мнению М.Тараканова, восприятие ряда произведений армянских композиторов (от упоминавшейся выше песни «Антунí» Комитаса до оперы «Ануш» Тиграняна) должно обязательно учитывать чрезвычайно важную для искусства их страны тех лет тему изгнанничества. Полностью соглашаясь с

этой мыслью, хотелось бы отметить, что в данном случае разработка темы изгнанничества совпала с развитием одной из общих линий всего отечественного художественного творчества.

Мотивы безотрадного существования составляли одну из граней разветвлённого образно-смыслового комплекса, который сложился под воздействием следующих моментов: мир потерял устойчивость, утратил жизненно важные опоры, в атмосфере всеобщего разлома слишком многое рушилось и ломалось.

* * *

«Наше время – время сдвига всех осей», – заметил в 1914 году Вяч.Иванов. В прямых параллелях с отмеченной идеей, но, уже переводя её в конкретику средств музыкальной выразительности, В.Каратыгин писал в том же году о «Весне священной»: «Сдвинулись тональности, громоздящиеся друг на друга, и сдвинулись интервалы. Октавы внезапно соскользнули на септимы. Сдвинулись ритмы. От правильных тактов отсечены где четверть, где восьмая... Везде я вижу сдвиг. Сдвиг в музыке – *pes plus ultra* музыкального модернизма».

Латинское выражение *pes plus ultra* («дальше некуда») в данном случае колоритно передаёт восприятие происходивших тогда кардинальных перемен.

Всё наполнилось брожением и лихорадочными исканиями, наплыв смуты был настолько силен, что могло показаться, будто повсюду господствует хаос, распад. В подобной ситуации весьма типичной становится фигура человека, бредущего сквозь мгlistые туманы тревожного времени.

Складывается впечатление, что это время не просто тревожное, а поистине грозное: оно накалено до предела, чревато столкновениями и катаклизмами, злым буйством бунтов и пожарищ.

С одной стороны, сильнейшим образом подавляет действие надличных факторов – будь то идущий извне жёсткий силовой прессинг, громада глобально-всеохватывающего социума с его категоричными установлениями или растворяющий в своём водовороте поток обезличенных множеств.

С другой стороны, очень многое в общем неблагополучии объясняется и тем, что нет согласия между людьми, царит рознь и ожесточение душ, происходит недопустимая коррозия нравственности.

Из сказанного становятся понятными исключительная интенсивность и чрезвычайно широкий спектр отрицательных эмоций, характеризующих внутреннюю жизнь индивида: психологическая неуравновешенность, нервозность, тревожное беспокойство, жгучая неудовлетворённость и душевный разлад, подавленность и склонность к пессимистическим выводам.

Обычной становится фигура смятенного человека с болезненно рефлексирующим, «расстроеным» сознанием. Распространился тип жизненной судьбы, ход событий которой идёт не «от мрака к свету» (как в классической модели), а наоборот – «от света к мраку» (кантата Рахманинова «Колокола», вокальный цикл Прокофьева «Пять стихотворений Анны Ахматовой»).

Развитие подобных состояний не раз подводило к грани трагизма. Он мог находить себя в остроэкспрессивно выраженных эмоциях боли, страдания, в

наплывах отчаяния и болезненного страха, доходящих до кошмара, жути. Не менее гнетущими были и внешне бесстрастные формы выражения трагизма: горькая разuverенность, констатация несбыточности идеалов, душевный надлом, чувство обречённости.

Многое в модусе существования связывается с ощущением жизненной дисгармонии. Если попытаться определить крайние точки её амплитуды на примере вокального творчества тех лет, то, с одной стороны, найдём достаточно умеренное выражение душевных тревог и смятений (серия романсов Н.Метнера, близких «Бессоннице»), с другой – психологическую подавленность и откровенно пессимистическую настроенность (романс А.Калныньша «За лебединой стаей облаков»).

Некой средней величиной, своего рода нормой дисгармонии можно считать драму отчаяния. В числе типичных образцов – романс С.Танеева «**Что мне она!**» (1911), в котором экстатически нервное высказывание передаёт не только боль, горечь, но и ситуацию «разорванного» сознания. Поэтому приходится говорить о речевом потоке не просто взволнованном, порывистом, но и судорожно-лихорадочном, почти бессвязном (неровный, сбивчивый ритм, попадание «не на те» звуки).

Потеря устойчивости передаётся в этом романсе и путём соответствующей трактовки других средств выразительности:

- автономно сосуществующие вокальная и фортепианная партии усиливают ощущение несвязности;
- фактура сопровождения производит впечатление «расстроенной» (клокотание фигураций с внезапными прерывами);
- структурная логика практически снята – спонтанный, ничем не сдерживаемый звуковой поток размывает формальную трёхчастность.

Всё вместе взятое позволяет говорить о явственных чертах экспрессионизма.

* * *

Экспрессионистские тенденции, в немалой степени порождённые стремлением передать дисгармонию существования, постоянно заявляли о себе в произведениях *Н.Мяковского*. «*Мученическая лирика*» – так с предельным лаконизмом обозначил Б.Асафьев пафос раннего творчества композитора.

И действительно, хотя он разрабатывал достаточно широкий круг образов (светлая пейзажность, эпические мотивы, волевой порыв и т.д.), всё же тонус его музыки тех лет в первую очередь определяло следующее: сумрак безотрадной жизни, гнетущее чувство неудовлетворённости, смятения и терзания души, печать трагизма и нередко катастрофический исход.

Более всего в этом отражалась драма интеллигенции, сформировавшейся на рубеже XX века и затем оттеснённой на «обочину жизни» стихийным потоком иных, чуждых сил.

Судьба этого людского слоя была для художественных интересов Мяковского настолько значимой, что она осталась для его творчества ведущей темой

и в будущем, то есть в 1930–1940-е годы, когда композитор не только сохранил, но и упрочил свои классические привязанности.

С отражением кризиса сознания связана преобладающая часть произведений Мясковского 1910-х годов – фортепианных (Вторая соната), вокальных (романсы на стихи З.Гиппиус) и особенно оркестровых (первые четыре симфонии, симфонические поэмы «Аластор», «Молчание»).

Этот мотив, с максимальной концентрированностью и в предельно краткой форме воплощённый в среднем разделе II части Пятой симфонии, наиболее масштабное претворение получил в **Третьей симфонии** (1913–1914).

Её ведущие настроения – непрерывное беспокойство, тревожность, психологическая взбудораженность, передающие сумятицу душ и умов в условиях воздействий нового времени. Нервно-судорожное интонирование, блуждающая тональность, частая смена тематизма, фактуры, темпа раскрывают заведомо субъективный характер героя, живущего порывами, на резких перепадах состояний, в рефлексующем строе чувствований.

Это человек смятенный и драма его усугубляется тем, что он оказывается между Сциллой подавляющих импульсов мира внешнего и Харибдой замыкания в мире внутреннем.

В первом случае – надличные вердикты-предписания (тема вступления I части) либо глумливый шабаш демонической силы (финал), что основано на форсированно-акцентной динамике духовых, на отталкивающем в своей плакатности оголённом рельефе, на подчёркнуто экспансивном напоре.

Во втором случае – оазисы покойно-просветлённого, мечтательного лиризма (благородство интонационных очертаний, тонкий оркестровый колорит с высветленным звучанием струнных и солирующих высоких деревянных).

Самый развёрнутый из этих оазисов – реприза побочной партии (ц.26), которая переходит в код I части и даёт первый вариант драматургического исхода: человек ищет прибежища в отрешении от бурлящего водоворота бытия, в уединённом созерцании богатств собственной души.

Но это всего лишь эфемерная надежда, только мираж, и ещё более развёрнутая кода следующей, финальной части (ц.56) регистрирует совершенно иной, безжалостный исход: траурный марш звучит как констатация бесплодности усилий, герой предаётся чувству безнадежности, впадая в апатию и разуверенность.

Лариса Ахмыловская (Москва)

Кросскультурные интерпретации философии Янаги Соэцу

Термин *мингэй* связан с концепцией изучения и популяризации народных ремёсел, разработанной в середине 1920-х гг. японским коллекционером, историком искусств Янаги Мунэёси или Янаги Соэцу (1889–1961). В наши дни философия *мингей* переживает новый бум популярности, остаётся частью повсе-

дневности, учит ценить красоту обычных предметов, побуждает знакомиться с их историей и процессом изготовления. Центры, галереи, выставочные программы *мингей* активно развиваются во многих странах мира [3; 4; 18; 19]. Очередная выставка «Мингей: красота повседневных вещей» организована в 2023 г. в Музее искусств Наканосима, Осака, Япония [11]. Каталог события, отсылающий к истории народных ремёсел многих стран мира, побудил нас к изучению новейших выставочных материалов и аналитических публикаций, посвящённых истории движения *мингей*. Условия проведения исследования и его цель определили следующие задачи:

- рассмотреть некоторые интерпретации философии *мингей*, отражённые в академической литературе;

- выявить противоречивые точки зрения исследователей движения *мингей*, опираясь, главным образом, на публикации последнего десятилетия, материалы презентаций музейных и частных собраний;

- прокомментировать фрагменты каталога выставки «Мингей: красота повседневных вещей» и примеры включения предметов *мингей* в кросс-культурный процесс создания произведений сценического искусства;

- представить факты биографии Янаги Соэцу, связанные с разработкой его концепции, исходя из информации источников не только на европейских языках, но и на японском языке, в сотрудничестве с востоковедом Барыш А.Ю.

Как свидетельствуют материалы экспозиции «Мингей: красота повседневных вещей»-2023, организаторы события исследуют тему красоты повседневности в аспекте *одежды, еды и крова*, представляя более 170 изделий, которые использовались в обычной жизни простых людей в странах Старого и Нового Света, а теперь включены в музейные и частные коллекции [11]. Экспонаты выставки относятся ко времени от XIV в. до наших дней. Новейшее дополнение – инсталляции Эллиса Терри и Китамуры Кейко, представителей магазина подарков MOGI Folk Art, много лет посвятивших всемирной торговой сети Beams и сыгравших важную роль в интегрировании народного искусства в образ жизни современников.

Гости выставки познакомились с региональным народным творчеством, наблюдали процесс изготовления предметов обихода, оценили качество и эстетическую ценность изделий ручной работы, недорогих, удобных в широком повседневном использовании, передаваемых из поколения в поколение.

В трёх залах музея представлены программы: I. *Стиль жизни: предложения от Соэцу Янаги. Коллекция 1941г.* (33 предмета); II. *Мингей каждый день: красота дизайна* (104 предмета); III. *Развитие Мингей: прошлое, настоящее, будущее* (33 предмета; видео материалы о производстве ткани *онта*, посуды *танба*, традиционной бумаги из города Яцуо, лакированных изделий, предметов из стекла и бамбука). Выставка организована в сотрудничестве с Национальным музеем народных ремёсел в Токио, частными коллекционерами и Музеем искусств и ремёсел Сэридавы Кейсуке в Сидзуока.

Сэридава Кэйсуке (1895–1984), дизайнер, автор оригинальных гравюр, иллюстратор книг, привлек внимание международного художественного сооб-

щества в 1925 г. Его уникальный стиль росписи по трафарету, *катаедзомэ* (Kataezome), отличает эффект мозаики, соединение исконно японских методов окраски ткани с теми, что применяют на о. Окинава. Художник создавал эскизы рисунков для кимоно, обоев, ширм, народной игрушки и традиционных календарей; учредил школу-студию народного искусства в родном городе Сидзуока; был официально признан хранителем важных нематериальных культурных ценностей – *живым национальным достоянием*. Выставки Сэридзавы проходили в Париже (1976) и Санкт-Петербурге (2007); его «Панно с изображением ткацкого станка» (1957) с 1959 г. хранится в Государственном Эрмитаже. Коллекции работ мастера стали основой Муниципального музея в городе Сидзуока (1981) и Музея Университета Фукуси, Сэндай (1989). Музей ремесел и искусств Сэридзавы Кэйсукэ содержит более 200 образцов тканей, кимоно, обоев, ширм, ламп и около 1000 документов из его личного архива, в том числе оригинальных гравюр, календарей и открыток [11].

Наряду с предметами японского народного искусства на выставке «Мингей: красота повседневных вещей»-2023 были представлены изделия из Австрии, Афганистана, Великобритании, Греции, Ирана, Испании, Италии, Китая, Кореи, Мексики, Нидерландов, Панамы, Перу, Судана, Тайваня, Турции.

Выставка 2023 г. акцентирует важнейшие даты и события истории *мингей* и биографии Янаги Соэцу: 1910 – учреждение литературного журнала Сиракаба (Берёза) и изучение европейских журналов по изобразительному искусству; 1912 – статья Янаги «Революция в изобразительном искусстве»; 1913 – перевод на японский язык материалов лондонской выставки «Мане и постимпрессионисты» (1910). 1914 – идея Янаги о создании музея японского народного искусства; 1917 – публикация первоначального плана создания музея; 1924 – открытие музея народного творчества в Сеуле; 1925 – введение термина *мингей* в значении *народное искусство* (мин – народ, и гэй – искусство, мастерство, талант); 1926 – первая выставка *мингей*; 1927 – публикация книги Янаги «Путь ремесла»; 1928 – открытие в парке Уено, Токио павильона в виде городского дома для среднего класса, с демонстрацией изделий прикладного искусства; 1929 – посещение Янаги музея северных народов в Швеции, начало сотрудничества с Гарвардским университетом; 1931 – появление журнала «Ремёсла», открытие музея *мингей* в районе Хамамацу, Токио; 1934 г. – создание Японской ассоциации народных ремесел; 1936 – создание музея *Мингейкан* в Комаба, Токио, выпуск десяти томного собрания сочинений Янаги Мунэеси; 1941 – организация выставки «Стиль жизни: предложения от Янаги Соэцу»; 1952 – объединение журналов *мингей*, созданных ранее в 1931-39 гг.; 1999 – признание главного зала музея, спроектированного самим Янаги, важной культурной ценностью Японии [11].

Движение *мингей* к концу 1940-х гг., получило широкое распространение благодаря поддержке единомышленников Янаги Соэцу, таких как Томимото Кенкичи, Охара Магосабуро, Ямамото Тамасабуро, Асакава Такуми. Теория народных ремесел *мингейрон*, оказалось востребованной при новом курсе на преодоление послевоенных комплексов национальной идентичности и

продвижении идеи упорного труда для восстановления страны. В 1950 г. при непосредственном участии Янаги было учреждено звание *человек-национальное достояние* 人間国宝 (яп. нингэн кокухо), присуждаемое за особый вклад в развитие культуры, искусств и традиционных ремёсел. Первыми его удостоились те, кто поддержал Янаги на первых этапах развития *мингэй ундо* (движение народных ремесел). Среди них Хамада Сёдзи (1894–1978) – один из ведущих гончаров XX в. Он обучался живописи, много путешествовал, изучая средневековую европейскую керамику, изделия мастеров Кореи и острова Окинава. Живя в Масико, Хамада совершенствовал способы обработки глины и украшения изделий, развивая собственный стиль. Название города Масико стало обозначением одного из направлений народной японской керамики; абстрактный экспрессионизм Хамады, его словарь знаков и символов, изучают в школах керамики всех континентов; скромный ремесленник вошёл в историю как *человек-национальное достояние* (1955) [5].

Концепция Янаги Созю. Признанный авторитет в области японской эстетики, Янаги посвятил свою жизнь и писательскую деятельность защите ценности ремесел. В его масштабном труде «Красота повседневных вещей» изложена философия народных ремесел, выделены отличительные черты японского дизайна: анонимность, качество, простота, подлинность и ваби-саби, красота несовершенства [21]. Янаги полагал, что предметы домашнего обихода должны создаваться бережно и служить долго, к ним следует относиться с почтением и любовью. В век машинного производства красота повседневных предметов делает отношения с ними более глубокими. Естественные, простые, прочные, безопасные вещи призваны эстетически удовлетворять наши обычные потребности. Книга, ставшая классикой, вдохновлена творчеством ремесленников, с которыми Янаги встречался, путешествуя по Японии и Корее. Автор воздаёт должное скромному ручному труду, кропотливому изготовлению предметов обихода, традиционных чайных чашек, светильников из бумаги и многих других вещей, олицетворяющих красоту повседневности.

Шестнадцать ярких эссе Янаги представлены в книге «Избранные эссе о японских народных ремёслах». Книга посвящена текстилю, керамике, дереву, художественным лакам, металлу, скульптуре, изобразительному искусству. Описывая утилитарные предметы, основатель движения *мингэй* открывает их эстетическую ценность. Янаги видит гармонию, которую создают простые ремесленники, показывает, что в мире обычных вещей царит особая красота, непритязательная, целесообразная, одухотворённая [22].

В автобиографической книге «Неизвестный мастер: японское понимание красоты» Янаги Созю отмечает, что любовь к прекрасному была ему присуща со школьных лет. Философ исследует особенности восприятия и понимания художественной ценности бытовых предметов, видит в своей теории *духовное движение*, основанное на эстетике искусств и ремесел. Ему интересны не изделия сами по себе, а то, как они создавались. По мысли Янаги, ремесленники, создавая прекрасное, должны следовать этическим и религиозным идеа-

лам. Предлагая концепцию и критерии красоты, мыслитель выразил свое понимание духовности в контексте народного творчества [20].

Книгу «Путь ремесел» (1927) называют библией движения *мингей*. Из неё мы узнаём, что в 1916 г. Янаги впервые посетил Корею и в дальнейшем приобретал здесь интересующие его артефакты. В 1924 г. с Асакавой Такуми он отправился в Кофу, навестил Комияму Сэйдзо, изучал работы и биографию Мокудзи Сёнина (1718–1810), скульптора, поэта и буддийского проповедника, объездил всю Японию по его маршруту, знакомясь с местными ремеслами.

Англоязычная интерпретация идей Янаги его другом и соратником Бернардом Личем бросает вызов общепринятым представлениям о творчестве [10]. Какова ценность вещей, изготовленных анонимным мастером, работающим на протяжении всей жизни в соответствии с установленными традициями? В чем ценность ручной работы? Почему прекрасна даже едва отлакированная миска для риса? Янаги – первый, кто привлёк внимание не к изготовлению, а к *рождению* предметов искусства. Народное творчество для него – проявление мира смыслов, в котором нет границ между искусством, философией и религией. Идеи Янаги имеют и теоретическое значение, и практическую ценность. Его имя часто упоминается в книгах по японскому искусству, но перевод Лича – первая полная интерпретация концепции *мингей* на европейском языке. Бернард Лич, известный британский гончар наилучшим образом передал идеи выдающегося мыслителя Японии. Семьдесят шесть иллюстраций подчеркивают универсальность теории Янаги. Отрывки из его очерков, в англоязычной версии Бернарда Лича, публиковались в журнале «Восточный буддизм», выпуск XXII № 2, октябрь 1979 г. и размещены в русском переводе Евгения Милевского на сайте Международного гурджиевского клуба (*Gurdjieff Club*) с разрешения Джанет Лич и Музея народных ремесел Японии в Токио.

Глубокий взгляд автора на творческий процесс и его призыв к художественной свободе в рамках культурной традиции остаются актуальными. Переиздаются книги основателя *мингей*; переосмысливаются историческая ценность народных ремёсел и эстетическое значение обычных предметов ручной работы. Современные программы правительства, направленные на поддержку ремесленного труда в Японии, обязаны своим появлением творческому энтузиазму Янаги Соэцу.

Кросскультурные интерпретации движения мингей. Неоднозначным отношениям между *мингэй ундо* и британским *движением искусств и ремесел* посвящены работы многих современных исследователей. Венди Джонс Наканиши пишет о распространении британского *движения искусств и ремесел* в континентальной Европе и Северной Америке в 1880–1914, и его влиянии на японское движение *мингей*. Автор отсылает читателя к размышлениям культуролога Гарольда Блума (1930–2019) о сознательном или неосознаваемом контакте художника с предшественниками, подчёркивая, что культурный обмен происходит всякий раз, когда люди, путешествуя, знакомятся с искусством других стран и привозят его образцы в свою страну [14].

Термин *мингей*, предложенный Янаги в 1925 г., является аббревиатурой от *минсутеки когэй*, и обозначает народные ремесла, простые предметы ручной работы для повседневного использования [11]. Движение *искусств и ремесел* в Британии возникло в конце 1880-х гг. как реакция на индустриализацию Европы и Америки XIX в. Важную роль в изменении общественного восприятия декоративно-прикладного искусства сыграли Джон Раскин (1819–1900) и Уильям Моррис (1834–1896). Раскин описывает европейское средневековое искусство как деятельность обычных людей, не рабов машин, а мастеров своего дела, чьё искусство не артефакт массового производства, а проявление индивидуальности [18]. Янаги – основатель движения *мингей* в 1920–30 гг.; Раскин и Моррис – основатели движения *декоративно-прикладного искусства в конце XIX в.* [14].

Интерес Янаги к корейскому искусству побудил его посетить Корею в 1916 г., а в 1924 г. вместе с Асакавой Такуми основать Музей корейских народных ремесел в одном из старых дворцовых зданий Сеула. Янаги официально провозгласил движение народного искусства в Японии в 1926 г., представив коллекцию кухонной утвари эпохи Эдо и Мэйдзи. Подобные предметы обихода исчезали в Японии, которая переживала процессы вестернизации и урбанизации, быстро превращаясь из аграрной страны в индустриальное общество [1; 6; 11]. Оригинальность концепции *мингей* опровергают Брайан Моэран [12; 13] и Юко Кикиути [8; 9], указывая на сходство идей Янаги с идеями Морриса, на его полувековую дружбу с британским гончаром Бернардом Личем, на тот факт, что к 1927 г., более ста работ Раскина и Морриса, в том числе на японском языке, были опубликованы в Японии, и, что в личной библиотеке Янаги имелись работы Морриса. Кикиути отмечает нежелание Янаги признавать преемственность идей Раскина и Морриса, указывая на двойственное отношение многих японцев к вестернизации страны ценой утраты культурных традиций. Такая двойственность наблюдалась у британцев.

Выставка более двухсот японских керамических изделий в Лондоне (1877) вызвала демонстрацию британского шовинизма: керамику охарактеризовали как примитивную. Утонченная красота японского искусства, по мысли Анны Джексон, угрожала европейским претензиям на культурное превосходство [7; 14]. Японское движение *мингей* и британское *движение искусств и ремесел* развивались в сходных обстоятельствах и общих черт у них немало. Британия 1850-х гг. и Япония на заре XX в. переживали процесс индустриализации. Продукты тяжёлого фабричного труда не отличались ни качеством, ни красотой; традиционные навыки ремесленников постепенно утрачивались, машинное производство обходилось дешевле. Рост мануфактуры ускорил промышленную революцию и упадок сельских ремесел, но повлиял на развитие британского движения в области декоративно-прикладного искусства. Раскин в работе «Современные художники» (1843), указывал на необходимость выражать в творчестве правду природы, описывал наблюдения за облаками, воздухом, водой, камнями, деревьями и другой растительностью, сопоставляя их с произведениями, в которых природные явления изображены не вполне реалистично. В работах «Семь светильников архитектуры» (1848) и «Камни Венеции» (1851–53)

Раскин писал, что архитектура неотделима от морали, а стиль *украшенной готики* есть высшая форма архитектуры [14; 15; 16]. Он отвергал стандартизацию, механизацию и разделение труда, полагая, что средневековый готический стиль выражал почтение к природе, а средневековый мастер проявлял творческий потенциал, свободный от условностей. В 1848 г. под влиянием Раскина группа художников, включая Джона Эверетта Милле, Данте Габриэля Россетти и Уильяма Холмана Ханта, сформировала Братство прерафаэлитов, целью которого было отрицание механистического подхода к искусству в пользу внимательного изучения и правдивого изображения природы. Прерафаэлиты подчеркивали личную ответственность художника за выбор метода. Подобно Раскину, они восхищались средневековой культурой, как периодом расцвета позднее утраченной духовности и творческой целостности. Раскол между медиевистами и реалистами произошел, когда акцент на средневековой культуре вступил в противоречие с пропагандой реализма и независимого наблюдения природы. Реалистов возглавляли Джон Эверетт Милле и Уильям Холман Хант, медиевистов – Данте Габриэль Россетти и его последователи – Эдвард Берн-Джонс и Уильям Моррис.

Подход Раскина, ценившего мастерство и простоту, воплотился в возведении знаменитого дома семьи Моррис (1859). В дальнейшем Моррис разрабатывал дизайн обоев, текстиля, мебели и керамики. Стремясь противостоять рабским условиям труда на фабрике, он создал компанию, которая производила изысканные изделия ручной работы продолжая традиции средневековых сельских ремесел. Как и Раскин, Моррис считал готику художественным воплощением радости труда. В эссе «Искусство и социализм», Моррис писал, что у людей должна быть работа, которая им приятна [14]. Идеи Раскина и Морриса были известны в Японии с конца 1880-х гг. Они не были напрямую связаны с британским движением *декоративно-прикладного искусства*, но оказали на него влияние. Работы Раскина переводил поэт-романтик Симадзаки Тосон (1872–1943). Томоёси Мурай в 1899–1900 г. представил Раскина и Морриса в работе «Социализм», искусствовед Ивамура Тору писал о Раскине (1900) и Моррисе (1915), романист Нацумэ Сосэки анализировал христианскую эстетику Раскина (1907). В 1891 г. Моррис упоминается в книге Сибуэ Тамоцу в первой опубликованной в Японии книге по истории английской литературы [14]. В 1920-е гг. интерес к Моррису, по мысли Сюити Накаямы, связан с тем, что Япония переживала эпоху экономической депрессии, происходили изменения в судостроительной и сталелитейной промышленности. В это время основаны социалистическая лига (1920) и компартия Японии (1922).

Роль Раскина и Морриса как социалистов отмечал экономист Нобуюки Окуми (1927). Педагог Тацуо Морита писал, что Моррис ратовал за реформу японской системы образования, хотя подобные либеральные настроения в Японии тогда отвергались. Моррис был известен в Японии не только как социалист и поэт, в 1912 г. Томимото Кенкичи написал статью о его искусстве художника-декоратора. В Токийском университете читались лекции о Моррисе во всех трёх ипостасях. Их автору Лафкадио Херну (1850–1904), по мысли Харухико

Фудзиты, принадлежит особое место в истории отношений британского и японского движений искусств и ремесел; он вызвал интерес к Японии и у Бернарда Лича, приехавшего в Токио в 1909 г. Встретившись с Янаги в 1918 г., Лич впоследствии сопоставлял роль Янаги в Японии с ролью Морриса и Раскина в Англии [10, 90]. Период тайсё (1912–26) был временем второй волны индустриализации страны. В годы зарождения *мингей*, более актуален был термин *искусство в промышленности*, нежели *декоративно-прикладное искусство*. В 1915–25 гг. удвоилось число технических школ, их учащиеся отходили от гончарного дела, предпочитая работу с промышленной керамикой. Несколько выпускников Токийской высшей технической школы в 1914–16 гг. стали ведущими представителями движения *мингэй* [14]. Философия *мингей* гласит, что изделия должны производиться анонимно, вручную, в большом количестве; быть доступными по цене, функциональными, нужными простым людям и представлять регион, в котором произведены. В 1927 г. в магазине керамики в городе Курумэ в центральной части Кюсю Янаги наткнулся на чайник, который соответствовал этим критериям народного творчества. Предмет обладал характеристиками старинных изделий ручной работы доиндустриальной Японии, но был выполнен современным мастером близ города Хита в префектуре Оита, в пятидесяти милях от Курумэ. Случайное открытие привело Янаги в мастерскую на о. Кюсю, в которой он увидел идеальное воплощение принципов *мингэй*. В деревне Сараяма на севере Кюсю керамика производилась с 1705 г. Продукция была скорее утилитарной, чем декоративной, включала такие предметы домашнего обихода, как сосуды для маринования и кувшины для воды [11].

Корни печи Сараямы, в 1931 г., выделенной Янаги для обозначения *критериев красоты*, лежат в Корее, полагает Наканиши. Археологические свидетельства, действительно, указывают на то, что Кюсю был населен ранее других частей Японии, и, возможно, его первыми жителями были корейцы. Между Кюсю и Кореей существуют тесные культурные связи, включая традиции керамики, восходящие к XVI в. Древнейшие печи для обжига на о. Кюсю относят к началу японской цивилизации, однако керамику в гончарных мастерских здесь стали производить только к концу XVI в., в период так называемых "гончарных войн", ранее же японцы использовали глиняную посуду. После китайско-японской войны 1894–1895 гг. и русско-японской войны 1904–1905 гг. Япония постепенно стала доминировать на Дальнем Востоке: получила Тайвань, утвердилась в южной Маньчжурии, аннексировала Корею [14]. Применение критериев прекрасного, предложенных Янаги распространяется на ремесла айнов, жителей Окинавы, Кореи, Тайваня и Маньчжурии [11]. Янаги высоко ценил корейскую керамику, лишённую конфликта между прекрасным и безобразным, но его эссе «Корея и искусство», было воспринято как проявление колониалистских взглядов и подверглось резкой критике [14]. Янаги полагал, что керамика Кореи несла отпечаток долгой истории иноземных вторжений. Он признавал заслуги корейской керамики в развитии *мингэй* и утверждал, что его идеи свободны от западных влияний. В 1927 г. он отмечал в работах «Путь ремесел» и «О предшественниках эстетики ремесел», что замкнут в своих представлениях

о красоте ремесел, почти ничем не обязан тем, кто был до него и до недавнего времени мало знал о Раскине и Моррисе [9, 247]. Эта мысль повторяется и в предисловии к работе «Культура ремесел» (1941 г.): Наша деятельность в области ремесел известна как движение *мингэй*, и чем мы больше всего гордимся, так это тем фактом, что оно было задумано в Японии... Мы приняли к сведению существующие на Западе идеи в отношении ремесел, но не нашли ничего полезного. Таким образом, наши идеи абсолютно оригинальны и не содержат и следа подражания. Очень важно, что мы создаем свой собственный оригинальный путь, даже если это преждевременно, учитывая, что в настоящее время область современных мыслей и ремесел рабски следует за Западом. Теперь мы, японцы, должны нести свет факела, чтобы вести за собой, на шаг опережая его [9, 248]. Брайан Моран [12;13], как и Юко Кикиути, полагает, что теория Янаги основана на идеях Джона Раскина и Уильяма Морриса.

По мысли Кикиути творческая ассоциация «Сиракаба» (Белая береза) и сам Янаги, перешли от следования западным идеям к поиску национальной идентичности к началу 1920-х гг. [9, 252]. Наряду с благодарностью Янаги европейским коллегам за их интерес к японской культуре Кикиути отмечает некий невыраженный комплекс неполноценности, который, по мнению Наканиши, и объясняет нежелание Янаги признать заслуги Раскина, Морриса и Лича в контексте создания теории *мингей* [14]. Продолжая дискуссию, Наканиши подчёркивает, что собственное гончарное производство Японии началось со времен вторжения в Корею в XVI веке, а знакомство Янаги с керамикой Кореи (1916) относится ко времени, когда она была низведена до статуса колонии (1910). По мнению Кикиути, расцвет Мингэй в 1930-е гг. связан с политическими условиями военного времени, когда это движение было квинтэссенцией японского духа, поэтому концепция Янаги была изложена с националистическим подтекстом *мингей* [8, 109].

Анализируя *ориентализм* как западную систему реструктуризации Востока, Кикиути полагает, что Япония приняла аналогичную манипулятивную практику в своей культуре и культуре других азиатских стран. Запад сделал Восток другим и создал его идентичность, Япония сделала остальной Восток другим, создав свою новую идентичность где-то между Западом и Востоком, и, наконец, материковая Япония сделала японцев периферии еще одним *другим* внутри самой Японии (*восточным ориентализмом*) [8, 123]. Проблема идентичности затрагивается и в статьях о викторианском восприятии Японии. Открывшаяся миру дальневосточная страна нуждалась в критериях, которые позволили бы оценивать её высокие достижения, Британия стремилась выразить свое превосходство, в викторианских комментариях преобладало представление о японской расе как о примитивной и детской [2]. Так Выставка японских искусств и ремёсел в Лондоне (1862) побудила Уильяма Берджеса сравнить Японию с идеальным обществом Средневековья [14].

Воссоздание минувшей эпохи, приоритет простоты, искренности и созерцания природы – принципы британского *движения искусств и ремесел* ценимы и в культуре японцев. Считалось, однако, что декоративно-прикладное искус-

ство Японии лишь начинает развиваться, изобразительное искусство является чисто декоративным, а керамика для чайной церемонии обычной [2]. Быстрое превращение Японии в промышленно развитую страну привело Европу в замешательство, вызвало лишь сдержанно-снисходительную реакцию. Америка же, напротив, едва ли не первой признала достижения Японии. Выставка в Филадельфии (1876) представила объёмную коллекцию произведений японского искусства, и снискала благосклонное внимание. Американские критики, убеждали, что искусство Японии разрушило притязания Европы на культурное превосходство. Эту позитивную реакцию Наканиши объясняет стремлением Америки опровергнуть европейское представление о ней самой, подчеркнуть особые отношения двух стран, новых тогда для всего мира [14].

Изучение движения народных искусств в социокультурном и геополитическом аспектах дополняет исследования *мингей* как уникальной японской традиции. В то время как философия Янаги привлекла внимание японоведов мира, мало известно о его особых связях с Гарвардом, где он в течение года (1929–30) читал лекции и организовал две выставки [11]. О первом длительном пребывании Янаги Соэцу в Америке и его дальнейшем плодотворном сотрудничестве с выдающимся историком искусств Лэнгдоном Уорнером (1881–1955) пишет Сан-Сен-Ён [18].

С точки зрения буддийской мысли рассматривает теорию *мингей* и испанский востоковед Даниэль Састре де ла Вега. Он видит в движении *мингей* уникальное японское духовное знание, исходя из того, что сам Янаги объяснял непреходящее стремление к прекрасному, ссылаясь на буддийское понимание мира красоты, как дома, с любовью к которому мы рождаемся. Желать красоты, для Янаги Соэцу то же, что желать вернуться домой [17, 174]. Састре де ла Вега останавливается на основополагающих понятиях *мингей*: *прекрасное в человеке* *myōkōnin* (妙好人), *медитация* *jiṛiki* (自力), *самоотдача* *tariki* (他力), *интуиция* *chokkan* (直観). Исследователь искусства эпохи Мейдзи и Тайсё анализирует применение буддийской риторики в изложении эстетической философии *мингей* и убедительно доказывает, что Янаги создал уникальный научный инструментарий, для экспертной оценки духовной и эстетической ценности артефактов и понимания самой *природы* творческого процесса.

Размышлениям Янаги Соэцу об *этике* и *духовной природе* творчества созвучны идеи театрального педагога К.С. Станиславского (1863-1938), что связано с увлечением последнего восточной культурой, начавшимся с постановки спектакля «Микадо», творческое пространство которого было создано множеством подлинных японских предметов искусств и ремёсел (1887). В связи с этим следует упомянуть и о продолжающемся кросскультурном театральном проекте, посвящённом Японии в эпоху *мейдзи*. С выставкой «Мингей: красота повседневных вещей»-2023 совпала японская премьера мультимедийного спектакля в Международной школе Аваджи. 16 июля 2023 г. здесь показали пьесу «Кичи в лабиринтах памяти о настоящем» (драматург Б. Уиллис, режиссёр Ш. Тьенкен, авторы русского текста – Ахмыловская Л.А., Барыш А.Ю.). В качестве реквизита использовались артефакты, предоставленные коллекцио-

нерами и авторами: одежда народа Маках XIX в., куклы Адама Энде, традиционная японская керамика.

Подробное изучение материалов выставки «Мингей: красота повседневных вещей»-2023, представляющей предметы народных ремёсел из музеев и частных коллекций, позволили:

- составить полный русскоязычный каталог предметов народного искусства, собранных в выставочной коллекции 2023 г. и включающий 172 изделия;
- рассмотреть деятельность Янаги Соэцу в условиях кросскультурного взаимодействия и взаимовлияния японского и европейского *движений народного искусства* на рубеже XIX–XX вв.;

- обобщить результаты исследования на русском языке, опираясь на работы таких авторов, как Элизабет Ким Брандт, Эдмунд Артур Лондес де Ваал, Жан де Гастин, Анна Джексон, Сигэми Инага, Кожин Каратани, Сабу Косо, Юко Кикучи, Бернад Лич, Брайан Моэран, Уэнди Джонс Наканиши, Даниэль Састре де ла Вега, Ютака Тадзава;

- представить полярные точки зрения на концепцию Янаги, выделяя отношение к теории *мингей* как а) развитию идей британского движения искусств и ремёсел и б) уникальному, японскому духовному знанию;

- привести примеры обращения к *мингей* в кросскультурных произведениях сценического искусства;

- дополняя результаты исследований, обозначить направления дальнейшего изучения движения *мингей* в более широком историко-культурном контексте, что предполагает, в частности, обращение к истории российско-японского культурного сотрудничества со дня установления дипломатических отношений в 1855 г.

Литература

1. Brandt Elisabeth Kim Kingdom of Beauty: Mingei and the Politics of Folk Art in Imperial Japan. Durham and London: Duke UP, 2007. 320 p.
2. Dresser Christopher Japan: its architecture, art, and art manufactures. London: Longmans, Green, 1882. 498 p.
3. Galerie Mingei. Exhibition Parcours des Mondes 05/09 - 10/09/2023 URL: <http://www.mingei-arts-gallery.com/> (дата обращения: 18.08.2023).
4. Gastine Jean De, Musee du Qual Branly, Exposition l'Esprit Mingei URL: <HTTPS://JDGARCHITECTES.COM/PROJET/MINGEI/> (дата обращения: 18.08.2023).
5. Hamada Tomoo Into the Present: The Ceramic Art of Tomoo Hamada, Including Works by Shoji and Shinsaku Hamada. Boston, Massachusetts: Pucker Gallery. 2015. 32 p.
6. Inaga Shigemi The mingei undo as a Colonial Discourse // Reconsidering the Mingei Undô as a Colonial Discourse pp. 219-230. URL: <https://inagashigemi.jpn.org/uploads/pdf/99-Asiatische-Studien.pdf> (дата обращения 27.08.2023).
7. Jackson Anna Imagining Japan: The Victorian Perception and Acquisition of Japanese Culture // *Journal of Design History*, V. 5, Issue 4, 1992. pp. 245-256 URL: <https://www.jstor.org/stable/i256438> (дата обращения: 28.08.2023:).
8. Kikuchi Yūko. Japanese Modernization and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism. London and New York: Routledge Curzon, 2004. 328 p.
9. Kikuchi Yuko The myth of Yanagi's originality: The formation of 'Mingei' theory in its social and historical context. *Journal of Design History*, Volume 7, Number 4, 1994, p. 247-252.

10. Leach Bernard (Adapter), Yanagi, Soetsu (Author) *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tokyo: Kodansha International, 2013. 232 p.
11. MINGEI: The Beauty of Everyday Things, Nakanoshima Museum of Art, Osaka. URL: <https://nakka-art.jp/en/> (дата обращения: 28.08.2023).
12. Moeran Brian. *Folk Craft Potters of Onta, Japan*. Second Edition republished as *Folk Art Potters of Japan*. London: Curzon / Routledge, 1997. 282 p.
13. Moeran Brian Bernard Leach and the Japanese Folk Craft Movement: The Formative Years // *Journal of Design History*, Vol. 2, No. 2/3, 1989. pp. 139–144.
14. Nakanishi Wendy Jones The anxiety of influence: Ambivalent relations between Japan's 'mingei' and Britain's 'Arts and Crafts' Movements. *Electronic Journal of Japanese Studies*, 2008. URL: <http://www.japanesestudies.org.uk/discussionpapers/2008/Nakanishi.html> (дата обращения: 18.08.2023).
15. Ruskin John. *The Seven lamps of Architecture* London: Smith, Elder Co., 1849, 205 p.
16. Ruskin John. *The Stones of Venice* New York: Da Capo Press, 2003. 254 p.
17. Sastre de la Vega, Daniel La idea de belleza según Yanagi Sōetsu / The idea of beauty according to Yanagi Sōetsu // *Nuevas perspectivas de investigación sobre Asia Pacífico* Madrid: Universidad Autónoma de Madrid 2008. V.2 p. 163-174
18. Sang Seung Yeon *Japanese Folk Art in the United States: Yanagi Muneyoshi and Harvard* 2018 URL: <https://harvardartmuseums.org/article/japanese-folk-art-in-the-united-states-yanagi-muneyoshi-and-harvard> (дата обращения: 26.08.2023).
19. Yakishime. *Earth Metamorphosis*. Japan Foundation Traveling Exhibition. Tokyo: Japan Foundation, 2016. 40 p.
20. Yanagi Soetsu *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tokyo, New York: Kodansha International, 1989 (1972). 230 p.
21. Yanagi Soetsu *The Beauty of Everyday Things*. London: Penguin Classics, 2019. 316 p.
22. Yanagi Soetsu *Selected Essays on Japanese Folk Crafts*. Tokyo: Japan Publishing Industry Foundation for Culture, 2017. 246 p.

Надежда Догорова (Москва)

Апотропеическое значение вельхтерда (свадебное покрывало) как семантический прием интегрирования этнопластического исполнительского стиля мордвы

В данном контексте исследуем апотропеическое значение свадебного обряда у древней мордвы и других народов Поволжья – *покрывало* (мокш. – вельхтэ<е>рда, эрз. – вельтявкс [1, 29]; терюх. – попоняй [3, 121]; удмурт. – сюлык айшон [2, 52]). Рассматриваемое явление открывает дополнительные смыслы ритуальной образности для изучения архитектурной специфики безактерских исполнительских стилей и антропологических особенностей театральности древних этносов. В рамках указанной архитектурной конструкции регламентируется доминирующая объектность свадебной одежды и собственно ее персонажная (в том числе визуализирующая) функциональность: *не обман, а выразительность иллюзии*. Следовательно, наделенное дополнительными качествами оберега невесты и всей свадебной процессии, покрывало уже не воплощает бытовые свойства костюма, а несет семантически значимый авторский текст.

У мордвы первоначально – это свадебный оберег, а повторно – покрывало для детской колыбели. Такими же свойствами обладала и подвенечная рубаха [5, 39] мокшанок – *шуваня щам*, освященная во время свадебного ритуала. В данном случае, объект женской рубахи¹ можно считать символическим исполнением будущей материнской функции, заключающим условное «вынашивание» ребенка.

Подчеркнем, что социальная и биологическая интерпретации феномена вельхтерда не являются предметом постоянного аналогового содержания и формы, которые способны возникать в текстуальном наполнении пластического строя пространства. Занимая пограничную зону в архитектонике смысловых объемов: а) от энергии образов природы к социальному ритму, а также б) развиваемых телесных движений и их соответствия феноменам самой жизни, в) происходит расширение естественного языка пластики и биологических ритмов вельхтерда во времени и в пространстве до символического знака. Это «новое» бесконечное целое, заполненное драматизмом живописания объекта, способствует приобретению иного (фигуративного) характера пластического стиля выражения и конкретизации семантического поля языка телесности в культурной среде этночеловека.

А теперь попытаемся выстроить искусствоведческий анализ вельхтерда, обнаруживая в нем специфику психофизических процессов телесности, которые постоянно варьируются и видоизменяются в пластической структуре исполнительских действий человека. И направим этот поиск в сторону архитектурного плана смещения ритмов композиции и создания образных противоположностей в пространстве.

Прежде всего, внутри «покрывала – фигуры» находится другой «персонаж», и, он в данном случае тоже является фигурой, которая помогает вельхтерда обрести свою завершенную смысловую концепцию. Эту позицию можно отнести к укрупненному плану восприятия масштабов «зримой» картины. Ведь персонаж – фигура, находящийся внутри «маски» (покрывало), сообщает ей определенное передвижение в обыгрывании пространства. Своеобразный фон пространственно-визуальной тональности образуется в результате смещения пластических слоев. Первый уровень элементов архитектурной структуры – невеста находится внутри и управляет (подобно кукловоду) «озвучиванием» или движением этой огромной маски (парадное полотно), а второй – когда они оба (и вельхтерда и человек) присутствуют в диапазоне пластического исполнительского пространства как совершенно самостоятельные, с точки зрения визуализации, скульптурные объекты «безактерского театра».

Здесь уместно включение вельхтерда в раздел этнических апотропеических исследований: 1) в значении культурного маркера (так как свадебное покрывало есть одновременно и элемент одежды, и средство, и функция обряда), 2) в раздел проблематики ритуалистики «матери – вельхтерда», наделенной по-

¹ В случае с мужской рубахой В.Н. Топоров проводит связь ритуалистики с символической имитацией «вынашивания» ребенка мужчиной.

ложительным смыслом. Основанием может служить научное изыскание В.Н.Топорова, которое позволяет рассматривать вельхтерда в рамках мифопоэтического мировоззрения мордвы как «символический субститут тела / торса» [4, 14; 5, 33].

Статичная композиция геометрической целостности вельхтерда достигает «пограничного» состояния драматизма благодаря апотропеическим объемам. Иными словами, живописная плоскость знакового орнамента перестраивается и включается в коммуникативное пространство пластики этночеловека, являя собой внешнюю мотивацию и специфику способов ритмического восприятия жизни через передачу символических и защитных свойств элементов костюма.

Можно предположить, что вельхтерда у мордвы как сущее в материальном измерении окружающей действительности, и в частности, для этнопластической модели визуализируемых объектов, заключается в своеобразном магическом круге, который оно (покрывало) совершало от ритмов окружающей природы (символы орнамента) и социальных форм жизни (оберег, защита, отгоняние) до «акта» творения нового рождения человеческого рода.

Все эти качества эволюции (биологическое напряжение, психологическое и эстетическое отражение), происходившие во внутреннем и внешнем пространстве поэтики вельхтерда, представляют самостоятельную природу реальных действий человека и произрастающих из нее явлений материальной «плоти» на одном уровне культового и/или в пределах сакрального почитания. Последнее обстоятельство значительно усиливает генетическую связь мышления человека с психическими структурами сознания. Так, развивающаяся в пространстве-времени плоскостная визуализация рельефа пластической «ткани» вельхтерда создает трактованный мотив выразительности из ритмических движений и действий. И этот рельеф тончайшим образом согласован с живым разнообразием впечатлений и линиями скульптурного и изобразительного опыта человека телесного. Архитектоническая структура ритуальной образности вельхтерда в данном случае осмысленно не требует вербализации. Но, вместе с этим, она подчинена исполнительским «вмешательствам» антропологической среды этночеловека. Выделившееся и сформировавшееся в ее основе своеобразное требование символики разума, показывает, «как» в фактической реальности компоненты человеческого сознания могут существовать в виде отдельных идей, мыслей, периодов, не теряя при этом общей психофизической связи с гармоническим строем еще более древних символов биосемиотической культуры – интуицией, иллюзией, фантазией, игровым поведением.

Литература

1. Корнишина Г.А. Знаковые функции народной одежды мордвы. Учебное пособие по спецкурсу / Г.А. Корнишина. – Саранск : Мордов. гос. пед. ин-т, 2002. – 70 с.
2. Крюкова Т.А. Удмуртское народное изобразительное искусство / Т.А. Крюкова. – Ижевск. – Л. : Наука, 1973. – 160 с.
3. Мельников П.И. (Андрей Печерский) Очерки мордвы / П.И. Мельников (Андрей Печерский). – Саранск : Мордов. кн. изд-во, 1981. – 136 с.
4. Топоров В.Н. Первобытные представления о мире (общий взгляд) / В.Н. Топоров // Очерки истории естественных наук древности. – М. : Наука, 1982. – С. 9–40.

5. Топоров В.Н. О ритуале. Введение в проблематику / В.Н. Топоров // Архаический ритуал в фольклорных и ранне-литературных памятниках. – М. : Главн. ред. Восточ. лит-ры, 1988. – С. 7–60.

Ирина Каменская (Саратов)

Изучение аудитории как ключ к успеху творческого проекта

Анализируя подходы к реализации проектов в организациях культуры и искусства, довольно часто нам приходится сталкиваться с непониманием или неполным освоением этого ключевого, на наш взгляд, важнейшего компонента. Если свести всю сложную картину стратегий учреждений культуры к трем основным шагам: анализ – планирование – действие, то чаще мы видим игнорирование первого шага (анализа) и переход сразу к двум другим: планирование деятельности и ее осуществление. Под «анализом» мы понимаем исследование целевой аудитории, глубокое погружение в понимание ее специфики, проблем и желаний. «Планирование» – процесс выстраивания этапов реализации культурного продукта. «Действие» – собственно, сам процесс воплощения планов, реализация намеченного в соответствии с ролями в команде, коллективе и имеющимися ресурсами. Как мы отметили, первый, исследовательский этап в большинстве случаев оказывается либо пропущен, либо изучен на очень поверхностном уровне. Данный «сбой» мы можем отнести как обычной, так называемой «рутинной», повседневной деятельности учреждений культуры, так и при осуществлении новых, порой амбициозных проектов. Чтобы доказать справедливость данного тезиса в отношении рядовой деятельности учреждения, не нужно далеко ходить за примерами. Попробуем ответить на простой вопрос: как часто, перед утверждением репертуара на предстоящий сезон организация культуры – будь то театр, филармония, дом творчества - проводит изучение своей аудитории, комбинируя различные социологические и маркетинговые исследовательские стратегии, сравнивая характеристики прошлых лет, сезонов, прослеживая динамику трансформаций аудитории, применяя когортный анализ или глубинное интервьюирование?.. Ответ, к сожалению, предсказуемо отрицательный. По нашим наблюдениям, в 99,9% случаях мы обнаруживаем именно такой подход, а именно – НЕ-осуществление даже малой доли вышеперечисленных принципов работы с аудиторией. В лучшем случае, организации проводят анкетирование зрителей и посетителей постфактум, где содержатся вопросы типа «понравилось – не понравилось», ответы на которые могут дать весьма скудное представление о целевых аудиториях каждого отдельного взятого учреждения.

Как известно, проектная деятельность в настоящее время является одной из наиболее востребованных форм привлечения грантовых средств государственных и частных источников. Об этом мы подробно говорили в наших предыдущих статьях, анализируя распределение сумм финансирования по регионам в рамках различных региональных и федеральных грантовых конкур-

сов. К огромному сожалению, ошибки учреждений культуры перекочевали из привычных форм работы в проектные, более перспективные и активно внедряющиеся в современных организациях культуры. И корень всех ошибок и вытекающих из них статистических искажений, на наш взгляд, лежит в непонимании глубинной сущности и значимости работы с целевой аудиторией будущего проекта, в игнорировании или недостаточной проработке данного этапа проектирования.

Разумеется, организация культуры или творческая группа, состоящая из двух-трех человек, стремится прежде всего заявить о своем продукте – будь то театральная постановка, фестиваль, выставка или отдельно взятая песня, арт-объект. Вполне понятны усилия творцов как можно быстрее перейти к внедрению созданного контента, к его реализации, донесению их до зрителя, слушателя. Все было бы хорошо, если бы путь от продукта к аудитории был бы достаточно прост и понятен. В этом случае практически каждый созданный художниками объект, культурный продукт должен сразу находить поддержку у сотен, тысяч, миллионов аудиторий. Однако, как известно, такого не происходит или происходит далеко не всегда. Почему это случается? Объяснений дается немало: от недостатка средств на рекламу до «непонятливости», «недалекости», «неквалифицированности» аудитории. Но все эти объяснения не могут быть жизнеспособными, если в организации был пропущен или пройден слишком поверхностно самый важный, первый этап – этап анализа целевой аудитории, целевых групп, на которые направлен проект. Данное утверждение справедливо как для плановой, так и для проектной деятельности организации в сфере культуры и искусства.

В данной статье мы сфокусируем внимание именно на проектных стратегиях. К настоящему моменту в РФ накоплен значительный по численности багаж получивших финансирование творческих проектов – как специфически молодежных (Росмолодежь), так и в сфере культурных индустрий (Фонд культурных инициатив, Фонд президентских грантов, федеральные и региональные конкурсы и программы). Мы не будем сейчас уточнять эффективность проектов, уже реализованных за счет грантовых средств, это тема отдельного исследования, но остановимся на тех организациях, кто подал заявку, но не получил финансирование, либо кто только еще собирается начать работу над своим проектом. Одной из ключевых причин не-успеха проекта является незнание или слабое представление о собственной целевой аудитории. Именно это становится камнем преткновения, тормозящим развитие любого проекта. Особенно явно этот процесс проявляет себя в организациях культуры, то есть тех, кто производит так называемый «культурный продукт» - спектакль, оперу, балет, симфонию, концертную программу, фестиваль, выставку, культурный форум и множество других объектов.

К вопросам изучения различных аудиторий в сфере искусств на протяжении нескольких десятилетий занимаются социологи, культурологи, экономисты. Как правило, их исследования бывают инспирированы интересом авторов к той или иной сфере творчества – драматическому театру, рок-музыке, массо-

вой музыкальной культуре, академической культуре... Так, в период 2004 – 2019 гг были защищены диссертационные исследования Чепеленко К.О. о социологическом исследовании театра¹, Горюновой Л.О. о музыкальных предпочтениях молодежи², Каменской И.В. о массовой музыкальной культуре³, Снежинской М.Г.⁴ о музыкальных индустриях. Однако данные исследования находятся как бы «за забором», за пределами современных актуальных практик. К ним редко обращаются действующие учреждения культуры, научный потенциал такого рода работ, к сожалению, оказывается практически не востребованным. Собственно, главный посыл и миссия такого рода исследований – служить художникам, создателям культурного продукта, и их реальным аудиториям, способствовать эффективности процессов коммуникаций с аудиториями – данный посыл так и остается в области скорее теоретической, чем практической. Возможно, этому препятствует академизм научных текстов, сложный понятийный аппарат, не позволяющий представителям современных культурных индустрий использовать полезный научный потенциал в своей работе.

В данной статье мы попытаемся показать, с одной стороны, важность и значимость такого рода институциональных взаимодействий, а с другой – относительную легкость, доступность и практическую применимость опыта социологического знания в различных видах культурных индустрий. Особый акцент мы будем делать на проектной деятельности, поскольку именно в конкретном проекте учреждение культуры может довольно быстро измерить эффективность затраченных усилий и получить конкретный и измеримый результат.

Для иллюстрации наших тезисов мы будем привлекать молодежные исследования, которые были осуществлены в рамках подготовки авторских проектов к Межрегиональному конкурсу социокультурных и арт-проектов АРТстАРТ. Мы уже обращались ранее к опыту проведения данного конкурса, его специфике и критериям, здесь же остановимся на этапе исследования целевых групп нашими конкурсантами. Данные исследования проводились на этапе разработки гипотезы проекта, тестирования идей и стали исходным материалом для дальнейшей проектной деятельности творческой молодежи.

Студенты, авторы проектов из разных регионов РФ, проводили пилотное исследование целевой аудитории методом анкетирования. Они использовали простой и легко применяемый инструментарий – формы google, доступ к кото-

¹ Чепеленко К.О. Социокультурные особенности аудитории современного провинциального театра: диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук : специальность 22.00.06 - Саратов, 2008. 166 с.

² Горюнова Л.О. Социокультурные аспекты формирования музыкальных предпочтений современной российской молодежи : диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук : специальность 22.00.06. - Саратов, 2004. - 181 с.

³ Каменская И.В. Особенности коммуникационных процессов массовой музыкальной культуры: диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук : специальность 22.00.06. - Саратов, 2004. 159 с.

⁴ Снежинская М.Г. Музыкальная индустрия как социокультурный феномен: диссертация на соискание ученой степени кандидата социологических наук : специальность 22.00.06 – Москва, 2019, 226 с.

рым можно настроить в аккаунте автора. Аналогом таких форм являются Яндекс-формы. Работа над подготовкой опроса проводилась в несколько этапов:

1) Выявление социальных, географических и демографических характеристик аудитории. Сюда относится место проживания, пол, возраст, род занятий, при необходимости, семейный статус и уровень дохода

2) Выявление проблем целевой аудитории в контексте будущего проекта, основных болей и сложностей, которые возникают

3) Вопросы о том, какими способами уже пользовались респонденты, чтобы решить собственную проблему

4) Выявление идеальных представлений опрашиваемых об изучаемом аспекте

5) Понимание того, что мешает достичь этого «идеального» состояния.

Сразу хотелось бы сделать акцент на том, что в данном перечне нет вопросов типа «а хотели бы Вы...», «посетили бы вы данный концерт/выставку/спектакль», «купили бы вы билет...» и т.п. Опыт многочисленных проведенных нами исследований показывает, что аудитория, скорее всего, позитивно ответит на данный вопрос, но это отнюдь не будет гарантией того, что на мероприятии точно придут зрители. Данные вопросы сложно верифицировать и выстроить мало-мальски жизнеспособные корреляции с реальным опытом, поэтому мы бы настоятельно не рекомендовали тратить силы и время на их создание и обработку. Чаще всего ответ будет далек от правды, а если и правдив, то проверить на практике его почти невозможно.

Приведенный выше шаблон опроса целевой аудитории универсален, его можно спроецировать практически на любую социальную или творческую сферу. Количество вопросов также не ограничено, однако если вопросов более десяти, по нашим наблюдениям, это снижает активность участия аудитории. Потому в рекомендациях мы бы всегда настаивали на небольшом числе концептуальных вопросов, не более пяти.

Адаптация и проекция данной схемы на собственный проект стала увлекательной задачей для молодых исследователей. Здесь нет и не может быть одинаковых вопросов, каждый опрос был универсален и не похож на другой. Прежде всего, это связано с большим многообразием тем, к которым обращались студенты. Кроме того, где-то применялись варианты ответов в виде текстов, где-то в виде изображений, звуковых или видео-файлов. Вопросы были закрытые (с ограниченным числом вариантов), полузакрытые (перечень с открытым вариантом «другое») или открытые, когда респондент должен был вписать (электронно), какую-то собственную мысль или ответ.

Каждый опрос необходимо было предварить обращением авторов к аудитории, то, что в обиходе называем «шапкой» опроса. Она находится в самом верху анкеты и помогает респондентам понять, кто проводит опрос, почему проводит опрос, зачем нужно в нем участвовать. Особым откликом пользовались небольшие бонусы, призы, которые в качестве благодарности за потраченное время отправлялись респондентам. Это мог быть какой-то тематический плейлист (подборка музыки), ссылка на интересные фильмы, также это мог

быть какой-то отдельный файл с несложной, но полезной информацией. Данный презент отправлялся респонденту по указанному в анкете адресу электронной почты. Такого рода мини-подарки не являлись затратными для авторов, но были дополнительным аргументом, мотивирующим аудиторию максимально честно и подробно ответить на все вопросы.

Не столь важным, но все же значимым элементом опроса являлся внешний вид анкеты. Вверху «шапки» опроса прикреплялась какая-то тематическая картинка, иллюстрация, помогающая мгновенно понять, о чем идет речь. Также студенты обращали внимание на шрифт, цветовой фон анкеты, дополнительные элементы дизайна. Все эти возможности есть в формах google, их можно использовать по желанию. Как показал наш опыт, красиво и грамотно оформленные анкеты получали значительно больше точных и хороших ответов. Мы, организаторы конкурса проектов АРТстАРТ, на этапе подготовки материалов записали небольшую видеоинструкцию по работе с google-формами, ссылка на нее была доступна всем участникам конкурса.

Далее было необходимо найти самих респондентов, то есть тех, кто будет отвечать на подготовленные вопросы. Мы исходили из простой статистики, полученной методом проб и ошибок на протяжении более чем десятилетней истории проектной деятельности: примерно каждый десятый из тех, кто увидел данный опрос, примет в нем участие и ответит на вопросы. Таким образом, мы исходим из минимального десятипроцентного порога вовлеченных в исследование. Разумеется, в ряде случаев он может быть и ниже, а в части работ достигать и трети от общего числа. Однако 10% - некий усредненный показатель, который был также понятен и студентам, проводящим опросы. Исходя из задачи получить не менее 200 заполненных анкет, число аудитории, которая увидит приглашение пройти опрос, должно составлять, соответственно, около 2000 человек. То есть это охват именно целевой аудитории, которая нужна для работы в предстоящем проекте. Нельзя путать ее просто с аудиторией, которая далека и от наших целей и от наших продуктов и которая увидит наше приглашение пройти опрос.

Все опросы проводились онлайн, даже если участники физически находились в одной аудитории, например, в одном классе школы. Каждый из них должен был отвечать со своего аккаунта в одной из доступных социальных сетей. Чаще всего мы и наши студенты используем социальную сеть вконтакте. 2000 человек целевой аудитории мы можем найти в тех группах, где данная аудитория «обитает», любит проводить свое время. Желательно также, чтобы это была активная аудитория. Такую аудиторию легко можно выявить, посмотрев комментарии к последним публикациям. Причем это должны быть именно интересные для данной группы, но не обязательные для нее ресурсы. Так, например, студент вуза может быть участником сообщества своего вуза, но крайне редко заходить туда и не интересоваться происходящими там событиями. Если наша аудитория – студенты с активной вовлеченностью в студенческую жизнь, то едва ли названная категория будет релевантна нашему запросу. Напротив, если тот же студент того же вуза интересуется рок-музыкой, а мы исследуем в про-

екте рок-культуру, то тогда нам надо перейти в сообщества, где данный студент находит для себя наибольшую ценность и с большей долей вероятности захочет ответить на наши вопросы.

Таким образом, мы формируем репрезентативную выборку, которая позволит нам найти желающих пройти опрос, и эти желающие будут как раз той самой целевой группой, для которой и будет создаваться будущий проект. Приглашение пройти опрос может быть сформулировано в виде небольшого поста, публикации, возможно, с яркой иллюстрацией и мотивирующими текстами. Размещение таких публикаций не всегда возможно, так как многие сообщества либо закрывают свои стены (не дают возможности публиковаться всем желающим), либо ставят определенные коммерческие рамки. В этом случае наши рекомендации студентам и начинающим исследователям всегда идут в русле диалога, выстраивания эффективных деловых связей. Можно предложить администраторам сообществ обмен публикациями, можно показать значимость данного проекта для региона, можно, наконец, даже в коммерчески обусловленных группах договориться о бесплатном размещении своей публикации с опросом. Надо сказать, что данный опыт коммуникаций всегда отмечается студентами как весьма полезный, а для кого-то становится первым шагом в дальнейшем развитии собственных компетенций в сфере PR и маркетинговых стратегий.

Договорившись о размещении публикации с опросом, авторы ожидают реакции аудитории. Как правило, ответы приходят в течение одного-двух дней. Публикации в активных сообществах с более чем трехдневным интервалом получают отклики значительно реже. А потому если в течение 1-3 дней в данном сообществе не получили ожидаемое количество ответов, можно еще раз продублировать публикацию либо перейти на другую площадку: высока вероятность, что здесь отсутствует предполагаемая активная целевая аудитория будущего социального или творческого проекта. Количество групп, в которых может быть размещена публикация, не регламентируется. Важно лишь число активных подписчиков данного сообщества, и не просто общая численность, но предполагаемое число именно целевых пользователей. Далеко не всегда это один и тот же показатель. Определить его сразу с высокой точностью не представляется возможным, но всегда есть возможность выяснить это через такую форму коммуникации, как анкетный опрос.

По завершении опроса в распоряжении авторов оказывается минимум 200 обработанных и систематизированных анкет. Простота и удобство google-форм заключаются в автоматической обработке результатов и мгновенной их визуализации в графиках, диаграммах. Это позволяет начинающим исследователям практически сразу получить ответ, жизнеспособна ли гипотеза, есть ли смысл разрабатывать проект в данном направлении, а также увидеть возможные пробелы и неточности, которых можно будет избежать в будущем. Далее студенты осуществляют описание в виде небольшого текста полученных при анкетировании результатов.

В случае успешно проведенного опроса, высокого процента хороших ответов от респондентов, уже на данном этапе может возникнуть идея будущего

проекта. Либо ее уточнение, либо перевод в совершенно иное русло. Исследование аудитории – невероятно увлекательный, но при этом непредсказуемый процесс. Далеко не всегда гипотезы авторов подтверждаются – однако это не является «минус-фактором»!. Напротив, понимание того, что ракурс проблемы высвечен неверно, позволит избежать колоссального нагромождения ошибок в будущем – заведомо неуспешном – проекте. Уже на данном, раннем этапе у авторов творческих и социальных проектов есть возможность понять, верное ли направление избрано и стоит ли в дальнейшем разрабатывать данный проект.

Здесь следует сделать акцент, что на этапе поиска идеи проекта помощь эксперта, который скажет «эта идея хороша», «эта идея слабая» может сослужить плохую службу, так как ни один эксперт не может знать всех деталей и «подводных камней» отдельно взятой аудитории. А потому, если возникает какая-либо идея, которую хотелось бы воплотить, творческий замысел, который есть желание реализовать – учреждению культуры следует обратить внимание на такой простой инструмент, как опрос своей целевой аудитории. Потому что только там находятся все ответы на важные вопросы, упраздняются сомнения, раскрываются новые ракурсы и поджидают неожиданные инсайты. Аудитория – самый чуткий барометр и наиболее точный источник знаний о вашем будущем проекте. Если есть исследования вашей аудитории, осуществленные другими авторами – их также следует привлекать. Если же таковых в распоряжении нет, то единственный путь – провести исследование собственными силами. Данное событие может стать поворотным пунктом социокультурной стратегии организации, началом новых, успешных взаимодействий автора и зрителя, производителя культурного продукта и потребителя, равно как и отечественной индустрии культуры в целом.

Литература

1. Bourbieu P. The Field of cultural production: essays on art and literature/ R. Jonson. Cambridge: Polity press. 1993, 321 p.
2. Адорно Т. В., Хоркхаймер М. Культурная индустрия. Просвещение как способ обмана масс. М.: Ад Маргинем Пресс. 2016. 104 с.
3. Мальшина Н. А., Каменская И. В. Значение проектной деятельности в функционировании ВУЗов культуры и искусства РФ // Человек. Культура. Образование. 2022
4. Мальшина Н.А., Каменская И.В. Формирование институциональной среды индустрии культуры в регионах России // Культура и образование. Научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. №3(42), 2021. С. 13 – 24.
5. Мальшина Н.А., Сергеева И.В. Организация проектной деятельности в среде культуры и искусства в регионах РФ // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствоведения. № 2 (12), 2021. С. 69 – 77.
6. Сергеева И.В. Идея – проект – воплощение: студенческие арт-проекты в свете современной культурной политики / Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. По материалам Международного научного форума. Том X / Редактор-составитель А.И.Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2020. – С. 142 – 151.
7. Sergeeva I.V. Idea – Project – Implementation: Students Art-projects in the Light of Modern Cultural Policy / Диалог искусств и арт-парадигм. Статьи. Очерки. Материалы. По материалам Международного научного форума. Том X / Редактор-составитель А.И.Демченко. –

Игорь Кондаков (Москва)

«Связь времен»: философско-музыкальное обоснование

*Вряд ли можно было бы найти столь же
убедительное музыкальное средство
для философского обоснования
«связи времен», как полистилистика...
А.Шнитке.
Полистилистические тенденции
современной музыки (1971)¹*

Во второй половине XX века, особенно по мере приближения к его концу, в среде творцов искусства все в большей степени стала ощущаться *исчерпанность* существующих художественно-эстетических средств выражения того или иного условного содержания. Кризис формы и содержания затронул и музыку. Самые радикальные стили музыки, рожденные авангардом, продемонстрировали тупик в разных направлениях формальных исканий, что и привело к осознанию того исторического факта, что историческое развитие музыки в XX веке сменилось рождением феномена *постмузыки*, лишь очень условно сопоставимого с музыкальным искусством (и прежде всего тем, что материалом того и другого является *звук*).

Так, в течение XX века:

– ладово-тональные возможности музыкального искусства были исчерпаны в XX веке политональностью и атональностью; изобретение искусственных, «индивидуальных» композиторских ладов нарастающей степени сложности компенсировалось обращением композиторов к нарочито примитивным, крайне

¹ Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Впервые: Музыка в СССР. 1988. Апрель – июнь. С. 24. Цит. по кн.: Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004. С. 101. Эта знаменитая программная статья А. Шнитке на настоящий момент также републикована по крайней мере в трех изданиях с небольшими разночтениями не очень принципиального характера: См., например: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 331 (Приложение 5); Соколов А.С. Введение в музыкальную композицию XX века. М., 2004. С. 149 (Приложение 1); больше текстуальных отличий в публикации статьи в кн.: Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В. Ивашкин. М.2003. С. 128. Все упомянутые выше страницы указаны относительно приведенной в эпиграфе цитаты. Столь высокая популярность этой статьи А. Шнитке свидетельствует о том, что автору удалось предсказать и сформулировать еще в 1971 г. очень важные и продуктивные тенденции развития современной музыки, сохраняющие свою актуальность до сих пор.

ограниченным в своих выразительных возможностях системам – архаическим или стилизующим архаику («минимализм»);

– пересмотр темперированной системы привел к эксплуатации микроинтервальных возможностей инструментов (особенно четверть-тоновых интервалов) – как в мелодических, так и гармонических построениях;

– гармоническое новаторство вылилось в широкое распространение сонористики, где звучание любого сочетания звуков определялось не законами голосоведения или классической гармонии, а чисто колористическим эффектом (в этом контексте правомерными стали двенадцатизвучные аккорды, использующие все звуки хроматического звукоряда, и кластеры, звуковые комплексы, состоящие из нескольких рядом расположенных составляющих звукоряда, так называемые «звуковые пятна»;

– относительная свобода исполнителей от композиторского замысла и зафиксированного письменно музыкального текста выразилась в алеаторике, в частности в произвольном изменении темпа и ритма, композиции произведения и прямо импровизации одного или нескольких участников ансамбля, что приводило к возникновению непредсказуемых эффектов звучания;

– относительная несвобода композитора, ограниченная искусственно заданными параметрами творчества – сериальностью атональной музыки, обращением к обертонам, заданными теоретически установками математического, акустического, визуального, вербального и другого внемузыкального характера;

– широкое распространение, наряду с «серьезной» музыкой музыки различных «легких» жанров и стилей (оперетты, мюзикла, попурри, массовой песни, джаза, рок-музыки, кантри, поп-музыки и т. п.) привело к размыванию границ между творческим и нетворческим, авторским и фольклорным, оригинальным и банальным в музыкальном искусстве, между, наконец, самостоятельным творчеством, творческим использованием «чужого» (от стиля до мотива), сознательным или бессознательным эпигонством и прямым плагиатом (по сути, музыкальным мошенничеством и воровством, нарушающими авторские права);

– стремление разнообразить тембральные возможности музыки привело к использованию экзотических музыкальных инструментов, распространенных в этнической музыке различного происхождения, а также безграничного множества способов извлечения шумов (без определенной звуковысотности); включение в музыкальное произведение записанных на пленку естественных шумов (природных явлений, включая звуки, издаваемые животными, звучащей урбанистической среды – гудки автомобилей, гул завода, шум толпы и т. п.) привело к распространению «конкретной музыки», вытесняющей музыку, созданную автором и воссозданную в том или ином виде исполнителем, и тем самым окончательно размывающей границу между естественным и искусственным в звуковом выражении.

Крайним случаем экспериментов с музыкальной формой и самим фактом звукоизвлечения являются опыты обращения композиторов к тишине, т. е. отсутствию звуков, трактуемому как своего рода «нулевое» произведение искусства. Классическим примером здесь является скандально знаменитый опус аме-

риканского авангардиста Дж. Кейджа. Скандально знаменитое произведение Дж. Кейджа «4' 33"» (1952), представляющее собой четыре с половиной минуты напряженной тишины, удерживаемой перед залом со слушателями музыкантом (или группой музыкантов), вышедшим(и) на сцену и сидящим(и) за роялем (или с любыми другими инструментами), не извлекая из них никаких звуков, – это знаковое явление музыкального авангарда XX в., продиктованное, прежде всего, экстрамузыкальными и лишь отчасти интрамузыкальными факторами: доведение стилистического минимализма до логического предела (и даже абсурда), эпатаж буржуазной публики, выпад против непрофессионального исполнительства, театрализованный перформанс, эстетическая провокация и т. п.

Другим крайним случаем в становлении постмузыки является феномен *полистилистики*, в XX веке появляющийся, конечно, не только в сфере музыкального искусства, но и в других видах искусства (изобразительном, словесно-поэтическом, театральном, кино и т. п.). О музыкальной полистилистике как феномене постискусства рубежа XX – XXI вв. и пойдет речь в настоящей статье.

1

«Пусть все будет одновременно»¹ – эта фраза принадлежит великому русскому композитору, нередко называемому «последним гением русской музыки XX века», Альфреду Шнитке, одному из создателей и теоретиков замечательного феномена художественной культуры минувшего столетия – «полистилистики». Именно «полистилистика» глубже и органичнее всего остального выразила сущность постмодернизма – самого важного поворота в развитии мировой художественной культуры рубежа XX – XXI вв., творческая эволюция которого еще далеко не завершена. В частности, это касается и современной музыки.

Объясняя причины зарождения полистилистических тенденций в культурно-историческом плане, А. Шнитке подчеркивал, что «вся история состоит из последовательных разных этапов, где каждый следующий кажется развивающим по отношению к предыдущему, и не осознавая тот перехлест, который он сам в себе содержит». В одних случаях «перехлест предыдущего времени», «вытеснив все», устанавливает «бутафорский, показной, демонстративный уровень показухи»; в других – проявляется другая опасность: «отграничивание от других влияний, нежелание соприкасаться с ними»². Каждое культурное явление, несомненно в какой-то степени, более или менее сознательно выраженной, зависит от культуры прошлого (предшествующей или в той или иной степени исторически удаленной). Но в то же время это же самое явление в чем-то сознательно отталкивается, отграничивается от предыдущего времени, полемизирует и борется с ним. Поэтому практически в каждом значительном явлении культуры присутствует, тематически и даже чисто стилистически, недавнее или отдаленное культурное прошлое, но оно же и переосмысливается, оспаривается, в какой-то степени низвергается, а не только утверждается или констатируется.

¹ Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А.В. Ивашкин. М.2003. С. 132.

² Там же.

По существу, речь идет о *плюрализме культурной* (в том числе и художественно-эстетической) *памяти*. Память любого человека (особенно деятеля культуры, художника) не только избирательна, но и многомерна. В один и тот же момент реального времени какое-то событие, артефакт культуры, воспоминание может вызвать целую цепь или веер ассоциаций. Но там, где субъект погружен в повседневность, эти ассоциации могут носить чисто бытовой или психологический характер, в то время как для творческого субъекта культуры диапазон ассоциаций оказывается гораздо более широким и включает дискурсы философские и научные, нравственные и эстетические, религиозные и мифологические (наряду, разумеется, со всеми другими – социальными, психологическими, бытовыми и др.). Эти ассоциации – и в случае с обыденным сознанием, и в случае с сознанием творческим – принципиально гетерогенны: он относится к различным временным, функциональным и смысловым пластам культуры и реальности. Мозаика, составленная из этих разнородных фрагментов социокультурных ассоциаций, особенно если они точно выдержаны стилистически, образует полистилистику.

В небольшой программной статье Р. Барта «Смерть автора» (1968) мы находим идеи, перекликающиеся со столь же камерной и столь же значительной концептуально статьей А. Шнитке «Полистилистические тенденции современной музыки» (1971), написанной композитором, конечно, независимо от филолога¹. «Ныне мы знаем, – заметил Р. Барт, – что текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственный, как бы теологический смысл («сообщение» Автора-Бога), но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным; текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников». Писатель, продолжал Р. Барт, отныне «может лишь подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые; в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них...» При этом любая попытка писателя «*выразить себя*», по Барту, в принципе не осуществима, поскольку «внутренняя “сущность”», которую он «намерен “передать”, есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности»².

Как правило, художественная полистилистика апеллирует к разным культурным эпохам и различным историческим пластам памяти. Но так же полистилистически можно отнестись и к единовременной культуре, скажем, современности, – если представить ее как многоязычие искусства, как сложный культурный интертекст. Здесь может быть интертекст, возникший в результате

¹ К полистилистике в своей практике композитора Шнитке впервые обратился при написании музыки к мультфильму А. Хржановского «Стеклопанельная гармоника» (1968), где все основные приемы полистилистики были апробированы в процессе композиции музыки, то стилизованной под Баха, то воссоздающей звуковой мир современной додекафонии. Другой шаг в том же направлении Шнитке сделал, создавая «Сюиту в старинном стиле» (1972), где спрятались под «маской Баха», а музыка воссоздает основные черты барокко (Боккерини, Вивальди).

² Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. С. 388 – 389.

диалога различных этнических или конфессиональных культур и – в границах одной, целостной этнической культуры. Однако подобная целостность может оказаться весьма противоречивой и внутренне неоднородной, мозаичной, а значит, полистилистической, по своей природе. При этом разные стили репрезентируют различные субкультуры, социокультурные или художественные традиции, мировоззренческие установки и т. п.

Когда А. Ивашкин спросил композитора: «*Универсальна ли русская культура? Надо ли “охранять” ее границы?*», – А. Шнитке ответил: «Границы культуры нельзя, недопустимо охранять». В частности речь идет о том, что в истории русской культуры на протяжении многих веков действуют полярные, противоположно направленные тенденции – центростремительная и центробежная. Первая связана с укреплением и концентрацией национально-культурной специфики, вплоть до крайних форм национализма и русификации; вторая связана с адаптацией к западной культуре, с усвоением западных влияний и торжеством всемирных, космополитических тенденций в русской культуре. Можно было бы отметить и третью тенденцию, ответвившуюся от второй: связанную с адаптацией к восточной культуре, с усвоением ее принципов и ценностей. Это также центробежная сила, парная к западничеству.

Говоря о центростремительной (национально ориентированной) тенденции в русской культуре, А. Шнитке констатирует: «Конечно, в этом движении были величайшие фигуры. Но как принцип, как теория, всеобщая тенденция – этого не должно быть. Я не за то, чтобы этого не было вообще, но я против унификации всего – в этом, подчинении всего – этому. Пусть все будет одновременно – и что-то абсолютно русифицированное (но важно, чтобы это было подлинным, естественным, а не газетно демонстрируемым). <...> Но не нужно превращать личную точку зрения в некую всеобщую. Тогда воцаряется неточность через распространение частного на все. Всякий человек ошибочен. Не прав будет и тот, кто сейчас будет в противовес национализму или национальной автономии утверждать отсутствие национальной специфики и некую всеобщность, – это тоже будет ошибкой. Но эта ошибка станет очень тяжелой, когда из высказываемого суждения превратится в некую утверждающую догму»¹.

Собственно, чтобы этого не происходило в культуре, и нужна полистилистика. Она становится не только средством *расширения, плюрализации* художественно-эстетических вкусов (а вместе с тем и идейно-эстетических видений мира, и культурно-исторических представлений, т. е. мировоззрений), но и своего рода «противоядием» против всяческого «идейно-эстетического *монизма*» (тоталитарного, авторитарного или просто субъективно-личностного вкусового диктата). В этом смысле феномен полистилистики в истории отечественной культуры XX века – от самых своих истоков до развитых, сознательно культивируемых стилевых форм – символизировал протест против любой идейно-эстетической и художественно-стилевой унификации, «заорганизованности», стилевой «клишированности», против всякой художественно-эстетической монополии (будь то навязывание принципов классического или социалистическо-

¹. Беседы с Альфредом Шнитке. С. С. 132 – 133.

го реализма, символизма или авангарда, «строгой партийности» или последовательной моноконфессиональности), символизировал борьбу против исключительного признания только одних, определенных авторитетов и образцов и запрещения, даже изъятия иных, оппозиционных, альтернативных или идейно скомпрометированных – имен и произведений, стилевых тенденций и идеологических, эстетических и т. п. принципов.

Таким образом, обращение к полистилистике (прежде всего в творчестве представителей советского неоавангарда – в том числе А. Шнитке, С. Губайдуллиной, С. Слонимского, В. Артемова, В. Мартынова, в какой-то степени Э. Денисова и др.) во многом означало *творческое и политическое инакомыслие*, даже подчас осознанное *диссидентство*, фиксировало принадлежность к культурному и художественному *андеграунду* и идейное противостояние (философское, нравственное и религиозное) культурно-политическому официозу.

Помимо «коллажной» волны современной музыкальной моды» (как самой общей стилевой тенденции полистилистики), А. Шнитке называл два противоположных принципа в тонком «использовании элементов чужого стиля»: «принцип цитирования и принцип аллюзии»¹. Сказанное относится не только к музыке, о которой непосредственно пишет Шнитке, но характерно и в целом для постмодернистских тенденций в культуре XX в. (в том числе и отечественной), включая литературу, театр, изобразительное искусство, кино. Поэтому процитируем теоретически важные мысли А. Шнитке по этому поводу более подробно.

«Принцип цитирования проявляется в целой шкале приемов, начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции <...>, и кончая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами. <...> Сюда же, – продолжал свой анализ композитор, – можно отнести и технику *адаптации* – пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере. <...> Принцип *аллюзии* проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее»².

Здесь имеются в виду, конечно, прежде всего те примеры неоклассицизма 20-х годов XX века (И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Онеггер, К. Орф, Х.В. Хенце и др.), когда «почти весь цитатный текст неуловимо окрашен стилистикой прошлого», и творчество Стравинского в целом, «парадоксальность которого вся построена на игре ассоциаций и намеренном смешении музыкальных времен и пространств». Однако, в той или иной мере, сказанное может быть приложено и к музыке вообще, и к искусству вообще, и даже к культуре в целом. «Ведь в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой. <...> Элементы полистилистики существовали в европейской музыке

¹ Шнитке А. Статьи о музыке. С. 97.

² Там же. С. 97 – 98.

издавна – не только открыто, в пародиях, в фантазиях и вариациях, но и в недрах моностилистических жанров <...>. Но степень сознательности применения полистилистики не выходила за рамки «вариаций на тему такого-то» или подражания такому-то».

В XX веке произошел «прорыв к полистилистике», который, по словам Шнитке, был «обусловлен свойственной развитию европейской музыки тенденции к расширению музыкального пространства. Диалектически дополняющая ее тенденция к возрастанию органического единства формы выявляет законы освоения этого нового музыкального пространства»¹. Разумеется, сказанное А. Шнитке относится не только к области музыкального творчества, но и к другим сферам художественной культуры (шире – вообще к интертекстуальному взаимодействию различных текстов культуры, относящихся к ее историческому прошлому или настоящему).

Сюда следует отнести и различные варианты *стилизации* культурных текстов (от предельно адаптивной к тому или иному конкретному стилю до предельно искажающей – насмешливой, иронической, гротескной, устрашающей); культурно-исторического и идейно-художественного *нарратива* (с различной степенью и разными формами смыслового дистанцирования от оригинала или исходного материала), а также приемы *клише*, *римейка* и *ремикса*, понимаемые как формы свободного обращения с готовыми культурными текстами, подвергающимися варьированию, реинтерпретации и переоценке в новом смысловом контексте; наконец, всевозможные принципы и методы *рефлексии* и *символизации* культуры средствами культуры, свидетельствующие о повышении уровня ее *семиотичности* и многократной (вторичной, третичной и т. п.) смысловой опосредованности.

Ведущая роль в «прорыве к полистилистике» принадлежит Игорю Стравинскому. Прослеживая «исторический путь интертекстуальных взаимодействий как сознательно управляемого процесса – от Моцарта до Стравинского», М.Г. Арановский выявил историческую закономерность: за прошедший век с небольшим «из композиционного принципа они постепенно и неуклонно трансформировались в стилевую идею и тем самым перемещались с уровня техники композиции на иной – более высокий – уровень поэтики»². В европейской традиции решающий шаг к формированию стилевой идеи был сделан Г. Малером, а сам переход с уровня композиционной техники на уровень поэтических принципов осуществил на протяжении своего творческого пути Стравинский.

В специально посвященной этой проблематике теоретической статье с характерным названием «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского» А. Шнитке писал: «Естественно, что эта поэтика требовала и иного обращения с музыкальным материалом. Нужен был не музыкальный язык *переживания* (независимый от музыкального языка “сюжетного” времени), а музыкальный язык *изображения* (обязательно связанный с интонациями изображаемой эпохи). Невозможно написать сейчас что-то *живое* музыкальным язы-

¹ Там же. С. 99.

² Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 307.

ком XVIII века (если не ставить перед собой какой-то специальной задачи) – это неизбежно будет мертвой стилизацией, “гальванизацией трупа”; но можно писать современным языком, придав его интонациям архаическое наклонение (или, наоборот – “старым” языком, но с логикой развития современности). Это неизбежно влечет за собой *парадоксальность* музыкальной логики, не укладывающейся в рамки одного стиля и одной эпохи».

Осмысляя стилевую эволюцию Стравинского, А. Шнитке подчеркивал: «...Степень этой “парадоксальности” у Стравинского растет от сочинения к сочинению *вглубь*: в начале “неоклассического периода” мы еще можем провести дифференциацию между противоречивыми элементами. Слушая “Пульчинеллу”, мы можем решить мысленно: “Вот это – подлинная мелодия Перголези, а это – противоречащая ей гармонизация” <...>. Но в “Орфее”, например, слитность парадоксального, его *органический состав* становится настолько высоким, что мы не можем уже найти “спаек” между элементами – это новый стиль, открывающий музыке новую логику формы: логику последовательного, эстетически управляемого алогизма. Достигнут органический синтез противоположных стилистических средств: парадоксальность здесь неуловимая, где невозможно найти точку логического противоречия. Как раз на этой грани между логикой и абсурдом, между “старым” и “новым”, между “правдой” и “обманом” и любит балансировать Стравинский»¹.

Элементы подобного отношения к стилям и манипуляции со стилями мы можем, конечно, встретить не только у Стравинского 20-х годов. Но Стравинский заявил о своей полистилистике наиболее последовательно и демонстративно². По существу, уже в первых оригинальных своих произведениях – балетах «Жар-птица» и «Петрушка» – И. Стравинский продемонстрировал свободное владение разными музыкальными стилями. Если «Жар-птица» еще производит впечатление неких обобщенных парафраз на стилистику «кучкистов» (Н. Римский-Корсаков, М. Мусоргский, А. Бородин) и их последователей (А. Лядов, А. Глазунов и др.), то «Петрушка» совершенно самобытен. Его фольклоризм – насквозь игровой, нарочитый, стилизованный, немного пародийный и гротескный. Уже здесь наметилось принципиально новое отношение к чужим стилям у Стравинского. Отсюда – прямой путь к дальнейшим стилевым метаморфозам.

Начиная с неофольклорных своих сочинений – «Байки про Лису», «Истории солдата» и «Свадебки», – Стравинский неуклонно двигался к полистилистическому балету «Пульчинелла», смоделированному в стиле Дж. Перголези и других итальянских композиторов XVIII в.; затем к опере «Мавра», построенной на игре в стили Глинки, Даргомыжского и Чайковского с примесями пошлого городского романса; потом – к Октету с парафразами из Баха («бахиз-

¹ Шнитке А. Статьи о музыке. С. 127 – 128.

² См., например: Савенко С.И. Мир Стравинского. М., 2001; она же. Игорь Стравинский. Челябинск, 2004. См. также тонкие наблюдения над «контаминацией» и «амальгамой» стилей у Стравинского в цит. кн.: Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. С. 290 – 307.

мы с фальшивизмами», по ироническому выражению С. Прокофьева). Далее он создает суровую оперу-ораторию «Царь Эдип» по мотивам Софокла, но на латинский текст, которую сам композитор стилистически ориентирует на гликинскую «Жизнь за царя»; сочиняет балет «Аполлон Мусагет» в стиле французской придворной музыки XVII в. и балет «Поцелуй Феи» – в суммарном стиле балетов Чайковского. Уже перечисления этого калейдоскопа стилей достаточно, чтобы понять диапазон стилизованных исканий (включая изоощренные стилизации) Стравинского в течение данного десятилетия и масштаб идейно-эстетического переворота, произведенного Стравинским в музыке XX в., приведшего к рождению «музыкальной поэтики» (термин самого И. Стравинского).

Не чужд полистилистике был и С. Прокофьев, композитор отличающийся от многих своих современников редкой стилизованностью и яркой индивидуальностью творческих исканий¹. Тем показательнее у него полистилистические тенденции, развившиеся не без скрытого влияния И. Стравинского, заслоненного творческой конкуренцией двух гениев русской музыки. Яркий пример стилизации «под Гайдна» мы встречаем в «Классической симфонии» С. Прокофьева; у него же мы наблюдаем в 20-е годы гротескно-пародийную стилизацию фольклорного стиля (балет «Шут, семерых шутов перешутивший»), своеобразно продолживший традицию «Жар-птицы» и «Петрушки» Стравинского; а «Скифская сюита» (несостоявшийся балет «Ала и Лоллий») воссоздает стилизованные черты «Весны священной» того же И. Стравинского. В опере «Любовь к трем апельсинам» гротескно преломились различные образы и мотивы западноевропейской комической оперы, и прежде всего итальянской оперы-буфф. Три первых фортепьянных концерта С. Прокофьева имплицитно содержат в своей музыкальной ткани стилизованные элементы фортепьянных концертов Чайковского и Рахманинова. Элементы стилизации и травестии готовых музыкальных стилей появляется у С. Прокофьева и в дальнейшем (в Увертюре на еврейские темы, в «Ромео и Джульетте», в «Алекサンドре Невском», в «Семене Котко», «Дуэнье», «Золушке», «Войне и мир», в «Сказе о каменном цветке» и т. д.), хотя, конечно, и не так последовательно, как у Стравинского в 20-е годы.

Множество примеров игры со стилями, в том числе пародируемыми, гротескно-сниженными мы встречаем в творчестве Д. Шостаковича². Вся эта стилизованная игра (особенно в симфониях) во многом опирается на традиции Г. Малера, хотя материал стилизации и пародирования у Шостаковича принципиально иной, в значительной мере отечественный. В музыке к кинофильму Г. Козинцева и Л. Трауберга «Новый Вавилон» демонстративно смешались «Марсельеза» и другие песни Французской революции, мелодии из оперетт Ж. Оффенбаха и отдельные пьески из «Детского альбома» Чайковского. В музыке Шостаковича

¹ См., например, важнейшие работы, посвященные изучению стиля С. Прокофьева: Черты стиля С. Прокофьева. Сборник теоретических статей. М., 1962; *Слонимский С.* Симфонии Прокофьева. М.; Л., 1964; *Тараканов М.* Стиль симфоний Прокофьева. Исследование. М., 1968.

² Глубокий современный анализ музыкального стиля Д. Шостаковича содержится в кн.: *Акопян Л.О.* Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб., 2004.

к другим фильмам сталинской эпохи отчетливо слышен мелос советской массовой песни, вообще советской массовой культуры 20 – 30-х гг., преломленный через призму авторской иронии и насмешки.

Стилистической пестротой и нарочитой «легкостью» стилевой игры отличались три балета Шостаковича, полные музыкальных иронии и сарказма по поводу банальных сюжетов и конфликтов, примитивных образов, прямолинейной идейной направленности самих балетных сценариев. Недаром в редакционной статье «Правды» все эти стилистические эксперименты Шостаковича, имевшие явный идеологический подтекст, были осуждены как «балетная фальшь». «Стилистическую пестроту» с осуждением заметил С. Прокофьев в Первом фортепьянном концерте Д. Шостаковича, где особенно заметен импровизационный джазовый стиль, вторгающийся в стилевую неоклассику. Чрезвычайно тонкой и виртуозной является игра Шостаковича с различными музыкальными стилями в двух его операх – «Носе» и «Леди Макбет», и эта стилевая игра, граничащая, как всегда у Шостаковича, с гротеском и натурализмом, также была припечатана гневным сталинским ярлыком «Сумбур».

Несомненно, элементы нарочитой полистилистики, появившиеся в корпусе советской музыки раннетоталитарной эпохи (например, у тех же С. Прокофьева и особенно у Д. Шостаковича), уже самым своим стилистическим «разнобоем» производили негативный эффект, заставляя идеологических критиков и цензоров не без оснований подозревать наличие скрытого полемического подтекста, затаенной идейно-стилевой оппозиционности и даже политической враждебности одиозно-социалистическому идейно-стилевому «монолиту», в который так хорошо вписывались сочинения не только примитивных И. Держинского, В. Захарова и М. Ковалю, но и, например, гораздо более сложных в стилевом отношении И. Дунаевского, Б. Асафьева, Р. Глиэра, Ю. Шапорина, Д. Кабалевского.

Изучая полистилистические тенденции в музыке первой трети XX века, М. Арановский справедливо обратил внимание на принципиальное отличие ранних форм полистилистики (у того же Стравинского) и позднейшей *полистилистикой* в собственном смысле этого слова, ярко представленной в творчестве Л. Берио или А. Шнитке. Если полистилистика Стравинского или Шостаковича характеризовалась совмещением стилей в синтагматической плоскости, то для Л. Берио и А. Шнитке совмещение стилей происходит «на парагматической оси». Первый вариант полистилистики (модернистский) М. Арановский называет *неостилистикой*. Под неостилистикой им понимается «любая форма воспроизведения черт стиля прошлого (неоклассицизм, необарокко, неополифония, неомонодия), которая по своей глубинной сущности представляет собой *стилевую деривацию*, т.е. фактически создание *нового* стиля как генетически производного от некоего прежнего¹».

В подобной логике культурно-исторического развития музыкальной интертекстуальности, «техники стилевых совмещений» (включая переход от неостилистики к полистилистике) М. Арановский, на наш взгляд, справедливо

¹ Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. С. 307 – 308.

усматривает определенную семантическую программу. «Композиторы оперируют стилем как структурой с заданным значением, т. е. как *знаком*. Музыка подвергается если не всегда тотальной (бывает и такое), то, по крайней мере, глубоко проникающей *семиотизации*. В самом процессе семиотизации музыки не было ничего принципиально нового, однако XX век придал ему повышенную интенсивность и новые качественные аспекты, связанные с неоклассицизмом или особенностями личного творческого метода (Шостакович). Полистилистика (Берио, Шнитке) явилась логичным завершением этого процесса. И, наверное, не случайно, ибо ответила некоторым тенденциям постмодернистской ситуации в художественной культуре»¹. Таким образом, полистилистика в творчестве А. Шнитке (и других художников-постмодернистов) была подготовлена культурно-исторически и семиотически всем предшествующим развитием отечественной и мировой музыки XX в.

2

Одним из первых впечатлений Шнитке от музыкальной полистилистики второй половины XX в. была Симфония Лучано Берио для 8-ми певцов и оркестра (1968 – 1969), целиком построенная на цитатном материале из музыки XIX – XX вв. «Нарочито эклектическое мелькание цитат» придает Симфонии, – писал Шнитке, – «трагический смысл»: автор находит «точное соответствие между быстротечностью “преходящего” музыкального материала скерцо и намеренно незавершенной формой». Симфонию Берио пронизывает «ностальгическая идея невозможности того идейного и формального совершенства, которым отличалась западноевропейская музыка XIX века». «Как бы идентифицируясь с умирающим индивидуалистически гуманистическим искусством прошлого, композитор воскрешает в “предсмертном обзоре” образы музыки XIX и XX веков от Бетховена до Штокхаузена и самого себя (относя, таким образом, и себя к прошлому). “Как невозможно вернуть этим прекрасным воспоминаниям реальную жизненность, так невозможно и восстановить разрушенную потрясениями идеологических демистификаций и изъеденную скептической рефлексией тотального техницизма живую музыкальную форму <...>”, – как бы утверждает композитор...»². В своем собственном полистилистическом творчестве А. Шнитке в чем-то спорит, а в чем-то и продолжает эксперимент своего итальянского коллеги.

Характерный пример сложнейшей полистилистики в творчестве самого А. Шнитке представляет Третья симфония, писавшаяся им с 1976 по 1981 г. Сам композитор по этому поводу говорил: «Поскольку симфония была предназначена для Лейпцигского оркестра, я хотел придать ей приметы немецкой (австро-немецкой) музыки. В этом сочинении можно услышать некоторые напоминания о музыке Вагнера, Малера, Баха и мн. др. Есть стилизация и есть псевдоцитаты, хотя нет ни одной точной цитаты. Сознательная попытка стилизации

¹ Там же. С. 307.

² Шнитке А. Третья часть Симфонии Л. Берио // Шнитке А. Статьи о музыке. С. 90 –91.

сделана на основе тематического единства и общей интонационной идеи»¹. Исследователи насчитывают по меньшей мере 33 имени немецко-австрийских композиторов, стилизованных русским композитором с немецкими корнями. А. Шнитке к этому времени был знаком с опытом подобного коллажирования, ярко представленного, например, в третьей части Симфонии Лучано Берио и в «Фантастической скачке» из оперы Анри Пуссера «Ваш Фауст». Позднее к этим образцам европейской полистилистики добавились и другие (например, опера Б.А. Циммермана «Солдаты»).

В Третьей симфонии А. Шнитке через воспроизведение характерного тематизма немецкой музыки за едва ли не четыре столетия создается величественный образ немецкой культуры в целом. И.С. Бах и его три сына, Г. Гендель, И. Гайдн, В.-А.Моцарт, Л. Бетховен, К.-М. Вебер, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Р. Вагнер, И. Брамс, А. Брукнер, И. Штраус, Р. Штраус, Г. Малер, М. Рeger, А Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, К. Орф, П. Хиндемит, К. Вайль, К. Штокхаузен – далеко не полный список представленных индивидуальными и коллективными стилями, в той или иной мере узнаваемыми слушателем.

Однако это «узнавание» весьма относительно, и не только из-за возможного несовершенства музыкального образования и художественной эрудиции непрофессионалов в области музыки. Композитор сознательно моделирует двусмысленные стилевые обороты и эпизоды, которые можно принять и за Моцарта, и за Гайдна; и за Шумана и за Мендельсона; и за Брукнера и за Малера, и за Шёнберга и за Берга... В контексте полистилистики стили «плывут», «колеблются». Это скорее намек на тот или иной стиль, нежели прямая отсылка на него. Полистилистика – это «вязь» свободных ассоциаций, многозначных символов, стилевых сопоставлений и противопоставлений, образующих в совокупности пеструю ткань музыкального текста.

Внимательного слушателя Третьей симфонии Шнитке (к примеру, в исполнении Геннадия Рождественского) поразит незаметное перерождение интонационно одной и той же темы, звучащей то в «баховском» облики, то в «гайдно-моцартовском», то в «вагнерианско-малеровском», то наподобие вальса И. Штрауса... Кульминации эмоционального нарастания приводят к различным эффектам – то воссоздающим триумфальные литавры героического Бетховена, то нервно-отчаянные «взлеты» напряжения в малеровском или рихардштраусовском духе, а то вдруг напоминают милитаристские марши фашистской Германии... Немецкий дух предстает перед слушателем во всей своей многоликости, стилевой контрастности, драматической противоречивости и саморазорванности. А. Шнитке создает образ *немецкой музыки* в целом, *немецкой культуры* в ее многовековом историческом развитии, со взлетами и падениями, с прорывами во «всемирность» и возвращениями в национальную специфику.

Однако и подобное обобщение оказывается не последним в интерпретации шнитковской полистилистики. Немецкий музыкальный критик Х. Герлах за-

¹ Стенограмма Комиссии (Секции) симфонической и камерной музыки Московской организации Союза композиторов РСФСР от 2 декабря 1981 г. // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 170-171.

явил в 1985 г., после неоднократного исполнения 3-й симфонии Шнитке в ГДР: «На мой взгляд, несмотря на то, что там есть многочисленные цитаты и аллюзии немецкой музыки, эта симфония по общему характеру все-таки русская. <...> Большое музыкальное пространство, постепенное неспешное развитие музыки во времени, яркие контрасты между глубокой эмоциональностью и крайним гротеском вплоть до парадокса, широкий звуковой мир, доходящий до русских традиций многозначности звонов, – в этом я чувствую линию, идущую от Шостаковича (может быть, через Малера), стилистической многослойности слышу именно самого Шнитке, как он мне знаком уже по другим его сочинениям. Это не менее русская музыка, чем Первая симфония, и – если перейти на литературные аналогии, – эта музыка больше следует Достоевскому, чем Томасу Манну¹». Иными словами, образ немецкой культуры воссоздан А. Шнитке с позиций русской и российской культур, в контексте которых он развивался как художник и мыслитель, а немецкая музыка – это его культурная (и отчасти генетическая) память.

Немецкая музыкальная культура в интерпретации А. Шнитке – это его духовная родина, по которой он, будучи русским (и советским, к тому же) художником, испытывает мучительную ностальгию. Эта родина желанна, но недостижима. Ее облик величествен и трагичен: ведь она дала миру Баха и Моцарта, Бетховена и Вагнера, Малера и Веберна, гетевского «Фауста» и томасманновского «Доктора Фаустуса», автора оды «К радости» и основоположников марксизма... Она принесла XX веку социализм и нацизм, Первую и Вторую мировые войны, лагеря смерти и Холокост... А. Шнитке, полунемец – полужид, к тому же – человек русской культуры, не мог не относиться к своей «исторической» и духовной родине крайне противоречиво, соотнося вершины и бездны, составляющие сущность Германии и немецкой культуры, с вершинами и безднами своей второй духовной родины – России. Драматическая раздвоенность художника между двумя культурами, двумя родинami сама по себе воплощала трагическую коллизию, в принципе неразрешимую для Шнитке. Раздвоение памяти и любви, творчества и религиозной веры – все это предопределило и масштаб художественных и философских обобщений, заключенных в симфонии, и внутренний драматизм, заложенный в методе полистилистики, наиболее адекватном авторскому идейному замыслу и постмодернистскому мировоззрению Шнитке.

Обращение к полистилистике как к сознательному приему или даже методу творчества, широко распространившееся в XX в., вызвало к жизни целый ряд проблем, по преимуществу связанных с ее рецепцией в массовом непрофессиональном сознании. А. Шнитке последовательно перечислял возникшие новые проблемы восприятия и оценки полистилистического творчества. «Неизвестно, сколько слоев стилистической полифонии может одновременно воспринять слушатель, неизвестны законы коллажного монтажа и постепенной стилистической модуляции – есть ли они вообще? Неизвестно, где граница

¹ Цит. по: Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. С. 180 – 181.

между эклектикой и полистилистикой, наконец, между полистилистикой и плагиатом. Проблема авторства вообще усложняется не только юридически, но и по смыслу: сохраняется ли индивидуальное и национальное лицо автора». А. Шнитке высказывал гипотезу, что в рамках полистилистики «авторская индивидуальность неизбежно проявится как в отборе цитируемого материала или в его монтаже, так и в общей концепции произведения. <...> К тому же элементы чужого стиля обычно служат лишь модуляционным пространством, оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля»¹.

Иначе говоря, с одной стороны, множество стилей сегодня является для художника *естественным контекстом творчества*, в котором он *объективно* пребывает, а полистистика выступает как *универсальное средство* взаимодействия (взаимообогащающего диалога) авторского текста с плюралистическим, многомерным контекстом культуры, в который – вольно или невольно – оказывается включен современный художник (более органично и необратимо, нежели когда-либо раньше, в предшествующие культурно-исторические эпохи). Однако, наряду с полистилистикой, современный художник сталкивается с целым арсеналом средств взаимодействия с плюралистическим контекстом культуры, среди которых заметное место занимают эстетически предосудительные – эклектика, подражание, плагиат... И границы между всеми этими средствами (включая полистистику) объективно размыты, стерты, почти неуловимы. Современный художник вынужден работать в пространстве *творческой неопределенности*, сталкиваясь с искусствами банальной простоты и нарочитой усложненности, эмоциональной непосредственности и отвлеченной умозрительности, широкой популярности и практической недоступности, стереотипами массового восприятия и индивидуальным поиском...

С другой стороны, рядовой реципиент современного искусства не только не обязан, но и *практически не может* быть включен в плюралистический контекст всей мировой культуры; в стилевом отношении он *избирателен* и, по определению, *не владеет* всей необходимой *полнотой идейно-художественных ассоциаций*, через призму которых он может и, по идее, должен воспринимать то или иное произведение современного искусства. Иначе говоря, массовый реципиент современного искусства вступает во взаимодействие с ним в ситуации *исходной смысловой неопределенности* (информационной неполноты, смутной ассоциативности, нечеткой узнаваемости – тем, образов, сюжетов, идей и т. д.). Смысловой «зазор» между авторским замыслом и восприятием реципиентов, обладающих различным уровнем культуры, эрудиции, способностью интерпретации, разрастается, нередко оборачиваясь «разночтением» (в разных и даже противоположных контекстах) и конфликтом восприятий.

Возьмем, к примеру, одно из самых характерных и известных полистилистических произведений А. Шнитке Concerto grosso № 1 (с одной стороны, созданное в редком старинном жанре «большого концерта» XVIII века, искусно воссозданном композитором, а, с другой стороны, демонстративно модернизированным средствами неоавангарда XX века), в котором использовано стилизо-

¹ Шнитке А. Статьи о музыке. С. 100.

ванное танго из музыки Шнитке к кинофильму Э. Климова «Агония» (к моменту первого исполнения Concerto фильм еще не вышел на экраны страны). Сегодня этот музыкальный эпизод широко известен как музыкальная заставка к ток-шоу Виктора Ерофеева «Апокриф». Автор и ведущий этой передачи писатель-постмодернист В. Ерофеев – друг и соавтор А. Шнитке по опере последнего «Жизнь с идиотом» (по ерофеевскому рассказу), явно придает этому фрагменту музыки обобщающее и символическое значение..

Многие согласны с тем, что это простое и узнаваемое танго (в духе Пьяццолы), появляясь в «обрамлении» ультрасовременных средств музыкальной выразительности (додекафония, алеаторика, сонористика, четверть-тоновые интонации, кластеры, микрополифоническая техника и т. п.), производила и производит до сих пор «шоковый» эффект. Но природа этого эстетического «шока» может быть понята по-разному.

Е. Чигарева анализирует этот эпизод таким образом: «...В Рондо [VI часть Concerto] применен еще более действенный, чем принцип “кривого зеркала”, прием разрушения целостной, гармоничной модели – противопоставления ей иной стилистической модели, антагонистически враждебной ей. Во втором эпизоде Рондо звучит обольстительное танго, создающее эффект стилистического шока. Так заявляет о себе в полный голос сфера банального, которая угрожает самому существованию высокого, духовного.

Контраст между сниженным образом, воплощенным в танго, сопровождаемым всеми приемами эстрадного жанра, и романтически полетной темой рефрена вопиющий, они несовместимы, между тем при внимательном рассмотрении обнаруживаешь, что в основе их – одна интонация: оказывается, что это две стороны одного образа! Возникает опасность поглощения рефрена темой танго, которая усиливается тем, что в следующем проведении интонации рефрена контрапунктируют эстрадной мелодии, “подпевают” ей»¹. В подобной интерпретации тема танго приобретает черты не просто банальности, но и агрессивности, разрушительности, властности.

Соавтор Е. Чигаревой, В. Холопова, как и она, тесно общавшаяся с композитором, в своей собственной книге о нем, характеризует упомянутое танго еще более резко и негативно: «Еще один, совсем новый вид простоты вошел внутрь полистилистического произведения. При первом исполнении на публику, уже достаточно хорошо изучившую новый метод Шнитке [полистилистику. – И.К.], вдруг обрушилось что-то развязно-неприличное, заставившее чуть ли не заткнуть уши. Зазвучало типичное ресторанное танго, со всеми пошлыми оборотами в мелодии и типичными синкопами в аккомпанементе. Танго было заимствовано из кинофильма Э. Климова “Агония” – из того эпизода, где Распутин учиняет скандал в высшем обществе, пытаясь насильно увести чужую жену. Для академического концертного зала шнитковское танго тоже скандал, посягательство на хороший вкус. Однако когда шок первого впечатления прошел, чувственное танго начало уже нравиться, и в дальнейшем публика всегда ожи-

¹ Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. С. 127 (проецированный текст принадлежит Е. Чигаревой).

дала этого момента. “Серьезная” музыка пусть неохотно, но впустила в свои пределы музыку “несерьезную”¹.

Впрочем, первый исполнитель Концерто, Гидон Кремер, которому вместе с Татьяной Гринденко и посвящено это произведение, вспоминая, как он еще в 1977 году «с воодушевлением сыграл свое первое танго в Concerto grosso I Альфреда Шнитке», подчеркнул: «Вероятно, есть в самом танго нечто такое, из-за чего эта музыка всегда была популярна и в России. Сколько знаменитых танго обладают качествами, равными разве что народным песням (назову здесь “Очи черные”)². В этой характеристике шнитковского танго несомненно отсутствует ощущение банальности, пошлости, развязности, привносимое в интерпретациях ученых музыковедов; выдающийся исполнитель подчеркивает лишь популярность и «народность» этого эпизода, апеллирующие к подсознательному слушателей, к некоей исходной узнаваемости мелодических оборотов и интонаций, ритма, гармонии и т. п.

Однако ассоциации с Распутиным, персонажем фильма Э. Климова, и произведенным им «скандалом» в высшем обществе или с «ресторанной пошлостью» Москвы 1970-х – не являются ни единственно возможными, ни строго обязательными в интерпретации данного произведения (как и любых подобных полистилистических опусов). Более того, пресловутое танго из Концерто грассо № 1 вовсе не обязательно однозначно трактовать как исключительно «пошрое», «низкое», «неприличное» и т. п.

Сам композитор оставил и такую, весьма трогательную интерпретацию этого эпизода, переданную его другом и собеседником А. Ивашкиным – исполнителем многих произведений Шнитке (виолончель) и музыковедом: «любимое танго моей бабушки, исполняемое на клавесине моей прабабушкой»³. В этой интерпретации также отсутствует однозначная оценка танго как воплощения пошлости или вульгарности; напротив, создается ощущение, что автор относится к своей стилизации с симпатией и сочувствием. Полистилистика в реальном восприятии оборачивается полисемантикой, смысловой многозначностью и потому смысловой неопределенностью.

Итак, танго, вкрапленное автором в Концерто грассо №1, *любимо бабушкой композитора* (что вызывает цепочку теплых автобиографических воспоминаний, к которым в принципе не могут примешиваться какие-то ноты отвращения, отталкивания, негативизма любого плана). Это танго также любимо и прабабушкой автора, игравшей его если и не буквально на клавесине, то на каком-то столь же старинном, уже вышедшем из употребления инструменте (уже этого исполнения автор, по определению, не мог слышать сам, но мог только реконструировать по рассказам бабушки). Иначе говоря, танго звучит как отдаленное воспоминание, точнее – как воспоминание о воспоминании, как нарратив нарратива, как тень давно умершего звука... Однако за этим условным вос-

¹ Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск, 2003. С. 130.

² Кремер Г. Обертон. М., 2001. С. 231.

³ Ивашкин А. Альфред Шнитке. 1934 – 1998 // Фестиваль Альфреда Шнитке. 2 – 20. 10. 2004. Москва [Буклет Международного музыкального фестиваля к 70-летию композитора]. С. 16. .

помином узнается не только *память жанра*, но и родовая память семейной традиции... К этому танго можно относиться чуть иронично, скептически, лично отстраненно; оно может сегодня казаться чуждым, но не чужим, дальним, но не далеким. Оно может «не нравиться» само по себе, но предстает как звуковой образ отдаленной эпохи, манящей, интригующей, зовущей через голы нескольких поколений.

В этом танго выражена щемящая ностальгия о трагической невозвратимости времени, о невозможности его адекватно пережить и прочувствовать сегодня (как это могли бы услышать в свое время любимая бабушка героя и тем более известная ему лишь по рассказам прабабушка, современница эпохи модерна). Это танго – «смутно-свое» и в то же время – неопределенно-чужое, унаследованное от предков, но принятое как дар; это культурная память о давно прошедшей эпохе, одновременно притягательной и во многом уже непонятной, а потому в такой же степени память, как и аберрация памяти.

Кстати, в авторской аннотации к Концерто Шнитке характеризует пресловутое танго в пятой части произведения несколько по-иному: «*любимое танго моей бабушки, которое играет ее прабабушка на клавесине*»¹, что создает еще более парадоксальную картину памяти художника, рассредоточенной по едва ли не трем векам. Бабушка композитора, живущая в 20-е годы XX века избрала себе любимое танго, но исполнение этого танго, исторически невозможное, отнесено в XVIII век, в котором живет не прабабушка автора, а прабабушка его бабушки, которая, естественно, играет на инструменте того времени – клавесине, играет... танго, музыку, которой XVIII век не знает и не может знать. Т. е. в памяти или воображении композитора происходит нечто, чего в принципе не может быть. И это создает особенно щемящее настроение – невозможности, неисполнимости, мистичности. Не музыка, а тень тени музыки... Или музыка тени...

Эпатирующее сочетание *высокого и низкого, оригинального и банального* в контексте одного произведения, одного творчества – традиция, растянувшаяся через весь XX век, восходящая к симфониям Г. Малера и полистилистическим опытам Ч. Айвза, а позднее – к многочисленным примерам в творчестве И. Стравинского и Д. Шостаковича, по-своему развитая и доведенная до логического конца полистилистикой А. Шнитке. Именно у Шнитке стилевой «разброс» (особенно контрастно в симфонии №1) достигает крайнего выражения – от венской классики до нововенского сериализма и от джазовой импровизации до рока. В этом отношении ему несомненно уступают многие его коллеги-современники, при всем своем подчас увлечении полистилистикой, далекие от исключительного стилевого плюрализма и мозаичности стилей (Э. Денисов, С. Губайдулина, Р. Щедрин, С. Слонимский, Г. Канчели. А. Тертерян и др.). Но сам их пример свидетельствует о продуктивности и популярности этого метода синтеза.

Жизненность полистилистики, ее практическая распространенность в повседневности – одно из доказательств актуальности и востребованности поли-

¹ Шнитке А. О Concerto grosso № 1 // Шнитке А. Статьи о музыке. С. 104.

стилистической техники и идеологии в XX веке. А. Шнитке так характеризовал «прививку» «дикого» материала современной ему музыке: «мешанина звуков, которая ежедневно поставляется нам радио, телевидением, рвется из окон на улицы и преследует нас в общественном транспорте»¹.

«Одна из целей моей жизни, – весьма торжественно заявлял Шнитке в связи с Концерто grosso № 1, – преодолеть разрыв между «Е» (Ernstmusik, серьезная музыка) и «U» (Unterhaltung Musik, легкая музыка), даже если я сломаю себе при этом шею. Мне мерещится утопия единого стиля, где фрагменты «Е» и “U” представляются не шуточными вкраплениями, а элементами многообразной музыкальной реальности»². Разрыв, существующий между *E* и *U*, Шнитке, разумеется, преодолеть, даже в своем творчестве (не говоря уже о культуре в целом), все же не удалось, но совместить два разных, контрастных и даже остро конфликтных дискурса в рамках одного текста (художественного проекта, построенного на противопоставлении «смысловых полюсов» – творческого и банально-пошлого, возвышенного и сниженного и т. п.) – получилось (в форме полистилистических конструкций – «мозаики», коллажа, вернисажа). Показательный пример кантата Шнитке («История доктора Иоганна Фауста») на тексты из народной книги «История о докторе Иоганне Фаусте...», изданной И. Шписом в 1587 г., где один из двух ликов Мефистофеля представлен обольстительным танго в исполнении «жесточкого низкого женского голоса (в идеале это должен быть голос эстрадной певицы)»³, – как комментирует это сам композитор.

К принципиальным сложностям полистилистических произведений – прежде всего в плане художественного восприятия – А. Шнитке относил, в частности то, что «полистилистика снижает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины. Повышаются и требования к общей культуре слушателя – ведь игра стилей должна быть им осознана как намеренная»⁴. При всей осторожности формулировок, применяемых А. Шнитке в оценке негативных сторон полистилистики, отмечаемые им здесь две ключевые особенности полистилистики, возможно, являются необратимыми и едва ли не фатальными тенденциями современной культуры. Речь идет о том, что современный художник в процессе своего творчества в принципе не может «избавиться» от того *ассоциативного фонда* художественно-эстетических впечатлений, вместе с которым он приходит в искусство

Можно сказать еще жестче: выводы Шнитке имеют более общую и объективно обусловленную природу, нежели это может показаться на первый взгляд,

¹ Шнитке А. Третья часть Симфонии Л. Берио // Шнитке А. Статьи о музыке. С. 91.

² Шнитке А. О Concerto grosso № 1 // Шнитке А. Статьи о музыке. С. 103.

³ Беседы с Альфредом Шнитке. С.220. Предполагалось, что в премьерном исполнении кантаты эту роль будет петь Алла Пугачева, но власти испугались многократно усиленного резонанса от совместной творческой акции Шнитке и Пугачевой и запретили ее участие в исполнении кантаты.

⁴ Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Шнитке А. Статьи о музыке. С. 100.

а потому выявляют важнейшие закономерности развития искусства в конце XX – начала XXI вв.

1) Вряд ли сегодня возможно, причем даже не только практически, но и теоретически, воспринимать «абсолютную» ценность художественного произведения – внеконтекстуально и внеассоциативно. Иначе говоря, художественно-эстетическая и идейная «вторичность» современного искусства фактически непредотвратима, неизбежна, культурно-исторически запрограммирована. Об этом можно философски медитировать: сожалеть, мечтать, надеяться, но избежать этого практически невозможно.

2) Культура восприятия искусства (любой исторической эпохи) современными реципиентами неоднородна, многослойна и сама полистилистична: разные типы слушателей (а также читателей или зрителей) воспринимают произведения искусства (в том числе и современного) заведомо в разном стилевом контексте (социально-бытовом или культурном, банальном или эксклюзивном, «масскультовом» или элитарном, узком или широком, точном или приблизительном, совпадающем с авторскими интенциями или контрастирующем с ними и т. д.). Одно и то же произведение современного искусства может восприниматься различными его реципиентами по-разному, с большой амплитудой смысловых колебаний, включая, как крайний случай, его полное неприятие как явления искусства (в эстетическом и иных отношениях) и даже как феномена культуры вообще. И такая резкая и конфликтная дифференциация аудитории искусства в современных условиях также понятна и культурно неотвратима.

«Но при всех сложностях и возможных опасностях полистилистики уже сейчас, – подчеркивал А. Шнитке еще в 1971 г., – очевидны ее достоинства: расширение круга выразительных средств, возможность интеграции «низкого» и «высокого» стиля, «банального» и «изысканного» – то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля; документальная объективность музыкальной реальности <...>; новые возможности для музыкально-драматургического воплощения “вечных” проблем – войны и мира, жизни и смерти»¹. Сюда же следует отнести и такую особенность творческого метода самого А. Шнитке, давно замеченную исследователями, как «расколотовость индивидуального, личностного сознания на множество голосов»².

Подобная «расколотовость» индивидуально-личностного сознания позволило Шнитке добиваться внутренней множественности «оптики» картины мира, особой «стереоскопичности» мировосприятия, той чрезвычайной многозначности символики, которая получила у И. Бродского (отметившего близость музыки Шнитке своему творчеству) наименование «референтивности». Эти особенности творческого метода А. Шнитке открыли возможность одновременно соединять – средствами полистилистики – противоречивые тенденции смыслообразования – центробежные и центростремительные, интегрирующие и дифференцирующие, принципиально многозначные и амбивалентные по своей сути, и тем самым устремляться к предельному универсализму. Даже в своем религи-

¹ Там же.

² Савенко С. Портрет художника в зрелости // Советская музыка. 1981. № 9. С. 42.

озном мировоззрении глубоко верующий А. Шнитке был привержен полистили-листике, чувствуя свою принадлежность одновременно католицизму и православию (что проявилось даже посмертно: согласно его последней воле, композитор был отпет в Гамбурге – по католическому обряду, а в Москве – по православному).

Однако «всемирная отзывчивость» уникальной творческой индивидуальности оказывается трагически надломленной. «Платой за расширение пространства личности, поля “укорененности” творчества становится *потеря чувства дома*. Усиливается, независимо от реальных условий бытия, ощущение скитальчества, чему не помогает и, по словам самого композитора, “ложное успокоение: вот найден дом. Но затем неизбежно я был возвращен к реальности”. Подобно существу, парящему словно “над” человечеством и *в то же время равноудаленному* от окружающих, Шнитке чувствует себя **“родственным понемногу всем – но не окончательно”**¹. Может быть, особенно показательна в этом отношении Четвертая Симфония А. Шнитке (1984), где дано музыкальное преломление различных конфессионально-литургических мотивов, представленных тремя версиями христианства (католицизма, протестантизма, православия) и иудаизма, тесно переплетающихся между собой и обретающих в конце симфонии своего рода культурно-религиозный синтез.

Точно характеризуя полистилистику конца XX в. как «вторичную рефлексию» культуры, по сравнению с неостилистикой первой трети XX в., М. Арановский пишет: «Неостилистика имела эстетическую и моральную цель: она восстанавливала в нашем сознании, в нашей духовной жизни права Истории, в то время как полистилистика превращает Историю только в язык, на котором она хочет говорить о современности. Поэтому если в неостилистике знаковый слой был лишь одним из многих, а коннотации имели, в основном, один, определенный и притом устойчивый историко-культурный адрес, то в полистили-стике семиотика стиливых знаков составляет главное, а коннотации имеют мгновенный, преходящий характер, вследствие чего возникает та многоадресность, которая апеллирует к сознанию просвещенного слушателя, актуализируя его семантический опыт»². Это по-своему концептуально проявляется как в полистилистическом творчестве А. Шнитке, так и в его теоретических штудиях.

Сегодня становится очевидно, что не все достоинства художественной, в том числе музыкальной, полистилистики в равной мере подтверждаются развитием современного искусства и культуры в целом. Точно так же сегодня можно констатировать, что не все и опасения, высказанные в связи с феноменом полистилистики, оказались сегодня одинаково серьезными и значительными, связанными с ближайшими или далеко идущими последствиями для художественной и социокультурной жизни страны и мира. Тем не менее эстетико-культурологические прогнозы одного из самых чутких и глубоких художников прошедшего века оказываются для нас и актуальными, и важными даже незави-

¹ Петрушанская Е.М. Кто вы, доктор Шнитке? // Культурологические записки. Вып. 7. Национальное в художественной культуре. М., 2002. С. 159.

² Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. С. 308.

симо от степени их репрезентативности и достоверности. Во всяком случае, без этих аналитических разборов и прогнозов А.Шнитке подлинное понимание своеобразия «мозаичной культуры» и заложенного в ней принципа «плюрализма внутреннего времени», самого феномена полистилистики в отечественной и мировой культуре будет и неполным, и искаженным.

Сказанное А. Шнитке относительно полистилистики в сфере современной музыки мы можем – с большей или меньшей степенью буквальности – экстраполировать на область иных форм культуры XX в. и на художественную культуру в целом; сказанное им применимо к истории русской и западноевропейской музыки, но это относится и к другим национальным культурам мира – восточным и евразийским. Именно феномен полистилистики является сегодня ключом к пониманию истоков постмодернизма¹ в мировой музыке XX – начала XXI веков, а также феноменов «*музыки-post*», вольно или невольно выходящих за пределы того, что еще совсем недавно понималось под *музыкой*.

Михаил Корчак (Элекросталь)

Судьба бельканто

Датский философ С.Кьеркегор различал три иерархические стадии развития человеческой личности:

- 1) эстетическая
- 2) этическая
- 3) религиозная.

Этим стадиям соответствуют три уровня культурного существования:

- 1) чувственный уровень жизни, наполненной чувствами, эмоциями, впечатлениями;
- 2) разумный уровень человека, живущего разумом и пленённого страстями;
- 3) сверхразумный уровень, соответствующий человеку с религиозным мироощущением.

Указанная иерархия уровней будет неполной, если не упомянуть ещё одну - четвёртую стадию развития личности. Это так называемая тёмная стадия деконструкции личности со странным уровнем существования. Поразительно, но Ф.Достоевский в романе «Братья Карамазовы» представил четырёх главных героев (братья Дмитрий, Иван, Алексей Карамазовы и Смердяков) как четыре типа уровней развития личности по Кьеркегору.

Если провести параллели между уровнями культурного существования личности и уровнем развития оперного жанра, то можно обнаружить, что оперные жанры прошли все уровни развития личности по Кьеркегору, а именно:

- 1) чувственному уровню соответствует опера эпохи барокко и классического бельканто;

¹ См. подробнее: Демченко А.И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. – М., 2009. С. 204 – 237.

2) разумному уровню соответствует опера эпохи нового бельканто и веризма;

3) сверхразумному уровню соответствует опера Р. Вагнера и оперное творчество начала XX века с элементами искажённой чувственности;

4) странный уровень достигается в операх эпохи постмодерна.

Возникает вопрос: есть ли будущее у классического бельканто, если его эпоха, исходя из приведенной иерархии уровней, в далёком историческом прошлом? Утешает лишь то, что историческая иерархия уровней культурного развития, а, следовательно, и стадий развития оперных жанров не существует в чистом виде, и на каждом очередном уровне мы встречаемся с элементами прошлого и предвестниками будущего.

Говоря о будущем бельканто, следует избавиться от власти ряда культурологических и цивилизационных мифов, как-то:

1) Вечное господство одной доктрины глобализма, в рамках которого обречён существовать жанр классического бельканто. Между тем, глобализм небезальтернативен, так как постмодерн разрушителен, и лишь возврат к модерну и индустриализации экономики дадут шанс для развития бельканто.

2) Рыночная система является аналогом Божественной благодати, однако рынок не гарантирует поддержки музыкальной культуры, включая искусство бельканто.

3) Западная цивилизация является универсальной и принципиально несовместима с российской цивилизацией. Но моральный и экономический авторитет Запада утрачивается, частью Запада Россия стать не может, так как Запад отказал нам в этом, отменив русскую культуру, а носителями стиля бельканто в настоящее время являются преимущественно выходцы из России, Азии и Южной Америки.

4) Цивилизационные границы и границы культурных ареалов западного мира нерушимы. Между тем, налицо цивилизационный разлом мира. Вектор мировой цивилизации поворачивается на Восток. Мир будущего – это мир макрорегионов. В новых макрорегионах Востока жанр бельканто предстоит развивать.

5) Русская цивилизация вторична, а Европа – центр силы. История показала, что Россия – сама по себе государство-цивилизация, несущая в себе индивидуальные особенности. Эти особенности обеспечивают ей потенциал, сопоставимый с потенциалом Европы, а с учётом постсоветского пространства, частично впитавшего в себя элементы западной культуры в рамках советского проекта, этот фактор усиливается. Русские певцы вносят значительный вклад в развитие мировой музыкальной культуры. Россия – главная сила на евразийском континенте и может стать островом бельканто. Русская мечта о сохранении человека как сверхценности становится сверхзадачей, в рамках которой бельканто играет культурно-интегрирующую роль.

б) Авторитаризм порочен. Однако только авторитарная администрация строит суверенную нацию, и только суверенное государство обеспечивает расцвет национальной культуры. Пока были национальные государства, были

оперные кумиры бельканто, а в эпоху глобализма эти кумиры стали идолами-кочевниками.

Сегодня часто слышатся упрёки в адрес классического бельканто как о внешне абстрактном и отжившем явлении классической культуры. Современная эмоциональность, подпитываемая стратегической растерянностью духа постмодерна, ещё дальше уводит нас от чистоты и романтического содержания бельканто. Так, А. Любимов в журнале «Piano Форм» отмечает, что романтический пафос сейчас не востребован: «В нашей современности уже нет непосредственных эмоций, которые вызывали у Шопена или у Листа события их эпохи. Этих чувств больше нет, они исчерпались». Другой музыкальный критик Я. Тимофеев уточняет: «Сейчас время «эмоционально грязное», и наслаждение от классической музыки должно сводиться не к медитации, а к простой безоценочной, полунаркотической (?!) практике восприятия».

Есть ли в таком случае основания отчаиваться о судьбе бельканто?

К сожалению, судьба бельканто есть проблема не только культурологическая, но и геополитическая. Этот раздел музыкальной культуры решается исходом борьбы между Западом и Востоком: глобализм обесцветил бельканто, и только деглобализм даст толчок развитию этого жанра.

Христианский мир в социокультурном плане исчезает. Признаки этого процесса:

- 1) уничтожение модерна;
- 2) дехристианизация;
- 3) постгуманистическая философия;
- 4) движение к новому мировому порядку в форме хаоса;
- 5) реванш власти чернокожих;
- 6) глобальный проект не гарантирует свободу.

Геополитическое противостояние Запада и Востока имеет метафизическую природу. Сталкиваются две несовместимые мечты: западная мечта о крепости на холме, вечно доминирующей над миром, и восточная мечта о храме на холме, воплощающая стремление к справедливости, гармонии, свету. Это конфликт ума и сердца, сверхчеловека и всечеловека вековечный и взаимоисключающий, так как Запад не терпит евразийского гиганта, соотнесённого с Европой, со странным православным христианством, искренне верящим в Христа, с особым способом расширения империи и с непостижимой для Запада всечеловечностью. Если Запад отказывается от истории, то мы не согласимся с этим: мы останемся одни носителями западного культурного кода, не признавая идеи исключительности Запада.

Бельканто суждено было пройти все стадии развития в рамках национальных государств (XIX и XX века), в эпоху глобализма (начало XXI века) и в будущем вернуться к развитию в масштабе макрорегионов имперского типа. В процессе деглобализации произошёл цивилизационный раскол империи бельканто. Проявлением такого раскола является, например, отмена Западом русской культуры, в том числе и бельканто, в силу её экзистенциальной инаковости. В своём необузданном высокомерии он породил ещё более острую про-

блему - крестовый поход чернокожих против белой расы, включая и её культуру. Об этом пишет научный сотрудник Манхэттенского института Хизер Мак Дональд в книге «Когда раса важнее заслуг: как погоня за справедливостью приносит в жертву прекрасное, разрушает красоту и угрожает жизни». Он сообщает, что ряд авторов пытаются указать рамки белой расы в музыкальной теории, якобы ограничивающие возможности чернокожих стать музыкальными теоретиками и исполнителями. Речь идёт об отмене культуры «белизны». Классическая музыка, европейская традиция белого человека признаётся расистской, умение читать партитуру признаётся необязательным. Такое стремление к идентичности грозит отменой культуры вообще.

Жанр бельканто прошёл проверку временем. Он растекается по всем четырём ветвям транскомуникационного процесса, что говорит о его универсальности. Обилие иностранных исполнителей в эпоху глобализма вследствие унификации исполнительства снизило интерес к бельканто. Будущее бельканто решится в системе географических макрорегионов и национальных государств. Вследствие фрагментации мирового культурного пространства западный культурный ареал бельканто сократится и из-за недостаточной подпитки с Востока оскудеет. Напротив, восточный ареал, благодаря государственной поддержке, будет постепенно избавляться от лингвистических и стилистических трудностей и приближаться к традиционному варианту исполнительства. Разумеется, ни глобальный проект, ни фрагментация ареалов бельканто, ни сам жанр бельканто, ни любая христианская традиция не являются исключительными. Допуск на исключительность есть лишь у отдельных творческих личностей или у такого феноменального жанра как классическое бельканто – одного из индикаторов подлинности музыкальной культуры. Как только ему станет тесно в границах макрорегиона – он станет механизмом коллективной межэтнической солидарности. Всё это и определяет судьбу и значение бельканто.

Анастасия Кучеренко (Петербург)

Семантический аспект некоторых понятий, составляющих основу испанского танца фламенко

Народное направление фламенко, которое на протяжении последнего столетия служило национальным символом Испании, за последние два десятилетия вышло за рамки чисто испанской культуры, став достоянием всего мира. В России танец фламенко нашел широкое распространение: почти в каждом крупном городе есть свои школы фламенко, во многих регионах нашей страны проводятся ежегодные фестивали танца фламенко. Вместе с танцем фламенко в лексикон российских исполнителей фламенко, а также многочисленных поклонников этого стиля вошло большое количество испаноязычных слов и терминов, связанных с этим искусством: дуэнде (duende) сапатеадо (zapateado), канте хондо (cante jondo), флорео (floreo), бата-де-кола (bata de cola) и т.д. При-

мечательно, что некоторые слова из лексикона фламенко вообще не подлежат переводу на русский язык, и имеют значение только в определенном контексте данного танцевального искусства, как, например, слово «дуэнде».

Весьма противоречивым понятием является термин «канте хондо», что в переводе с испанского означает «глубокое пение» – эмоционально насыщенное пение глубоким регистром голоса. Это понятие справедливо и для танца: танец в стиле хондо передает сильные и глубокие чувства исполнителя. При этом, исследования не дают однозначного ответа, считать ли слова «фламенко» и «канте хондо» синонимами, являются ли они разными понятиями, где одно проистекает из другого, или же «ветвями одного ствола». По мнению М. Эрнандес, пение «канте хондо» составляет «квинтэссенцию фламенко» и словом «фламенко» обозначается то, что поется, а словом «канте хондо» – как это поется [1:37].

Рассмотрим некоторые термины, используемые для обозначения отдельных элементов танца фламенко. Танцовщица, или байлаора (bailaora) исполняет танец в традиционном длинном платье, облегаящем фигуру со множеством воланов и оборок, нередко со шлейфом, который она изящно подбрасывает ногами во время танца. Подобное платье называется бата де кола (bata de cola). Для танца фламенко характерны веерообразные вращения кистями и пальцами рук, называемые флорео (от исп. flor – цветок) и особые позиции рук, называемые брасео (от исп. brazo – рука). Отличительной чертой танца фламенко служат ритмичные дробы, отбиваемые ногами (каблуком, носком или всей стопой), называемые «сапатеадо» (zapateado – производное от «zapato» – исп. «ботинок»). При их помощи создается ритмический рисунок, которому следует сам танец. Сапатеадо используется и мужчинами, и женщинами, хотя долгое время оно исполнялось только мужчинами, поскольку быстрые дробы требуют физической подготовки, и отличного чувства ритма [10: 66]. К слову сказать, секрет стремительных дробей каблуками, от которых захватывает дух у неискушенного зрителя, заключается в техничном и точном чередовании различных ударов стопы. Танцоры применяют главным образом три типа ударов, отличающихся по тембру и звонкости звука: удар всей стопой, удар носком и каблуком, что по-испански соответствует planta (планта), punta (пунта), tacon (такон). Именно, эти испанские названия используются при обучении сапатеадо.

В искусстве фламенко пение, музыка и танец неразрывно связаны между собой, но первичной следует считать песню, которая задает ритм – «компáс» (compás) и характер музыке и танцу, причем танец следует за песней [8: 84]. Компáс танца измеряется испанскими числительными 1, 2, 3 и т.д. Так, например, компáс танца солеа имеет 12 долей со следующим ритмом:

uno, dos,
 uno, dos, tres,
 cuarto, cinco, seis,
 siete, ocho, nueve, diez.

В зависимости от стиля, которых в искусстве фламенко насчитывается несколько десятков, песня имеет свое самобытное название, характер и определенный ритм, хотя структура песен во всех стилях примерно одинакова. Основными составляющими песни являются гитарное вступление, салида (salida – выход), копла (copla – куплет), йямада (llamada – «звоночек» – переход от одного элемента структуры к другому), фальсета (falseta – сольная партия гитары), эскобиля (escobilla) и деспланте (desplante) – сольные партии танцора. На основании анализа традиционного пения фламенко, а также наблюдений за концертными выступлениями признанных мастеров танца фламенко (К. Ойос, А. Гадеса, Х. Антонио Хименес, Л. дель Соль и др.) можно сделать обобщенный вывод о структуре танца фламенко, включающей определенные хореографические движения и позиции, соответствующие основным элементам пения, что отражено в следующей таблице.

Общая структура танцев фламенко

Структурный элемент пения	Описание элемента	Хореографические движения
Салида (salida) – начало пения.	Выходит танцор, начиная петь. В зависимости от стиля пение начинается с характерных возгласов певца, выражающих скорбь, жалобу или радость: «ау», «tirititran», «lerele», «ау, ау» и т.д.	Танцор нередко стоит в позиции «спиной к зрителю», совершая медленные плавные движения руками, например, брасео (округленные в локте руки, переходящие из одной позиции в другую), флорео (веерообразные вращения кистями рук), возможны также негромкие ритмичные хлопки, повороты головы.
Коплас (coplas) – куплеты песни. Копла де препарасьон (copla de preparación) – первый подготовительный куплет.	В куплетах рассказывается определенная история, сопровождаемая соответствующей мелодией и настроением. Первый куплет отличается простотой исполнения. На этом этапе происходит «завязка» в сюжетной линии танца.	Танцор исполняет различные хореографические движения, акцентирующие руки и корпус: брасео в сочетании с рондами (круговыми движениями ногами по полу), прогибы и т.д.).
Канте вальенте (cante valiente) – «смелое пение», последующие куплеты песни.	На этом этапе происходит кульминация сюжета песни и танца. Вокалист исполняет партию наиболее сложной мелодической структуры выше по тону, при этом мелоди-	Танцор совершает множественные вращения, выпады, махи шлейфом юбки, различные повороты корпуса (поворот цапли, сломанный поворот и т.д.) Исключение составляют дроби сапатеадо, чтобы уда-

	ческая фраза выдерживается на одном дыхании, демонстрируя профессионализм.	рами каблучков не заглушать вокальную партию.
Фальсетас (falsetas) – сольные партии гитары.	Фальсеты могут быть весьма продолжительными, заполняя паузы между вокальными фрагментами. Гитарист демонстрирует свое мастерство, зачастую прибегая к импровизации.	Танцор во время фальсеты исполняет фоновые импровизационные движения, часто прихлопывая ладонями в ритм музыки.
Эскобильо (escobillo) – «музыка ног» танцора.	Танцор исполняет сольную партию, причем акцент делается на выстукивание ритма ногами. При этом танцор, аккомпанируя гитаристу, создает собственный ритм с помощью каблучков.	Стремительные комбинации сапатеадо, демонстрирующие сложную технику исполнения.
Йямада (Йямата) – «звоночек»-переход.	Часть песни (танца), сообщающая о смене ритма и переходе от одного структурного элемента к другому.	Здесь могут использоваться любые танцевальные движения или ряд характерных шагов, рефреном проходящих через весь танец.
Деспланте (desplante) – завершение	Танцевальные шаги, указывающие на приближающийся перерыв или окончание песни, которые выполняют обычно после йямады. Здесь предполагается игра ритмов.	Используется чередование сапатеадо (дробь каблучков) и пальмас (хлопки), которые танцор исполняет импровизационно, аккомпанируя гитаристу.

[2], [3], [4], [8: 50-53].

О чем же поется в песнях фламенко? О непростой цыганской доле, любви к свободе, нелегком быте, и конечно о чувствах и страстях: о любви, разлуке, отчаянье и т.д. В качестве примера приведем текст песни «Проснись невеста» из фильма К. Сауры «Кровавая свадьба».

<p>Depierte la novia depierte depierte la novia depierte con el ramo verde del amor florido con el ramo verde, del amor florido.</p> <p>Ruede la ronda que ruede y en cada balcón poca una corona, ruede la ronda que ruede y en cada balcón poca una corona,</p> <p>depierte la novia depierte depierte la novia depierte la mañana de la boda la mañana de la boda</p>	<p>Проснись невеста, проснись, проснись невеста, проснись с зеленым букетом цветочной любви с зеленым букетом цветочной любви.</p> <p>Катись круг, катись, Катись круг, катись и на каждом балконе маленькая корона.</p> <p>Проснись невеста, проснись Проснись невеста, проснись Настало свадебное утро, свадебное утро.</p>
--	---

Песня преисполнена подлинного драматизма, поскольку она сопровождает трагические сцены в фильме, выступая кульминацией в момент смерти главной героини фильма накануне ее свадьбы. Увы, невеста уже никогда не проснется с зеленым букетом цветочной любви ее жениха. А круг судьбы в образе колеса цыганской кочевой кибитки будет продолжать катиться дальше и, возможно, будут еще невесты, которые не проснутся в свое свадебное утро.

Неотъемлемой частью танца фламенко, его «духом», является понятие «дуэнде» (*duende*). Согласно Академическому словарю испанского языка, одно из значений слова «дуэнде» – «волшебство, очарование таинственного, загадочного и истинного пения» [9]. В испанском фольклоре «дуэнде» понимается как «сверхъестественное существо, дух, невидимка». Применительно к искусству фламенко термин «дуэнде» обозначает внутреннюю энергетику исполнителя, его эмоциональный подъем, имеющий определенное созвучие элементу экспрессивности «огонь» в русских народных плясках и цыганских танцах.

При этом слово «дуэнде» в значении, применимом к танцу фламенко, не содержится ни в одном словаре иностранных слов. По мнению Е.В. Смирновой, искусство фламенко создает особый медитативный фон, превращая фламенко из просто танца и пения в некий ритуал и создавая особый мир, который имеет свои традиции, обычаи и метаязык – язык движений, стилей и ритма, отражающих драматизм и страдания изгнанных народов. Так, понятие «дуэнде» является знаком данного метаязыка, имеющим значение близкое к внутренней духовной энергии [6]. Итак, общим понятием, которым характеризуется феномен «дуэнде», является «дух». Канадская исследовательница танца фламенко И. Гоулет, называет «дуэнде» «пороговым» состоянием (англ. *liminal experience*), требующим от исполнителя одновременно мастерства и психологического раскрепощения [11: 122].

Другой отличительной чертой танца фламенко являются халеос (*haloes*) – различные эмоциональные выкрики, сопровождающие танец, подбадривающие самого танцора и вовлекающие зрителя в происходящее на сцене. К подобным восклицаниям относятся следующие: «*Toma que toma!*», «*Así se baila!*», «*Venga!*», «*Vamos ya!*» «*Ole!*» и др. Примерный перевод на русский язык этих выкриков таков: «Давай, давай!», «Жги!», «Так танцуют!», «Приходи!» и т.д. говорит о яркой экспрессивности и чувстве эйфории в танце фламенко. При этом, выкрики халеос должны обязательно соотноситься со смыслом танца и соответствовать ритму компаса. Целью использования халеос в искусстве фламенко является эмоциональное усиление кульминационной точки пения или танца, что способствует возникновению «дуэнде» [7]. Примечательно, что один из представителей танца модерн или «свободного танца» хореограф Рудольф фон Лабан, создавший первую двигательную-аналитическую систему современного танца, считал, что танцевальная импровизация, служащая основой любого танца, должна включать в себя не только движения, но и различные вербальные и звуковые проявления [12: 40–45]. Подобный комплексный подход к импровизации роднит теорию фон Лабана с проявлениями искусства фламенко.

Таким образом, искусство фламенко – это определенный образ жизни, требующий от не-носителя культуры фламенко полного погружения в данную культурно-этническую среду, включая не только овладение техникой и ритмичной танца, но и семантическое осмысление его компонентов, являющихся неотъемлемой частью искусства фламенко. Для профессионального овладения танцем фламенко российскому исполнителю требуется не только знать перевод с испанского языка множества терминов, на которых базируется этот танец, но и вникнуть в их семантические значения, выявив сюжетные линии и символические значения испанской культуры, проследив сложную историю развития этого древнего танцевального искусства.

Литература

1. Анди, Э.М. Фламенко: тайны забытых легенд / Э.М. Анди. – М.: Мусалаев, 2003. – 183 с.
2. Кармен: художественный фильм // Реж. и авт. сценария Карлос Саура; в гл. ролях А. Гадес, Л. дель Соль, К. Ойос и др.; пр-во Испания, студия: Suevia Films, 1983.
3. Колдовская любовь: художественный фильм // Реж. и авт. сценария К. Саура; в гл. ролях А. Гадес, Л. дель Соль, К. Ойос и др.; пр-во Испания, студия Suevia Films, 1986.
4. Кровавая свадьба: художественный фильм // Реж. и авт. сценария К. Саура; в гл. ролях А. Гадес, К. Ойос и др.; пр-во Испания, студия Suevia Films, 1981.
5. Лорка, Ф.Г. Избранные произведения: в 2 т. Т. 1. Стихи. Театр. Проза: пер. с исп. / Ф.Г. Лорка; сост. и примеч. Л. Осповата, редкол.: Л. Осповат и др. – М., «Худож. Лит.», 1975. – 496 с.
6. Смирнова Е.В. Культурные доминанты в языковой картине мира испанцев: автореф. дис. ... канд. филолог. наук. (10.02.05.) / Смирнова Екатерина Валерьевна. – М., 2015. – 23 с.
7. Халео (jaleo) во фламенко [Электронный ресурс] // Для увлеченных фламенко. – Режим доступа: http://www.shulgina.ru/articles/jaleo_flamenco.htm
8. Barrio, A.A. El baile flamenco / Ángeles Arranz del Barrio. – Lib Deportivas Esteban Sanz, 1998. – 126 p
9. Diccionario de la lengua española / Real Academia Española. – 23.^a ed. – Madrid, 2014. – 1018 p.
10. Edwards G. Flamenco! / G. Edwards. – New York: Thames & Hudson, 2006. – 176 p.
11. Goulet, I. Learning to Become Dancing Musicians: Flamenco Dancers Going Global / I. Goulet // A Thesis in the Department of Sociology and Anthropology, Concordia University. – Montreal, Canada, 2007. – 126 p.
12. Laban, R. von. Der Moderne Ausdruckstanz in der Erziehung. Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit / R. von Laban. – Wilhelmshaven, 2001. – 160 p.

О театральности инструментальных опусов Харрисона Биртвистла

Общеизвестно, что одним из значительных явлений постмодернистской эпохи в музыкальном искусстве является инструментальный театр, имеющий собственные жанровые признаки. К ним отнесем: передвижения музыкантов по сцене и вне ее, включение слова в инструментальную композицию, особую диспозицию инструменталистов, применение света и цвета, необходимого для выражения композиторской идеи реквизита и бутафории (могут использоваться как обособленно, так и комплексно). Все эти детали моделируются автором музыкального произведения, четко прописаны в партитуре, в связи с чем инструментальный театр становится разновидностью музыкального перформанса, имеющего четкие условия своего воспроизведения, обязательно соблюдающиеся в процессе исполнения. В этом отличие инструментального театра, как и перформанса в целом, от еще одного знакового постмодернистского явления – хэппенинга, представляющего исполнителям большую свободу в выборе сценических действий, которые, зачастую, представляют собой преднамеренную импровизацию. Инструментальный театр в большинстве случаев импровизацию исключает. Простое слушание такого рода произведений невозможно, поскольку воздействие сочетания музыкального и визуального рядов, предусмотренное композиторами, в записи отрицается. Произведения инструментального театра имеют свою жизнь только на сцене. Это, в свою очередь, способствует привлечению внимания публики разных социальных слоев и уровней музыкальной подготовленности, поскольку визуальный ряд даже в синтезе со сверхоригинальным (новаторским) музыкальным языком может «заинтриговать» слушателей, превращающихся теперь и в зрителей.

Синтез черт разных видов искусства, видимое и слышимое соотношение музыки, пластики, жестикуляции – отличительные признаки инструментального театра, а композитор – это режиссер действия, регламентирующий сценическую интерпретацию подробным образом изложенными примечаниями, представленными в партитурах [см. об этом: 2, 3]. Как отмечает С. Левковская, в XX веке «Лучшие новые сочинения для камерных ансамблей несут на себе знаки инструментального театра как стигматы: если музыкантам удастся хорошо исполнить режиссуру, вписанную в музыку, то этим гордятся, если – нет, то такое сочинение становится неприятным воспоминанием для музыкантов и несчастьем для автора. Инструменталистов просят петь, хлопать в ладоши, ходить по сцене (может, даже, кружась?). Надевать маски и менять костюмы. Обмениваться инструментами» [1. С. 42]. В данном случае музыка обеспечивается жестикуляцией и пантомимой – внешними событиями, а жестикуляция и пантомима омузыкаливаются. В такого рода сочинениях не менее важной, чем сам

процесс музыкальной драматургии, становится внешняя «оболочка», событийность сценической реализации.

В жанре инструментального театра работали многие композиторы XX века – Д. Кейдж, М. Кагель, К. Штокхаузен, Х. Лахенманн, Д. Адамс, Ф. Ржевски, Д. Крам, С. Губайдулина, В. Сильвестров, Р. Щедрин, Ф. Караев, В. Тарнопольский, И. Соколов. Относительно творчества И. Соколова А. Федяева отмечает: он «особо выделяет значение жеста и живой реакции зрителя на него: “художник обязан иметь в палитре все краски, но имеет право на любое их количество, даже на одну”». Пополнение музыкальной палитры средствами смежного с музыкой театрального искусства приводит к расширению границ имманентно музыкального и вовлекает слушателя в увлекательную игру, в которой он (слушатель) и его реакция становятся частью процесса развертывания произведения. Монологичность, заложенная в *чистой музыке*, уступает место диалогичной игре с аудиторией, оживляя академизм...» [5]. В этой характеристике творчества Соколова представлена общая закономерность того художественного синтеза, который происходит в музыке XX столетия в целом [подробно об инструментальном театре Соколова см.: 4].

По мнению американского ученого, специализирующегося на изучении музыкального акционизма и разрабатывавшего теорию Э. Далькроза, Э. Ле Гуин, «С точки зрения композиционного процесса визуальность, созданная физической жестикюляцией и перемещениями, обычно является “вторичным продуктом”, а не источником слуховых импульсов, в первую очередь важных в инструментальной композиции» [9. Р. 1]. Это, действительно, так, однако, нельзя не учитывать те смыслы, которые вкладывает композитор в эту самую жестикюляцию и передвижения, зачастую, говорящие слушателю/зрителю о концепции произведения более четко, нежели музыкальные звуки, порожденные слуховыми импульсами. В любом случае, все зависит от контекста использования театральных приемов в инструментальной композиции. Не случайно, возможно, в кинематографии, в театральных постановках жестикюляция и передвижения исполнителей (а именно так и необходимо называть актеров), зачастую, сопровождают их монологи и диалоги. Жест может сказать больше, чем слово или, по крайней мере, он, объединяясь со словом в едином пространстве и времени, подчеркивает суть происходящего. То же самое – и в инструментальном театре, в котором музыка конкретизируется театральностью. На особую роль в инструментальной музыке XX столетия *тела* как обобщающего и жестикюляцию, и пантомиму, и движения по сцене явления, указывает другой американский исследователь – М. Берри. В своей статье, посвященной приемам проявления жестикюляции в творчестве С. Губайдулиной, он отмечает: «Во многих случаях именно телесные жесты и передвижения более важны для раскрытия образа, нежели непосредственно звуки» [7]. Итак, главная функция применения театральных приемов в инструментальной музыке – *конкретизация* содержания, насыщение ее конкретными смыслами.

В качестве примера синтеза искусств в чисто инструментальном произведении может предстать ряд произведений современного английского компози-

тора-авангардиста **Харрисона Биртвистла**. Самым непосредственным образом музыка и театр сочетаются у него в опусе «Поклонитесь» (1978) для четырех инструменталистов и пяти актеров в духе японского театра. Но, при исполнении которого задействованы как музыканты, так и артисты. Тем не менее, в его наследии больше сочинений, принадлежащих истинному инструментальному театру, в процессе которого сами исполнители становятся актерами.

Рассмотрим ряд произведений композитора, синтезирующих в себе инструментальную музыку и актерскую игру.

В одном опусе могут сочетаться сюжеты и персонажи разных искусств: в «Тени ночи» (1985) для оркестра Х. Биртвистла происходит синтез сюжета одноименной депрессивной поэмы Д. Чапмана (участники отождествляются с персонажами) и визуального ряда картины «Меланхолия» А. Дюрера, воссозданного сценически.

Однако в своих сочинениях, принадлежащих инструментальному театру, Биртвистл чаще обращается к персонажам из *классической мировой литературы*. Так, его произведение «**О, стыд!**» (1976) средствами инструментальной музыки (6 ударников) передает содержание 2 сцены III акта трагедии *Уильяма Шекспира* «Гамлет». Точнее, здесь показана сцена под названием «Мышеловка», которая у драматурга является одной из ключевой: в ней рассказывается история отравления некоего герцога собственным племянником. Согласно литературоведческому анализу, в сцене происходит наложение смыслов, скрытые смыслы дают волю воображению: «Когда наследник вырос и узнал (или узнал, а потом вырос?) о своем происхождении, он решил мстить. Спектакль “Мышеловка”, который принц сочинил специально для показа его приемным родителям, также как и монолог Энея, очень содержателен. Во-первых, в нем говорится о некоролевской крови старого Гамлета (герцога Gonszago) и его жены Гертруды (Baptista). Во-вторых – и это главное – в “Мышеловке” рассказывается подлинная история смерти старого Гамлета. ...спектакль “Мышеловка” – острое обострение ситуации, открытое заявление датской короне своих намерений» [6].

Произведение Биртвистла имеет жанровый подзаголовок – «церемониал». Шесть ударников олицетворяют шесть персонажей: напротив, друг друга стоят Король и Королева, между ними в две противоположные горизонтальные линии выстроено по два ударника. В расположении инструментов создается замкнутый круг. Инструментарий всех участников ансамбля одинаков, за исключением тех, кто исполняет роли Короля и Королевы (или, согласно шекспировскому тексту, – герцога и герцогини). Помимо комплекса ударных инструментов (барабаны, треугольники, литавры – у всех), в их распоряжении имеются также вибрафон и колокола. Примечательно, что на протяжении всей пьесы (около 20 минут) движения (жесты) и игра Короля и Королевы идентичны – все действия производятся ими на сцене в зеркальном отражении. Кроме того, они должны быть одеты в одинаковые черные костюмы, в связи с чем отрицается персонификация и власть предстает как единая безликая масса. Остальные четыре ударника – персонажи, не имеющие отношения к власти, поэтому вольны

в своих движениях, способах выражения. Этот факт подчеркивается музыкально: Биртвистл наделяет каждого из них собственным тематическим материалом. Они независимы не только от двух «властвующих» ансамблистов, но и друг от друга. Приемы театрализации, которые использует композитор в пьесе «О, стыд!» не ограничиваются только этим. Биртвистл активно использует пантомиму.

Так, I раздел композиции (а можно уловить черты трехчастной формы) начинается в полной тишине жестикулированным бичеванием воздуха, которое производят барабанными палочками исполнители, играющие в инструментальном театре роли Короля и Королевы. Они высоко поднимают руки и «произносят» свою безмолвную «речь», после чего тоже, вторя, проделывают остальные участники ансамбля. Прием бичевания воздуха, то есть беззвучная игра в пространстве будет характерна для последующих разделов произведения. II раздел композиции «О, стыд!» – драматическая звукоизобразительная картина, единственная, в которой задействованы в музыкальном отношении все шесть ударников. Однако, и здесь намечаются диалогические отношения: партии Короля и Королевы, как и ранее, визуально и тематически-музыкально «зеркальны» – они играют в унисон на одних и тех же инструментах, партии же остальных (массы) инструментов также дублируются. III раздел произведения являет собой соотношение бездейственного и действенного начал, характерных I и II разделам, соответственно. В нем происходит эстетизация паузы, тишины – контрастного элемента музыкальному движению в драматургии композиции. Во время тишины активизируется пантомимная часть пьесы – исполнители продолжают играть, беззвучно имитируя бичевание воздуха. Таким образом, относительно всего произведения можно говорить о *двойной драматургии* произведения – музыкальной, создающейся игрой на ударных инструментах, и визуальной, достигающейся особой жестикуляцией, ролевым движением рук исполнителей.

Формирование сюжета на основе обобщения эмоционально-психологической атмосферы литературного произведения, в основном выражающееся в камерном инструментальном спектакле, зафиксировано в произведении «**Тайный театр**» (1982) для камерного ансамбля (флейта, гобой, кларнет, фагот, труба, горн, тромбон, ударная установка, фортепиано, 2 скрипки, альт, виолончель, контрабас). В названии, взятом из заглавия поэмы английского поэта и писателя *Р. Грейвса*, заключается обращение к театру. Композитор в качестве эпиграфа использует цитату из поэмы: *«Когда бремя дня как мешок падает на человека, надо быть готовым к музыке, которую принесет парад ночных цветов и природных миражей. В эти часы после полуночи под звуки далекой флейты смело опускается фальшивый занавес и перед нами предстает театр нашей любви...»*. Текст не произносится, а настраивает исполнителей на образный тон и призывает к сценическим действиям. В качестве основы композитором избирается не фрагмент поэмы Грейвса, а лишь его общее эмоциональное настроение. Сюжет трактуется обобщенно. Музыканты во время исполнения, согласно режиссерскому плану Биртвистла, должны выразить *конфликтную*

драматургию: ансамблисты, как и в поэме, разделены на две силы – *позитивную* и *негативную*. Позитивные силы (духовые инструменты), воссоздающие соответствующее содержание лирической томности, называются «Cantus». Лидирующее положение в «Тайном театре» занимает флейта: согласно Д. Кроссу, первоначально в ее «власти» находится «мелодическое начало (флейта играет издалека), почти непрерывная мелодия, берущая в качестве центра звук E, перемещается свободно вокруг восьми звуков, образующих два тетрахорда (D-Es-E-F, As-A-B-H). Continuum является более механистическим с его регулярным проведением настойчивого мотива D-F в верхних регистрах и их повтором в более низких регистрах (виолончель, например, постоянно “вращается” вокруг трихордов (C-Cis-D and G-Gis-A) [8. С. 220]. Негативные силы (ударные, включая фортепиано, и струнные инструменты) – «Continuum». С музыкальной точки зрения для I группы характерно повторное проведение основных мелодий либо всеми инструментами в унисон, либо в октавном удвоении, что соответствует названию части:

Пример 1. Биртвистл Х. Тайный театр

Для II группы специфично непрерывное движение мелодий, вступающих в конфронтацию не в горизонтальном отношении (по очереди), а в вертикальном (контрапункт):

Пример 2. Биртвистл Х. Тайный театр

The image shows a musical score for 'Secret Theatre' by Philip Miller. It consists of six staves: cbn (contrabassoon), picc tpt (piccolo trumpet), hn (horn), trbn (trombone), xyl (xylophone), and pno (piano). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The cbn part features a melodic line with dynamics ranging from *f* to *fff*. The picc tpt part has a melodic line with dynamics from *f* to *fff*. The hn part has a melodic line with dynamics from *f* to *fff*. The trbn part has a melodic line with dynamics from *f* to *fff*. The xyl part has a rhythmic pattern with dynamics from *fff* to *ff*. The pno part has a complex rhythmic pattern with dynamics from *fff* to *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Противоборство двух начал, обусловленное присутствием линейной сюжетной драматургии, ведется не только на музыкальном уровне: духовики, олицетворяющие устойчивость ночи с ее природными миражами, вступают посредством жестыкуляции, мимики, пластики в сценический конфликт со струнниками и ударниками, выражающими театр любви, заканчивающийся «победой» последних. При этом, ведение мелодических линий по горизонтали («Cantus») должно осуществляться стоя, а по вертикали – сидя. Поскольку некоторые инструменты принимают участие в обеих частях «Тайного театра», их владельцам приходится на протяжении звучания цикла то вставать, то садиться обратно на стулья. Возникает дополнительный визуальный эффект.

Помимо литературных персонажей, главными героями композиций Биртвистла могут стать мифические *персонажи-божества*, неоднократно становившиеся героями мифологической литературы и древних форм театра (греческой трагедии), могут стать и персонажами произведений, представляющих собой инструментальный спектакль. Например, персонажем опуса «Крик Анубиса» (1994) для тубы и оркестра Х. Биртвистла является Анубис – древнегреческий бог с телом человека и головой шакала. Его *детально* олицетворяет тубист, одетый в соответствующий костюм, на протяжении композиции ведущий похоронные мелодии (Анубис – Бог, сопровождающий людей в загробный мир), пугающий неожиданными перемещениями в пространстве сцены не только участников оркестра, но и публику. Ему противостоит оркестр, музыкальный материал которого *конфликтен* партии тубы, ведя собственную линию, становящийся одним из инициаторов неравноценного музыкального диалога:

согласно замечанию, представленному в партитуре, «трубы и тромбоны должны поклоняться тубе», а также – давать возможность «Богу» играть изолированно и все время слышно, особенно проникновенное соло в середине произведения – сам крик. Дополнительную театральность придает прием обмена и замены исполнителями инструментов в процессе игры, что указано в партитуре:

Пример 3. Биртвистл Х. Крик Анубиса

Еще одно произведение Биртвистла характеризует божественный персонаж: его «Паника» (1995) для альтового саксофона, духовых и ударных инструментов – дифирамб в честь Диониса – Бога, олицетворяющего любовь к жизни, покровителя виноделия. Он должен быть воплощен саксофонистом. Возникает *бесконфликтный* с драматургической точки зрения инструментальный спектакль, главный герой которого не находится в конфронтации с массой, выраженной оркестром. В античности, по мнению Е. Герцмана, «дифирамб... исполнялся так называемым “киклическим хором” (от κύκλος – круговой), который не только пел, но и танцевал вокруг жертвенника Диониса. Согласно древнейшим свидетельствам, число “хоревтов”, участников киклического хора, могло достигать пятидесяти человек» [64, 74]. Таким же образом происходит действие в «Панике» Биртвистла: инструменталисты, словно киклический хор, свободно передвигаются по сцене, обступают саксофониста – заводилу общего театрального процесса. Согласно тому же Е. Герцману, при исполнении дифирамбов заводила мог «изображать самого Диониса и представлять все драматические и вакхические перипетии, происходившие с ним. Хор же сопровождал его пение своими восклицаниями, отдельными фразами или в кульминациях пел вместе с ним. Танец заводилы нередко озвучивался пением хора и поддерживался хоровым танцем или отдельными движениями. Его декламация или “накладывалась” на фон хорового пения и хорового танца, или произносилась в полной тишине и бездействии окружающих. Здесь между заводилой и хором допустим был и диалог, не только певческий, но и речевой. Использовались различные варианты. Все зависело от сюжета, форм его воплощения и таланта

участников действия, особенно экзарха, и самое главное – от импровизационного начала, вдохновлявшего весь коллектив» [там же, 182]. Этот процесс идентичен событиям, происходящим при исполнении «Паники» (среди элементов театрализации – передвижение исполнителей в пространстве сцены, использование хореографии, пантомимы, голоса как тембра), единственное отличие – отсутствие вербального текста; все реплики и диалоги выражаются музыкальными средствами.

Итак, становится очевидным, что театрализация исполнительского процесса весьма свойственная инструментальным опусам Биртвистла, которые при своей сценической реализации превращаются в полноценный спектакль. Главные роли «играют» сами инструменталисты, а композитор, прописавший в партитуре все элементы театрализации, становится не только автором музыки, но и режиссером, синтезирующим в единичный момент разные виды искусства.

Действительно, как видно из анализа произведений Биртвистла, инструментальный театр всегда воплощен музыкальными средствами вместе со сценическими. В данном случае один, ряд или все исполнители отождествляются с конкретными героями, персонажами, линии развития которых составляют сюжетную драматургию опуса. В целом же можно выделить *два типа взаимоотношения музыки и сценического действия*: 1) *скрытая театральность* (отсутствие яркой внешней презентабельности); 2) *открытая театральность* (яркая внешняя презентабельность)¹. Укажем, что во всех рассмотренных опусах английского композитора представлен второй тип взаимоотношения музыки и сценического действия.

Литература

1. Левковская С.С. Инструментальный театр: зрительно-звуковой диктат сцены // *Musica*. – 2008. – № 1. – С. 41-43.
2. Петров В.О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. – Астрахань: Издательство ГАОУ АО ДПО «АИПКП», 2013. – 355 с.
3. Петров В.О. К теории инструментального театра // *Музыковедение*. – 2010. – № 4. – С. 8-12.
4. Петров В.О. Триптих «О Кейдже» Ивана Соколова: к проблеме театрализации исполнительского процесса // *Музыкальное образование в XXI веке: история, традиции, перспективы, педагогика и исполнительство: Материалы Российской научно-практической конференции 12 апреля 2010 года*. – Астрахань, 2010. – С. 98-101.
5. Федяева А. Я такой, какой есть... // *Трибуна молодого журналиста*, май 2008 год / URL: <http://tribuna.mosconsv.ru/?p=501#more-501> (дата обращения: 16.09.2016).

¹ Вторичность музыкального ряда, музыкальной информации по сравнению с первичностью информации сценической (театральной) не умаляет значение подобных сочинений, поскольку в синтезе искусств, выразителем которого является жанр инструментального театра, всегда наблюдается иерархия рядов и на лидирующее положение зачастую выдвигается не музыка, а визуальный ряд. Поскольку такие опусы характерны для современной музыки (их сочиняют профессиональные композиторы, становящиеся попутно режиссерами), их специфика тоже может быть рассмотрена.

6. Фролов И.А. Уравнение Шекспира, или «Гамлет», которого мы не читали // Газета «Гулькин Парнас», 2005. / URL: <http://av-yakovlev.narod.ru/gazeta/> (дата обращения: 12.07.2016).

7. Berry M. The Importance of Bodily Gesture in Sofia Gubaidulina's Music for Low Strings // Music Theory Online (MTO). Volume 15, Number 5, October 2009 / URL: <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.09.15.5/mto.09.15.5.berry.html> (дата обращения: 03.02.2017).

8. Cross J. Birtwistle's secret theatres // Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth-Century Music / Ed. by Craig Ayrey Mark Everist. – Cambridge University Press, 1996. – Pp. 207-226.

9. Le Guin E. Cello and Bow Thinking: Boccherini's Cello Sonata in E-flat Major, «Fuori Catalogo» // ECHO: A Music-Centered Journal, 1999. – P. 1-1.

Елена Соболева (Астрахань)

Метафизические искания Ю. Гонцова: к вопросу о философии музыкального творчества

Метафизическими исканиями буквально пронизано отечественное искусство XX века. Появление в первой его половине реформаторского движения затрагивало не только поиск новых форм и сочетаний в пластике и слове, цветовой и звуковой палитре, но и новой Вселенной – от богоискательства до полного отрицания трансцендентного. В музыкальной культуре эти процессы нашли отражение так же, как и в других видах искусства, что ярко проявилось в творчестве А. Скрябина (создание новой Вселенной), С. Рахманинова (воплощение идеи Всеединства), С. Танеева (поиск надэтического пространства). В силу исторической детерминанты, процесс метафизических исканий и легитимного перехода на новый художественный язык был отложен на несколько десятилетий. Лишь в 60-е годы в отечественное музыкальное искусство ворвался ветер перемен, и этот период дал толчок формированию целой плеяды музыкантов, способных и желающих продолжить новаторские поиски первых «пионеров» отечественной музыкальной современности – Мосолова, Вышнеградского, Дешёвова и др. В целом, XX век “стал веком небывалого расцвета музыкального искусства, веком смелых и дерзких экспериментов” [1, с. 5]. Однако ни метафизические идеи, ни новый авангардный музыкальный язык не коррелировали с официальной культурной политикой советского государства, и настоящий прорыв в современном отечественном искусстве произошел в 90-х годах прошлого столетия, когда ветер перемен не только «узаконил» новаторский стиль письма, но и позволил композиторам не сдерживать более рефлексию и свободно отражать в сочинениях свое мировоззрение.

В данной статье речь пойдет об астраханском композиторе Ю. П. Гонцове [2, с. 58-64], на чье творчество оказали несомненное влияние казанский композитор А. Луппов (преподаватель по классу композиции в Казанской консерватории), и московский композитор С. Беринский, дружба с которым подпитывалась общностью взглядов и идей. Из внемузыкальных влияний можно отметить

творчество режиссера А. Тарковского и особенно его фильм «Андрей Рублев», под впечатлением от которого в 1987 г. были написаны «Страсти по Андрею (Андрей Рублев)» – симфония для духовых, ударных и органа. Однако еще в 1983 г. у Гонцова появляется Третья соната для баяна (соч. 35), которая имеет философское название «Что есть истина?». Очевидно, что композитор уже тогда находился в состоянии метафизического поиска важных для себя основ, пронизавших впоследствии всё его творчество [3, 142]. В целом, для композиторского самовыражения Ю. Гонцова характерно стремление к крупным, прежде всего циклическим формам («24 прелюдии и фуги» [4, с. 133-137], вокальные циклы на стихи разных поэтов мира (их написано свыше 20), 3 симфонии, опера-балет «Теремок», инструментальные концерты с симфоническим и русским оркестрами, множественные камерные сочинения), а также к поэтическому слову. Характерно, что сочинения, написанные для народных инструментов (русских и калмыцких) трактуется композитором как особый тип академической музыки, где нестандартно раскрываются их возможности.

Собственно расцвет деятельности Ю. Гонцова пришёлся на 90-е годы, непростой период, повлиявший по-разному на музыкальную среду и культуру в целом. Для кого-то это время оказалось полным крахом, а для кого-то – началом возможности самовыражения. Именно в это время, точнее в 1989 г., в Астрахани начинает работу Астраханский фестиваль современной музыки, который за своё 30-летнее существование стал известен не только в России и ближнем зарубежье, но и на Западе [5, с. 45-52]. Именно в этот период появляются произведения, отражающие мироощущение Ю. Гонцова, что находит выражение не только в названии произведений, инструментальном составе, замысле, но и глубоком символизме, который в принципе характерен для творчества композитора. Среди них:

– «A sojourn of the spirit (Пристанище души)», симфония-кантата на стихи Джона Грейсэна Брауна для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и камерного оркестра (1994, соч. 55);

– «К тебе, Господи, возношу душу мою» (семь псалмов из «Давидовой псалтыри»), оратория для смешанного хора, солистов и 20 инструментов (1995, соч. 58);

– «Откровения», для трубы и фортепиано (1995, соч. 59);

– «Савл и Павел», соната для кларнета и бас-кларнета (фагота) (1997, соч. 63);

– «Двенадцать ступеней Постижения в ля», вторая соната для фортепиано (2002, соч. 72);

– «Луга над Вифсаидой (соната в 12 прелюдиях)», четвертая соната для баяна (2008, соч. 81);

– «Девять русских молитв», цикл на стихи русских поэтов для мужского хора без сопровождения и солистов (2008, соч. 82);

– «Триада дней», цикл пьес для двух фортепиано (2011, соч. 88);

– «Староиерусалимские хроники», для скрипки, виолончели и фортепиано (2012, соч. 89);

- «Токката покаяния», для скрипки и баяна (2013, соч. 62, №3);
- «Toccata tentazioni» (искушение), для скрипки соло (2014, соч. 62, №2);
- «...От преподобного Иосифа...», соната для квартета альтов (2016, соч. 98);

В приведенном перечне произведений уже в программно-тематическом аспекте прослеживается поставленная композитором задача – не просто возвести об устройстве мира, но прийти к нему через понимание и покаяние. В этом контексте вполне обоснованно на первый план выступает тема одиночества и неприкаянности души, неприятие физической смерти как фактора конечности бытия. Отсюда главная проблема, которую пытается преодолеть композитор – отчуждение человека от его духовного основания, заключённого в Божественной ипостаси. И как следствие – погружение в Хаос, разрыв физического и духовного, что приводит к тотальному одиночеству (индивидуализму), в котором нет любви, гармонии и сопричастности. Поэтому главной задачей становится поиск пути возвращения к божественным истокам. В этой связи, прежде всего внимание привлекает произведение «Савл и Павел», написанное в 1997 г. для кларнета и бас-кларнета.

Сочинение циклическое, состоящее из 3-х частей, где вторая и третья части исполняются без перерыва, по сюжету Деяний Апостолов. Произведение программное, что выражается не только в названии, но и в эпитафиях ко второй и третьей частям: “Стефана же погребли мужи благоговейные и сделали плач по нем” (Деян. 8, 2) и “...Многие..., обращенные из язычников последовали за Павлом и Варнавою...” (Деян. 13, 43). Программа также раскрывается через приём инструментального «интонирования текста», когда прописанный в инструментальных партиях текст несёт не вербальную, а интонационно-смысловую нагрузку. Такой приём композитор достаточно часто использует в своих сочинениях. В рассматриваемой сонате «интонируются» развернутые эпизоды «Деяний», которые можно соотнести с ариозными эпизодами в оперных спектаклях. Также обращение к слову у композитора имеет метафизическое значение Логоса, который являет себя через слово Откровения.

В первой части сонаты интонируются “Господи Иисусе! Приими дух мой” (Деян. 7: 59) и “Господи! Не вмени им греха сего” (Деян. 7: 60). Во второй части отдельные текстовые эпизоды не столько интонируются исполнителями, сколько лежат в основе программного содержания отдельных эпизодов: “А Савл терзал церковь, входя в дома, и, влача мужчин и женщин, отдавал в темницу” (Деян. 8: 3), “Когда же он шел и приближался к Дамаску, ...внезапно осиял его свет с неба...” (Деян. 9: 3). Интонируемые же фрагменты имеют следующий текст: “Савл, Савл! что ты гонишь Меня?” (Деян. 9: 5), “...кто, Ты, Господи?” (Деян. 9: 5), “Я Иисус, Которого ты гонишь; трудно тебе идти против рожна” (Деян. 9: 5), “Господи! что повелишь мне делать?” (Деян. 9: 6), “Встань и иди в город, и сказано будет тебе, что тебе надобно делать” (Деян. 9: 6), “Анания!... (Деян. 9: 10)...Встань и пойдти на улицу, так называемую Прямую и спроси в Иудином доме Тарсянина, по имени Савла;... (Деян. 9: 11) иди, ибо он есть Мой избранный сосуд, чтобы возвещать имя Мое пред народами и

царями и сынами Израилевыми; и Я покажу ему, сколько он должен страдать за имя Мое (Деян. 9: 16), ...брат Савл! Господь Иисус, явившийся тебе на пути, которым ты шел, послал меня, чтобы ты прозрел и исполнился Святого Духа” (Деян. 9: 17).

Содержание сонаты опирается на три судьбоносные момента жизни апостола Павла и во многом проецируется на духовный путь и прозрения каждого человека – от греха и агрессии к постижению всеобщего закона любви. Поэтому названия каждой части – «Савл и Стефан», «Савл и Иисус», «Павел и Варнава» несут больше смысловую нагрузку, чем сюжетную. Казнённый мученик Стефан – символически отражает внутренний мир еще не прозревшего духовно Савла. Казнь Стефана и невольная приобщенность к ней Савла выступает как аллегория земного мира, где смерть предстает основным фактором отношений между людьми. Чудесное прозрение Савла также символично – чувственное познание слепо в постижении истины (отсюда внезапная слепота), новый закон, побеждающий смерть, закон любви, отрывается только сердцу. Духовное преобразование Савла (значение имени – вымоленный, выпрошенный) в Павла (маленький, малый) также отражает тему духовного пути, который предстоит пройти человечеству. Павел и Варнава – символическое единение нового человечества, соборность. В русской философии эта тема, в свое время озвученная славянофилами, нашла свое развитие у Соловьева, Трубецкого, Флоренского, Бердяева, не потеряла и ныне своей актуальности.

Особого внимания требует музыкальный язык сонаты, сложность и напряженность концепции которой соотносится с определенными стилистическими средствами современного письма – алеаторикой, сонорикой, додекафонией, четвертитоновостью, а также необычными приёмами исполнительской техники – глиссандирующими переходами между интонациями, приёмом языкового пиццикато, крайне широкими интервальными скачками и др.

Следующее произведение «Откровения», написанное в 1995 г. продолжает линию поиска Пути и Слова (Логоса). Это развернутая одночастная соната-концерт для трубы и фортепиано, в которой отражаются три основных периода земной жизни Христа – Благовещение, Рождество и Крещение. Произведение написано по принципу непрерывности развёртывания и свободно трактованного двенадцатитонового ряда, сочетающегося с отдельными «тональными» эпизодами и полифоничностью тематического развития. Выбор солирующего инструмента показателен, хотя ансамбль фортепиано и трубы не относится к особо удачным акустическим сочетаниям. Однако в данном сочинении труба выступает провозвестником значимости выбранного событийного ряда, «трубного Гласа», мистическим звуком (по Скрябину). Программность сонаты по разному задается слушателю и исполнителю. Для первого – это название сонаты, «Откровения», а для второго более детальная констатация авторского замысла, где так же широко используется приём инструментального «интонирования текста» (в данном сочинении это цитирование трёх евангелистов – Луки, Матфея, Иоанна). Сюжетная линия повествования часто перетекает от трубы к фортепиано и наоборот. Подобный концептуальный монолит, который можно тракто-

вать как единение двух ипостасей, согласуется с не менее значимой для русской философии идеей – всеединства, где происходит свободное осознанное единение Божественного с сотворенным, а свобода выступает актом добровольного выбора. Вероятно поэтому у композитора так велико значение слова в его произведениях, что позволяет подразумевать идею Логоса, который “есть единственное объективное, то есть для другого существующее, начало бытия и знания” [7, с. 82].

Текстовый выбор автора выглядит следующим образом: в блоке «Благовещение» разворачиваются два пласта – Благовещение Захарии и Елисавете о будущем рождении Иоанна Предтечи: “Не бойся, Захария, ибо услышана молитва твоя, и жена твоя Елисавета родит тебе сына, и наречешь ему имя: Иоанн; будет тебе радость и веселие, и многие о рождении его возрадуются; ибо будет он велик пред Господом...” (Лк. 1: 13-15). Благовещение Марии: “Радуйся, Благодатная! Господь с Тобою: благословенна Ты между женами” (Лк. 1: 28), “Не бойся, Мария, ибо Ты обрела благодать у Бога и вот зачнешь во чреве и родишь Сына и наречешь Ему имя Иисус” (Лк. 1: 30-31), “Се раба Господня, да будет Мне по слову твоему” (Лк. 1: 38), “Благословенна Ты между женами, и благословен плод чрева Твоего” (Лк. 1: 42). Характерно, что в смысловое наполнение Благовещения вклинивается одна из самых полемических фраз Евангелия об одной из миссий Христа – “Не думайте, что я пришел принести мир на землю: не мир пришел Я принести, но меч” (Мф. 10: 34), которая даётся как смысловой подтекст вне интонирования в качестве программы данного кульминационного эпизода. И как ответ рождается интонация Марии (партия трубы) – “Величит душа Моя Господа” (Лк. 1: 48).

Блок «Рождество» начинается с сольной каденции трубы, интонирующей: “Я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям, ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь” (Лк. 2: 10-11), “Где родившийся Царь Иудейский? Ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему”. (Мф. 2: 2). Далее происходит перетекание интонаций от инструмента к инструменту: (фортепиано) “Встань, возьми Младенца и Матерь Его (труба) и беги в Египет и будь там (фортепиано) доколе не скажу тебе; ибо Ирод хочет искать Младенца (труба), чтобы погубить Его” (Мф. 2: 13). Эпизод также заканчивается квази-каденцией трубы, которая основана на широких глиссандирующих скачках из крайне нижнего в высокий регистр.

Последний блок сонаты, «Крещение», обозначен сменой темпа, появлением хорально-молитвенных интонаций Иоанна Предтечи: “Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное” (Мф. 3: 2). По мере ощущения приближения Мессии характер обращений евангелиста приобретает более взволнованный оттенок, что отражается в изменившейся динамике речи: “Я глас вопиющего в пустыне...” (Ин. 1: 23), “Я крещу вас в воде в покаяние, но Идущий за мною сильнее меня. Я не достоин понести обувь Его. Он будет крестить вас Духом Святым и огнем” (Мф. 3: 11). Наконец, кульминация произведения – речитатив трубы, возвещающий схождение Святого Духа: “Сей есть Сын Мой Возлюб-

ленный, в Котором Мое благоволение” (Мф. 3: 17). Помещение кульминации в конец произведения ассоциируется с композиционным строением многих произведений И.С. Баха. Заключительная кода оформляет аркообразную композицию сочинения, что может отражать идею тотальной целокупности мира, свободного согласования “божественного и человеческого начала” [8, с.130]

Следующее произведение, которое отвечает метафизическим замыслам композитора – «Двенадцать ступеней Постижения в ля», вторая соната для фортепиано. Сочинение предваряет эпитафия из первого послания Иоанна: “...Тьма проходит..., и истинный свет уже светит” (I Ин. 2, 8). Соната состоит из 12 условных разделов (тема и 11 вариаций). Ее форма – синтез вариаций и свободно трактованной формы сонатного *allegro*. Вполне понятно, почему у композитора фигурирует число 12, которое исторически рассматривается как символ Бога, мироздания, завершённости цикла, философского камня (к этому числу Гонцов обращается и в сочинении «Луга над Вифсаидой»).

Весь интонационный строй произведения концентрируется вокруг звука ля, несущего мощную акустическую и смысловую нагрузку, превращаясь в некий ориентир – звучащий тон мировой Души (по Соловьеву – Софии [9, с. 325]), настройка на который открывает канал передачи божественного Слова (Логоса), являющего себя в откровениях священных текстов, старцев и поэтов. Он пронизывает весь диапазон фортепиано – от четвертой до субконтроктавы, от пианиссимо до фортиссимо.

Ещё одной характерной особенностью сонаты является переплетение лейтмотивов, состоящих из последований восходящих и нисходящих секунд и повторяющихся звуков, а также двенадцатитоновых аккордовых комплексов, кластерных созвучий.

Ритмическая линия произведения чрезвычайно усложнена полиритмическими комбинациями, рваностью ритмических структур. Динамически соната делится на два блока: 1-10 разделы – преобладающее мощное форте, 11-12 – катарсисное пиано-пианиссимо. Заканчивается соната устойчивым остинатным повторением тона «ля» в 4-ой октаве в течение 12-ти тактов.

Средства музыкальной выразительности, использованные композитором отсылают к определённом пониманию содержания произведения. 1-10-й разделы могут мыслиться как процесс создания мира (неслучайно произведение начинается *attacca*) – внутренняя напряженная борьба саморождения, отчуждение от себя иной (противоположной) ипостаси. 5-й и 7-й разделы – появление «Вечной женственности» в образе Софии как звучащей молитвы Богородицы в консонирующих гармониях на фоне пронизывающего «колокола Вселенной». Поэтому её, Софии, миссия – это миссия Демиурга, соучастие в сотворении, что приводит в 8-10-м разделах к кульминации – борьбе и единству противоположностей, заканчивающейся в 11-12-м разделах рождением мира, над которым повисает звук ля как тон Мировой Души.

Приведем ещё одно сочинение, созвучное «Двенадцати ступеням...» – «Луга над Вифсаидой (соната в 12 прелюдиях)», написанное в 2008 г. для баяна. Эпитафиями и основами содержания послужили: Евангелие от Луки

(“...Взяв учеников с Собою, удалился особо в пустое место, близ города, называемого Вифсаидою”), отрывок из «Иисуса Неизвестного» Д. Мережковского («Горные, над Вифсаидой луга – вот, вероятно, то «пустынное место» куда удалился Иисус») [10], «Четвероевангелия» архиепископа Аверкия (“Пробыв всю ночь в молитве, Господь призвал учеников Своих и избрал из них 12...”). Уже в синтезированном эпиграфе проглядывается идея всеединства, также являющейся важной в русской философии, заключающаяся не только в единении человека и Творца, но и всего духовного человеческого наследия.

Конструкция сонаты тесно связана с содержанием произведения. С одной стороны идет прямая отсылка к евангельскому сюжету – акту избрания двенадцати апостолов, с другой стороны – это символическое двенадцатишаговое восхождение к гармонии духа. На это указывает авторское решение мелодико-конструктивных кодов каждой прелюдии. Первая прелюдия строится на одном звуке – «ля», содержательное развитие которого обеспечивается модификациями его ритмических структур. Вторая прелюдия открывается интервалом большой нисходящей ноты – «ля-соль», который можно истолковать как символическое обращение к Творцу (похожий интонационный ход можно встретить в произведениях С. Беринского). В дальнейшем течении прелюдии нота преобразуется в различные интервальные соотношения и комбинации искомой диады звуков. Третья и последующие прелюдии строятся на постепенном прибавлении нового тона вплоть до полной двенадцатитоновости в заключительной прелюдии. Подобная идея взаимосвязи музыкального языка и программы произведения является, на наш взгляд, оригинальным воплощением авторского замысла.

Итак, Вселенная Ю. Гонцова – единство Божественного с сотворённым, где задача человека состоит не в обособлении от Истока в пафосе исключительности и самостоятельности, не в строительстве псевдовселенной с акцентуацией на эгоцентризм и эгоизм, а в чуткости сердца, ищущего Истину, проводником которого должен быть тон Мировой Души и Логос, несущий в себе все искомые смыслы.

Литература

1. Гонцов Ю. Некоторые особенности нотации в музыке XX столетия. Ростов-на-Дону: Издательство «Фолиант», 2005. 164 с.
2. Егоров Л. Юрий Петрович Гонцов // Камертон. Вестник Астраханской государственной консерватории. Выпуск 16. С. 58-64.
3. Петров В.О. «Любой художник – транслятор идей, которые к нам приходят свыше...» (интервью с композитором Юрием Гонцовым) // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин: Сб. статей. Вып. VI. Майкоп: Изд-во «Магарин О.Г.», 2015. С. 140-156.
4. Васирук И.И. Полифонические циклы XX века: Учебное пособие. Волгоград: Издательство «Магарин О.Г.», 2012. 190 с.
5. Соболева Е.А. Роль фестивального движения Союза композиторов в развитии музыкальной культуры регионов (на примере астраханского фестиваля современной музыки) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. 1. С. 43-52.
6. Гонцов Ю. Откровения. Для трубы и фортепиано. М.: Издательский дом «Композитор», 2009. 40 с.

7. Соловьев В. Философские начала цельного знания. Москва: Академический проект, 2011. 154 с.
8. Соловьев В. Духовные основы жизни. СПб.: Буквоед, 2012. 144 с.
9. Соловьев В. Россия и Вселенская церковь. – М.: Фабула, 1991. –448 с.
10. Мережковский Д.С. Иисус неизвестный. Том второй. Часть I. Служение Господне. Глава 6. И мир Его не узнал // Электронный ресурс: <http://merezhkovskiy.lit-info.ru/merezhkovskiy/proza/iisus-neizvestnyj/2-1-glava-6-i-mir-ego-ne-uznal.htm> (дата обращения 25.09.2023).

Ангелина Степанова (Астрахань)

Принципы работы композитора с живописным источником (к проблеме «музыка и живопись»)

Музыка и живопись – два искусства, на протяжении долгого периода времени неизменно соприкасающиеся друг с другом.

Так, многие композиторы пытаются в своих опусах соединить краску и звук, изобразить двумерное пространство в одномерном, статичность в движении, в конце концов, целостную картину в музыке. Ф. Лист в отдельных пьесах фортепианного цикла «Годы странствия» («Обручение» (публ. 1858)), М. Мусоргский в фортепианном произведении «Картинки с выставки» (1874), К. Дебюсси в «Образах» (1894, № 1 – «Золотые рыбки» по картине А. Матисса), Э. Гранадос в фортепианной сюите «Гойески» (1907-1911), созданной на основе образов полотен Ф. Гойи, С. Рахманинов в симфонической поэме «Остров мертвых» (1909) по картине А. Беклена, В. Тарнопольский в инструментальном театре «Хоральная прелюдия» (1987) для струнного трио, ударных и ансамбля, созданной на основе гравюры «Шествие на Голгофу» А. Дюрера, и многие другие композиторы, обратившиеся к картинам, попытались выразить средствами музыки смысл живописных источников.

Обратный процесс происходит и в живописи. Приведем яркие образы музыкантов, ставшие основой живописных полотен: «Музицирующие ангелы» (1432) Я. ван Эйка, «Ангел в красном, играющий на лютне» (1490) Л. да Винчи, «Музыкантши» (ок. 1520) К. де Сермизи, «Музыканты» (1595) и «Лютнист» (1596) М. Караваджо, «Счастливый Фиддлер» (1623) Г. ван Хонтхорста, «Музыкальный вечер» (1626) В.Р. Рембрандта, «Молодая вирдженистка» (1673–1675) Я. Вермеера, «Музыкальный ансамбль» (1719) П. Ангеллиса, «Урок музыки» (ок. 1770–1772) Ж. Фрагонара, «Графиня Эллингтон» (1777) Дж. Рейнолдса, «Музыкальная комната в Петворте» (1837) Д. Тернера, «Мальчик, играющий на банджо» (1856) У.С. Монта, портрет девушки, названный «Симфония в белом №1» (1862) Д. Уистлера, «Флейтист» (1866) Э. Мане, «Оркестр оперы» (ок. 1870) Э. Дега, «Старые воспоминания» (1882) Ф. Хэса, «Поющий ковбой» (1890) Т. Айкинса, «Девушки за фортепиано» (1892) О. Ренуара, «Дама с гитарой» (1911) К. Коровина, «Виолончелист» (2000) Г. Непомнящего, «Музыкант» (2004) С. Плутенко.

Также композиторы, особенно XX века, черпают в области живописи образы для своих музыкальных сочинений, не прибегая, при этом, к отображению определенных сюжетных линий или конкретных пейзажных зарисовок. Приведем в данном случае высказывание современного английского авангардиста Б. Фернихоу, отмечающего, что «Бывает, что восприятие картины или гравюры соединяет множество различных сторон вашего опыта, которые, конечно, существуют по отдельности, но никогда не соединяются для создания чего-то нового и своеобразного. Очень часто живопись создает для меня такого рода возможности» [1, с. 255]. Фернихоу говорит о том, что просмотр картин вызывает в его воображении музыкальные образы, картины для него – импульс к созданию опусов. Некоторые же композиторы перед началом создания музыкального опуса занимаются каллиграфией: «Перед тем как приступить к сочинению, я нередко пишу несколько картин или занимаюсь каллиграфией. Это помогает мне сформулировать музыкальную идею, определить и понять содержание будущего музыкального опуса» – замечает японский композитор Т. Такемицу [там же, с. 234].

Известны и такие личности, которые совмещали в себе мастерство сочинять музыку и профессионально рисовать картины. Среди них – М. Чюрленис (многочастные, построенные по принципу сонатной формы циклы «Соната Солнца» (1907), «Соната звезд» (1908) и др.), А. Шёнберг (картины «Портрет дамы» (1909), «Видения» (1910)), Э. Браун и Р. Хаубеншток-Рамати, чьи партитуры представляют собой изображение графических объектов. Конечно, в творческом методе большинства таких личностей происходит своеобразный синтез, когда «музыкальностью» наделяются художественные полотна, а музыкальные опусы предстают своего рода «живописными» полотнами. Примечательно в этом отношении поэтическое замечание относительно «живописности» образов, представленное в партитуре трехчастной «Сонаты моря» (1908) М. Чюрлениса: «Море властно влекло к себе музыканта и художника. Оно поражало его воображение своей мощью, праздничным изобилием красок. Жизнь волн сливалась для него с жизнью человека. Широко и размашисто, ровной геометрической грядой, одна за другой наступают на берег волны. Пронизанные солнцем, они искрятся мириадами прозрачных пузырьков, светящимися кусочками янтаря, радужными ракушками, камешками. Холмистый берег, повторяющий очертания волн, противостоит их напору. Белая тень чайки ложится на воду. Настроение скорее радостное, приподнятое. Будто сверкающие на солнце трубы играют бодрый марш. В Анданте морская стихия утихомирилась. Глубоким сном заснули волны. Спит и подводное царство с затонувшими кораблями. Но бодрствуют светильники на горизонте, широкими лучами освещая небесный свод. От них уходят вниз два ряда светящихся пузырьков. Они ведут в морскую бездну с таинственно мигающими огоньками. И чья-то милосердная рука заботливо поднимает из глубины парусник, возвращая его к жизни. Спокойная, величавая мелодия в темпе анданте звучит с картины. И наконец, Финал. Стихия разыгралась во всю. Море кипит, беснуется. Огромная волна гото-

ва поглотить, искромсать, уничтожить судна. Еще мгновение, и все исчезнет». Таким образом, музыка обусловлена определенными живописными образами.

Следует отметить, что эволюционные процессы, происходившие в музыке и в живописи, шли параллельно и оба искусства оказывали значительное влияние друг на друга, начиная с эпохи Средневековья. Музыковед М. Райс посвятил изучению этого синтеза статью «Взаимодействие живописи и музыки в европейском искусстве», выявляя его основные стадии. Так, он отмечает, что «В Средневековье, несмотря на сходные эстетические принципы, в отношении символических значений музыка и живопись развивались по-разному: поскольку музыка считалась наукой, родственной математике, музыка в основном опиралась на число; материалом же живописи были библейские сюжеты. Поскольку мир чисел бесконечен, количество же библейских сюжетов достаточно ограничено, а широко использовалось только малое количество их, музыка развивалась все же больше. Но основные принципы эстетики музыки и живописи были общими, и прежде всего это диктовалось общим для всех искусств той поры религиозным содержанием» [6].

В эпоху Возрождения все было наоборот. Живопись развивалась быстрее, чем музыка. Причина в том, что во всем стало преобладать светское начало, а так, как в это время на первый план выходит индивидуальное, музыка – как обобщенный вид искусства – отошла на второй план. В эпоху же Классицизма «связи между музыкой и живописью ослабевают. В эту пору каждое из искусств вырабатывает свои самостоятельные “идеальные” формы, которые чаще всего не связаны друг с другом» [там же]. В эпоху романтизма эти два вида искусства вновь налаживают связи, а «В постромантическую эпоху связи между музыкой и живописью ощущаются скорее на уровне мироощущения, чем на уровне конкретных приемов. Собственно, отчасти это было заложено уже во время господства романтизма – и в картинах, и в музыке был одинаковый накал чувств, хотя прямо эти произведения разных жанров и не были связаны между собой» [там же]. Причины такого взаимодействия кроются, по мысли композитора Л. де Пабло в том, что «Живопись и музыка – видимо, из-за большей абстрактности своего языка – были относительно свободны» [1, с. 179]. В этом – их схожесть, проявляющаяся также в отсутствии четких структур и образов.

Музыку и живопись, действительно, многое объединяет, несмотря на то, что это разные виды искусства. По мнению Э. Денисова существуют следующие параметры сходства между музыкой и живописью:

1) пространственные законы (живопись существует в двумерном пространстве, музыка – в «одномерном» [2, с. 158]),

2) размещение элементов в пространстве для создания единого целого (художник расставляет изображаемые элементы на картине, как и композитор, размещает звуки на пространственно-временном полотне),

3) каждый элемент обладает своими качествами (любой изобразительный элемент имеет свою форму и цвет, также как в музыке звук имеет свою «форму» (ряд параметров) и свой «цвет» (тембр)),

4) элементы взаимодействуют между собой (только так художник и композитор создают единое целое),

5) сходства в области формы (любое произведение – художественное и музыкальное – обладает своей формой благодаря определенной логике распределения элементов в пространстве),

б) наличие в XX веке и в музыке, и в живописи серийной техники («Серийный принцип композиции встречается в ряде картин П. Клее и П. Мондриана» [там же, с. 159]: «Композиции» 1917–1928 годов и «Victory Boogie-Woogie» (1944) П. Мондриана, «Старинные аккорды» (1925) и «Цветущий сад» (1930) П. Клее).

При этом, композиторы прибегают к двум возможным принципам работы с живописными источниками:

1) они *персонифицируют* живописные образы,

2) они трактуют образы *обобщенно*.

Для персонификации характерно:

1) конкретное и точное указание внемузыкального компонента (живописного источника) на тему музыкального произведения,

2) сохранение образов внемузыкального компонента (живописного источника) и их претворение в музыкальном произведении,

3) точный показ образов и их предельная конкретизация (наделение образа конкретным музыкальным тембром, инструментом, лейтмотивом, ладом, тональностью, какой-либо техникой и т.д.);

4) возможное наличие сюжета – определенной драматургии (в вокально-инструментальных произведениях, а также – в опусах XX века, представляющих собой перформанс).

Для обобщенной трактовки живописных образов характерно:

1) «самое общее указание внемузыкального компонента (*живописного источника*. – А.Г.) на тему музыкального произведения» [3, с. 272],

2) показ образов может быть не четко обрисован и не точно последователен,

3) отсутствие конкретизации (обобщенный сюжет, его передача, обобщенное отражение событий, обобщенная характеристика, передача общего впечатления).

Окидывая взором историю развития музыки в целом, отметим, что примером первого принципа (персонификация живописных образов) является ряд пьес фортепианного цикла «Картинки с выставки» (1874) М. Мусоргского, в котором, по мнению Н. Калиниченко, представлена «ясно определенная... программа, яркая индивидуализация персонажей» [4, с. 164]. Например, в пьесе «Лимож. Рынок» отчетливо прорисовываются образы лиможских кумушек, господина Пюиссанжа, господина Панта-Панталеона и др., которые без устали болтают, тем самым создавая «французский каламбур» [там же, с. 165]. В «Золотых рыбках» (цикл «Образы») К. Дебюсси воссоздает колорит этих существ и их движение, воплощая музыкальными средствами образы одноименной картины Матисса. Главное в этой пьесе – яркая красочность образов, которые он вос-

создает с помощью фортепиано. Композитор привлекает для этого разнообразные колористические средства гармонии, как известные до него, так и новые.

Среди примеров второго принципа работы композитора с живописным источником (обобщенная трактовка образов) – четырехчастная оркестровая сюита «Отшельник» (1913) М. Регера по картине А. Беклина, где композитор воссоздает общую идею одиночества страдающего художника, и опера «Похождения повесы» (1951) И. Стравинского, в которой композитор воссоздает приближенный и общий колорит серии картин У. Хогарта, увиденных им на выставке в Чикаго в 1947 году. Перечислим и ряд других произведений. Так, в симфонической поэме «Остров мертвых» (1909) С. Рахманинова тема *Dies irae* олицетворяет тот самый образ смерти (остров), ставший основным на полотне А. Беклина, а в трехчастном цикле «Звездная ночь» (1978) для оркестра А. Дютыйё – по одноименной картине Ван Гога – обобщенная трактовка образов достигается за счет использования композиторов красивейших созвучий, имеющих отношение к описательности тихого ночного пейзажа. Красоту созвездий, как на картине Ван Гога, воссоздает игра пространством, используемая Дютыйё (для этого он применяет специфическое расположение оркестрантов на сцене). Композитор отмечал: «Мой опус вовсе не был иллюстрацией к картине... моя музыка стала выражением того эмоционального потрясения, которое я испытал, глядя на ван-гоговскую “Звездную ночь”» [1, с. 85].

Еще один пример – пьеса «Морской пейзаж и жатва» (1978) английского композитора Р. Холлоуэя, написанная под впечатлением сразу двух известных живописных полотен. Предоставим слово композитору: «Несколько лет назад я написал композицию для оркестра, названную “Морской пейзаж и жатва”. Часть композиции, “Морской пейзаж”, была вдохновлена живописью Каспара Давида Фридриха. Это почти пустынное его полотно, в котором доминирует синий цвет. Источник “Жатвы” – картина Брейгеля “Жнецы”, которую я видел в Нью-Йорке. В “Жнецах” превалирует желтый цвет; картина полна людей и динамики. Изображенные на ней поля напоминают море. Это сближает оба полотна – голубое и желтое моря сливаются в воображении. Мне кажется, что музыке в таких случаях дано больше выразительных возможностей, чем живописи» [там же, с. 272–273]. Во всех перечисленных опусах не производится персонализация образов, все они выражают общее образное состояние или созданы с отсутствием последовательной иллюстративности.

В творчестве одного композитора могут уживаться *оба из выше указанных* принципов. Яркое тому доказательство – наследие Д. Смирнова. Зададимся вопросом: что привлекло Смирнова в живописных образах Блейка, ставших основой его цикла «Картины Блейка»? Ответом на данный вопрос может стать утверждение самого композитора о том, что «Блейк сравнивал контур в изобразительном искусстве с мелодией в музыке, говоря: “В Природе нет Контра, но он есть у Воображения. В Природе нет Мелодии – но у Воображения она есть. В Природе нет сверхъестественного и она погибает: Воображение же – сама вечность”» [7, с. 485–486]. Смирнов как композитор смог представить себя ху-

дожником с кистью, изображая в музыке то, что отобразил на своих картинах Блейк, даже досказывая, развивая запечатленный на полотнах сюжет.

Цикл «Картины Блейка» Смирнова состоит из четырех композиций: «История при свете Луны» (ор. 51, 1988) для шести инструментов, «Лестница Иакова» (ор. 58, 1990) для шестнадцати инструментов, «Авель» (ор. 65, 1991) для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано, «Река жизни» (ор. 66, 1992) для шестнадцати исполнителей. Два произведения («Лестница Иакова» и «Река жизни») названы Смирновым соответственно названиям блейковских полотен, в то время, как сочинение «История при свете Луны» создано по образам акварели Блейка «Злоба», а опус «Авель» написан по образам его картины «Тело Авеля, найденное Адамом и Евой».

Отметим, что Смирнов избрал в качестве основы для своих музыкальных опусов, составляющих цикл, те картины Блейка, которые оказали на него наибольшее впечатление. Сам композитор говорит: «Я исходил не из сюжетов, а из самих картин, которые произвели на меня сильнейшее впечатление. Я видел их сначала в альбомах, а затем мне удалось увидеть их живьем. Ради того, чтобы увидеть первую из них, мне пришлось предпринять путешествие в Филадельфию (США). Три остальные я видел на выставках в Лондоне (в основном, в Тейт-Галерее). Но и сами сюжеты этих картин, а также их трактовка Блейком, оказались настолько интересными, что они мне дали множество конструктивных музыкальных идей» (из переписки с Д. Смирновым. 17.11.2012).

Относительно рассматриваемого цикла «Картины Блейка» Смирнова укажем, что примерами *персонификации образов* становятся произведения «История при свете Луны», «Авель» и «Лестница Иакова», в которых каждый инструмент олицетворяет определенного персонажа. Например, в «Лестнице Иакова»: Иаков – фагот, звезды – колокольчики, арфа и челеста, движение ангелов (именно движение, что говорит о точности, детализации происходящего) – струнные и духовые инструменты, голос Бога – барабан, в связи с чем мы можем судить об их характере, эмоциях. Естественным образом, персонифицируя образы Блейка, Смирнов предлагает слушателям своеобразные музыкальные сценки с наличием сюжетных перипетий, *досказанных, придуманных композитором*. Персонификация дает нам представить конкретные образы, которые обладают психологическими качествами и характеристиками, свойственными людям. Можно говорить о том, что между образами в рассматриваемых опусах Смирнова происходит взаимодействие (например, в той же «Лестнице Иакова» – между Богом и Иаковым, а так же между ангелами и Иаковым на ментальном уровне). Говоря об отношении образов, мы имеем в виду взаиморасположение объектов в самом широком смысле. Это говорит о том, что в отличие от живописи, музыка развертывается во времени и пространстве, что дает возможность показать эти взаимоотношения (между людьми, человеческими качествами) более выпукло и состоятельно по временному параметру. Поэтому Смирнов, персонифицируя образы картины тембрами, дает им возможность «двигаться», «действовать», строить отношения в данном времени и данном пространстве, то есть иметь линию развития. Нельзя, опираясь на какое-либо изменение в

произведении, говорить о том, что здесь есть драматургия, ведь известно, что драматургия – это воплощение драматического действия с завязкой, развитием, кульминацией и развязкой. Инструментальная же музыка в данном плане относительна. Согласимся с мнением Ю. Келдыша, что «Специфические закономерности, которым подчиняется развитие музыкальных образов в инструментальной музыке, лишь отчасти совпадают с законами сценической драмы» [5, с. 301]. Говоря о драматургии инструментального произведения нельзя прийти к выводу, что в нем, построенном по драматургическим законам (или с использованием законов драматургии) есть сюжет. Ведь сюжет – это *развитие*, ход событий. В живописи, сюжета в данном смысле нет. Смирнов, отображая картину в музыке, отходит от многих принципов свойственных живописи, заменяя их на принципы чисто музыкальные, он получает право *домыслить* сюжет, создать свою точку зрения, свое видение и свой вывод.

Примером же *обобщенной трактовки* образов в цикле «Картины Блейка» Смирнова является опус «Река жизни». В нем персонификация отрицается, и весь инструментальный состав воссоздает общее эмоционально-образное состояние блейковской картины, не уделяется внимание отдельным персонажам, отсутствуют сюжетные перипетии. Не использование персонификации, скорее всего, связано с наличием на картине «Река жизни» большого количества персонажей, которые не конфликтны друг другу, взаимодополняют один образ, раскрывают один бесконфликтный сюжет. А вот на полотнах «Злоба», «Тело Авеля, найденное Адамом и Евой» изображен конфликт как данность, что, возможно, и предопределило наличие такого композиторского приема, как персонификация образов отдельными музыкальными тембрами, собственным тематическим материалом (в «Авеле» используются лейтмотивы, предоставленные композитором каждому из персонажей). Например, положительные персонажи акварели «Злоба» Блейка в «Истории при свете Луны» Смирнова олицетворены инструментами, звучащими в высоких регистрах (альт, флейта-пикколо, скрипка), чем композитор акцентирует их духовность, близость к божественным образам, а отрицательные – резко контрастными им, низко звучащими инструментами (бас-кларнет и контрабас). Степень конфликтности избирается Смирновым в соответствии с блейковскими полотнами.

Литература

1. Барбан Е. Контакты. Собрание интервью. – СПб.: Композитор, 2006. – 472 с.
2. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – 206 с.
3. Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры. Астрахань: Изд-во «Волга», 2009. – 360 с.
4. Калининченко Н.Н. Цикл Мусоргского «Картинки с выставки» и художественная культура XIX века // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование: Материалы Международной научно-практической конференции. – Астрахань, 1997. – С. 162-167.
5. Келдыш В.Ю. Драматургия // Музыкальная энциклопедия Т.2. М.: Изд. «Советская энциклопедия», 1974. – С. 301.

6. Райс М. Взаимодействие живописи и музыки в европейском искусстве // Израиль XXI век: музыкальный журнал. – 2008. – № 8 / Электронный ресурс: <http://www.21israel-music.com/Zhivopis3.htm>

7. Смирнов Д.Н. «Мир в песчинке...»: Рукопись. – 564 с.

Ernesto Triguero (Cuba)
Эрнесто Тригеро (Куба)

Los ballets rusos: sus temporadas en Santiago de Cuba **Русские балеты: их сезоны в Сантьяго-де-Куба**

В начале XX века русские балеты исполнялись в некоторых географических районах. В Сантьяго-де-Куба во втором десятилетии стали известны некоторые художественные коллективы, возникшие в результате пропаганды славянской танцевальной поэтики. В этой статье описывается прибытие двух важных групп, подчеркивающих русский след в балете, и их постановка, состоявшаяся в 1918 году в театре Виста Alegre, исполнительском учреждении, считающемся единственным летним театром в городе. Ансамбль Альбертины Раш не российский, но он использует хореографические произведения и атмосферу, достигнутые «Русским балетом» Сергея Дягилева, чтобы получить международное признание; второй группой руководит известная танцовщица Анна Павлова, одна из героинь стилизованных балетов Михаила Фокина. Наводящие на размышления сведения того времени и хроники города являются источниками, подтверждающими текст.

En la historia del ballet cubano habían influido dos escuelas en el siglo XIX: la de la Ópera de París, bajo los influjos de Fanny Elssler, y la escuela austro-húngara-alemana de Joséphine Weiss. La tercera academia resultó la rusa, cuyos influjos llegaron a partir de la segunda década del siglo XX. Los ballets imperiales de fines del siglo XIX condujeron a la formación junto a los Ballets Rusos, de Serguéi Diaghilev, de las coordenadas del ballet clásico. Como se ha apuntado:

Rusia estuvo presente como eco diacrónico en la posición histórica y resultó la gran asimilación o percepción del mecanismo asertivo del ballet cubano. El significado histórico-cultural radicó en la expresión de nuevas inspiraciones en cuanto a estética y agrupamiento de las artes; la potenciación de los bailarines de ambos sexos tanto en catarsis dramáticas, técnicas, escenográficas y culturales, pues las influencias de la compañía Ballets Rusos cambiaron actitudes en gran parte del mundo. (Triguero, 2012, 98-99)

Los ballets clásicos propulsados por los rusos permitieron la creación de una estética integral sobre el hecho danzario a través de una narrativa diferente, que apartaba la convencionalidad de los ballets antiguos. El ballet ruso pudo verse en la generación de un drama completo, acompañado por la articulación de la danza con rubros imprescindibles para el desarrollo de los ballets —música, pintura, formas de la cultura—. El ballet se convirtió en una vanguardia artística por la manera de inno-

var: eclécticamente, preparó el vuelo de las artes visuales y sus próximas aventuras postmodernistas, a la vez que trabajó la música orquestal, el ballet sinfónico y el teatro biomecánico. Además, se infiltró en la moda, en tanto creadora de gestos de la *fashion*, y condujo su camino al hermanamiento con el cine y los códigos contemporáneos de los medios de comunicación.

El eclecticismo de los Ballets Rusos generó la canonización de determinadas características en el hecho escénico. Ya no pudo ser igual a partir de Marius Petipá y, por supuesto, mucho menos, desde el propio Diághilev: se singularizó una propuesta que cambió hasta el desarrollo narrativo de los ballets y lo hicieron “una creación artística completa y no una serie de números individuales”. (Guerra, 2003, 165)

Su irrupción en París en 1909, como manera de acercar en los lazos de la política a Rusia y Francia, fue algo maravilloso. El espectáculo teatral tuvo que aprender de aquellas *mises en scènes* que sorprendían por la articulación fastuosa entre las tendencias estéticas y el poder técnico y lírico de los bailarines. Había hasta ausencia de narrativa, música polifónica —los ejercicios orquestales de Stravinsky habían cambiado en el plano armónico las escalas tonales—, y un derroche de técnica que permitía que los bailarines enfrentaran la fuerza de gravedad con saltos espectaculares, *entrechats* de lujos, y *jetés* que hacían de las obras de Fokín la aprehensión del vuelo en instantes de inspiración etérea, pero a la vez de alta definición dramática, por cómo se conseguía el virtuosismo. Mucho le debía aquella troupe al folclor ruso y al agrupamiento de genios en campos de la danza, la música, el teatro y las artes visuales. Se puede hablar de clasicismo, vanguardismo y eclecticismo a partir de aquellas hornadas.

La impronta rusa generó una atmósfera tanto en las artes europeas como en el mundillo cultural americano. La evolución de los Ballets Rusos no solo encaminó a este arte a su fase clásica, sino a la fundación de los ballets clásicos y modernos en algunos países europeos y americanos. Propiciaron un imaginario peculiar en varios destinos como “efecto de mediación ante los auditorios y generó diletantismo como pseudoconciencia artística”. (Triguero, 2012, 95-133)

En el campo cultural latinoamericano se hizo notoria la aprehensión estética de estos ballets en la visión de algunos creadores que cambiaron los códigos visuales en la búsqueda de una arquitectura más funcional, y lograron otro estilo de vida con el *design* y la decoración. En el caso de Argentina, la visualidad rusa permitió que la poetisa y traductora Victoria Ocampo se inclinara hacia una renovación vanguardista, manejada sobre las influencias de Le Corbusier. Pusiéronse de manifiesto las claves del *art déco* y el *art nouveau*, y los colores sobrios a partir de la pasarela visual eslava. Según Beatriz Sarlo (2001): “Los *ballets russes*, en verdad, son un capítulo del argumento final de la *belle époque*, de los colores pasados por el blanco del *art nouveau*, del *degradé*, los medios tonos, el difuminado. A partir de ellos, la gente del mundo y los intelectuales aprenden a percibir los colores puros, la belleza del ángulo, el contraste”. (83)

En el caso de Santiago de Cuba, se tuvo la primera noticia de una bailarina clásica el 27 de agosto de 1909, con el debut en el Teatro Heredia de la danzarina francesa Yoly Violette, quien ya tenía un camino “precedida de justa fama”.

(Forment, 1953, 326) El cronista Forment, quien hizo la relatoría de su actuación, no especificó los principales méritos de su carrera artística; mas al hecho de representar a la academia francesa se le otorga una dimensión significativa en la historia cultural en los primeros años del siglo. En cuanto a ballet, desde Louis Keller no se tenía al menos participación en la escena santiaguera. (Triguero, 2015, 65-67)

El 7 de mayo de 1911, como parte de la página literaria y cultural de *El Cubano Libre*, se publicó un artículo sobre una de las artistas de los Ballets Rusos, María Kousnietzoff, quien integraba, además, la Ópera de San Petersburgo en París. Ella fue uno de los talentos que consagró a la música y al ballet, y se sumó al misterio simbólico de la embajada eslava en París. Este artículo resultó clave, al apreciar lo que estaba sucediendo en la Ciudad Luz, y puso en sintonía a los lectores santiagueros con este panorama. La trascendencia periodística no llegó al alcance de la promoción de la revista *Social*, en el caso habanero, que, a partir de 1916, fue responsable del triunfo ruso en Cuba, pero apuntó elementos imprescindibles de esta cantante y bailarina. El autor X.X volvió a caracterizar cómo la publicación presentaba artículos, cuyos autores firmaban con seudónimos:

La diva de ayer es una mujer escultural, que canta maravillosamente, y con unas facultades que le permiten cultivar todos los géneros. Es lo que los italianos llaman un “falcon” y sólo recuerdo como semejante á la Darcleé, que en sus buenos tiempos cantaba Tosca y Traviata, Hugonotes, Lucía y Rigoletto.

[...] El triunfo de la Kousnietzoff fue completo también como bailarina, pues hace deliciosamente la danza de salida del primer acto, y sorprende por su hermosura y por que no lleva maya de seda.

El año pasado, cuando estuvo aquí, las señoras se escandalizaron; pero este año el acto se ha impuesto á los prejuicios, y la artista tuvo el éxito más grande que recuerda la Gran Ópera.

[...] Ya es mucho haber logrado ver una estrella en este París, donde no se ven astros con luz propia, acaso porque deslumbran más los rasgos esplendentes de la Villa Lumiere. (“Una diva rusa”, *El Cubano Libre*, 7 de mayo de 1911, 2)

Siete años después acontecieron los dos principales capítulos de los Ballets Rusos en Santiago de Cuba. En febrero de 1918 la ciudad se preparó, para recibir a la célebre trágica francesa Sarah Bernhardt, de indudable valía en el drama, pues había interpretado a la perfección y con cualidades histriónicas el teatro francés de Racine. Su actuación en *Fedra* le había merecido los atinados criterios de la prensa de la época, al igual que comentarios oportunos en célebres páginas de escritores contemporáneos. Fue justipreciada por Marcel Proust, a través del libro *En búsqueda del tiempo perdido*, cuya narrativa tuvo a la actriz como uno de los modelos para la caracterización de los personajes.

La tragedia de la Bernhardt había sido admirada días atrás en La Habana. Su triunfo en *La dama de las camelias* había llegado a la prensa santiaguera, realzando los gestos que la Colonia Francesa y el Cuerpo Diplomático habían tenido con ella en la capital cubana.

Junto al conjunto de esta figura venía el cuadro de baile dirigido por la primera bailarina Albertina Rasch. A la actriz la acompañaban 37 artistas, integrantes de su

compañía. Sus actuaciones se dispusieron en el Teatro de Vista Alegre, que tenía como respaldo a la orquesta de la compañía de ópera de Bracale-Arango. Daniel Serra Navas, administrador del teatro, dividió en dos partes los precios: hasta la fila 17 se cobró a 15 pesos durante las tres funciones, y desde la 18 hasta la última, diez pesos por igual número de funciones. El encargado del abono era el propio Serra Navas. (“Santiago social”, *Diario de Cuba*, 20 de febrero de 1918, 4) Los artistas fueron hospedados en el hotel Casa Granda.

¿Quién era Albertina Rasch? ¿Por qué a su nombre lo acompañaba el de ser directora de una compañía con la estética de los Ballets Rusos? La Rasch había nacido el 19 de enero de 1891 en Viena, una de las principales ciudades del imperio austro-húngaro de los Habsburgo. Era descendiente de judíos polacos, quienes la mandaron a estudiar en la Escuela de Ópera y Ballet de Viena. Se había convertido en bailarina en el Hipódromo de Nueva York, en 1911.

Ella formó su compañía, llamada Ballet Rasch o Las muchachas de Albertina Rasch, que con el tiempo, apareció en numerosas producciones de las Ziegfeld Follies, así como en el Moulin Rouge. Todo parece indicar que la escalada rusa de la Belle Époque fue asumida por ella, con el logro de una poética menos estilizada, pero logró algunos *training* de aquellos espectáculos, sumándolos a formas del espectáculo que tenían mucha relación con los gestos dramáticos de Sarah Bernhardt. Con el paso de los años tuvo influjos de las actuaciones performáticas de Josephine Baker. Luego sería responsable de las técnicas que formaron el teatro y los filmes de Broadway. Acostumbraba trabajar secuencias danzarias en las que insertaba fantasías; determinadas escenas literarias servían a sus tramas danzarias.¹

El ballet de Albertina Rasch tuvo dos pequeñas temporadas. La primera se produjo, junto a la Bernhardt, los días 26, 27 y 28 de febrero de 1918. Durante su primera actuación, el teatro se llenó de las familias más distinguidas: Bosch, Shueg, Sagarra, Serrano, los Fernández Mascaró, los Camacho Padró, los Godoy y los Montancho. Otras personalidades aparecieron en la lista de abonados: Alfonso Duque de Heredia, Ernesto Ganivet, Tomás Payans, Juan Jumier, José Sabat, José Puyol, José Perea, Teodoro Verdaguer, entre otros. (*Diario de Cuba*, 26 de febrero de 1918, 4)

El 27 de febrero, Sarah Bernhardt protagonizó en la primera parte *Del teatro al campo del honor*, y Albertina Rasch y el cuerpo coreográfico interpretaron algunos números de baile; mientras, en la segunda parte, la trágica presentó el último acto de la tragedia *Cleopatra* y se incluyeron otras piezas por el ballet ruso. (*Diario de Cuba*, 27 de febrero de 1918, 4) Al día siguiente, la compañía de Rasch se lució en un programa que incluía numerosas obras de ballet. Aunque se le debe criticar que no desarrollaban una obra de la estética rusa de principio a fin, pues eran números

¹ Albertina Rasch además trabajó en coreografías que reflejaban danzas étnicas, como *Jubilee*, en 1935. Su nombre apareció en numerosas obras en Broadway: *Los tres mosqueteros*, *La muchacha bohemia*, *El gran vals* y *Mujer en la oscuridad*. Fue coreógrafa en varios filmes: *The Merny Willow*, 1934; *Broadway Melody*, 1936; *Rosalie*, 1937, y *The Girl of the Golden West*, 1938. Su nombre representó por mucho tiempo a la Metro Goldwyn Mayer.

aislados, sí ofrecieron un panorama de bailes folclóricos eslavos. El bailarín principal, Constantin Kobeloff, danzó en *Variación*, de Georges Bizet; acompañó a la Rasch en *Reverie*, de Waldienfol, y en *Adagio*, también de Bizet. Los dos bailarines principales bailaron *Galop*, de Pindnella, junto al cuerpo de ballet, y en la segunda parte la Rasch interpretó el *Baile hindú*, de Hippolitand; las danzarinas Agnes Roy y Maril Harem, junto a otra bailarina —no aparece legible su nombre en la prensa de la época— se destacaron en un *pas de trois* oriental, y el cuerpo de ballet asumió la *Troika*, que tenía evidente atmósfera rusa. La Bernhardt, por su parte, lo hacía brillantemente en *Del teatro al campo de batalla*. (*Diario de Cuba*, 28 de febrero de 1918, 4)

En abril se produjo la segunda temporada de la agrupación dirigida por la Rasch. Las presentaciones de febrero gustaron mucho al público local. La prensa la llamó “valiosa compañía coreográfica” y calificó a la Rasch de “notable bailarina”. Sus coreografías atraían por la manera en la que trabajaba la belleza plástica en el escenario. El 21 de abril, la Rasch se destacó en piezas como la *Danza china* y la *Rapsodia húngara no. 2*, de Franz Listz. Esa noche, en cambio, la orquesta acompañante no se comportó a la altura del cuerpo coreográfico, pues el pianista actuó de forma desafinada y, a juicio de la prensa, los músicos fueron indisciplinados. (*Diario de Cuba*, 21 de abril de 1918, 4)

Al día siguiente, el programa del Ballet Rasch incluyó un cuadro de bailes en el que destacaron *Ragtime; Dolly*, por la bailarina María Haws; *Valse*, por Albertina Rasch y Kobeloff; *March*, por Kobeloff; *Prelude*, por el cuerpo de ballet; *Minuetto; Chimenade*, por Helen Martinelli, Agnes Roy y María Haws; *Furlana*, por el cuerpo de ballet; *Pierrette*, por Agnes Roy; *Houdie danse*, por el cuerpo de ballet; *Danza rusa*, por la Rasch, y la *Grande Mazurca*, por la Rasch y el cuerpo de ballet. (*Diario de Cuba*, 22 de abril de 1918, 4)

Las actuaciones de este conjunto tuvieron relevancia para la cultura local, pues, además de acompañar a la célebre trágica, se declaraban representantes de la corriente rusa. La sección “Vida teatral” del *Diario de Cuba* reflejó el 25 de abril de 1918 la acogida del arte de esta compañía:

El arte encantado de Albertina Rasch y su corte de gráciles bailarinas, obtiene día por día mayor número de adeptos en Santiago.

Cada función equivale a un éxito completo, y cada número del programa es objeto de las mas unánimes manifestaciones de agrado por parte del público.

Y a fuer de justicieros, hay que proclamar la legitimidad de ese éxito, porque a él se hace acreedor del espectáculo altamente artístico que las lindas danzarinas nos ofrecen en nuestro amplio teatro de verano.

En el escenario, circundado de elegantes cortinajes de terciopelo oscuro y envueltas en una suave penumbra hemos visto deslizarse con toda la gracia de sus movimientos acordes a las hechiceras muñecas de pies alados [...].

Y las infinitas bellezas plásticas de sus danzas, han producido en los espectadores conmociones de una gran intensidad artística. Entre todas, desarrollando por su belleza extraña y por el alto mérito de sus bailes, Albertina Rasch, la estrella

del cuadro, que, lo mismo en la danza de “Anitra”, la “Rapsodia número 2”, de Listz, que en la graciosa “Danza china” [...]. (*Diario de Cuba*, 25 de abril de 1918, 4)

La última presentación de la Rasch y compañía se produjo el 26 de abril, en noche de beneficio. El *Diario de Cuba* publicó un día antes una foto de la artista, que había obtenido triunfos en el teatro de Vista Alegre. Vale destacar que le perseguía el éxito, pues se declaraba seguidora de los ballets clásicos rusos. No todos sus ballets la hacían acreedora de aquella poética que triunfaba en Europa a través de su evolución artística. A todas luces, el clasicismo no cubría del todo la visión performática de la Rasch: comenzaba a estudiar las vanguardias para luego inclinarse más hacia el cabaret o a las propuestas coreográficas del arte de los espectáculos en Estados Unidos de América. Fue, pues, una de las antecedentes en la irrupción de los bailes norteamericanos acompañados por el estilo de los ballets clásicos. Lo que para muchos resultó moda, pronto devendría en forma danzaria de una nación. Ella sería una de las estrellas a medio camino entre Broadway, los estudios filmicos y los bailes populares norteamericanos. Se sumaría, entonces, a una lista de figuras, en la que brillaron Agnes B. de Mille y Marjorie Talchieff.

Todo indica que el revuelo danzario de los Ballets Rusos se convertía en un apéndice de ligeras piezas danzarias, con pantomimas y *attitudes* de ballet clásico, en otras coordenadas geográficas. No se sabe si pudo ser una suerte de acuerdo entre la Bernhardt y una figura que iniciaba su camino al estrellato; pero, al fin, actuaron en conjunto para cumplir con la receta taquillera. Esos espectáculos en Santiago de Cuba se manejaron en una suerte de dramaturgia que operaba entre el histrionismo puro, la declamación de parlamentos junto al acompañamiento lírico y *divertissements* danzarios, como acotaciones que subrayaban el folclor que los rusos habían potenciado.

Causó furor en la ciudad y, sobre todo, en el teatro de la moderna barriada de Vista Alegre. El espacio, considerado como el único teatro de verano de la localidad, era una de las nuevas construcciones de este reparto elitista que se enorgullecía, al amparo de la modernidad, de su diseño de ciudad-jardín. El teatro era de madera y su arquitectura tenía reminiscencias del estilo mudéjar. (Lemos, Lora y Rodríguez, 2007, 17-18) Su administración, encabezada por Daniel Serra Navas, invitó a importantes compañías del arte lírico danzario y teatral, para que alegraran y le dieran vida a todo aquel conjunto que hacía del entorno del parque de Vista Alegre una excelente oferta de urbanización. Los ballets protagonizaron algunas propuestas en el embellecimiento de la barriada. La óptica danzaria, en tanto moda, se sumaba a los aportes de la modernidad.

El camino quedaba abierto, entonces, para la presentación en Santiago de Cuba del espectáculo más lujoso en los anales de la historia artística en tiempos de la República. El arte de la genial bailarina rusa Anna Pávlova podía ser apreciado, por fin, por el público local, que esperaba ansiosamente ver a la leyenda que cautivaba a los espectadores de este arte en el continente europeo. Ella era una de las grandes danzarinas que le habían dado forma al ballet clásico de aquella nación y había sido una de las primeras en formar parte del conjunto que dirigía Serguéi Diághilev. Había actuado en 1915 y 1917 en La Habana y, por tanto, en Santiago de Cuba se le

esperaba con gran interés. Tenía a su cargo la dirección de una compañía, pues por motivos personales y artísticos había roto sus relaciones con Diághilev luego de su tiempo con el notable coreógrafo Mijaíl Fokíne, quien había encabezado el apartado coreográfico del primer período de aquel conjunto.

El espectáculo danzario de la Pávlova era de altos quilates. Se le admiraba por su excelente caracterización dramática y lírica del repertorio clásico, sobre todo en piezas como *La muerte del cisne*. Había encarnado a la perfección los ballets estilizados de Mijaíl Fokíne que, según el crítico y bailarín Serge Lifar (1952) le habían insuflado “emoción y dinamismo” a los ballets europeos. (165-167) Ella no fue la única estrella, pues emulaba junto a Tamara Karsavina y otras figuras en el alto nivel técnico y en la recepción de este arte; sin embargo, pronto el arte del ballet sería conocido como el arte de la Pávlova. Ella resultó una metáfora del mito de la mujer-ave.

A finales de 1918 se preparó al Teatro Oriente para que allí se produjeran las puestas en escena de la Pávlova. Todo se organizó a la altura de aquella figura, que traía consigo a cincuenta bailarines famosos. La orquesta, integrada por 25 profesores, se encargaría de acompañarla en el plano musical. Llegó el 28 de noviembre y tuvo su debut el día siguiente en ese coliseo. Las primeras obras presentadas fueron: *Amarilla*, *La noche de Walpurgis*, *El despertar de Flora* y *El espectro de una rosa*. En sus propuestas ya se observaba la intensidad rítmica de la poética eslava. Las coreografías fueron resultado de los primeros años de los Ballets Rusos.

Su primera actuación epató a los espectadores. La prensa la consideró un ángel y alabó sus condiciones etéreas, al mezclar arte y poesía en el escenario. La llamaron “muñeca”, “nereida” y “soberana absoluta del ritmo y la gracia”. El primer espectáculo reconoció de la manera siguiente la troupe de la maravillosa artista:

Sí, todas triunfaron, pero después de la mágica bailarina rusa, destacó más con su sugestivo relieve la señorita Brunova, en su danza Anitra.

Gentil y trágica, expresando en su rostro bello, quizás que amargura, paseó sus desnudos pies, finos y rosados, por [...] la escena con una lentitud angustiada [...].

La señorita Brunova tuvo en la danza Anitra una flexibilidad encantadora y sus brazos, lirios exóticos, marcaban la tristeza de su baile y su fatiga simulada. Grieg hubiera reflejado en sus pupilas ansiosas la emoción de su música, se hubiera podido ver a la interprete genial de anoche, poner su cuerpo airoso al compás de su magnífica fantasía.

[...] ¿El conjunto? Todo magistral. La policromía del conjunto de los muñecos fue de un aspecto fantasmagórico precioso. El cuadro de las visiones fué sorprendente. Fueron más visiones que las sombras que proyectaban sus cuerpos ágiles y ondulantes. (*Diario de Cuba*, 30 de noviembre de 1918, 4)

El 3 de diciembre la compañía tuvo otra presentación. Se admiró la calidad de aquellas obras, caracterizadas por “el arte sugestivo de las gráciles bailarinas, la corrección de la presentación escénica, la deliciosa uniformidad de la orquesta [...] y sobre todo, el arte mágico, subyugador, de Anna Pávlova”. (*Diario de Cuba*, 4 de diciembre de 1918, 4)

La metáfora de la danzarina se hizo realidad a través de su flexibilidad y lirismo en Santiago de Cuba. En esa noche se destacaron la directora en *La muñeca encantada* y la bailarina Wasta Maslowa en *La invitación a la danza*. *La muñeca encantada* tuvo en su escenografía un bazar de juguetes, en el que figuraban muñequitos de porcelana, polichinelas, soldados de plomo y pastorcitas románticas. En cuanto a la tercera parte del programa, se subrayó en el *Diario de Cuba*:

La Pavlova en *La libélula*, dio muestras de su arte genial. La danza pastoral, uno de los números más aplaudidos por el público, es de una belleza extraordinaria. Admirablemente ejecutado, por la señorita Wasta Maslowa y Mr. Stovint. La danza de Anitra por la Brunova; la danza griega Visiones, todo, en síntesis fue interpretado admirablemente. Y la orquesta, aunque no de 25 profesores como nos prometieron, muy, ajustada bajo la sabia dirección del maestro Andrés Raberti. (*Diario de Cuba*, 4 de diciembre de 1918, 4)

Si en La Habana, años después, en 1926, se dijo de ella “que la tierra le sea tan leve, como leve fue ella en la tierra”, en Santiago de Cuba se afirmó: “el arte se prolonga en ella, o ella se prolonga en el arte”. (*Diario de Cuba*, 1º de diciembre de 1918, 4) El 5 de diciembre, por su parte, durante la tercera función de abono, la compañía de Anna Pávlova representó *Bailes egipcios*, *La flauta mágica*, así como *La muerte del cisne* y seis diversiones. (*Diario de Cuba*, 5 de diciembre de 1918, 4)

De manera que la ciudad no perdía la impronta de aquella época, caracterizada por la innovación y la calidad rusas. La Pávlova ofreció cinco funciones en el teatro Oriente, que se llenó en todas las noches. El precio de las lunetas era de cuatro pesos, pero, según afirma Carlos Forment (2006), algunos revendedores compraron todos los boletos y los vendieron a ocho y nueve pesos. (463) Parece que la calidad del arte ya entraba en el mercado ilícito de la ciudad, que vio en aquella oportunidad una manera de llenar sus bolsillos. Santiago de Cuba constituyó una de las plazas que en el ámbito latinoamericano conoció de las delicias danzarias de una bailarina que, arropada por la fama, devino la embajadora por excelencia de una nación en los teatros de un continente. De esta forma, el influjo ruso trajo en 1919 y 1920 otras dos presentaciones en la ciudad: en agosto de 1919 bailaba en el teatro de Vista Alegre la bailarina clásica y concertista suiza Norka Rouskaya, (Forment, 2006, 508) y en abril y mayo de 1920, según apunta Forment (2006), lo hizo la bailarina rusa Locoloba. (558) En sus escritos, el cronista no apuntó las obras y las características de sus espectáculos. Se preparaba, en medio de este concierto, el advenimiento, veinte años después, de la primera escuela santiaguera de ballet, bajo la mirada de los rusos.

Bibliográficas

1. Forment, C. (1953). *Crónicas de Santiago de Cuba*, t. I. Santiago de Cuba: Editorial Arroyo.
2. Forment, C. (2006). *Crónicas de Santiago de Cuba, Era republicana*, t. II. Santiago de Cuba: Ediciones Alqueza y Editorial Oriente.
3. Guerra, R. (2003). *De la narrativa al abstraccionismo en la danza*. La Habana: Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello.
4. Lemos, C., Lora, M., Rodríguez, I. (2007). *Vista Alegre en la memoria*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago.
5. Lifar, S. (1952). *La danza*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte.

6. Sarlo, B. (2001). *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
7. Triguero, E. (2012). *Cuerpos de la identidad y el imaginario*. Las Tunas: Editorial Sanlope.
8. Triguero, E. (2015). *Placeres del cuerpo. La danza en Santiago de Cuba*. Santiago de Cuba: Fundación Caguayo y Editorial Oriente.

Николай Хренов (Москва)

Марионетка в истории культуры: история, эстетика, антропология

XX и XXI века наводнены игровыми и зрелищными формами. Эта ситуация в литературе все еще недостаточно осмыслена. Однако возникающие некоторые идеи все же позволяют эту потребность осознать. Так, популярность книги М. Бахтина с 60-х годов прошлого века, когда она впервые была опубликована, объясняется, в том числе, и тем, что, обращаясь к карнавалу, ученый представил его некоей универсальной категорией, позволяющей осмыслить многие явления, которые, казалось бы, от карнавала далеки. После выхода книги М. Бахтина, а она, как известно, длительное время не публиковалась, искусствоведы, философы и эстетики в своих исследованиях об искусстве постоянно употребляли слова «карнавальность» и «карнавализация». Действительно, это понятие позволяло обнаружить в художественных и не только художественных явлениях какие-то такие стороны, которые ранее не обращали на себя внимание и оказывались не до конца объясненными.

Видимо, ставя перед собой задачу понять такое специфическое развлечение и зрелище как марионетка, нам тоже не миновать этой введенной М. Бахтиным в научный обиход категории. Тем более, что к карнавализации марионетка имеет прямое отношение. Приведем пример. В 90-е годы на телевизионном экране систематически появлялись знакомые политические лидеры России в виде резиновых монстров. Это целый сериал, который так и назывался – «Куклы». По сути, он демонстрировал ту грань мировосприятия российского населения, что была характерной в период так называемой «перестройки». Куклы входили составной частью в тот вариант карнавала, который можно было бы назвать телевизионным. Конечно, как утверждает В. Третьяков, по самой своей природе ТВ предстает средством карнавализации (1).

Однако тогда карнавализация к телевизионному вещанию вовсе не сводилась. Она пронизывала всю жизнь, проникала во все ее сферы, а что касается ТВ, то оно лишь выражало ментальность, характерную для той ситуации в истории, которую мы называем переходной. Не случайно в одной из рецензий весь XX век вообще получил название «кукольного». Что же касается телевизионного сериала «Куклы», то, по мнению рецензента, он сделал телезрителей свидетелями рождения нового театра или даже карнавала в венецианском духе (2). Но если карнавал, то причем тут трагедия, как пытается представить рецен-

зент данный сериал? Ведь те куклы, что появлялись в 90-е на телеэкране, такие привычные и такие домашние фигуры. Совсем не такие куклы, пишет он, были в начале истекшего века, когда «бледные маски мелькали в смутной толпе, а в центре сцены строился гигантский эшафот» (3). Тем не менее, несмотря на отсутствие мистики в изображениях политических лидеров эпохи перестройки, трагедия налицо. Об этом свидетельствует и открывающая одну из серий песенка о прекрасной маркизе. Вот из нее слова: «Будет весело, будет хорошо// И, поклонившись до земли,// Вы сдали всех, кого могли // Накрылся тазом и исчез // Демократический процесс» (4). Вот только это уже нельзя рассматривать началом, а скорее финалом карнавала.

Но что же такое марионетка? Какой смысл в нее вкладывали в разных культурах и в разные эпохи и какие смыслы сегодня вкладываем в нее мы? Для понимания тех смыслов, которые в нее в разное время вкладывали, необходимо начать с ее происхождения, т.е. применить генетический подход. Во-первых, обратим внимание на то обстоятельство, что о природе и происхождении существует множество мнений. Источники, в которых можно обнаружить сведения о марионетке, свидетельствуют о ее особой значимости и в разных культурах, в частности, и в самых древних, уже не существующих. Прежде всего затронем вопрос о происхождении марионетки, как ее образ воссоздавался в разных мифах и преданиях. Ведь как мы убеждены, самые ранние смыслы марионетки хотя и вытесняются в подсознание, но все еще время от времени способны выходить в сознание.

Так существует предание, согласно которому своим происхождением марионетка обязана отнюдь не художественной потребности. Хотя, например, С. Эйзенштейн, который очень тонко ощущал поэтику традиционного китайского театра Кабуки, улавливал связь этой поэтики с марионеткой (5). Касаясь этой связи он-то и изложил предание о происхождении марионетки (6). Когда-то еще до новой эры имела место осада китайского города, в котором укрывались императорские войска. Осаждавший город главнокомандующий Мао Тун, понимая, что город обречен, возложил командование войском на свою жену Ин Ши. Генерал Чен Пинг, возглавлявший императорское войско, оборонявшее город, чтобы спасти положение, пошел на хитрость. Узнав, что Мао Тун питает безумную страсть к женскому полу, а его жена Ин Ши крайне ревнива, приказал изготовить из дерева большое количество имитирующих живых красавиц изящных женских фигур. Эти фигуры приводились в действие с помощью механизма. Они могли танцевать и демонстрировали грациозные движения. Увидев их, Ин Ши приняла их за живых. Она поняла, что они чрезвычайно соблазнительны и могут привлечь весьма равнодушного к женскому полу ее супруга. Она сообразила, что если удастся захватить город, то Мао Тун ее оставит и начнет волочиться за красавицами из осажденного города. Это заставило ее отвести свои войска от города. Так, благодаря марионеткам осажденный город был освобожден.

Что в этом предании прежде всего бросается в глаза? Хотя моду на марионетку рождает не художественная потребность, но последняя потребность со-

циальную все же сопровождает. Главное здесь – подражание, т.е. соответствие известному принципу, сформулированному Аристотелем. Марионетки, изображающие красавиц, оказались настолько убедительными, что сомнения в том, живые ли это женщины, не возникло. Но похожесть марионеток – одна сторона дела. Другая сторона – их убедительность, привлекательность, изящество, что не могло не поражать всех, кто их видел. Но это и есть особенность искусства – подражая, восхищать.

Второе предание, касающееся происхождения марионетки, связано с интересом к куклам древних греков. Это проявлялось в создании самодвижущихся богов и идолов, в наделении движениями статуй богов и идолов языческого происхождения, что, кстати, объясняет недоверие столпов православной церкви к скульптуре. Ведь Древняя Русь могла заимствовать из Византии не только иконопись, но и скульптуру, образцы которой были привезены из Греции, ставшей провинцией Древнего Рима, а в еще большей степени из Рима. Но скульптура здесь не получила продолжения. Отцы церкви отторгали скульптуру вместе с язычеством. Мы возьмем приводимые ниже нами примеры из недавно вышедшей книги Б. Голдовского и Л. Духаниной «Дети Гефеста» (7). В своей «Илиаде» Гомер описывает посещение богиней правосудия Фемидой бога – кузнеца Гефеста. Она должна была заказать оружие для Ахилла. В кузнице Гефеста она увидела, как Гефест изготавливает треножники для пиршества богов. Они могли двигаться. «... Двадцать треножников вдруг он работал // В утварь поставить к стене своего благолепного дома // Он под подножием их золотые колеса устроил // Сами б собою они приближались к сонму бессмертных // Сами б собою и в дом возвращались взорам на диво» (8).

Вот так. По сути, греки уже знали марионетку в той самой форме, в которой она дошла до нашего времени. В «Одиссее» Гомера тот же Гефест для охраны дворца царя феакийцев Алкиея выковал двух бессмертных собак – золотую и серебряную. Для своего отца Зевса он также выковал охранявшую Европу «механическую собаку». Согласно мифам, медный пес подчинялся хозяину и громко лаял. Гефест выковал также золотых девушек-служанок, развлекавших его песнями и рассказами. Они сопровождали своего создателя во время прогулок. Созданием движущихся статуй прославился также древнегреческий скульптор Дедал. Так, он создал статую Афродиты, удивлявшую грацией и красотой, но еще и тем, что с помощью механизма она могла двигаться. Один из первых историков марионетки Шарль Маньен (9) приводит множество примеров пристрастия древних греков к принимавшим участие в религиозных ритуалах механическим фигурам.

Что касается более позднего времени, в частности, истории западной культуры, то марионетками здесь, во всяком случае, с XVII века называли все подвижные фигуры и прежде всего статуэтки святых, а более всего выставленные для почитания в церквях и на улицах скульптурные изображения Богоматери. Некоторые полагают, что слово «марионетка» означает уменьшительно-ласкательный смысл, связанный с Мари. Имя Мари соотносится с девой Марией. Этим же словом ярмарочные комедианты называли сделанных из дерева

своих актеров. Marionетки использовались в средневековых мистериях во время религиозных праздников. Но, конечно, происхождение марионетки уходит вглубь истории. Таким образом, будем под марионеткой подразумевать куклу, приводимую в движение с помощью нитей. Позднее марионетка получила расширительный смысл. Этим именем наделялся даже человек, действующий по чужой воле и полностью зависимый от других.

Марионетка и ее художественные и развлекательные функции.

Разумеется, если исходить из суеты сегодняшнего дня, то первое, что бросается в глаза, – это то, что развлекательная функция марионетки в ее сегодняшнем бытовании выходит на первый план. Такова общая тенденция всей современной культуры – удельный вес зрелищно-развлекательных форм в ней преобладает. Все становится предметом развлечения. В том числе, марионетка и прежде всего марионетка в ее традиционных, т.е. театральных формах. Но в XX веке, когда появился кинематограф, трансформация марионетки в предмет развлечения привела к тому, что ее удельный вес еще больше увеличился. Кинематографические формы функционирования марионетки – это следствие возможности тиражирования всего, что попадает в поле зрения кинокамеры в сколь угодно значительных масштабах. Возникла даже целая сфера кинематографа – анимация. В формах анимации культура марионетки или куклы и возрождается, и расширяется.

Правда, это расширение делает актуальным обсуждение чрезвычайно важного вопроса, связанного с тем, по какому ведомству следует марионетку «прописывать». Относится ли марионетка лишь к театру или же она в такой же степени имеет отношение к изобразительному искусству. Если в докинематографическую эпоху вопрос об отношении куклы прежде всего к театру вроде бы не вызывает возражений, то в кинематографическую эпоху, когда кукла появляется на экране и как рисованная, и как в своем театральном виде, вопрос об отношении марионетки к какому-то виду искусства из двух названных усложняется и не является столь очевидным. Да и вообще, ведь история марионетки, уходящая в глубокую древность, началась со скульптуры, в частности, движущейся, оживающей скульптуры, о чем и свидетельствует создание Дедалом движущейся статуи Афродиты. Так, что не только современный, т.е. кинематографический опыт, но и древний опыт позволяет рассматривать марионетку в контексте истории пластических, а не только зрелищных искусств.

Когда на рубеже XIX–XX веков под воздействием возрождающегося в символизме романтизма активизируется интерес к марионетке, в том числе, и со стороны самых известных деятелей профессионального театра, то вспомнили и о ранних формах функционирования марионетки, когда она с развлечением не имела ничего общего. В эпоху символизма возникла ностальгия именно по такой разновидности марионетки, которая давно стала глубокой архаикой. Жажда сакрального, с которым искусство давно уже разорвало связи, неожиданно вспыхнула с новой силой, о чем и свидетельствуют некоторые образы символизма. Такими яркими представителями театрального символизма, про-

явившими интерес к марионетке, явились, например, В. Мейерхольд и английский театральный режиссер Э. Г. Крэг.

Находя в древних марионетках печать сдержанности, Э. Г. Крэг цитирует впечатления одного грека – путешественника от созерцания египетской марионетки. Он писал: «Войдя в храм зрелищ, я увидел в отдалении дивную смуглую царицу, восседавшую то ли на троне, то ли на надгробии: это показалось мне и тем и другим. Я откинулся на своем ложе и созерцал ее символические телодвижения. С такой легкостью менялись ритмы ее движений по мере того, как движение передавалось от члена к члену; с таким ясным спокойствием открывала она нам свои сердечные тайны; с такой серьезной и прекрасной медлительностью повествовала о своем горе, что нам казалось: никакое горе не сможет убить ее. Никаких судорожных движений тела, никаких искривленных черт лица, которые позволили бы нам вообразить, что она сломлена, побеждена. Она как бы снова и снова ловила руками страсть и боль и спокойно созерцала их, осторожно держа в руках... Для нас это искусство было бы настоящим откровением, если бы я к тому времени уже не отметил, что этот же дух присущ и другим образцам искусства египтян. Это «искусство показывать и прикрывать», как они его называют, является в их стране такой большой духовной силой, что оно играет важную роль в их религии. Оно может научить нас понимать силу и грацию мужества, ибо увидевший такое представление не может не испытывать чувство физического и духовного обновления» (11).

Здесь очень важен контекст приводимого Крэгом высказывания. Ведь в данном случае Крэг пытается донести мысль о вырождении в эпоху массовой культуры этого благородного образа марионетки. Хотя в начале XX века искусство марионетки еще существует, но под давлением вкусов нетребовательной демократической публики оно превратилось в грубое развлечение, утратив свою духовную и эстетическую силу. «Мне марионетка представляется - пишет Крэг – последним отзвуком какого-то благородного и прекрасного искусства былой цивилизации. Но, как и всякое искусство, попавшее в сальные или грубые руки, марионетка выставлена на позорище. Ныне все марионетки – лишь комики низкого пошиба. Они подражают комикам обычного театра с актерами из плоти и крови. На сцену они выходят лишь для того, чтобы шлепнуться на спину, пьют – чтобы шататься, любят – чтобы посмешить публику» (12).

Таковыми неподвижными фигурами – образами предстают не только скульптурные образы богов, но и театральные персонажи. Символистский театр грезит о возрождении тех форм марионетки, которые выражали ныне совсем утраченные сакральные смыслы. Но даже если иметь в виду марионетку на поздних этапах в истории культуры, то все же нельзя утверждать, что ее смысл исчерпывается развлечением. Ведь если благодаря возможностям тиражирования кукла получила столь широкое распространение, то это произошло только потому, что мы существуем в эпоху массовой культуры, а эта культура демонстрирует столь фантастические масштабы, что начинает казаться – никакой другой культуры, кроме культуры массовой уже не существует. Массовой культурой является все то, что воспринимается массой или то, что функциони-

рует в массовом, т.е. индустриальном обществе. Но в массовом обществе, в котором мы существуем, ничего кроме массы не существует.

Раз куклу мы отождествляем с развлечением, то, следовательно, мы вроде бы придаем ее развлекательным функциям гипертрофированные формы. Ведь если это развлечение, то, следовательно, это одновременно и игра. Но если игра, то, следуя Канту, это одновременно и эстетика. А там, где эстетика, там и художественная функция. Конечно, кукла в своих развлекательных формах, будут ли это формы театральные или кинематографические способна демонстрировать и часто демонстрирует настоящее художественное чудо. Как же марионетка проявляет себя с художественной стороны? Тут очень важно понять, как мы марионетку воспринимаем. Дело в том, что единого ее восприятия не существует. Марионетка амбивалентна. Ее можно воспринимать так, что на первый план в ней выходят особенности, характерные для живого человека и, наоборот, она может восприниматься так, что в ней ставится акцент как раз на том, что ее отличает от живого человека.

На эту двойственность в восприятии куклы обращал внимание П. Богатырев, пересказывая теорию восприятия театральной куклы чешского театроведа О. Зиха. По поводу подражания куклы живому человеку П. Богатырев говорит: «Но тогда мы не можем их язык и движение, короче говоря, проявления жизни воспринимать серьезно, они являются для нас комическими, гротескными. То, что куклы маленькие, то, что хотя бы отчасти они являются оцепенелыми, скованными, застывшими (в лице, в теле) и что ввиду этого их движения неповоротливы, «деревянны», производит большое впечатление комизма. Дело здесь идет не о каком-либо грубом комизме, но о тонком юморе, который производят на нас эти маленькие фигурки, действующие как живые люди. Мы их воспринимаем как куклы, а они хотят, чтобы их воспринимали как людей и это создает у нас веселое настроение» (13).

Так, исследователь включает марионетку в стихию смеха. И, разумеется, этот комический нюанс марионетки эксплуатируется на протяжении всей истории. Однако кукла может намеренно подаваться так, что сходство с живым человеком в ней не подразумевается. И вот тут как раз не до смеха. Тут возникает совершенно иное восприятие куклы и, разумеется, вместо комического часто возникает иная, прямопротивоположная эмоция, что тоже получает художественное выражение в специальных жанрах. «Но существует еще и другая возможность восприятия: – пишет П. Богатырев, – куклы можно воспринимать как живые существа, и это достигается тем, что акцент мы ставим на их проявлении жизни (движение и язык), и это их проявление жизни мы воспринимаем как реальное. Сознание о действительном отсутствии жизни у кукол отступает назад и проявляется как чувство чего-то необъяснимого, какой-то загадочности, которая возбуждает в нас чувство удивления. Куклы производят на нас впечатление чего-то таинственного. Если бы размеры их соответствовали росту людей и если их мимика была бы совершенной, возникло бы чувство ужаса. Но не выходя из рамок искусства, можно привести из литературы и из устных рассказов примеры, когда мертвая материя оживает: статуя командора (в Дон Жуане) или

Голем. Каждый согласится, что эти создания фантазии производят на нас впечатление более чудовищное, чем живые трупы, ибо здесь идет дело о чем-то совершенно неестественном, т.е. о жизни неживой, неорганической материи, в то время как в другом случае дело идет о жизни и материи, которая когда-то была живой. Думаю, что и наши куклы, если бы они были человеческого роста, производили бы на нас чувство неприятное: только уменьшение их в размере этому препятствует, а это при втором только что описанном нами восприятии придает им только впечатление таинственности» (14).

Этот вариант восприятия куклы в ее человеческий рост, будет продемонстрирован, когда она предстает в виде чудовищ и монстров в массовой культуре. Так, на киноэкране мы увидим и Голема (фильм «Голем», Германия, 1915 г., режиссер П. Вегенер и Г. Гален), и Франкенштейна («Франкенштейн», США, 1931 г., режиссер Д. Уэйл, по роману М. Шелли) и уже ближе к нашему времени Терминатора («Терминатор», США, 1984 г., режиссер Д. Камерон). Воспринимая эти фильмы, зритель сполна испытает чувство ужаса. Так что статуя Командора будет в числе первых, а потом, уже в наше время марионетка в ее тиражируемом виде предстанет в легионе чудовищных фигур из компьютерных игр. Производство марионеток, провоцирующих и чувство восторга, и, с другой стороны, полный ужас, будет поставлено на поток. Достигнув своего триумфа и освободившись от тех пор, что всегда поддерживалось культурой, цивилизация успешно распечатывает то, что культура подавляла и вытесняла.

Как же эта возможность остраивать жизнь и живого человека и вообще все живое с помощью марионетки используется в искусстве? По этому поводу самое время обратиться к В. Мейерхольду, проявившему интерес к тем своим великим предшественникам, которые в своих театральных системах не прошли мимо марионетки, а именно, к К. Гоцци, Э. Т. А. Гофману и, конечно, к М. Метерлинку, сделавшего пометки на обложке своей пьесы «Смерть Тентажиля» - «для театра марионеток». Пристрастие Мейерхольда к марионетке выражает дух целого исторического периода, для которого характерно возрождение поэтики романтизма. В этом контексте происходит новое открытие марионетки. Но когда имеет место жажда таинственного и загадочного, возникает новое отношение к марионетке и в нее вкладывается новый смысл.

С другой стороны, предшествующее романтизму мировосприятие, а именно, как сейчас привычно это называть, мировосприятие модерна не прошло мимо марионетки. Более того, эпоха модерна или Просвещения – это как раз та эпоха, когда интерес к марионетке неимоверно подскочил. Подскочил потому, что в эту рационалистическую эпоху видение человека оказывалось уподобленным марионетке. Человек ведь тоже воспринимался неким сконструированным автоматом или, как была названа работа философа Жюльена Офре де Ламетри, машиной. Правда, более сложной машиной, нежели простые организмы в виде животных. Вот что, например, Ламетри писал по этому поводу. «Очевидно во Вселенной существует всего одна только субстанция и человек является самым совершенным ее проявлением. Он относится к обезьяне и к другим умственно развитым животным, как планетные часы Гюйгенса к часам

императора Юлиана. Если для отметки движения планет понадобилось больше инструментов, колес и пружин, чем для отметки или указания времени на часах, если Вокансону потребовалось больше искусства для создания своего «флейтиста», чем для своей «утки», то его потребовалось бы еще больше для создания «говорящей машины»; теперь уже нельзя более считать эту идею невыполнимой, в особенности для рук какого-нибудь нового Прометея» (15).

Однако такой оптимизм, свойственный механистическому представлению о человеке, что последовало в XVIII веке, вскоре будет упразднен романтизмом с его жадной таинственного и загадочного. Новое мировосприятие рождалось уже к концу XVIII века. Дело не только в увлечении в XVIII веке тайнами, что жаждущие читатели находили в начавших выходить многочисленных романах, возвещавших о начале того, что мы называем «массовой культурой». Дело скорее в открытии демонических стихий в природе человека, разрушительную силу которых человечество в своей истории то забывало, то снова открывало. Так, об этом вспомнили в XVII веке, которому историки искусства так до сих пор и не нашли удачного названия. Как пишет А. Вебер, «так остро ощущаемые в XVII веке бездонные мрачные стороны природы человека не забыты и в XVIII веке» (16).

Вот что, например, пишет автор монографии о Гофмане философ Р. Сафрански. «Прагматичные просветители, ради пользы дела вступавши порой в союз с патерналистски – абсолютистским государством, так и не сумели перестроить повседневную жизнь на рационалистических началах, полностью искоренить предрассудки и многочисленные магические элементы народных обычаев. В конце века диковинное вновь самоуверенно выступило в качестве чудесного. Как и в незапамятные времена, целители – чудотворцы ходили по улицам. В Пруссии в свое время их определяли в работные дома, откуда они теперь вышли на волю. И вот снова в деревнях и городах люди сбегаются, чтобы послушать пророков, предвещающих конец света или второе пришествие Мессии. В Тюрингии объявляются сразу двое проходимцев, выдающих себя за вновь во плоти восставшего Христа. В Кенисберге в помещении театра бродячие лекари поражают публику искусством возложения рук, на рыбном рынке начинается паника, когда какие-то люди рассказали, что у Куршского залива видели лошадь о пяти ногах, несомненно предвещающую беду; к тому же в море будто бы утопились лоси, что тоже служит недобрый знаком. Становится очевидным: просветительская вера в ясность и предсказуемость мира укоренилась не так глубоко» (17).

Удивительное совпадение. В России с середины 80-х годов прошлого века возникло тоже нечто похожее. Не случайно большевики подобно просветителям все же не могли перестроить жизнь, как это планировалось. Вот и начался прорыв тех представлений, что были вытеснены на периферию сознания. Мы воссоздаем контекст тех исторических ситуаций, в которых включена и марионетка. Но в эпоху восхождения просветительской философии марионетка повертывалась одной стороной, а романтизм открывал в ней совсем другие стороны. Ко времени просветителей, а также романтиков, когда интерес к марионет-

ке и особенно к тому таинственному, что с ней связано, возрастает, мы еще вернемся. А пока нам остается лишь присоединиться к выводу М. Ямпольского о том, что с осознанием утопичности эпохи модерна, а, следовательно, и с механистическими представлениями о человеке интерес к марионетке не угасал («Крах аналогового метода Вокансона не завершает историю роботов» (18).

Рубеж XIX–XX веков интересен, в том числе, и тем, что марионетка как способ остранения будет взята на вооружение новым театром. Так в драматургии столь популярного в России М. Метерлинка В. Мейерхольд вообще угадывает это тяготение к поэтике марионетки. Он пишет: «Для того, чтобы сгустить ироническое свое отношение к действительности, Метерлинку, как и Гофману, нужен театр марионеток, но не только он. Если бы живой актер сумел игрой своей передать глубочайшую иронию автора еще какими – нибудь средствами, не только слепым подражанием марионетке, это было бы менее значительно. Таких средств у актера пока нет. И подражание театру марионеток в спектакле «Чудо святого Антония» - прием не для создания актера – куклы, который должен заменить живого человека в новом театре. Прием этот взят как лучший способ отразить жизнь в свете мирозерцания Метерлинка» (19). Запомним это суждение. Ведь речь в данном случае идет уже не о собственно марионетке, а о каких-то таких особенностях в поведении актеров, да, собственно, и вообще людей, которые можно было бы назвать марионетками.

Что забыл В. Шкловский? Марионетка в функции приема остранения.

Касаясь способности марионетки быть средством выражения таинственного, необходимо отметить, что марионетка предстает не только в виде чудовищ и монстров. Это, так сказать, практика марионетки лишь в ее поздних проявлениях, когда становится ясно, что грядущая, но, кажется, уже и начинающаяся в настоящем эпоха роботов уходит далеко вглубь истории, в древность, когда марионетка предстала в виде неподвижной или двигающейся фигуры языческого божества. Но огромная часть истории марионетки связана с историей смеха, с помощью которого культура воспитывала человечество. В этом смысле невозможно не отметить, что история марионетки – это не только история выхода с помощью марионетки из традиционного понимания человеческой идентичности, но это история утверждения человечности и преодоления всех возникающих на этом пути трудностей. Тогда придется вспомнить и отдать должное великим образам знаменитой итальянской комедии dell'arte, а также таким образам, как Скарамуш, Петрушка, Гансвурст, Панч, Полишинель, Пульчинелла и т.д. Ясно, что история создания специфических образов, созданных исключительно в соответствии с поэтикой марионетки. К таким образам в России относятся Петрушка. Но дело не ограничивается исключительно созданием образов, созданных лишь в виде марионетки, а не в каком-то другом виде. Поэтика марионетки предполагает специфический язык, и с помощью этого языка марионетка демонстрирует многие образы, созданные в других видах искусства и чаще всего в литературе. Так, например, в форме марионетки предстают бес-

смертные образы Д. Свифта. Поставленный в 30-е годы режиссером А. Птушко фильм «Новый Гулливер» интересен, кстати, еще и тем, что в нем объединились живой актер и куклы или, иначе говоря, сочетание кукольного и игрового начал.

Особый интерес к марионетке проявлял, например, М. Салтыков-Щедрин и понятно почему. Ведь его персонажи, изуродованные комплексом «начальстволюбия», не просто напоминают марионеток. Представители власти и в самом деле у него оказываются механическими куклами. У одного из них имеет место автомат вместо головы, а когда автомат выходит из строя, он оказывается способным выкрикивать лишь отдельные слова. Впрочем, марионетками у М. Салтыкова – Щедрина выглядят не только начальники, но и подчиненные. Не случайно в одном из произведений классика есть такая мысль: «Взглянешь кругом: все-то куклы! Везде-то куклы! Не есть конца этим куклам. Мучат! Тиранят! В отчаянность, в преступление вводят!» (20). Речь в данном случае у классика идет о провинциальном русском городе, который на этот раз называется не Глуповым, а Любезновым и в котором живет мастер Никанор Изуверов. О нем говорят, что он не игрушки делает, а настоящих деревянных человечков. В общем, игрушечных дел мастер. Это именно он, Никанор Изуверов, говорит, что «везде куклы», имея в виду не те деревянные фигуры, делать которые он мастер, а обыкновенных, окружающих его живых людей. Он убежден, что лучше жить с деревянными людишками, чем в живыми куклами («... Тяжело промежду кукол на свете жить!») (21). В конце концов, автор отказывается воспринимать Изуверова изобретателем чего-то несуществующего. Для него он – лишь бледный копиист того, что уже давно существует в жизни. Куклы – всего лишь копии живых людей. Повествование заканчивается таким суждением: «Кто возьмет на себя смелость утверждать, что это не так? И кто не согласится, что из всех тайн, раскрытие которых наиболее интересуется человеческое существование, «тайна куклы» есть самая существенная, самая захватывающая» (22).

Удивительно, конечно, то, что у классика мы обнаруживаем темы, которые продолжают быть актуальными. Так, у М. Салтыкова-Щедрина мы находим суждение о взрыве «долго сдерживаемой страсти к законодательству», которая вновь вспыхивает уже в наше время. Он пишет, что в городе Глупове «долго сдерживаемая страсть к законодательству так громко вопияла об удовлетворении, что перед голосом ее умолкли даже доводы благоразумия» (23). И вот прорвало («Не проходило дня, чтоб не явилось нового подметного письма и чтобы глуповцы не были чем-нибудь обрадованы» (24). А история о том, как градоначальник Угрюм – Бурчеев «единолично сокрушил целую массу мыслящих существ» (25) и вообще «неблагонадежных элементов» вновь возвращается уже в наше время. Так, пытаясь установить «единомыслие», градоначальник приказывает известить «вольнодумцев». Каждый из таких «вольнодумцев» «должен всегда видеть перед собой пронзительный градоначальнический взор и оттого трепетать непрерывно» (26). А вот еще. Когда либерализм в Глупове пошел на спад, градоначальник начал раздувать «пламя измены».

Он распорядился назначать «новых шпионов» (27). По поводу шпионов появился даже специальный приказ («И вот однажды появился по всем поселенным единицам приказ, возвещавший о назначении шпионов» (28).

Таким образом, на языке марионетки можно представлять не только бессмертные образы литературы и, в частности, градоначальников и вообще обитателей города Глупова, но и целую группу уже современных политических деятелей, причем, действующих не когда-то там в далекой истории, а представляющих нынешнюю политическую элиту. Так, в 90-е годы на экране отечественного телевидения длительное время демонстрировался сериал под названием «Куклы», в персонажах которого угадывались Ельцин (Бориска), Черномырдин (Степаныч), Лужков (Юрь Михалыч), Немцов (Немчик), Гайдар (Егорка), Явлинский (Гриша), Жириновский (Жирик), Коржаков (Коржик), Бил Клинтон (Клин Блинтон), Зюганов (Зюга), Горбачев (Мишель Ставропольский), Чубайс (Толик – Ваучер), Козырев (Андрюша – Козырек).

В. Шендерович, написавший для этого сериала не менее сотни сюжетов, не случайно, вспоминая первоначальный вариант задуманного сериала, в своей статье упоминает о городе Глупове. Да и как его не упомянуть, ведь несмотря на радикальные общественные перемены, многое, о чем писал классик, остается неизменным. Его сценарии – превосходные образцы карнавализации, мастером которой предстал М. Салтыков-Щедрин. «Придумал я некий провинциальный город – Глупов не Глупов, – признавался В. Шендерович, – а, ну, скажем, Верхнефедератск, где почти все, как в природе, только резиновое: резиновый мэр, резиновые же депутаты разных фракций: от твердокаменных коммунистов до умалишенных либералов, просто обыватели. И писать себе сериал, эдакую бесконечную «Санта – Барбару», где все происходящее в России будет уменьшено до городского масштаба и опрокинуто в парадокс» (29). В. Шендерович еще один раз упоминает М. Салтыкова-Щедрина, когда будет хвалить актера С. Безрукова, с блеском имитирующего голос Жириновского. Перевоплощение оказалось столь совершенным, что у актера менялись даже глаза. «Голубые и веселые в жизни, они (глаза – Н. Х.) вдруг стали тяжелыми, оловянными, и в них маячила та самая «неизреченная бесстыжность», о которой за век до явления Жириновского в России писал Салтыков-Щедрин (30).

Художественным руководителем и продюсером телесериала «Куклы» был наезжающий из Парижа В. Григорьев. Передачи создавали одновременно два режиссера – В. Пичул и А. Левин. Эта передача большого формата длилась три года. «В первые два года существования программы, – признавался В. Шендерович, – режим у нас был простой: Левин и Пичул делает программы по очереди, а потом каждый отмокает от производственного ада неделю, пока парится напарник. Отдохнув же, они первым делом звонят мне и интересуются, что я думаю насчет следующего сценария» (31). В своей «Куклиаде» В. Шендерович признавался, что тогда на телевидении цензура отсутствовала («Как говорят в Одессе, вы будете смеяться, но цензуры у нас не было. Ну, почти не было») (32). Это не означает, что со стороны власти и не только власти не было попыток кукольный сериал закрыть. История началась с того, что за несколько

дней до выхода в эфир первой передачи четыре дорогостоящих куклы были похищены. Предпринимались мелкие попытки наказать смельчаков, поставивших целью превратить телевидение в карнавал, вроде лишения В. Григорьева предоставленной ему государством дачи или обвинения за уклонение от налогов и незаконной операции с валютой.

Но предпринимались и более серьезные попытки поставить палки в колеса передачи, ведь в ней – «публичное оскорбление чести и достоинства высокопоставленных лиц». Наконец, дело дошло и до Генеральной прокуратуры. Против создателей сериала «Куклы» возбуждалось уголовное дело. Как описывает эту историю В. Шендерович, более серьезное давление на творцов сериала началось после очередного выпуска программы под названием «На дне». В ней мертвецки пьяные Ельцын, Грачев и Коржаков коротали ночь в ночлежке. А надо сказать, что многие сюжеты «Кукол» представляли импровизации по поводу сюжетов известных произведений («Гамлет», «Дон Кихот», «Собака Баскервилей», «Отелло», «Фауст», «Герой нашего времени», «Пир во время чумы»). Уголовное преследование создателей телепрограммы и желание засадить их за решетку было поддержано также и некоторыми телезрителями, писавшими в Генпрокуратуру и требовавших запрета телепередачи. Как было подсчитано ВЦИОМом, возбуждение уголовного дела против программы «Куклы» было поддержано 13 процентами опрошенных. Вызов творцов в Генпрокуратуру объясняется желанием подвести дело к статье 131 (часть вторая) УК РФ – «Умышленное оскорбление, нанесенное в неприличной форме». И все же тюремная решетка в конечном счете миновала создателей «Кукол». Уголовное дело не только не способствовало падению интереса к телепередаче, но даже привлекало к ней еще больше. («Уголовное дело еще не было закрыто, а попадание в программу уже стало престижным» (33)). Многие тщеславные субъекты стремились попасть в число кукол, предлагая баснословные суммы. Как бы там не было, но сериал «Куклы» стал выдающимся событием не только художественной жизни. Как справедливо сказано одним известным шестидесятиником, передача несколько расширила российские представления о свободе. На время люди смогли ощутить, что президент, как и остальные представители политической элиты, такой же человек, способный смеяться, в том числе, и над собой. Ведь не случайно Коржаков устраивал показ «Кукол» даже в президентской бане.

По сути, в данном сериале возрождались традиции, начатые в XIX веке М. Салтыков-Щедриним. Как утверждает исследователь темы кукольности у М. Салтыкова-Щедрина В. Гиппиус, писатель в свое время задумывал даже целый сатирический цикл, который выстраивался как серия сцен кукольного театра. Да ведь и В. Пичул думал, что ему удастся реализовать не только кукольный сериал, но и целый телевизионный канал, где были бы самые разные передачи, но создаваемые на основе марионетки. Так, не только великие представители русской литературы, но и телевизионные режиссеры испытывали потребность представлять куклы в большом формате. У М. Салтыкова-Щедрина такой цикл под названием «Игрушечного дела людишки», который мы уже упомина-

ли. Но этот замысел у классика остался незавершенным. Имея в виду мастера-режиссера Изуверова, В. Гросман пишет: «Чудесный мастер, создатель движущихся и говорящих кукол, здесь даже через голову всей романтической поэтики перекликается непосредственно с созданиями первобытных мифологий: с гончаром африканской легенды, сделавшим из глины разного накала негра, мулата и белого с кузнецами греческого, финского, скандинавского эпоса, а также русских, якутских и других сказок» (34). Вот Гефеста мы тоже уже успели вспомнить в связи с мифом о происхождении марионетки.

В данном случае мы затронем марионетку лишь в те исторические периоды, когда она существовала и в границах стабильных культур и, что для нас еще более важно, соотносилась с большими художественными стилями. Когда с помощью марионетки стремились прежде всего утвердить человеческое начало в его комических и драматических проявлениях. Ведь марионетка, как мы уже отметили, владеет всеми жанровыми нюансами. Она способна представлять как в комических, так и в трагических жанрах. Однако вот ведь что интересно. Несмотря на множество публикаций о марионетке, появившихся в последние десятилетия и особенно под воздействием становления анимационного кинематографа (а уже само слово «анимация», т.е. оживление передает суть и смысл марионетки) никто еще не обратил внимание на то, что марионетка уже сама по себе, безотносительно к тому, какие художники к ней обратятся и в каком художественном стиле будут создавать свои произведения, демонстрирует то, что В. Шкловский когда-то обозначил как принцип остранения, а автор фундаментального исследования о русской формальной школе О. Ханзен-Леве представил универсальной особенностью всякого художественного творчества (35). В самом деле, с помощью оживающей фигуры в искусстве можно передать такие смыслы, которые живые актеры передать не способны. Используя в данном случае формулу Маклюена по поводу телевидения, можно применительно к марионетке сказать, что содержанием предназначенного для публики послания является даже не сюжет, марионетка уже сама по себе. А это означает, что помимо художественного смысла в кукле имеются и другие смыслы, в которых мы должны разобраться.

Марионетка как игровой феномен.

Констатируя развлекательные, игровые, эстетические и художественные функции куклы, а, кажется, что именно эти функции и исчерпывают наше понимание смысла куклы, мы о кукле еще далеко не все знаем. Чтобы иметь более глубокие о ней знания, необходимо выйти за пределы ее эстетического и художественного смысла – в пространство антропологии, т.е. в поле тех знаний, которыми наука располагает о человеке. Печать человеческого содержания лежит на многих, если не на всех проявлениях культуры. Вообще, все, что относится к культуре, а к культуре относится все, что создает самим человеком, представляет выведенные во вне принципы функционирования организма человека в их биологических, физиологических, психологических и т. д. формах. Причем, не

важно, успели мы эти принципы осознать и можем ли мы их объяснить или это еще предстоит сделать в будущем.

Этих вопросов касался П. Флоренский, излагая идею органопроекции, а Маклюен положил эту идею в основу функционирования телевидения. В этом ракурсе можно рассмотреть и марионетку. Органопроекция – это не только продолжение и расширение различных органов человеческого тела (ног, рук, мозга, нервной системы и т.д.), но и способ познания этого тела с помощью проецирования происходящих в нем процессов на технические устройства. «Прежде всего, – пишет П. Флоренский, – далеко не все органы собственного своего тела мы знаем. Тело наше вовсе не может считаться познанным, что, однако, не мешает творческому воображению техника проецировать в технику и т. п. стороны нашего тела или т. п. органы, которые анатомии макро- или микроскопической и физиологии еще неизвестны. Следовательно, не только допустимо, но и следует ждать увидеть в технике такие орудия, которых прототипа органического мы еще не нашли» (36). П. Флоренский продолжает эту мысль. «Если изучение организмов есть ключ к техническому изобретению, то и наоборот, технические изобретения можно рассматривать как реактив к нашему самопознанию. Техника может и должна провоцировать биологию, как биология – технику. В себе и вообще в жизни открываем мы еще не осуществленную технику; в технике – еще не изученные стороны жизни» (37).

Не этим ли можно объяснить тот гипертрофированный интерес к марионетке, что характерен для эпохи культивирования разума, т.е. для эпохи Просвещения. Так, М. Ямпольский утверждает, что «золотым веком» механических андроидов были XVII и XVIII века (38). Это было время самого известного из всех создателей автоматов Жака Вокансона, которому покровительствовал сам Людовик XV. Изготовленный Ж. Вокансоном автомат под названием «Игрок на флейте» приводил в восторг посетителей салона одного из парижских меценатов. В этом отношении фигура Ж. Вокансона будет весьма показательной. Видимо, в марионетке в ту эпоху улавливали жизнь разума в его чистом виде. Успехи естественных наук в это время способствовали такому отношению к марионетке. Таким образом, с помощью марионетки можно было продемонстрировать функционирование организма. Кукла воспринимается как человеческий организм, в основе функционирования которого лежат вполне объяснимые процессы. Но ясно, что взгляд на марионетку с этой точки зрения ее смысл не исчерпывается.

Успехи цивилизации XX и XXI веков столь велики, что за тем массивом вызванных ею к жизни форм уже перестают угадываться какие-то другие смыслы, кроме развлекательных. Современный человек – это ведь, как сформулировал Й. Хейзинга, «человек играющий». Но почему играющим является только современный человек? Видимо, игровое поведение человека вообще является существенным выражением человека во все времена и во всех культурах. В этом-то и заключается антропологический смысл игры, а, следовательно, смысл куклы как антропологического феномена. Это знали уже в античном мире. Представления о человеке у древних греков соотносятся с игрой. Но для них

игра имеет онтологический смысл. В соответствии с представлениями древних, играют не только люди, но и весь космос, а человек играет потому, что он часть космоса, а потому игровая стихия присуща и ему. В этом процессе он даже не является хозяином положения. Его поведение запрограммировано, и он не свободен, хотя сам он этого и не осознает.

Касаясь мировосприятия греков, А. Лосев пишет: «Человек смыкался со всей мировой материей и был един со всем физическим миром и природой, не выходя из круговорота материи, где все мыслилось вечным – и смерть и рождение. Жизнь человека управляется божеством, которое играет без ясно выраженной цели. Это божество еще тоже неотделимо от мирового хаоса и вечно изменчивых стихий земли, огня, воздуха и воды. Оно еще чересчур физично, внеличностно и потому преисполнено избытка сил и безмерной энергии, изливающейся в мир. Отсюда – опасная безрассудность детски наивной игры грозного хаоса и нестареющей вечности» (39). Но ведь что интересно. Когда древние философы описывают космическую жизнь и жизнь людей в соотносительности с игрой, то самих людей они представляют в виде марионеток. Это суждение, разумеется, не удивляет тем, что, оказывается, в античности марионетки уже имели место. Обращает на себя внимание то, что марионетка позволяет осознать те связи, что существуют между человеком и космосом, личностью и социумом.

Обратимся, в частности, к Платону. «Платон видит в людях «чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью» (40). В конечном счете, людьми управляют боги, дергая за прилаженные к куклам нити или шнурки. Из них только одна золотая, руководимая разумом, а все остальные – грубые, железные, влекомые человеческими страстями. «Миф о том, что мы куклы, – заключает Платон, – способствовал бы сохранению добродетели. По мнению философа, добродетель, несомненно, укрепитя, если признать человека «игрушкой богов» и видеть в жизни каждого мужчины и каждой женщины «прекраснейшую игру», источник которой есть само божество, всегда разумное, знающее и совершенное» (41).

Позднее философия утрачивала понимание онтологического смысла игры, что привело к утрате понимания отношений между человеком и космосом. Но феномен игры в ее философском смысле не переставал быть значимым. Например, игру в своей «Критике способности суждения» реабилитирует Кант, а затем позднее Ф. Шиллер, М. Бахтин, Н. Евреинов, Й. Хейзинга. Но самое интересное – это, пожалуй, то, что без понимания игровой стихии социума и личности в нем как актера не существует, например, социология. Исследуя отношения личности и общества, социологи постоянно прибегают к понятию игры и социальной роли. Так что игра вовсе не является лишь эстетической категорией, как это представлял в XVIII веке Кант. Она характеризует различные проявления сознания и поведения человека. Именно поэтому в начале XX века театральные режиссер и драматург Н. Евреинов не случайно представляет игру, хотя он пользовался понятием «театральности», что является у него синонимом игры, универсальным свойством личности, общества и культуры. Другое дело, что на разных этапах истории того или иного общества игрового в жизни людей

может быть много или мало. Можно также ставить вопрос о том, что в одних сословиях игрового может быть больше, в других меньше. Ю. Лотман, например, исследовал игровое и театральное поведение в русской культуре применительно к высшим сословиям (42).

Однако, несмотря на эти нюансы, игра оказывается подпочвой любой культуры. Мы, разумеется, понимаем, а точнее, склонны понимать определение человека как «человека играющего» Й. Хейзинги как «человека развлекающегося». Хотя к понятиям «развлечение» и «игра» мы еще вернемся. В том, что нами сказано, есть не столько от сущностных свойств, с одной стороны, развлечения, а, с другой, игры, сколько от восприятия того и другого человека, погруженного в стихию массовой культуры и готового отождествить игру с развлечением. Ведь если Кант еще не отождествлял игру прежде всего с культурой, то вклад Й. Хейзинги в понимание игры как раз и связан с тем, что она предстает основой культуры. Но культуру ведь невозможно свести к развлечению, и если мы это подчас делаем, то слишком упрощаем понимание игры как проявления жизни Духа, того самого Духа, которого Гегель сделал исходной точкой исторического, а, следовательно, и эстетического прогресса. Но что касается развлечения, то не следовало бы забывать сказанное Б. Паскалем. А он писал: «Мы поймем смысл всех людских занятий, если вникнем в суть развлечения» (43).

Марионетка как антропологический феномен.

Мы ставим вопрос о выведении проблематики куклы за пределы ее эстетического и художественного смысла, но под этим ни в коем случае нельзя понимать противопоставление марионетки как эстетического и художественного феномена всему тому, что остается в марионетке за пределами искусства. Наоборот, мы убеждены в том, что выявление других смыслов функционирования марионетки лишь позволяет точнее и глубже понимать марионетку в ее эстетических и художественных формах. Теперь после выдвинутого нами столь дискуссионного положения по поводу выведения смысла марионетки за пределы эстетики, можно задаться следующим вопросом. Если мы выводим марионетку за пределы искусства, то в каком контексте в этом случае можно ее рассматривать? Ответ будет таким. Необходимо марионетку рассмотреть в контексте знаний, существующих в науках о человеке. Нужно ее рассмотреть сквозь призму тех представлений о человеке, которые в истории науки сложились.

Наше желание обнаружить за художественными значениями, сопровождающими историю марионетки, антропологические ее признаки спровоцированы успехами технологии, которые на наших глазах оказываются столь фантастическими, что это даже мешает осознать последствия этих успехов. Между тем, эти последствия весьма серьезны и, что важно, пока остаются не до конца осознанными и неотрефлексированными. Дело в том, что уже в XX веке человечество с помощью технологий вышло за пределы тех традиционных форм Духа, которые в своей феноменологии перечисляет Гегель. Иначе говоря, действие современного человека перестают соотноситься исключительно с культу-

рой. Пока такой вывод кажется трудно принять. Можно выразиться и менее категорично. Человек нашего времени получил возможность (хотя эту возможность ему никто не давал и, видимо, он ее даже не осознает) выйти за пределы культуры и находить себя в тех визуальных мирах, что возникают и распространяются с помощью новых технологий.

До сих пор художественные феномены, в том числе, и марионетка в ее разных проявлениях были соотносимы с культурой. Как мы уже убедились, цитируя Крэга, марионетка первоначально имела сакральное, т.е. религиозное содержание. Однако по мере секуляризации она функционировала исключительно в художественных формах. Расхождение между культурой и цивилизацией, что имеет место в последние столетия, приводит к тому, что цивилизация с ее технологическими костылями начинает доминировать. Культура же перестает быть самостоятельной и, кажется, интегрируется в цивилизацию. Соответственно, падает статус и личности, хотя и занявшей место умершего бога, но не справившегося с преодолением хаоса. Поэтому и возникает идея смерти человека. Такая идея присутствует у А. Камю в «Бунтующем человеке». Она есть и у М. Фуко. Неспособность личности справиться с хаосом дает зеленую улицу неживому ее заместителю – роботу, в созидании которого цивилизация демонстрирует свою очередную победу. А вот проблема робота имеет свою предысторию, и она связана с марионеткой.

До сих пор марионетка, функционируя в разных формах и жанрах (в частности, театральных) соотносилась исключительно с культурой. С тех пор, как начали возникать один за другим технические открытия, марионетка стала интегрироваться в цивилизацию. Первые попытки создать образ марионетки вне человеческих и культурных ценностей связаны с романтизмом. Здесь в первую очередь следует назвать известный роман М. Шелли «Франкенштейн или современный Прометей». Но этот опыт романтизма выявить демоническое начало в марионетке все же в XIX веке упаковывался в художественные формы, что как раз и свидетельствует о том, что марионетка все еще по инерции соотносится исключительно с культурой. По мере становления индустриального и постиндустриального общества и впечатляющих успехов цивилизации марионетка приобретает иной образ. Она трансформируется в то, что сегодня называют роботом. Но все, что связано с роботом, пока выходит за пределы художественной сферы. Эта трансформация свидетельствует о том, что марионетка больше не соотносится ни с искусством, ни с культурой. Став роботом, марионетка входит в мир, который повсеместно становится цивилизацией. Поэтому в наше время марионетка приобретает иное качество. Она уже становится выведенной во вне действительностью сознания, демонстрируя процитированное нами суждение П. Флоренского. Конечно, опыт искусства свидетельствует, что традиционные формы марионетки продолжают функционировать в разных видах искусства. Однако этими традиционными формами функционирование марионетки сегодня уже не ограничивается. В марионетке выходит на поверхность то, что в ней существовало всегда, но что вытеснялось в подсознание гуманистическими ориентациями культуры.

Почему же нужно соотносить те знания о марионетке, которыми мы располагаем, со знаниями о человеке? Потому, что марионетка выводит во вне те закономерности, которые характеризуют отношения между человеком и миром. Марионетка – это такой искусственно сконструированный механизм, с помощью которого можно наглядно объяснить, что такое человек как создание, порождение, с одной стороны, природы, а, с другой, культуры. Однако смысл марионетки совсем не исчерпывается тем, что она способна овнешнять какие-то особенности человека делать их понятными. Что было сделано в эпоху культуры с помощью марионетки, так это то, что она помогла смоделировать те формы социума, в которых личностное начало устранялось. Здесь кое-что следует уточнить. Мы употребляем выражение «эпоха культуры». Оно означает то, что эта эпоха – уже прошлое. Как утверждают некоторые философы, сегодня мы существуем уже в эпоху посткультуры и постчеловека. Иначе говоря, с помощью марионетки были продемонстрированы тоталитарные установки некоторых имеющих место в истории обществ.

Так, от марионетки отделяется ее механизированная, стандартизирующая и функционализирующая особенность, которую можно было бы назвать как «марионеточность». Это признак уже не только индивида, но и социума. Марионеточность как признак общества с его тоталитарными ценностями. Эта марионеточность как раз и была уловлена в социуме XIX века М. Салтыковым-Щедриным. Его «История одного города» - превосходный пример предвосхищения того, что в следующем веке проявится в своей крайней форме, но уже не в формах социума, а в формах виртуальных, возникающих на основе технологии. Таким образом, будучи особенностью социума, марионеточность, оказавшаяся предметом внимания социолога. В этом случае марионетка позволяет моделировать те общественные отношения, для которых характерно обезличивание человека, его деперсонализация и дегуманизация.

Но этот социологический механизм может быть освоенным и с художественной стороны, т.е. быть присущим лишь искусству. Принцип марионеточности способен стать художественным приемом, в частности, приемом острашения, которым великолепно владел В. Мейерхольд и который он продемонстрировал с помощью интерпретации русской литературной классики XIX века, о чем мы скажем более подробно. Однако сегодня в постижении смыслов, заключенных в марионетке человечество находится на новом уровне. В ситуации, когда нарастает процесс виртуализации, принцип марионеточности исключительно социологическими и эстетическими аспектами уже не исчерпывается. Длительное общение человека с порождениями технологии на протяжении двух последних веков приводит к тому, что мышление и поведение человека начинает демонстрировать усвоенные особенности марионетки. Иначе говоря, уже не только марионетка что-то заимствует у человека, но и человек уподобляется марионетке, становясь отчасти автоматом. Об этом остроумно пишет философ В. Кутырев (44).

Создается ощущение, что, находясь в ситуации производства роботов, цивилизация передает нечто от роботов и самому человеку. Цивилизация предла-

гает человеку такие технологические костыли, с помощью которых он ощущает себя богом, демонстрируя такие способности, о которых в предшествующее столетие даже не мечтали, а если и мечтали, то в сказках. Соблазн уподобления автомату велик, но и опасен, ибо он неосознаваем. Это перерождение человека в автомат, приобретение человеком свойств автомата происходит незаметно, неосознанно, но последовательно. Следствием этого является то, что и в самом человеке, и в социуме появляется нечто такое, что возможно исключительно с помощью технологии. Это обстоятельство делает обсуждение антропологических, эстетических и философских проблем марионетки еще более острым. Ведь этот новый уровень взаимоотношений человека и марионетки, трансформирующейся в робота, требует нового прочтения истории и, естественно, истории культуры. Необходимы ретроспекции в историю.

Здесь невозможно не упомянуть о том, что отношения между человеком и роботом, как бы он не назывался – киборгом, андроидом или репликантом, продолжают волновать человечество, о чем свидетельствуют некоторые современные фильмы, например, фильм «Бегущий по лезвию» режиссера Р. Скотта (1982) и фильм «Бегущий по лезвию 2049» режиссера Д. Вильнева (2017). Ведь совершенствование искусственного разума способно привести к тому, что репликанты во многом могут превосходить человека, а, следовательно, способны сопротивляться своему статусу, т.е. протестовать против своего подчиненного положения. Возможен бунт, а, следовательно, столкновение с людьми. Размножаясь, репликанты могут покидать свои гетто, в которые их размещают люди. Например, они могут спуститься на землю, как это происходит в фильме Р. Скотта, смешаться с городским населением и готовиться к тому, чтобы захватить власть и диктовать людям свою волю. Узнав об этом, городские власти стремятся обнаружить репликантов и их уничтожить, чтобы предотвратить катастрофу. Такое противостояние людей и репликантов усложняется тем, что полицейские, выслеживая репликантов, могут испытывать человеческие страсти по отношению к женщинам – репликантам. Но возможен и более крутой вариант – репликантом может оказаться кто-то из полицейских, как это и происходит в фильме Д. Вильнева.

Становится актуальным возвращение в древность, чтобы понять, как этот процесс начинался. Чтобы выявить в марионетке ее неэстетические, а точнее, антропологические признаки, потребуются ретроспекции в архаические эпохи, в те эпохи, когда искусство еще не существовало, точнее, не существовало как самостоятельная сфера, а, следовательно, потребность в марионетке уже была. Чтобы понять неэстетическую особенность марионетки, нужно рассмотреть ее функционирование на тех этапах в истории ее функционирования, когда эстетическая стихия еще не обозначилась и, следовательно, не воспринималась. Было время, когда отношения человека с миром осмыслились в соответствии и религиозными представлениями и ими исчерпывались. Искусство зарождается в формах религии. Эстетическое является проявлением религиозного представления о мире и человеке.

Цитируя высказывание Шарля Нодье о том, что происхождением марионетки мир обязан маленькой девочке, в душе которой проявился инстинкт материнства, Ш. Маньен пишет о раннем религиозном периоде существования марионетки. «Первое возникновение театральной куклы – бесформенный кусок глины, или деревянный пень, который отец этих детей выбрал, чтобы сделать из него идола. Этот фетиш будет понемногу обтесываться и со временем станет массивной статуей. Затем этого идола покрасят, оденут, уберут цветами и драгоценностями. Но и это еще не все. Религиозное искусство, придав грубому куску дерева, изображающему божество, несколько самых поверхностных жизненных черт, захочет прибавить сюда еще и характерный признак могущества – движение. Так родилась движущаяся скульптура, которая составляет важный, хотя и недостаточно исследованный этап, этап в истории искусства или, если угодно, – его детства» (45). Лишь со временем игровое начало начинает отделяться от религии, обособляться и обретать самостоятельность. Можно утверждать, что до эстетических функций марионетки имели место ее сакральные, мифологические и мистические функции. Проблема заключается в том, навсегда ли марионетка лишилась всех названных функций. Марионетка – это не живой актер, выступающий на сцене в роли героя, а лишь его знак, имитация, подражание. Марионетка – это следствие отчуждения образа человека от самого человека, а значит, персонажа, исполняемого актером, от его условного обозначения – куклы.

Марионетка и ее мифологические подтексты.

Мы затронули вопрос, связанный с эффектом отчуждения, т.е. отделения от человека его механического двойника. Но в этом отчуждении улавливается и еще один смысловой слой, не подразумеваемый или не всегда подразумеваемый драматургом. Ведь марионетка, провоцирующая образ живого актера, может пребывать неподвижной, мертвой, а может оживать, двигаться, имитируя воскресающего, оживающего человека. Значит, в ее возможностях доносить до зрителя и символику жизни, и символику смерти. Эту особенность марионетки комментирует Ю. Лотман. «Движущаяся кукла, заводной автомат, неизбежно вызывает двойное отношение: в сопоставлении с неподвижной куклой активизируются черты возросшей натуральности - она менее кукла и более человек, но в сопоставлении с живым человеком резче выступает условность и ненатуральность. Чувство неестественности прерывистых и скачкообразных движений возникает именно при взгляде на заводную куклу или марионетку, в то время как неподвижная кукла, чье движение мы себе представляем, такого чувства не вызывает. Особенно наглядно это в отношении выражения лица: неподвижная кукла не поражает нас неподвижностью своих черт, но стоит привести ее в движение внутренним механизмом – и лицо ее как бы застывает. Возможность сопоставления с живым существом увеличивает мертвенность куклы. Это придает новый смысл древнему противопоставлению живого и мертвого. Мифологические представления об оживании мертвого подобия и превращения живого существа в неподвижный образ универсальны» (46).

Вот мы и оказались на том этапе в истории становления Духа, когда марионетка приобретает мифологический смысл, связанный и с жизнью, и со смертью, с ее оживлением и омертвлением, т.е. мотивами, которые так распространены в жанре сказки. Действительно, в понимании мифологического смысла марионетки определяющими моментами являются, с одной стороны, омертвление, а, с другой, оживление. Эта оппозиция удачно уловлена и сформулирована В. Гиппиусом. Хотя исследователь эти два мотива интерпретирует лишь в плане эстетики, а не мифологии. «Мотив куклы, – пишет он, – иначе может быть назван мотивом омертвления или механизации, и мы вправе пользоваться этим обозначением независимо от того, является ли самый процесс механизации динамическим мотивом сатирического сюжета, или этот «процесс» происходит лишь в творческом сознании художника, осуществляясь в появлении механизированного персонажа взамен ожидаемой нормы – живого человека» (47).

Но мотив омертвления важно сопоставить с мотивом оживления. «Мотив оживления – мотив древний, как само человеческое сознание. История его начинается с наивных мифических представлений о создании людей и животных из земли, глины, дерева, камня – одним властным словом. На следующих ступенях культуры появились представления о чудесных ремесленниках – гончарах и, в особенности, кузнецах, создающих живые существа и оживляющих сделанные вещи. За идеализацией ремесленников следует на дальнейших ступенях идеализация ваятелей и живописцев, создателей статуй и портретов, где граница между реальностью художественной и реальностью жизненной каждую минуту может представиться перейденной» (48).

Так, у одного из героев новеллы Э. Т. А. Гофмана «Автомат» автоматическая кукла, т.е. марионетка ассоциируется именно со смертью. Один из героев этой новеллы признается: «Мне до глубины души противны механические фигуры, эти памятники то ли омертвевшей жизни, то ли ожившей смерти. Они ведь не воспроизводят человека, а издевательски вторят ему» (49). В связи с этим он рассказывает, как в детстве его родители водили его в кабинет восковых фигур и какой ужас он там пережил. «Когда я вижу устремленные на меня неподвижные, мертвые, стеклянные глаза государей, знаменитых героев, убийц и мошенников, то мне хочется вместе с Макбетом воскликнуть: «Застыла кровь твоя, в костях нет мозга, незряч твой взгляд» (50).

Вот и английский театральный режиссер эпохи символизма Крэг, набрасывая эскиз эстетики марионетки, все время говорит о смерти, причем, противопоставляемой жизни. Если жизнь для него предстает отталкивающей и мертвой, то смерть, наоборот, демонстрирует эстетическое начало. Столь необычное восприятие смерти, кстати, демонстрирует эстетику декаданса начала XX века. Задолго до высказываний Р. Барта о фотографии как «эйдосе смерти» (51) Крэг также пишет о смерти в том же месте, где он пишет о фотографии как копировании жизни. Фотография запечатлевает города, «сплошь населенные пошлыми, мелочными мужчинами и женщинами – людьми бесчеловечными, скрытыми, холодными и черствыми». Этой запечатленной на фотографии жизни Крэг противопоставляет жизнь воображения, называемого им жизнью смерти. «Дру-

гое дело – это таинственная, радостная и в высшей степени совершенная жизнь, называемая смертью, жизнь теней и неведомых форм, в которой, вопреки общему мнению, не могут царить мрак и туман; она наверняка полна сочных красок, залита ярким светом, наполнена четкими формами и населена странными, неистовыми и серьезными фигурами, красивыми и спокойными, послушными некой чудесной гармонии движения. Это вам не унылая проза жизни! Вот эта мысль о смерти как о весеннем цветении, эта страна смерти, идея смерти порождает во мне такое мощное вдохновение, что я без колебания и с ликующим чувством устремляюсь вперед – и через мгновение в руках у меня охапка цветов» (52).

Это написано в 1907 году, т.е. спустя столетие после моды на Западе Гофмана, т.е. того самого автора, который в своих произведениях постоянно обращался к марионетке. Но это время, когда Гофман в среде символистов вновь становится модным. В рецензии на опубликованную в России в 1915 году «Принцессу Брамбиллу» Гофмана Д. Философов писал, что второе рождение Гофмана в России произошло в 90-х годах XIX века, т.е. в эпоху символизма и декадентства. Первое открытие произошло в первых десятилетиях XIX века, во времена Одоевского и Белинского (53). Это раздвоение человека между прозаической реальностью и реальностью воображения определяло мир Гофмана, и оно позднее определит мир английского режиссера – экспериментатора Крэга. Но чтобы Гофман был заново открыт, должно было произойти нечто такое, что касается геологических сдвигов в массовом сознании. А произошло то, что открытое XVII и XVIII веками демоническое начало жизни на протяжении XIX века было забыто и вновь в конце этого столетия открывалось.

Как писал А. Вебер, на протяжении всего XIX века в преобразующем вихре прогресса мир не замечал и не хотел замечать «темно-демонических» сторон существования (54). Но, наконец, пришло время, когда Ф. Ницше вернул к исходной точке, назвав эту стихию дионисийством. То, что марионетка символизирует жизнь, всегда радует воспринимающего марионетку, а то, что кукла ассоциируется со смертью, иногда пугает. Вот эта амбивалентность восприятия марионетки существует в зрительском сознании, как бы выразился Кант, априорно, до того, как зритель придет в театр и будет смотреть спектакль. Следовательно, кроме драматургического смысла марионетки существует еще ее мифологический смысл. Этот смысл появился когда-то на ранних стадиях в истории культуры, и он никуда не исчез, он просто существует в бессознательных формах и выходит в сознание во время представления марионетки. Этот смысл может выйти из подсознания в сознание, как это произошло в случае с А. Пушкиным.

Но случай с поэтом оказывается еще более интересным. Он демонстрирует выход а поверхность сознания гораздо более глубокие наслоения в психике, связанные не с собственно марионеткой как более поздним вариантом куклы, а еще с ожившей скульптурой, из которой, собственно, как мы уже убедились, марионетка и происходит. Пример с А. Пушкиным способен иллюстрировать мифологические подтексты марионетки. В этом отношении весьма любопытными представляются наблюдения Р. Якобсона над повторяющимся в произве-

дениях поэта образом, предстающим в скульптуре. Так, в трагедии «Каменный гость», в поэме «Медный всадник» и в «Сказке о золотом петушке» появляется статуя, а точнее, как выражается Р. Якобсон, «существо, неразрывно связанное с этой статуей, обладает сверхъестественной, непостижимой властью над желанной женщиной» (55). Более того, статуя предстает орудием злой магии, ибо несет разрушение. Эти повторяющиеся образы статуи Р. Якобсон называет «пушкинским миром о губительной статуе».

Это, конечно, довольно ранний мифологический слой функционирования марионетки, когда она оказывалась просто движущейся скульптурой. Конечно, как это показывает исследователь, в этом мифе отразился растущий страх перед царем, поработившим поэта, ухаживающим за его женой, неприязнь к царскому окружению, исполненному разврата и клеветы, а также и вообще к северной столице. Но дело не только в этом. Это объясняет Р. Якобсон. Он пишет: «Именно православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную ассоциацию статуи с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством» (56).

Вообще, дело не в оживлении и омертвлении, но и в превращении, тем самым превращении, которое позволяет выходить за пределы идентичности. И этот выход иногда приобретает острые формы. Утверждая так, мы выходим на обсуждение таких понятий, как «маска», а также опять же понятия «карнавал», который без маски не бывает. Но и маска, и карнавал – это все проявления игрового инстинкта. Однако пристрастие к превращениям мы находим прежде всего в литературе, например, уже у упоминавшегося Гофмана. «Нетрудно понять, – пишет автор книги о Гофмане, поэтика которого нет существует без превращений, – что цивилизация, раздирающая человека на внутреннее и внешнее, закрепляющая при этом за внешним определенную роль и конституирующая внутреннее как скрытый психический мир, как мир предубеждения, – что эта цивилизация должна породить совершенно особую тягу к превращениям. Действительно, пока социальный запрет на превращения исполняется лишь с оговоркой, что внутреннее содержит в себе и нечто такое, чего лучше «не показывать полностью», до тех пор существует нечто потустороннее по отношению к идентичности, враждебной к превращениям, что сохраняются в резерве, но в надлежащий момент может материализоваться. В «ограниченных взрывах» сдерживаемая тяга к превращениям может сорвать социальную маску. Это происходит в поэзии, в искусстве вообще, во время праздников, в состоянии упоения» (57). Но там, где праздник, там и карнавал. По сути, немецкий философ повторяет открытия Н. Евреинова, ведь суть антропологического принципа театральности как раз и заключается в превращениях.

Марионетка в эпохи пробуждения интереса к таинственному и чудесному. Марионетка в контексте романтизма.

Когда и при каких обстоятельствах происходит выход бессознательного содержания в сознание? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо иметь представление о логике истории искусства. О логике истории искусства, как она прослеживается, скажем, на примере эволюции театра. А эта история может быть представлена в виде оппозиции условных и безусловных форм. В этой истории натуралистические, психологические и иллюзионистские формы, достигнув в своем развитии зрелых состояний, постепенно начинают утрачивать эстетический и художественный смысл. Приемы такого театра перестают осуществлять эстетические функции. Возникает кризис. Как бы выразился Ю. Лотман, эпоха текстов заканчивается и начинается эпоха грамматик. Чтобы создать текст, необходимо владеть языком, в соответствии с которым текст строится. Но наступает время, когда этот язык воспринимается архаичным. Необходимо вызвать к жизни новую форму языка, т.е. создать новую систему грамматики, которая бы позволила создавать новые тексты.

Правда, часто оказывается, что под видом нового возрождаются пласты забытого и вытесненного из сознания, например, пласты той же самой архаики. Если иметь в виду историю искусства на поздних своих этапах, то в качестве примера таких проблемных ситуаций, т.е. кризиса языка искусства можно привести период романтизма и период символизма, на которых мы остановимся более подробно еще и потому, что в этих культурах происходит реабилитация архаики. Мы, поставившие своей задачей выявить архаические смыслы марионетки, питаем к этим культурам особую склонность. Под символизмом можно подразумевать новую, спустя десятилетия, вспышку романтизма. В данном случае мы ограничиваемся двумя периодами в истории искусства потому, что как раз в этих периодах имеет место кризис существующих художественных форм и потребность в обновлении языка искусства. Но это обновление будет означать возвращение к некогда пройденным этапам становления Духа.

Конечно, свести этот процесс к созданию новой «грамматики» искусства не приходится. Речь, видимо, в данном случае должна идти о превращениях в гофмановском смысле, т.е. о выходе за пределы устоявшейся культурной идентичности. Обновление же разворачивается в направлении утраченной искусством условности. Вот это обретение условности, реабилитация условности втягивает в себя и марионетку. И не случайно эти два периода в истории искусства оказываются периодами ренессанса марионетки и открытия в марионетке новых признаков. В качестве более конкретного примера, подтверждающего нашу мысль, мы обратимся к К. Гоцци, имя которого ассоциируется с романтизмом. Романтизму последующая история искусства обязана обращением к фольклору и оценением его в соответствии с эстетическими установками, чего до этого не делалось. Но мы также обратимся как к представителю символизма В. Мейерхольду, симпатии которого к К. Гоцци общеизвестны. Именно они и оказались выражением еще одного периода, для которого характерна вспышка таинственного и чудесного.

Конечно, венецианский драматург XVIII века Карло Гоцци – один из тех художников, которые никогда не укладываются в господствующие в момент их творчества художественные стили. Тем не менее, это не мешало романтикам воспринимать его своим и высоко оценивать его сочинения. К. Гоцци воспринимался романтиками своим единомышленником, точнее, предшественником. «Европейская публика – объясняет взаимоотношения К. Гоцци с романтизмом Я. Блох – познакомились впервые с Гоцци в освещении романтической критики, всячески старавшейся связать его глубоко национальные своеобразные «поэтические капризы» с литературным движением, охватившим в конце XVIII и начале XIX века Германию, а вслед за нею и другие смежные страны. Нельзя отрицать, что внешних поводов для подобного сопоставления имелось немало. Свободный размах его театральных приемов и определенная склонность ко всему сказочному и фантастическому, к тем вымирающим народным суевериям, которые давно уже были изъяты из «ученой» и «культурной» литературы, привлекали к нему внимание романтиков и заставляли их видеть в нем своего предшественника в борьбе за свободу творчества против тягостных оков классической поэтики» (58).

То, что у Гоцци присутствует фантастическое, – это и притягивало романтиков, а то, что Гоцци без сказки не существует, – это для нас интересно в связи с марионеткой. Мы обращаемся к Гоцци еще и потому, что он – сказочник. А потому созвучен более позднему в истории искусства сказочнику, о котором мы уже сказали, т.е. Гофману. Но не только поэтому, а потому, что и время Гоцци, и время Гофмана – это эпохи вспыхивающей страсти к таинственному и чудесному, в контексте которых начинает развертываться очередной в истории ренессанс марионетки. Этот сдвиг в культуре, спровоцировавший новое отношение к марионетке, зафиксировал Ю. Лотман. Он пишет: «В конце XVIII века Европу охватило повальное увлечение автоматами. Сконструированные Вокансоном заводные куклы сделали воплощенной метафорой слияния человека и машины, образом мертвого движения» (59).

Мы уже констатировали эту ситуацию в связи с Ж. О. Ламетри. Что же касается заново открываемого в начале XX века К. Гоцци, то ему человечество обязано прежде всего тем, что является сущностью игрового поведения личности, а именно, маски. Маска – это в эпоху Гоцци – не новшество, а все то же свидетельство перманентного возрождения архаических приемов игры И, разумеется, карнавала. Возрождение маски у Гоцци было частным вопросом возрождаемой архаической системы, называемой *commedia dell'arte*. Эта система свободна от тех приемов позднего театра, который есть театр психологический и иллюзионистский. Она была также свободна от литературы, ибо еще в эпоху устной культуры, т.е. фольклора, как, впрочем, и от литературы, а, следовательно, драматургии, которая нигде не записывалась и не фиксировалась.

В основе этой системы – воспроизводимые театральными актерами повторяющиеся архетипические фигуры. В период становления нового языка театра режиссерам – экспериментаторам и прежде всего Мейерхольду потребовался не Гольдони как драматург, представляющий бытовой и психологический театр, а

именно современник Гольдони и его конкурент Гоцци. Защищаясь от нападок консерваторов, не приемлющих возрождение традиционной маски, без которой поэтика Гоцци не существует, В. Мейерхольд говорит: «Когда Карло Гоцци настойчиво желал воскресить эту подлинно театральную маску, – народная маска, народная комедия логически давали ему возможность выдвинуть новую драматургическую формулу. Вот в чем дело. Именно это только интересовало. Это что такое – шаг вперед или шаг назад? Это – шаг вперед. Несмотря на то, что Гоцци опирается на приемы традиционные, он их берет по-новому, по – новому показывает. И смотрите – а зачем не Гольдони, зачем Карло Гоцци? Сама практика показала, что мы на наших сценах, на новых передовых, авангардных сценах не видим ни одной пьесы Гольдони, но зато мы видим, например, «Принцессу Турандот». Что эта театральная маска, традиционная маска – дала или не дала возможность вахтанговцам свободно маневрировать в показе нового своего отношения к новым явлениям нашего быта? Помогла, как театральная фикция, – помогла» (60).

К. Гоцци – сказочник, но в этом фольклорном жанре творили и другие романтики. Ведь сказка возвращала к атмосфере сверхчувственного, а именно это интересовало и романтиков, и позднее символистов. Однако у романтиков возрождаемая стихия сверхчувственного не исключала иронии. Например, Людвиг Тик, тот самый Л. Тик, который написал кукольную комедию под названием «Гансвурст в роли эмигранта», что для нас важно, ибо Гансвурст – один из самых известных архетипических образов марионетки. Но Л. Тик вообще был равнодушен к сказочному жанру, ведь в конце XVIII века он издал три тома «Народных сказок Петера Лебрехта». Известно, что существует сказка Шарля Перро «Кот в сапогах» в варианте Л. Тика. Но ему же принадлежит вариант народной сказки «Синяя борода» («Рыцарь Синяя Борода. Детская сказка в четырех действиях»). В переделках народных сказок Л. Тик следовал примеру К. Гоцци, а драматургия Гоцци как раз, как уже отмечалось, была близка марионетке.

Кстати, это было отмечено еще Шиллером, пытавшимся переделать комедию Гоцци «Принцесса Турандот» для театра в Веймаре. Правда, Шиллеру в «Принцессе Турандот» не нравилось то, что поэтику Гоцци роднит с марионеткой. Это отмечает Р. Гайм (61). Что касается Л. Тика, то, переделывая сказку о рыцаре Синяя борода, он пытался преодолеть драматургическую разработку сюжета и вернуться к поэтике Гоцци, т.е. вернуть сказочную разработку сюжета. Если Шиллер превращал сказку в драму, то Л. Тик, сохраняя элементы драмы, возвращал сказку к Гоцци, поскольку драматургическое начало сказке не присуще. «Гоцци поступил благоразумнее Шиллера, придав своим волшебным сказкам такой характер, что они напоминают театра марионеток, а Шиллер поступил благоразумнее Тика в том отношении, что хотя и придал марионеткам итальянского писателя настоящую телесную оболочку и способность органического движения, но вложил в них такую фантастическую душу и, в особенности, такую фантастическую совесть, какие соответствуют характеру сказок» (62).

Например, в сказку «Рыцарь Синяя борода» Л. Тик вводил сразу трех шутов. Этот прием нам известен по спектаклю «Принцесса Турандот», поставленному в театре им. Вахтангова и постоянно возобновляемого. Это обстоятельство заставляет сравнивать прием Гоцци с театром марионеток, что отмечает и Р. Гайм. «Не только шуты, но также герой пьесы, рыцарь Петер с синей бородой, и все вступающие с ним в борьбу рыцари производят на нас такое же впечатление, какой мы испытываем при поднятии занавеса в театре марионеток»(63). Правда, сходство с кукольной комедией смысла сказки не исчерпывает, поскольку в ней много сатиры, пародий и смеха. Так сказка превращается в фантастическую сатиру в форме комедии. Иначе говоря, сказка была обработана так, что в ней на первый план выходила та самая ирония, что была еще одним опознавательным знаком поэтики романтизма. Кстати, В. Мейерхольд имел намерение пьесу «Кот в сапогах» Л. Тика поставить.

Конечно, сказки такого рода являются не возрождением фольклора, но лишь свидетельствуют об использовании его мотивов. Пьеса «Кот в сапогах» как раз утверждала принцип условности, ведь Л. Тик в ней высмеивал театральную публику своего времени, предпочитающего того же Гольдони и вообще бытовой и натуралистический театр. Поэтому в пьесе появляются не только сказочные герои, но и лица из публики, автор, суфлер, машинист. Ясно, что подобная вольность очень импонировала В. Мейерхольду, да еще и Вахтангову, поставившему в этом духе «Принцессу Турандот» Гоцци. Но, казалось бы, причем тут марионетка? А при том, что именно в эпоху романтизма не случайно появилась и теоретическая рефлексия о кукле, ассоциирующейся, с одной стороны, с условностью, а с другой, с игрой, хотя у романтиков эта игра представляла в форме иронии, а ее, как мы уже успели отметить, сами романтики возводили даже в центральный концепт своей эстетики и философии.

Так, когда Л. Тик писал сказку «Кот в сапогах», он наполнял ее такими аллюзиями, которые позволяли современным романтику нравы общества представлять в ироническом свете. Все это не могло не привлечь в драматургии Л. Тика В. Мейерхольда. Понятно, что главный концепт театральности и языка театра у экспериментатора – символиста В. Мейерхольда – это условность. Двигаясь против течения, т.е. переставая соответствовать установкам натуралистического и иллюзионистского театра, Мейерхольд пытается воскресить те эпохи в истории театральной культуры, в которых эта самая условность, представляющая в формах специфического театрального языка, оказывалась определяющей. Так, показателем этой тенденции в творчестве Мейерхольда становится романтик Гоцци. К. Гоцци превозносится Мейерхольдом как сторонник условного языка театра, более того, как почитателем древнего искусства куклы.

Но, разумеется, симпатии романтиков к кукле вовсе не сводятся исключительно к К. Гоцци. В самом начале XIX века, т.е. как раз в момент начавшейся вспышки романтизма Генрих фон Клейст пишет теоретическую статью о марионетке. Касаясь марионетки, которая в праздничные дни еще появлялась на рыночной площади, чтобы увеселять простонародье, Г. фон Клейст ставит вопрос о необходимости живому актеру подражать марионетке. Он даже пишет, что

кукла имеет преимущество перед живым актером, ведь современный актер обременен рассудком и, соответственно, он утратил данные ему природой качества. Он даже говорит, что хорошо бы вернуться в те далекие времена, в тот «золотой век», под которым все романтики подразумевали Средневековье, когда человек пребывал в состоянии невинности (64). В общем, Г. фон Клейст оказался между природой и культурой, утратив бывшее равновесие, а вместе с ним и присущее ему природное начало. Знакомая в эту эпоху мысль – мысль Ж.-Ж. Руссо о возвращении от культуры, которую они критикует, к природе. Вот это возвращение Г. фон Клейст связывает с марионеткой.

Марионетка в творчестве Гофмана.

Эпохи, в которых марионетка отождествлялась исключительно с праздником, весельем и развлечением, потешая демократические слои городской и сельской публики, уступают место возникающим иным настроениям. В сознание, а значит, и в искусство вторгаются архаические смыслы, а с ними возникает потребность в возрождении утрачиваемой в секулярных обществах сакральности. Если иметь в виду искусство марионетки, то в процессе ее восприятия пробуждается ее архетипическое и символическое начало. Веселье сменяется страхом. Марионетка поворачивается своей мистической, пугающей стороной. Так было уже во времена Гофмана, когда человечество было одержимо потребностью в таинственном и чудесном. «Тяга к таинственному и чудесному, овладевшая литературной культурой в конце XVIII века, – пишет Р. Сафрански, – является симптомом ментальных подвижек, вызванных вытеснением духа романтизма. Многие разуверились в поступательном развитии просветительского прогресса или даже отчаялись, мечтая о таких исключительных обстоятельствах, которые бы позволили им, перескакивая через отдельные ступени, достичь индивидуального счастья еще до того, как торжествующий разум обеспечит счастье всему человечеству» (65).

В этом смысле весьма показательна новелла Гофмана «Автомат». В ней писатель уже предвосхищает открытый и осмысленный З. Фрейдом механизм психологической проекции. Ведь многое, что существует в жизни в виде вещей, явлений, людей, предметов и т. д., по сути дела, представляет проекцию внутренней жизни души на предметно-чувственную реальность. Происходит овнешнение образов воображения на реальных людей или явлений. Это-то как раз и характеризует излюбленный прием Гофмана – превращение или выход за пределы привычной идентичности. В этих людях и явлениях происходит объективация или материализация внутренних побуждений. В автоматах происходит отчуждение Духа. Приобретая самостоятельное объективное существование, они, тем не менее, порождены внутренними процессами. Более того, такие куклы – автоматы материализуют, как это объясняет П. Флоренский, стихию природы. Ведь Гофман, как и его современник Руссо, убежден, что все совершенное и гармоничное в жизни духа порождается природой.

Так, музыкальные инструменты сами по себе не порождают чудесные музыкальные мелодии. Эти мелодии рождаются в природе, а музыканты лишь

улавливают их и с помощью этих инструментов передают слушателям. «В самые первые времена, когда человеческий род еще пребывал в первозданной священной гармонии с природой, ... в те времена люди были проникнуты божественным инстинктом поэзии и прорицания, тогда не дух человеческий постигал природу, а природа обнимала человеческий дух, в те времена мать – природа еще продолжала питать людей глубинами своего бытия, словно дуновением вечной вдохновенности окружала она человека священной музыкой – чудесные звучания возвещали человеку тайны вечных трудов природы. Мы знаем отзвук таинственной глубины тех первоначальных времен – это великолепное предание о музыке сфер» (66).

Однако дело не только в том, что автоматы становятся способами овнешнения подсознательных движений души и природных стихий, в том числе, и в самом человеке, а в том, что автоматы способны наделяться мистической силой. Более того, они становятся посредниками или медиаторами между чувственным и сверхчувственным. Вбирая в себя сверхчувственную стихию, автомат оказывается способным демонстрировать способность к прорицанию и предсказанию. Впрочем, такой силой обладает не сам автомат. Он всего лишь проводник от каких-то мистических стихий к человеку. Ведь знанием о человеке, которым не обладает сам человек, ибо это подсознательные движения его души, его, как бы выразился Фрейд, Оно, обладают именно эти силы.

Так, у Гофмана завезенный в город таинственный «говорящий турок», т.е. марионетка в образе турка обладает сверхъестественным даром предсказания. Гофман отмечает, что по внешнему виду «турок» был похож на ярмарочную игрушку. Но в то же время он обладал поразительным сходством с живым человеком. «Турка» использовали в виде аттракциона, показывая любопытным. Ему можно было задавать самые разные вопросы, и он, как правило, удачно на них отвечал, что и вызывало к нему интерес со стороны публики. Но драматизм сюжета заключается в том, что один из героев, оказавшийся однажды во власти страсти, спросил у турка, может ли он снова вернуть это мгновение. Ответ турка потряс героя, ведь, чтобы дать ответ на этот вопрос, турок должен был знать, что ждет героя в его будущей жизни. Ответ был таким: «В тот миг, когда ты увидишь ее вновь, ты утратишь ее навеки!»

Собственно, последующее развертывание сюжета подтверждает предсказание турка. Однако, несмотря на то, что все происходящее описывается Гофманом как случившееся в реальности, на самом деле, это оказывается плодом воображения героя. И женщина, в которую он влюблен, мелодия и песня, сопровождающие ее появление и, наконец, ответ на вопрос героя, данный турком на самом деле оказываются внутренними видениями, вымышленными и сновидными образами. Ответ на вопрос, который, казалось бы, дает турок, на самом деле оказывается внутренним голосом самого героя. Таким образом, марионетка в виде турка по воле автора здесь втянута в мистическую стихию и сама становится носителем этой самой стихии. Вот как описывает эту проекцию Гофман. «Ведь струны нашего инструмента беспорядочно шумят, словно на ветру, а психическая сила может играть на них – они начнут колебаться, зазвучат»

чат, и мы отчетливо услышим чистый аккорд. А тогда не кто-нибудь посторонний, но мы сами же и даем ответы – чуждый духовный принцип пробуждает в нас внутренний голос, и теперь мы слышим звучание его снаружи, вне нас, оно ясно и внятно, смутные предчувствия облеклись в форму мысли и стали членораздельной речью. Так нередко бывает во сне – посторонний голос объясняет то, чего мы не знали, в чем сомневались, но ведь этот разумно рассуждающий голос все равно идет из глубин нашей собственной души» (67). Так, Гофман предвосхищает то, что позднее осмыслит Фрейд. Собственно, именно это пронищательное осмысление проекции на внешний мир внутренних движений души, в том числе, и разрушительных влечений характерно не только для одного Гофмана, но и для романтизма в целом.

Собственно, той же самой проекции, которая может довести героя до безумия, посвящена другая новелла Гофмана «Песочный человек». Смысл этой проекции пытается постичь девушка по имени Клара, в которую влюблен герой по имени Натанаэль. В письме к возлюбленному она пишет о «враждебном проникновении темной силы, стремящейся погубить нас в нашем собственном «я» (68). «Ежели существует темная сила, которая враждебно и предательски забрасывает в нашу душу петлю, чтобы потом захватить нас и увлечь на опасную, губительную стезю, куда мы бы иначе никогда не вступили, - ежели существует такая сила, то она должна принять наш собственный образ, стать нашим «я», ибо только в этом случае уверуем мы в нее и дадим ей место в нашей душе, необходимое ей для ее таинственной работы. Но ежели дух наш тверд и укреплен жизненной бодростью, то он способен отличить чуждое, враждебное ему воздействие, именно как такое, и спокойно следовать тем путем, куда влекут нас наши склонности и призвание – тогда эта зловещая сила исчезнет в напрасном борении за свой образ, который должен стать отражением нашего «я». «Верно и то, – прибавил Лотар, что темная физическая сила, которой мы предаемся только по собственной воле, часто населяет нашу душу чуждыми образами, занесенными в нее внешним миром, так что мы сами только воспламеняем наш дух, который, как представляется нам в диковинном заблуждении, говорит из этого образа. Это фантом нашего собственного «я», чье внутреннее сродство с нами и глубокое воздействие на нашу душу ввергает нас в ад или возносит на небеса» (69).

Эта высказываемая Гофманом мысль проиллюстрирована в новелле с помощью субъективного восприятия героем другого персонажа по имени Коппелиус, появление которого каждый раз провоцирует в сознании героя ужас, что связано с его детскими переживаниями. Образ Коппелиуса как исчезающего и вновь появляющегося злого старика на самом деле является лишь фантомом «я» героя новеллы. Но у Гофмана Коппелиус оказывается воплощением рока, сквозь призму которого древние греки воспринимали жизнь, личность и мир и который снова возрождался в романтизме, а затем, чуть позднее, и в символизме. Так, о своем герое Гофман говорит: «Он беспрестанно говорил, что всякий человек, мня себя свободным, лишь служит ужасной игре темных сил, тщетно

будет им противится, надо со смирением сносить то, что предначертано сами роком» (70).

Обратим внимание в данном случае на то, как суждения Гофмана совпадают с уже процитированными нами выше представлениями древних об игре. Рок стал причиной того, что Натанаэль разлюбил свою невесту и влюбился в марионетку по имени Олимпия. Сначала герой видит Олимпию из окна своего дома, потом с помощью подзорной трубы, купленной у того же Коппелиуса, на этот раз представшем в образе торговца-старьевщика. Затем он наблюдает Олимпию на балу, устроенном профессором, у которого он берет уроки. Герой танцует с куклой на этом балу и влюбляется в нее. То, что рука Олимпии была холодна как лед и он первоначально ощущает при соприкосновении с ней холод смерти, быстро проходит. Отметим, что Гофман улавливает один из мифологических признаков марионетки, отмеченный Ю. Лотманом. Герой наделяет этот заводной механизм своей собственной страстью, и ощущение холода смерти исчезает. Натанаэль одухотворил эту бездушную фигуру страстью, и она предстала «созерцанием вечного потустороннего бытия». Потом выясняется, что Олимпию вызвал к жизни все тот же Коппелиус – порождение воображения самого героя. В финале Коппелиус появится снова, чтобы наблюдать, как в приступе безумия герой бросится с высокой башни ратуши и погибнет. Именно Коппелиус предстанет носителем рока, а Олимпия как его порождение лишь медиатором между роком и героем. Так что идея Танатоса, сопровождавшая бездушную куклу, в которую влюбляется герой, замыкает эту новеллу. Любопытно, что этот мотив вытеснения любимой женщины и замену ее другой, а в случае с Гофманом куклой, потом подхватит Бергман и поставит фильм под названием «Из жизни марионеток».

Гофман: возвращение идеи судьбы в рационалистическую эпоху и марионетка.

Все, что нами зафиксировано применительно к эпохе пробуждения таинственного и чудесного, а именно, к эпохе романтизма, повторится в начале XX века, когда вновь пробуждаются и активизируются мифологические истоки чувственного познания, когда чувственное ценится только как предвосхищение сверхчувственного. Тогда и будет иметь место второе рождение Гофмана. Для истории марионетки Гофман весьма значимое явление. И не потому, что у него была столь ярко выраженная страсть к автоматам, значит, марионеткам («Эта любовь ко всему фантастическому, выдуманному художником доходит у него до того, – пишет Е. Браудо, – что искусственное, произвольно созданное он предпочитает действительному, реальному. Отсюда его увлечение различного рода механизмами, автоматами, музыкальными инструментами, которые он трактует как разумные существа, заменяющие живых людей эоловыми арфами» (71).

Кажется, что когда в новелле «Автомат» Гофман описывает кабинет профессора Х, любителя, коллекционера и создателя автоматов, то это описание, по всей видимости, кабинет самого Гофмана, ведь современники отмечали, что

в его комнате находится шкаф, заполненный марионетками (72). Это у Гофмана происходит потому, что мир для него раздваивается на реальный и фантастический («На жизнь он вообще смотри с точки зрения экспериментатора, она для него игра скрытых сил, уловить которые можно лишь особым «шестым» чувством. Но фантастическое начало присуще всем явлениям действительной жизни, как нечто естественно необходимое. Во всех рассказах Гофмана действующие лица живут двойной жизнью, попеременно выступая в обоих мирах, а поэт чувствует себя свободным, не связанным исключительно ни с той, ни с другой областью» (73).

Желание чудесного, что Гофман ощущает в своих читателях, объясняет, почему он предпочитал жанр сказки. Элемент сказочности присутствует даже в его новеллах. Разумеется, это пристрастие Гофмана к сказке объясняется не открытым и высоко оцененным романтиками фольклором, а потому, что сказка оказалась приемлемой для него формой выражения волшебного и чудесного как одного из существенных признаков человеческого бытия. А кроме того, сказка – тот древний жанр, в котором еще сохранилась активность мифа, а вместе с мифом и активность таинственного и непознаваемого, того Оно, которое будет открыто Фрейдом в период второго рождения Гофмана. Вот только тогда-то и будет понятно, что его сочинения – совсем не детские сказочки, какими они воспринимались наивными читателями. («Гофмана долгое время считали сочинителем сказок, пригодных для детского чтения и только в конце прошлого столетия он был вновь открыт для взрослых, когда стало очевидным, что в своих произведениях он раскрыл тайны, которые до него казались мистерией, недоступной для человеческого разума» (74).

Интерес Гофмана к марионеткам, которыми был наполнен шкаф в его кабинете, для нас представляет особый интерес, ведь именно марионетка помогает Гофману в эпоху романтизма возродить идею судьбы, которая после просветительской вакханалии XVIII века, казалось бы, больше не существует и не определяет жизнь человека. В отношении к марионетке Гофман предстает философом, улавливая в человеке то, что выходит за пределы его сознания и телесной природы. Это особое знание о человеке, которое мы находим у Гофмана, приходит вместе с пониманием неразгаданных отношений человека с миром. Об этом очень точно говорит С. Игнатов. «Для Гофмана люди не свободны, – они только игрушки в руках неведомых сил «*Das Leben dunkler Mächte graues Spiel!*». Эта мысль проходит через все его творчество. Люди – только марионетки, которых приводит в движение Судьба, как Директор театра – жизни. Поэтому наиболее точным отражением жизни будет театр марионеток, который так нравился Гофману» (75).

Гофман велик, ибо он заново, причем, в рационалистическую эпоху, которая в XVIII веке оказалась в апогее, открывает идею рока, идею судьбы, без которой не существовало общения древнего грека с миром, о чем философствовали древние мыслители. Гофман хорошо ощущал, что в отношении между человеком и миром вторгается судьба, которую древние называли роком. Отсюда и особый образ личности, уподобляемый марионетке. «На большой сцене реаль-

ного мира – комментирует любовь Гофмана к марионетке С. Игнатов- мы тоже марионетки, управляемые невидимой рукой. Во всякую минуту ужасный черт может сунуть свой хвост, где его совсем не ждешь, и кончено. Гофман хорошо знал действие этого хвоста, не раз в течение своей жизни испытал он его. Знал он также , что нельзя с ним бороться, а когда он видел, как люди стараются что-то делать, предполагая, что они делают это вполне свободно, что им принадлежит право выбора – ироническая улыбка стягивала его губы. Он видел слишком ясно тонкие, но прочные нити, которые тянулись от людей к руке всемогущего Директора театра» (76).

Однако уже в эпоху романтизма судьба имела вполне реальные социологические мотивировки, объяснимые с помощью того, что философы обычно называют отчуждением от государства. Нет, не случайно еще Аристотель сравнивал марионетку с рабом. «Между рабом – одушевленным инструментом – и другими неодушевленными орудиями труда не было бы никакой разницы, если бы последние могли по приказу работать и двигаться самостоятельно, как статуи Дедала и треножки Вулкана» (77). Пытаясь проникнуть в социологические механизмы этого отчуждения, Ю. Лотман пишет: «Поскольку это время совпало с расцветом бюрократической государственности, образ наполнился социально-метафорическим значением. Кукла оказалась на скрещении древнего мифа об оживающей статуе и новой мифологии мертвой машинной жизни. Это определило вспышку мифологии куклы в эпоху романтизма» (78).

Марионетка в контексте утопии символизма.

Как феномен культуры марионетка рождается в формах скульптуры. Как нами уже отмечалось, сакральные образы в их скульптурных формах, видимо, являются самыми ранними формами функционирования марионетки. Раз скульптурные формы, то, следовательно, формы неподвижные, застывшие. Но скульптура, если иметь в виду такие культуры, как античная, определяет не только художественные формы, но и всю культуру. Неподвижные скульптурные формы ранних эпох в истории куклы выражают стихию сакрального и сверхчувственного. Спрашивается, навсегда ли ушли эти древние статичные и неподвижные формы марионетки, какими они предстают в угаснувших культурах (античной, египетской и т.д.) в прошлое.

Судьба марионетки повторяет судьбу мифа в целом. Марионетка несет на себе печать мифа. Несомненно, это мифологическая фигура. Но угасает миф, вроде бы должны исчезнуть мифологические признаки марионетки тоже. В секулярной культуре, в которой угасает сакральное и сверхчувственное, должна исчезнуть и марионетка, которую описывает цитируемый Крэгом грек – путешественник. Но оно не угасает. Изменяются лишь функции марионетки. Мифологические и сакральные ее подтексты уступают место развлекательным и, следовательно, эстетическим. Элементы марионетки, какой она была в сакральных культурах, конечно, исчезают, но, как свидетельствует народная культура, они все еще сопровождают традиционные обряды и ритуалы. Правда, и обряды, и ритуалы уже теряют сакральный смысл (79), как и сама марионетка.

В секулярной культуре и обряды, и ритуалы, и марионетка начинают функционировать в развлекательных формах. Праздники и зрелища, которыми насыщена зрелищно-развлекательная культура прошлого, лишаются сакрального смысла и трансформируются в развлекательные формы. Такова судьба мифа, Вначале был только миф. Постепенно от него отделяются и обособляются такие формы, как, например, сказка. В сказке миф уходит в подтекст, но не исчезает. Зато сказка уже начинает вбирать в себя развлекательную стихию. А что же происходит с профессиональным театром в его поздних формах? Кажется, что современные формы искусства уже полностью освобождаются и от сакральных, и от мифологических смыслов.

Но не совсем так. Возьмем хотя бы изобразительное искусство. Разве уже символизм, а затем и вышедшие из него футуризм и другие направления художественного авангарда не пытаются возродить архаические формы искусства? Уже прерафаэлиты начинают открывать заново средневековые эстетические формы. Но Средневековьем эстетические ретроспекции не исчерпываются. Искусство возрождает самые древние формы изображения. То же происходит и в театре начала XX века. Профессиональный театр в его традиционных формах объявляется устаревшим. Возникают дискуссии о кризисе театра. Авангард приходит в театр и, стремясь быть условным, обращается за таким условным языком к своим ранним формам, в том числе, к средневековому, античному, китайскому и японскому.

Но что значит обратиться к ранним формам театра? Это значит вернуться к тем его формам, которые, собственно, еще не были эстетическими и не порвали связь с религиозными ритуалами. Имея намерение вызвать такие формы из небытия, теоретики и практики – реформаторы театра, тем самым, возрождали и древние формы религии, которые, может быть, еще в некоторых сектах сохранялись. Не случайно символисты, в том числе, и философствующие, имели контакты с сектантами. С легкой руки Вяч. Иванова многие рассуждали о реформе театра, смысл которой заключался в возвращении мистерии, которая, как известно, в античной культуре носила культовый характер и предшествовала собственно профессиональному театру. Однако как возродить мистерию, ассоциирующуюся с начале XX века с архаическим театром, если она была не просто и не только театром? Ведь мистерия – это прежде всего религиозный ритуал.

Получается, что, возрождая мистерию, театра начала XX века должен был вроде бы возродить и ее религиозный смысл. Но что значит возродить религиозный смысл? Смысл какой именно религии? Получается, той религии, что имела место в Древней Греции, т.е. языческой религии. Вот на это противоречие в дискуссиях по поводу кризиса театра и его возрождения и обращал внимание А. Белый. Он пишет: «Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни» (80). Подозрительны потому, что европейский театр давно уже эмансипировался от религии, а, кроме того, о какой религии идет речь. «Когда же нам говорят теперь, что сцена есть священнодействие, актер – жрец, а созерцание драмы приобщает нас к таинству, то слова «священнодействие»,

«жрец», «таинство» понимаем мы в неопределенном, многосмысленном, почти бессмысленном смысле этих слов. Что такое священнодействие? Есть ли это акт религиозного действия? Но какого? Перед кем это священнодействие? И какому богу должны мы молиться? Приглашают ли нас вернуться к тем примитивным религиозным формам, из которых развилась драма, или нет, все это остается покрытым мраком неизвестности. Если да, подавайте нам козла для заклания! Но что мы будем делать с козлом после Шекспира?» (81).

Тем не менее, даже если воскресить античную оркестру, на которой развевались представления в честь бога Диониса, и невозможно, то все равно искусство рубежа XIX–XX веков словно спохватившись, осознавая, что оно совершенно утратило сакральный смысл или «середину», как выразился Х. Зедльмайр, и пыталось вернуть эту связь эстетического с сакральным, художественного со сверхчувственным. В этом смысле, т.е. в смысле возвращения к некогда существовавшим, но забытым формам искусства интересен опыт В. Мейерхольда, не только принимавшего участие в дискуссиях о кризисе театра, но и всеми своими театральными экспериментами демонстрировавшего пути выхода из этого кризиса. Такие пути были связаны с возрождением тех приемов театральной культуры прошлого, которые, казалось бы, в эпоху психологического и натуралистического театра, оказались прочно забытыми.

Посвятивший В. Мейерхольду книгу театровед Б. Алперс пишет: «В его постановках возникали на сцене давно забытые театральные приемы всех времен и народов. Итальянская комедия dell'arte, театр Мольера, шекспировский театр, театр Средневековья, испанский, японский театр – эти законченные театральные стили служили материалом для многообразных режиссерских опытов Мейерхольда. Многовековая история театра была перелистована им и изучена в ее практическом применении на современной сцене» (82).

Именно в контексте вспоминаемых в театре начала XX века театральных культур прошлого становится понятным и интерес и самого Мейерхольда, и этого времени к марионетке. Упоминание о марионетке мы находим и в процитированной нами статье А. Белого. А. Белый вспоминает о марионетке в том месте, где говорится о том, как быть с актером в ситуации возрождающейся мистерии. Ведь если мистерия – это религиозный акт, то актер в его современном смысле исчезает, а если и сохраняется, то вроде должен играть роль жреца. И тогда его действия приобретут сакральный смысл. Но ведь это означает, что пластика актерских движений кардинально изменяется. Она становится предельно регламентированной, условной и символической. В данном случае психологизм и бытовизм окажутся неуместными. Движения актера оказываются предельно рассчитанными и должны выражать надбытовой, торжественный смысл.

Иначе говоря, динамика здесь должна уступить место статике, даже, может быть, неподвижности, что знакомо опять же по Метерлинку. Поэтому А. Белый и говорит, что жреческие установки театра раздавили бы актера, актера в его современном виде. Получается, что предлагаемая мистерияльная метаморфоза в театре невозможна. Она невозможна потому, что актер в его совре-

менном виде – это стихия живой жизни, спонтанного проявления тела. Его органика противоречит идее возрождения сверхчувственного начала мистерии. Но дело в том, что театр начала XX века учится возможности обуздывать спонтанность актерских проявлений. Мощным средством такой жесткой регламентации поведения актера на сцене оказывается возникающая режиссура. Отныне театр становится не столько актерским, сколько режиссерским. Режиссура обуздывает стихийность актера и подчиняет его поведение на сцене жесткому расчету. Конечно, А. Белый утрирует, когда говорит, что режиссура превращает актера в нечто вроде застывшей куклы. Но поскольку актер – живой человек, то он может забыть, что он – кукла. В данном случае А. Белый не случайно вспоминает марионетку. Эксперименты с режиссерским театром уподобляют актера марионетке («Реально это было бы осуществлено в театре марионеток» (83).

Марионетка как идеал актера. Концепция Э. Г. Крэга как еще один вариант символистского театра.

Таким образом, частным вопросом в дискуссиях о кризисе театра, ставшим натуралистическим, психологическим и иллюзионистским и, следовательно, развивающимся под сильным давлением литературы, становится и вопрос о марионетке. В начале XX века идея возрождения марионетки становится популярной. Эта идея сопровождает дискуссии о рождающемся новом театре. Под понятием «новый театр» следует подразумевать «условный театр». Возрождение условных форм, имеющих место в истории театра, воспринимается выходом театра из кризиса. Но марионетка как раз и предстает такой условной формой, более того, условностью в ее крайнем выражении.

Дело даже не в интересе Мейерхольда к марионетке как таковой, а в том, что в спектаклях мастера живые актеры подражают марионеткам. Вот как об этом пишет Б. Алперс. «Образы, возникающие на сцене мейерхольдовского театра в спектаклях этого типа, - не мистические призраки, не видения экспрессионистского театра. Нет, это всего – навсего куклы паноптикума, музея восковых фигур. В них нет ничего загадочного. Но так же, как и в восковых фигурах, в них есть то странное, что всегда поражает в точных подделках под живую натуру: кажется, что от них отделяется тонкий запах тления. И словно для того, чтобы больше походить на куклы, все меньше передвижений позволяют себе персонажи этих «исторических» спектаклей и все большую механистичность и геометричность приобретают их скупые жесты и осторожные движения. И иногда зрителю, глядящему на сцену из темноты зрительного зала, кажется, что вот сломается механизм, управляющий движущимися площадками «Мандата», «Ревизора» и «Горе уму», и действующие лица останутся в тех позах, в каких застала их поломка механизма, и будут стоять до тех пор, пока их не уберут театральные рабочие. Но ведь именно так и случилось в финале «Ревизора», когда персонажи гоголевской комедии оказались пустыми, легкими, раскрашенными куклами из папье-маше, сделанными в бутафорской мастерской театра имени В. Мейерхольда» (84).

Удивительно, но Мейерхольда до сих пор обвиняют в том, что он в своих спектаклях, часть из которых была поставлена по сюжетам русской классической литературы, эту самую классику уничтожает. Мол, у знаменитого режиссера отсутствует пиетет перед великой русской литературой. Но великий театральный маг всего лишь демонстрировал найденных им в театральной культуре прошлого прием остранения. И он связан с марионеткой. Между тем, достаточно лишь вспомнить, что задолго до экспериментов Мейерхольда в театре, связанных с видением персонажей как марионеток, это проделал в своей «Истории одного города» М. Салтыков-Щедрин. Но, может быть, этот классик - отклонение от литературного мейнстрима XIX века?

Не могу отделаться от впечатления, которое меня посетило, когда я недавно перечитывал платоновского «Чевенгура». Я в соответствии с давно заведенной традицией каждый год во время отпуска непременно перечитываю какое-то одно произведение из русской классической литературы. В последний раз я перечитывал названное произведение М. Салтыкова-Щедрина, а затем взялся за «Чевенгура». В процессе чтения я вдруг спохватился и даже, закрыв книгу, еще раз прочитал ее название на обложке, чтобы убедиться, что это именно Платонов. Потому, что у меня было впечатление, что платоновский текст является все тем же текстом Салтыкова –Щедрина. Сменилось время, но персонажи остались те же. Что уж говорить о литературе, если в 20-е годы, высказываясь о современности, Н. Бухарин говорит, что герои М. Салтыкова-Щедрина продолжают существовать (85). И, видимо, их до сих пор можно встретить.

Этот прием Мейерхольд разглядел уже у Гоголя и Грибоедова. Б. Алперс пишет, что процедура взяток, тех самых, которые в современной России предстают показателем разложения и распада некогда великой страны, у Мейерхольда показана как обряд, как механический акт. Этот прием остранения у Мейерхольда превосходно ощутил Б. Алперс. «Царство автоматов, обобщенных схем, занятых равнодушным воспроизведением установленного бессмысленного ритуала, приспособленных к механическому выполнению типовых обрядовых функций, начиная от услужливо согнутой спины в качестве сиденья для супруги начальника и кончая массовым мордобоем» (86).

Но, конечно, русская классика – не единственный источник мейерхольдовского экспериментаторства. В том-то и дело, что до того, как прочитать глубинные смыслы русской литературы, Мейерхольд сначала попытался создать, как это позднее будет формулировать Ю. Лотман, язык, который бы позволил эти смыслы выявить и продемонстрировать. Этот его язык как язык, на котором будут создавать свои шедевры многие театральные режиссеры XX века, связан с отмеченной нами тенденцией, а именно, со стремлением искусства в начале XX века возродить архаику. Эту мысль можно выразить более конкретно.

Так, Б. Алперс ставит вопрос о том, что Мейерхольда в его поисках современного театрального языка стала преследовать тень. Эта тень, как выражается известный театровед, носит имя уже нами упомянутого венецианского драматурга XVIII века Карло Гоцци. Не случайно В. Мейерхольд даже вызвал к

жизни журнал, названный именем одной из пьес К. Гоцци, а именно, «Любовь к трем апельсинам». Дело даже, может быть, не в самом К. Гоцци, а в том, что в театральной жизни своего столетия он воскресил театральную маску, рождение которой уходит в глубокую древность. Конечно, он возрождает поэтику итальянской комедии масок – *commedia dell'arte*. Но, видимо, и сама эта комедия масок в ее итальянском варианте не является первой в той истории театра, в которой мы пытаемся отыскать место марионетке. Система К. Гоцци возникает на основе маски, а маска противостоит характеру и психологии, а, следовательно, и театру в его поздних формах, которые к началу XX века и оказались в кризисе.

Характеризуя метод К. Гоцци, возрождающего в свое время маску, Б. Алперс пишет: «Гоцци с его театром масок оказался в роли факельщика, проводившего на кладбище умирающее феодальное общество» (87). Но если Мейерхольд подхватывает систему Гоцци и пытается утвердить на этой основе поэтику нового театра, то, видимо, тут-то и возникает необходимость говорить прежде всего о новом театральном языке, с помощью которого на сцене воспроизводились сюжеты из русской классической литературы. Именно обнаруженный у Гоцци язык театра и позволяет Мейерхольду это сделать. Но ведь деятельность Мейерхольда развертывается в революционную эпоху. Разве может быть язык маски созвучен новой жизни, революции, наконец? Вот тут-то как раз и появляется возможность объяснить пристрастие Мейерхольда в революционной действительности к русской классике, язык которой, казалось, уходил в прошлое.

Мейерхольд, как и Гоцци, вроде бы предстает еще одним факельщиком, провожающим на кладбище старую Россию. Об этом пишет и Б. Алперс. «Театральная маска, как правило, обычно выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность, – пишет Б. Алперс, – Она всегда противостоит характеру или низшей его ступени – жанровой фигуре. В театре драматическом, серьезном, ставящем себе общественно-воспитательные задачи, она появляется только в моменты, завершающие определенную историческую эпоху, жизнь определенного общественного класса. Подчеркнутым смехом, резкой гримасой она провожает в прошлое окаменевший уходящий быт» (88). Конечно, такая аналогия между факельщиком XVIII века и факельщиком века XX-го возможна и приемлема. Но однако же трудно поверить, что смысл мейерхольдовской перелицовки русской классики сводился лишь к этому. Скорее в его спектаклях звучала мысль, высказанная Н. Бухариным, а именно: ну, никуда не ушли те марионетки, занимающие после революции кресла начальников, а продолжают существовать и будут еще долго существовать.

Наш интерес к реабилитации искусства марионетки, что можно иллюстрировать на примере творчества В. Мейерхольда, все же одним интересом к этому режиссеру не исчерпывается. Чтобы позволить себе обобщить наши наблюдения над вспыхнувшим в начале XX века интересом к марионетке, мы обратимся также и к другому режиссеру этого времени – Э. Г. Крэггу. Спустя столетие, мысль о преимуществе марионетки перед живым актером, что пытался аргументировать Г. фон Клейст, будет развивать режиссер-экспериментатор

Э. Г. Крэг. О периоде в истории театра, представленном Э. Г. Крэгом, мы знаем больше и, в частности, знаем об этом периоде как периоде кризиса театра и, соответственно, стремления обновить язык театра за счет возрождения условных приемов. Крайней формой такой условности оказывается опять же марионетка.

Как казалось Крэгу, эта форма условности становится достижимой. Чтобы представить преимущества марионетки перед живым актером, Крэг должен перечислить уязвимые места живого актера. Если задуматься, откуда возникают такого рода идеи и какой традиции Крэг следует, то, пожалуй, лучше всего его заключениям и выводам соответствует философия и эстетика Платона, ведь Платон не любил не только актерское, но и вообще искусство в том случае, когда оно лишь отражает и воспроизводит жизнь. Эстетическое у Платона появляется лишь в том случае, если отражение в произведении мира реального и чувственного имеет отношение к «идее» или к сверхчувственному миру. Собственно, как свидетельствует философия искусства Шеллинга-философа, наиболее близкого романтизму и вызвавшего к жизни романтическую философию искусства, платонизм, пожалуй, – это та традиция, которая возрождается в романтизме. Суждения Крэга об искусстве актера, пожалуй, будут понятны лишь в соотнесенности с этой традицией. Прежде всего, Крэг утверждает, что актерскую деятельность зря отождествляют с искусством.

Искусство есть сфера расчета, очищения явления, заинтересовавшего художника, от всего случайного, изменчивого, непредвиденного. Телесные проявления актера на сцене не поддаются контролю, их предвидеть невозможно, а потому и говорить о чистой эстетике применительно к актеру нельзя. «Актерская игра – не искусство. Поэтому несправедливо говорить об актере как художнике. Искусство являет собой, – пишет Крэг, – полную противоположность тому хаосу, который создается вследствие беспорядочного нагромождения многих случайностей» (89). Полному контролю не поддается не только поведение актера на сцене, но и его мимика. В разных телесных, поведенческих, мимических, голосовых и т.д. нюансах актера много случайного, а искусство не терпит случайности. Жестикаляция актера часто бывает чрезмерной, а мимика преувеличенной. Поэтому и не следует говорить об актерском искусстве. Вместе со случайными моментами в рисунке роли в творчество актера приходит природа, а природу организовать невозможно. Она стихийна.

Крэгу хочется, чтобы в актере природа была нейтрализована и пересоздана культурой. С его точки зрения, прогресс театра – это преобладание культуры над природой. Но поведение живого актера на сцене демонстрирует природу как доминанту, а это обстоятельство оказывается барьером для совершенствования, для прогресса театра как явления культуры. Чтобы не задерживать прогресс театра, актеру свои эмоции необходимо полностью подчинить рассудку. Укрощение эмоций – путь к полному овладению мимикой лица и пластикой тела. Любопытно, что Крэг как символист, а, следовательно, творящий в традиции романтизма, чему вроде бы соответствует раскрепощение эмоций, а не подчинение рассудку, в своей статье «Актер и сверхмарионетка» выходит за пределы символистской и романтической традиции. Ведь у него получается,

что полное подчинение поведению живого актера сознанию, т.е. разуму является идеалом искусства вообще.

Но это значит, что актер, чтобы соответствовать эстетике Крэга, должен превратиться в автомат. Крэг не стесняется произнести это слово «автомат». Он пишет: «Как актеру достичь совершенного автоматизма, при котором его тело стало бы абсолютно послушным рабом сознания» (90). Может ли живой актер превратиться в автомат? По мнению Крэга, не может. Значит, и не стоит настаивать на том, что актер-художник. Ведь его тело берет верх над разумом. Какой же выход из этого неудобства? Как раскрепостить театр и предоставить ему свободу развития? По мнению Крэга, для этого необходимо выявить те закономерности, которые в искусстве театра хотя и существуют, но не осознаются. Но не осознаются они лишь в натуралистическом и психологическом формах театра. Но ведь существуют и другие его формы, которые в его поздней истории угасли, оказались под давлением литературоцентризма вытесненными на периферию. Раз живой актер – тормоз для прогресса театра, а, следовательно, и культуры, то этот тормоз нужно ликвидировать и предоставить театру свободу развития. Но это означает объявить «смерть актера» в театре. Опасаться такой смерти, видимо, не следует. Когда-то еще Гегель объявил «смерть искусства», позднее Р. Барт объявит «смерть автора», а М. Фуко – «смерть человека». Такого призыва в истории театра, кажется, еще не было. Но ведь что означает вывод, к которому приходит Крэг, как не эта самая «смерть актера»?

Конечно, Крэг пишет и о том, что свободное развитие театра задерживается не только живыми актерами, а еще и превращающими театр в искусство декорации живописцами. Настоящая реформа театра как раз и заключается в том, чтобы изгнать из театра и живых актеров, и живописцев. Но что же заменит изгнанных из театра живых актеров? Собственно, Крэг и пишет теоретическую статью специально, чтобы на этот вопрос ответить. Сцену нового театра должна занять марионетка. Не случайно С. Эйзенштейн вспоминает фон Клейста, который тоже обсуждал этот вопрос. Анализируя поэтику японского театра Кабуки, в котором сохраняется влияние марионетки, С. Эйзенштейн пишет: «Вспоминаются слова Клейста, столь близкие к театру Кабуки, рожденному «от марионетки»: «Совершенство актера – либо в том теле, которое совершенно не осознано, либо в том, которое осознано предельно, то есть в марионетке или в «полубоге». Крайности сходятся...» (91).

Как же Крэг понимает марионетку? Он против того, чтобы считать ее синонимом куклы. Дело в том, что кукла как одно из названий марионетки превращает ее исключительно в игровую фигуру, забаву для детей или для потехи простонародья. По мнению Крэга, необходимо вернуть марионетке ее первоначальный, т.е. сакральный смысл. Этот вывод Крэга свидетельствует о новых установках искусства в начале XX века, а именно, об авангардных установках, что подтверждает нашу мысль о необходимости осмыслить опыт искусства марионетки в контексте истории искусства. Крэг выражает основную мысль художественного авангарда – необходимость отречься от предшествующей художественной традиции и возродить архаические формы. Возрождая эти формы,

искусство возвращает и сакральный смысл искусства, что будет способствовать продлению его кризиса.

В русле этой новой тенденции рассуждает и Крэг. Он пишет: «Марионетка ведет свое происхождение от каменных идолов в древних храмах. Это выродившаяся к нашему времени форма изображения божества» (92). Конечно, Крэг знает, что в реальности марионетка еще не умерла, но она предстает преимущественно в низовых формах театра, в вульгарных, комических формах. Из этих форм исчезло сакральное содержание марионетки, а без этого нет и ее эстетического содержания. Как возродить серьезное эстетическое содержание марионетки? В эпоху массового театра и вообще массовой культуры это довольно трудно сделать. Ведь угасание сакрального и эстетического содержания марионетки есть следствие вторжения массы в театральную сферу. Но как вырвать этот древний архетипический образ марионетки из –под власти толпы? Можно ли вообще это сделать?

Какой же выход предлагает Крэг? Он предлагает возродить не просто марионетку, даже не образ марионетки, что сформировался в позднюю эпоху. Предстоит реабилитировать сверхмарионетку, а эстетическое содержание марионетки – это эстетическое содержание неподвижности, т.е. смерти («Идеал сверхмарионетки – не живой человек из плоти и крови, а тело в состоянии транса. Она станет облекаться в красоту смерти» (93). В данном случае любопытно отметить, что, говоря о сверхмарионетке, Крэг ведь имеет в виду личность, точнее, образ личности, присущее художникам авангарда новое видение этой личности. Авангардисты как противники психологического театра восстали против художника – индивидуалиста. Образ художника, как его представляли сторонники авангарда, – это образ безвестного, анонимного художника.

Но ведь такой образ, как и вообще любой образ художника, – производное от типа культуры. Образ анонимного художника – это произведение средневековой культуры и вообще всякой культуры, в которой личность воспринимается иначе, чем это происходит в поздних культурах. Так что идеал нового «актера», т.е. отсутствие живого актера, а именно, возрождение сверхмарионетки – это одновременно и идеал той личности нового типа, которая пригрезилась творцам авангарда. А, следовательно, и идеал той культуры, прихода которой жаждали символисты, порождая раздробившиеся потом разные художественные течения. Как утверждает Крэг, в древних культурах художники не представляли индивидуалистами, одержимыми идеей утвердить собственную личность, как это будет происходить в культуре после средних веков. Запечатленные в египетской и античной скульптуре фигуры зрителя не замечают. Они лишены вульгарных проявлений эмоций, присущих поздним эпохам, что и фиксирует натуралистический, психологический и иллюзионистский театр. Это состояние неподвижности, без которого нет скульптуры в античности, а также сверхмарионетки, у Крэга ассоциируется со смертью.

Спрашивается, как спустя столетие быть с этой идеей Крэга возрождения сверхмарионетки, а, следовательно, типа личности и, соответственно, типа культуры? Образ личности и культуры, в которой такого типа личность воз-

можно, все еще берedit душу современного человека. В середине XX века этот образ культуры, который рисует Крэг, был обоснован П. Сорокиным. Ученый обозначил такого рода культуру, которая оказывается все еще в будущем, все еще не реализованной как культура идеационального типа. Но этот сюжет требует подробного и другого исследования.

Литература

1. Третьяков В. Теория телевидения. ТВ как неязычество и как карнавал. М., Научно-издательский центр «Ладомир», 2015, 664 с.
2. Шевченко Л. Рождение трагедии// Знамя. 1999., № 9., с. 218
3. Шевченко Л. Указ. Соч., с. 219
4. Шендерович В. Куклы-2., М., Вагриус., 1998., с. 301
5. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т., т. 5., М., Искусство., 1968., с. 312
6. Эйзенштейн С. Указ. Соч., с. 312
7. Голдовский Б., Духанина Л. Дети Гефеста. М., 2015., с. 31
8. Гомер
9. Маньен Ш. История марионеток в Европе с древнейших времен до наших дней. М., Канон-плюс., 2017., с. 24
10. Маньен Ш. Указ. Соч., с. 99
11. Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. М., Искусство., 1988., с. 228
12. Крэг Г. Указ. Соч., с. 227
13. Богатырев П. О взаимосвязи двух близких семиотических систем (Кукольный театр и театр живых актеров) // Труды по знаковым системам. VI. Ученые записки Тартуского университета., Тарту., 1973., Выпуск 308., с. 308;
14. Богатырев П. Указ. Соч., с. 308
15. Ламетри Ж. О. Человек – машина // Ламетри Ж. О. Сочинения. М., Мысль., 1976., с. 236
16. Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры. Университетская книга. Санкт-Петербург., 1998., с. 421
17. Сафрански Р. Гофман. М., Молодая гвардия. 2005., с. 58
18. Ямпольский М. Неоконченная пьеса для механического человека (философские автоматы : линия Вокансона // Декоративное искусство СССР., 1984., №4., с. 29
19. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы., т. 1., 1891-1917., М., Искусство., 1968., с. 249
20. Салтыков –Щедрин М. Сказки. Пестрые письма. Мелочи жизни // Салтыков –Щедрин М. Полное собрание сочинений. Т. ХУ1., Государственное издательство «Художественная литература», М., 1937., с. 128
21. Салтыков –Щедрин М. Указ. Соч., с. 144
22. Салтыков –Щедрин М. Указ. Соч., с. 144
23. Салтыков –Щедрин М. История одного города. Господа Головлевы. Сказки. М., Московский рабочий., 1972., с. 110
24. Салтыков –Щедрин М. Указ. Соч., с. 111
25. Салтыков –Щедрин М. Указ. Соч., с. 177
26. Салтыков –Щедрин М. Указ. Соч., с. 177
27. Салтыков –Щедрин М. Указ. Соч.
28. Салтыков –Щедрин М. Указ. Соч.
29. Шендерович В. Куклиада // Знамя. 1998., № 3., с. 169
30. Шендерович В. Указ. Соч., с. 184
31. Шендерович В. Указ. Соч., с. 171
32. Шендерович В. Указ. Соч., с. 172
33. Шендерович В. Указ. Соч., с. 180

34. Гиппиус В. Люди и куклы в сатире Салтыкова // Гиппиус В. От Пушкина до Блока. Л., 1966., с. 324
35. Ханзен - Леве О. А. Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., Языки русской культуры. 2001., с. 12
36. Флоренский П. Органопроекция // Русский космизм: Антология философской мысли. М.: педагогика – Пресс., 1993., с. 161
37. Флоренский П. Указ. Соч., с. 161
38. Ямпольский М. Неоконченная пьеса для механического человека (философские автоматы: линия Вокансона // Декоративное искусство СССР. 1984., № 4., с. 25
39. Лосев А. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития. Книга 2. М., Искусство., 1994., с. 497
40. Лосев А. Указ. Соч., с. 497
41. Лосев А. Указ. Соч., с. 496
42. Лотман Ю. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. Избранные статьи в 3-х т., т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн., Александра., 1992., с. 269
43. Ларошфуко де Ф. Максимы. Паскаль Б. Мысли. Лабрюйер де Ж. Характеры. М., 1974., с. 140
44. Кутырев В. Унесенные прогрессом. Эсхатология жизни в техногенном мире. СПб., Алетейя. 2016
45. Маньен Ж. Указ. Соч.. с. 22
46. Лотман Ю. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. Избранные статьи в 3-х т., т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн. Александра., 1992., с. 378
47. Гиппиус В. Указ. Соч., с. 303
48. Гиппиус В. Указ. Соч., с. 303
49. Гофман Э.Т. А. Крейсleriана. Новеллы. М., Музыка. 1990., с. 188
50. Гофман Э. Т. А. Указ. Соч., с. 188
51. Барт Р. Camera lucida. М., 1997., с. 28
52. Крэг Э. Г. Указ. Соч.. с. 223
53. Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто. Петроград., 1915., № 4-7., с. 191
54. Вебер А. Избранное: кризис европейской культуры. Университетская книга. Санкт-Петербург., 1999., с. 486
55. Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., Прогресс., 1987., с. 148
56. Якобсон Р. Указ. Соч., с. 173
57. Сафрански Р. Гофман. М., Молодая гвардия. 2005., с. 258
58. Гоци К. Сказки для театра., т. 1., СПб-М., Государственное издательство, МСМХХ111., с. 16
59. Лотман Ю. Указ. Соч., с. 379;
60. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 2. 1917- 1939., М., Искусство., 1968., с. 234;
61. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума. СПб., Наука. 2006., с. 97
62. Гайм Р. Указ. Соч., с. 98
63. Гайм Р. Указ. Соч., с. 97
64. Клейст фон Г. О театре марионеток // Клейст фон Г. Избранное. Драмы. Новеллы. Статьи. М., Художественная литература. 1977., с. 514
65. Сафрански Р. Гофман. М., Молодая гвардия. 2005., с. 59
66. Гофман Э. Т. А. Крейсleriана. Новеллы. М., Музыка., 1990., с. 203
67. Гофман Э. Т. А. Указ. Соч., с. 198
68. Гофман Э. Т. А. Указ. Соч., с. 334

69. Гофман Э. Т. А. Указ. Соч., с. 339
70. Гофман Э. Т. А. Указ. Соч., с. 339
71. Браудо Е. Э. Т. А. Гофман. СПб., Парфенон., 1922., с. 46
72. Браудо Е. Указ. Соч., с. 46
73. Браудо Е. Указ. Соч., с. 46
74. Браудо Е. Указ. Соч., с. 47
75. Игнатов С. Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество. М., 1914., с. 46
76. Игнатов С. Указ. Соч., с. 46
77. Маньен Ш. Указ. Соч.. с. 25
78. Лотман Ю. Указ. Соч., с. 379
79. Морозов И. Феномен куклы в традиционной и современной культуре. М., Индрик., 2011
80. Белый А. Театр и современная драма // Белый А. Символизм как миропонимание. М., Республика. 1994., с. 156
81. Белый А. Указ. Соч., с. 158
82. Алперс Б. Театр социальной маски // Алперс Б. Театральные очерки. В 2-х т., т. 1., М., Искусство., 1977., с. 37
83. Белый А. Указ. Соч., с. 166
84. Алперс Б. Указ. Соч.. с. 77
85. Бухарин Н. Культурные задачи и борьба с бюрократизмом // Революция и культура. 1927., № 2., с. 5
86. Алперс Б. Указ. Соч., с. 95
87. Алперс Б. Указ. Соч.. с. 103
88. Алперс Б. Указ. Соч.. с. 102
89. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи, письма. М. Искусство., 1988., с. 213
90. Крэг Э. Г. Указ. Соч.. с. 219;
91. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т., т. 5., М., Искусство., 1968., с. 310
92. Крэг Э. Г. Указ. Соч., с. 227
93. Крэг Э. Г. Указ. Соч., с. 228.

Александр Демченко (Саратов)

Подводя очередные итоги

За творческим восхождением Леонида Сметанникова мне довелось наблюдать уже на протяжении более полувека, испытывая при этом всё большее удовлетворение, о чём, помимо множества статей, говорит и последовательность опубликованных мною монографий о выдающемся певце: «Леонид Сметанников» (Саратов, 1994), «Искусство Леонида Сметанникова» (М., 2012), «Мэтр вокала» (Саратов, 2018), а также большой очерк о нём в книге «Русские певцы» (М., 2020).

С первых самостоятельных шагов в искусстве он заявил о себе как певец всеохватывающего, поистине универсального плана. Многочисленные оперные партии, академические концертные программы, песня в любых её ипостасях – всё оказалось ему по плечу и всюду он добивается самых высоких художественных результатов. Поэтому его аудитория поистине необъятна, тем более что он непрерывно гастролирует и объехал не только всю нашу страну, но и

весь земной шар. Обо многом говорят самые высокие регалии, которых он удостоен, однако ещё более впечатляет неизменно заинтересованное отношение к нему со стороны почитателей. Кроме того, следует учесть и то, что в некотором смысле остаётся как бы «за кадром» – это его плодотворная педагогическая деятельность. Наконец, не может не восхищать и тот факт, что, отмечая ныне свой 80-летие, он по-прежнему полон творческой энергии, покоряя неувядающим талантом. Таков крупнейший представитель современной отечественной вокальной школы, лауреат ряда престижных конкурсов, лауреат Государственной премии России, народный артист СССР, солист Саратовского академического театра оперы и балета, профессор Саратовской консерватории Леонид Анатольевич Сметанников.

* * *

Оценивая сделанное им за полвека артистической деятельности, хочется воспользоваться латинской фразой *perpetuum mobile*, означающей *вечно движущийся, вечное движение*. Представляется, что коренная суть искусства и жизненного ритма этого певца состоит именно в этом.

Начнём с того, что основу его творческого мира составляют три исполнительских амплуа: **опера, романс, песня**.

Имеет смысл расшифровать подробнее: опера и оперетта, кантата и оратория, романс классический и бытовой, песня эстрадная и народная. То есть практически все вокальные жанры. И в каждом – блестящие творческие достижения.

Таков знаменитый артистический универсализм Сметанникова, такова его редкая многогранность, поразительная широта творческого диапазона.

***Из рецензий:** С нетерпением ждала музыкальная Москва выступления одного из своих любимцев – солиста Саратовского театра оперы и балета Леонида Сметанникова.*

Народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР, Сметанников широко известен в столице благодаря своей разносторонней концертной деятельности, выступлениям по радио и телевидению, записям на пластинки.

Для поклонников и специалистов оперного театра этот певец представляет большую ценность как обладатель редкого в наши дни голоса – лирического баритона. Его благородные, возвышенные и мужественные герои – Онегин, Елецкий, Валентин – образцы высочайшего актёрского профессионализма. Зрителям оперных театров страны он знаком как темпераментный исполнитель ролей Дон Жуана, Фигаро, Петруччио.

Л.Сметанников является одним из лучших интерпретаторов русской народной песни и старинного романса.

...Слушатели наградили любимого певца яркой россыпью цветов и длительной овацией. Концерт к Колонном зале запомнится надолго, ибо он стал настоящим откровением (А.Хрипин, Москва).

Артистический универсализм саратовского певца не имеет ничего общего с неразборчивостью, всеядностью или пёстрой эклектикой. Его исполнительскому творчеству присуще внутреннее единство. И определяется оно тем, что Леонид Сметанников всегда и во всём остаётся самим собой.

Что такое оставаться самим собой? Это прежде всего означает иметь совершенно устойчивые, индивидуально неповторимые, легко узнаваемые качества голоса. Его баритон нередко называют великолепным, чуждым, отмечая красоту окраски, «бархатность» тембра, благородство и теплоту звучания. Это голос большого диапазона – яркий, полётный, ровно звучащий во всех регистрах.

Тема отдельного разговора – его кантилена. Кантилена мягкая, но звучная, очень пластичная, нескончаемо широкая. Когда она льётся потоком непрерывного развёртывания, мелос расцветает оазисами наслаждения, становится чарующе-упоительным. Это совершенство вокального звуковедения, подлинное бельканто – одно из главных богатств певца, за которым стоит богатство души.

От первого лица: Не надо петь всё время громко! Петь надо мягко, зачаровывая.

Слушатель должен наслаждаться. Главное – красота тембра.

* * *

Другие грани его вокального искусства состоят во владении всем многообразием звуковой палитры. На одном полюсе – тембровость предельно нежная, ласковая, звучание высокого регистра лёгкое, светлое, как бы воспаряющее. На другом полюсе – подчёркнутая твёрдость, мужественность, блеск и «металл», а при необходимости и жёсткость, суховато-холодный оттенок, грозная мощь.

И между этими полюсами – масса градаций, создающих базу для гибкой фразировки и нюансировки. Здесь один из показателей его мастерства состоит в филировке звука от еле слышного пианиссимо до громоподобного фортиссимо и наоборот.

Что ещё обычно отмечают у Сметанникова, так это естественность манеры пения. Он исходит из принципов формирования звука, характерных для классической школы, что даёт его голосу большое, наполненное, «округлое» звучание. И надо полагать, благодаря этому он до сих пор не «стёр» свой голос. Поэтому и сегодня, после пяти десятилетий интенсивнейших профессиональных выступлений, голос его звучит по-прежнему превосходно.

Непосредственно с вокалом соседствует такое качество, как дикция. Общепризнанно, что она у него совершенно безупречная, а встречается это в певческом искусстве крайне редко.

«Я целый год учился открывать рот и говорить “да”, чтобы это было “да”. Целый год!» – это его признание из времён консерваторского обучения. И Леонид в конечном счёте добился своего. Он ничуть не форсирует, не артику-

лирует нарочито, а между тем каждое слово у него слышно явственно, с полной отчётливостью.

Придавая столь большое значение дикции, Сметанников безусловно прав. И не только потому, что слушатель имеет законное право слышать поэтический текст.

***От первого лица:** Отчётливо сказанное певцом слово важно и само по себе. Но, кроме того, через дикцию и слово к артисту приходит и образ, и настроение, и проникновение в суть исполняемого произведения.*

Ну, а рядом ещё и актёрский комплекс. Пресса единодушно отмечает импозантность его артистической внешности, присущее ему «*море обаяния*». Вокальную виртуозность вкупе с разнообразными приёмами игры голосом дополняют у него незаурядные актёрские данные, способность к самобытной лепке визуального образа, сценическая свобода, дар артистического перевоплощения.

Добавим к этому великолепную, безотказную память – общую и музыкальную. Добавим и обязательное для него доскональное знание своего певческого, словесного и актёрского материала, его законченную отработанность – «*Всё должно быть безупречно!*»

Кажется, сказанного достаточно, чтобы говорить о всестороннем мастерстве Леонида Сметанникова, о его высочайшем профессионализме. На самом же деле понятие *мастер* включает в себя такое множество оттенков и деталей, что продолжать можно бесконечно.

***Из рецензий:** Леонид Сметанников – актёр большого сценического обаяния. Труднейшие баритоновые партии оперного репертуара звучат в его исполнении удивительно легко. Голос певца льётся свободно. Впечатляет сочетание превосходного бельканто с отличной дикцией.*

Естественна манера пения актёра: создаётся впечатление, что он просто разговаривает с партнёрами. Это – высшая форма вокального искусства (Л.Адамантова, Иваново).

Истинный профессионализм для Сметанникова неразрывно связан с умением слышать других. Не только самому делать всё, что необходимо, но и чувствовать партнёра, органично вписываться в «хор» музыкального целого.

***Говорят коллеги:** У Сметанникова замечательные вокальные данные. Но главное, он – думающий профессионал, а не просто «механический вокалист».*

Что я понимаю под «механическим вокалистом»: родился человек с хорошим от природы голосом и пользуется этим, бездумно эксплуатируя его.

А Сметанников постоянно в творческом поиске. Это видно и в процессе репетиций. Я оркестровый музыкант и мне не раз приходилось аккомпанировать ему. Так вот, в отличие от многих артистов, которые идут по линии

«демонстрации» своего исполнения, он стремится всё время быть в оркестровой среде, чтобы его голос не выпадал из музыкальной канвы, а сливался с ней.

Это – свидетельство его творческого мышления. Поэтому работа со Сметанниковым приносит нам такую творческую радость (М.Шифер, Москва).

* * *

Особая грань мастерства певца связана со спецификой его артистической жизни. Он непрерывно переходит от одного типа исполнительства к другому, выступает перед самой различной слушательской аудиторией, попадает во всевозможные национальные и климатические условия, географические и временные пояса. Это обязывает его к «быстрому реагированию», к мгновенному переналаживанию психологического настроения и певческого аппарата.

Говорят коллеги: Сметанников чутко ощущает необходимость перенастройки в манере подачи звука при исполнении – скажем, партии Фигаро в опере Россини «Севильский цирюльник» или партии Мазепы в одноимённой опере Чайковского. Это различия и в национальной характерности, и в языковой фонетике, и в способе пения.

Ещё более такая перенастройка нужна в зависимости от того, поёт ли он в оперном театре или в концертном зале, на стадионе или в небольшом помещении, с микрофоном или без усиления звука. Совсем по-иному приходится петь в студиях радио и телевидения.

Во всех этих случаях необходима ещё бóльшая перестройка вокала – Леониду Сметанникову приходится перестраиваться в самое короткое время, в течение суток или даже часов.

Умение перенастраиваться – один из секретов этого певца, позволяющий ему с успехом выступать в разных жанрах (В.Томах, Саратов).

«Один из секретов...» А сколько их ещё! И критики не раз предпринимали попытки разгадать эти секреты, а заодно и весь комплекс качеств, составляющих артистический облик Сметанникова.

Говорят коллеги: Попробую раскрыть секрет огромного успеха певца. Он в высшей степени обаятелен, артистичен. Его баритон лёгок, звонок, великолепно оформлен в центральном и верхнем регистрах, в нижнем же исключительно красив и бархатист. Свобода и естественность – вот кредо певца.

Я счастлив был убедиться, что Л.Сметанников – умный исполнитель, понимающий, что строгий минимум жестов, мимики при необычайной выразительности голоса даст ему всё необходимое для проникновения в сердце слушателя.

Он показал себя мастером темпа и фразировки – они у него очень гибки и всегда убедительны.

Можно бесконечно восторгаться способностью певца к импровизации в исполнении русских народных песен.

В классическом репертуаре Л.Сметанников стоит, по моему мнению, на небывалой высоте (А.Лимановский, г.Сызрань Самарской области).

В подобных «разгадках» очень важна ещё одна, порой трудноуловимая тонкость, резко отделяющая большое искусство от просто мастерovitости и хорошего владения ремеслом.

От первого лица: *Мне часто на память приходит один эпизод из жизни великого Шаляпина.*

Как-то вёз его ямицик и поинтересовался, чем занимается барин. «Пою» – сказал Шаляпин. В ответ ямицик посмеялся снисходительно: «Все мы, мил человек, поём...» «Верно, все, – согласился Фёдор Иванович. – Но ведь главное-то – как».

Как – вот в чём непреложный закон настоящего искусства.

* * *

И это как неоднократно пытались определить ценители исполнительства Леонида Сметанникова. Едва ли не самые ходовые слова при этом – искренность и естественность.

Из рецензий: *Слушая Сметанникова, невольно подпадаешь под власть его творческого обаяния. Он поёт с видимым удовольствием, и это ощущение незамедлительно передаётся слушателям.*

Главное, что придаёт впечатляющую силу его искусству – это естественность и простота исполнения, искренность певца. Всё это способствует прочному контакту артиста со слушателями (Г.Губайдулина, Казань).

Из писем: *Сегодня купила Вашу пластинку «Арии из опер». Чем берёт за душу Ваше пение? Вы исполняете так, как будто сами написали текст и музыку. Вот такое впечатление.*

Спасибо Вам за то, что дарите нам КРАСОТУ (Л.Гура, Краснодар).

Искренность, как неотъемлемое качество его исполнения, входит составным элементом в более широкое понятие. Имя ему – лиризм. Лиризм, пронизывающий у него всё насквозь. И это при всей объективности, выверенности образов, исключаящей субъективный произвол трактовки. И он сам осознаёт это, говоря о себе: «*Я по натуре – лирик*».

Во всё, что делается им в искусстве, он щедро, без остатка вкладывает душу и сердце. Отсюда столь свойственные его исполнению эмоциональность, теплота, проникновенность, доверительность.

И что ещё притягивает к творчеству Сметанникова – так это глубокое участие в человеке, сочувствие, сострадание к нему. Не случайно, даже когда ар-

тист играет холодных, отчуждённых, надменно-гордых героев, он всегда настойчиво акцентирует подтекст – спрятанную тоску по любви, идеалам, иной жизни, жажду понимания и соучастия.

И ещё один штрих, чрезвычайно важный для артистического облика Сметанникова, для его *как* – горячо вибрирующий в нём нерв современности. Своей творческой сверхзадачей он считает «наведение мостов» между искусством, какому бы времени оно ни принадлежало, и нынешним днём, чувствами и проблемами тех людей, которые сегодня пришли в зрительный зал.

От первого лица: Когда вдумываешься в суть поступков своих героев, начинаешь понимать, как многое роднит их и моих слушателей в чисто человеческом плане.

Именно поэтому я внутренне стараюсь всегда с помощью музыки говорить не об Онегине, Демоне или, скажем, Дон Жуане. Я говорю со сцены о нас, современниках. Не знаю, получается ли это.

Нетрудно убедиться и в такой закономерности. Любая оперная партия, если её делает настоящий актёр, не похожа на предыдущие её исполнения. От конкретного времени и конкретного человека входит в роль и в характер очень многое.

Вот почему и в Верди, и в Чайковском современный артист говорит современным языком, поёт современными интонациями и, можно сказать, в современном темпе. Пусть не впрямую, пусть завуалировано, но это так.

* * *

Кому-то может показаться, что судьба Леонида Сметанникова с его успехами, популярностью и регалиями – это готовый сюжет для голливудской сказки о превращении Золушки в принцессу. Вчера – обыкновенный рабочий парень, сегодня – звезда первой величины.

Говорят коллеги: Про таких людей говорят – родился под счастливой звездой.

И правда, если судить по внешним вехам биографии Леонида Сметанникова, и успех, и устойчивая зрительская любовь пришли к нему как бы сами собой, будто подарок фортуны.

Прекрасный голос, эффектные сценические данные, неизменные аплодисменты зала, будь то в Москве, Томске, Хабаровске, не говоря уже о его родном городе...

И только посвящённые знают, сколько воли, настойчивости, сколько кропотливого, самоотверженного труда за каждой подготовленной им ролью, за каждой песней, исполненной в концерте (*В.Шкаровский, Саратов*).

Труды праведные... Давно уже ведёт певец особый счёт в своей жизни. Сегодня на этом счету свыше двух тысяч спектаклей и почти десять тысяч концертов. «Производительность труда» просто невероятная. К тому же многое

связано с жёстким гастрольным графиком, подразумевающим нескончаемые переезды, перелёты, гостиницы, оформления.

Абсолютно не имеет смысла заниматься географией его гастролей – вряд ли отыщется на карте нашей страны более или менее крупная точка, где он не бывал, причём в ряде городов неоднократно. А постоянные зарубежные выезды – ещё более хлопотные и утомительные!

Добавим к этому педагогический труд в Саратовской консерватории, заведование кафедрой и многие так называемые общественные обязанности.

Рабочий режим Сметанникова – это феномен. Феномен труднопредставимый, почти фантастический.

Вот характерный пример из мая 1974 года: 16-е – выступление на авторском вечере композитора Леонида Афанасьева в Доме культуры аэропорта Внуково с телетрансляцией на Москву; 17-е – гастроль в Ленинградском театре оперы и балета имени Кирова («Травиата», партия Жермона); 18-е – сольный концерт в селе Разбойщина Саратовской области.

Другой пример. С 13 января по 8 февраля 1977-го он выступил в четырёх спектаклях («Фауст», «Граф Люксембург», «Евгений Онегин», «Севильский цирюльник»), сделал запись восьми русских народных песен (с оркестром народных инструментов под управлением Н.Некрасова) и трёх эстрадных (с эстрадно-симфоническим оркестром под управлением Ю.Силантьева), а также дал 12 концертов – восемь в Москве (в том числе в Колонном зале и по Центральному телевидению), три в Саратове и три в городе Балашове Саратовской области.

К слову, в том же 1977-м, в октябре Сметанников побывал с концертами в Севастополе, Ленинграде, Москве, Баку, Харькове, Ташкенте. А в начале ноября состоялась его гастрольная поездка по Франции: Париж, Бордо, Тулуза, Марсель, Орлеан, Ницца, Канн, Руан, Лилль, с заездом в Монте-Карло.

Вдумаемся: каких сил стоит одно только перемещение! А ведь ещё и петь нужно, да не как-нибудь – в полную меру своих возможностей. Иначе он не может.

Да, никогда не работает вполсилы, кое-как. Всегда отдаёт залу всё, на что способен.

Говорят коллеги: Он мудрый человек и очень честный, безотказный труженик. Ради дела, ради чёткости в его организации может пойти на конфликт. Но и к себе безжалостен.

Мне много приходилось встречать и сопровождать «звёзд», однако такого самоистязания перед концертами, такого трепетного к ним отношения видеть не приходилось.

Публика это чувствует, её трудно обмануть, она умеет отличить подделку от настоящего. Не помню, чтоб он хоть в чём-то схалтурил. Наверное, потому всегда и анилаг, и «бисы», и розы даже зимой (С.Васильева, Челябинск).

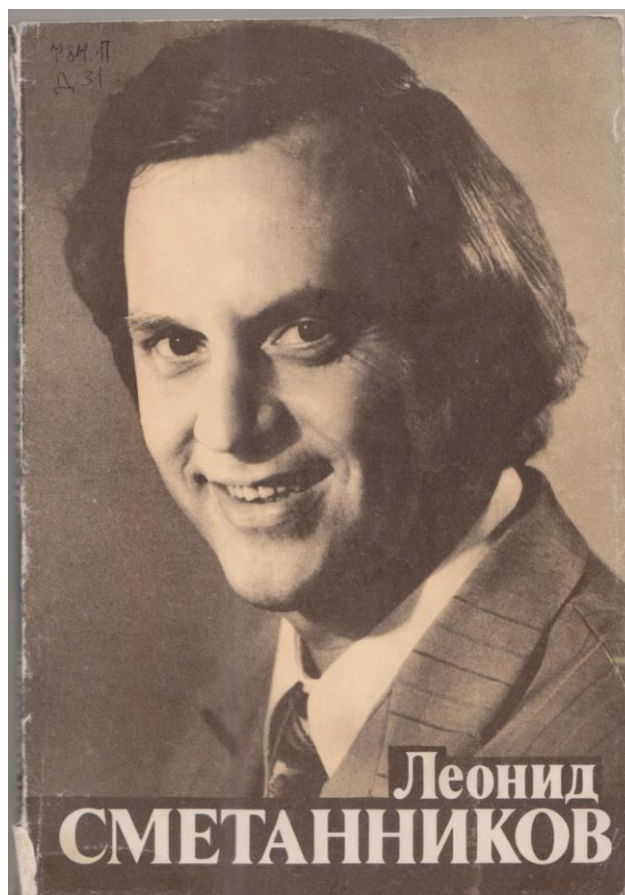
Причём никогда не скупится, не «экономит» голос, щедро отдаёт публике во время концертов максимум возможного.

Вспоминаю памятное для него выступление в Москве 18 ноября 1984 года. В I отделении он пел вокальный цикл Шумана «Любовь поэта» из 16 номеров, а сверх программы – арию Дон Жуана из одноимённой оперы Моцарта и каватину Альфонсо из «Фаворитки» Доницетти. Во II отделении прозвучала большая серия романсов Рахманинова, на «бис» его романс «Я опять одинок», «Бурлацкая», каватина Алеко, а кроме того – серенада Дон Жуана из оперы Моцарта и «Застольная» Свиридова.

Только тот, кто пел сам, может оценить, каких сил и какого напряжения стоит это вокалисту. Тем более в таком огромном зале, каким является Концертный зал имени Чайковского, и при той степени ответственности – всё-таки публика столичная!

Мысленно «прокручивая» перед собой все эти цифры, даты, географические названия, припоминая его огромный по разнообразию и количественному размаху репертуар, пытаюсь представить себе сверхинтенсивность жизненного ритма, который он выдерживает вот уже более полувека, я прихожу к выводу, что и в этом отношении нелегко найти Сметанникову достойного соперника.

(Ниже по ходу изложения приводятся обложки трёх книг автора данной статьи.)



подавляющее большинство из нас лицезреет только крошечную надводную часть огромного айсберга, именуемого артистической жизнью. Только видимый результат тех несчётных трудов, которым отдаётся всё и вся.

Вспоминаются грустные слова, сказанные как-то народной артисткой СССР Марией Биешу: *«Когда слышу комплимент “поёт, как птица”, я думаю – как тяжело живётся птицам. Если бы кто знал, сколько нужно певцу работать и от чего только ни приходится ему ради этого отказываться».*

Позволю себе «лирическое отступление». Случилось это где-то в середине 1970-х, когда я очень внимательно следил за творческим ростом Леонида. Стало мне с некоторых пор казаться, что он поёт чрезмерно много. Перегрузки в театре – тогда это было до 15 спектаклей в месяц. Плюс многочисленные запланированные и случайные концерты – здесь цифры доходили до непредставимых измерений и некоторые из них я уже приводил.

Работа, работа, работа. Подчас до полного изнеможения. Сплошной бег, бег безостановочный, почти без передышек. И думалось: а ведь надо бы останавливаться время от времени, отряхивать дорожную пыль. Обернуться назад, чтобы не повторять ошибок. Заглянуть вперёд, и подальше, чтобы увидеть перспективу.

Некогда, некогда. Отказывать не может и не хочет. *«Надо петь, пока молодой»* – то было чуть ли не девизом. Зовут в «Голубой огонёк» Центрального телевидения – пожалуйста. Министерство культуры предлагает съездить в Австрию – Сметанников всегда готов. Росконцерт приглашает в Воткинск на дни Чайковского – как можно не поехать. Композитор Мурад Кажлаев просит выступить в серии его авторских вечеров – отказом обидеть неловко.

Что это, думал я – необыкновенная щедрость, желание побольше заработать, стремление закрепить успех, торопливая жажда славы или всё вместе взятое?

Во-первых, я боялся за его певческий аппарат. Вряд ли кому нужно доказывать, что голос – это богатство, которое требует особой бережности обращения. Ведь его можно «заездить», «загнуть». Сорвёшь голос, тогда на несколько месяцев – катастрофа, вынужденный тайм-аут. Если поспешишь запеть, не долечившись, можешь и вовсе с вокалом распрощаться.

В этом я ошибся. Оказалось, что Леонид следит за голосом как никто. И за все прошедшие годы лишь один раз попал в «зону молчания».

Ну, хорошо – это, так сказать, материально-физиологический аспект. Но есть аспект «идеальный», творческий. Ведь в подобной изматывающей беготне человек искусства может сойти на нет. На этой почве возникло между нами временное расхождение и даже некоторое взаимное охлаждение. Теперь понимаю, что напрасно опасался за его судьбу.

Петь, петь как можно больше, петь всегда и везде – это для Сметанникова, как говорится, способ существования. Однако даже при самой большой нагрузке он умудряется найти время, чтобы проанализировать то, что было, и спро-

гнозировать своё близкое и отдалённое будущее. И пусть неприметно для стороннего взгляда, но, не прекращаясь, шла внутри него вдумчивая, углублённая работа.

Нет, не останавливался певец в своём творческом развитии, всё время продвигался вперёд.

Вспоминаю, как через несколько лет после окончания им консерватории, его педагог А.И.Быстров делился со мной своей большой удовлетворённостью бывшим учеником. До чего отрадно было ему, что в отличие от многих других выпускников Леонид продолжал работу над голосом, укреплял верхний регистр, добивался ровности кантилены, мощи звучания, развивался в отношении тембровой красочности и вокальной нюансировки.

Эта жажда совершенствования, обнаружившаяся у него на старте самостоятельного творческого пути, никогда не покидала его и впоследствии.

* * *

Есть у Леонида Сметанникова прекрасный залог для неустанного движения вперёд – трезвое, критичное отношение к себе и своему искусству.

Я не случайно употребил эпитет *прекрасный*. Ведь не секрет, что среди певцов, к сожалению, немало таких, которые, как капризные дети, ждут только похвалы, а любое замечание в свой адрес воспринимают как личное оскорбление. Самолюбие и самомнение у подобных артистов «зашкаливает» непомерно, но что поделаешь – такая уж порода.

У Сметанникова всё иначе: о своих просчётах и минусах он осведомлён лучше, чем кто-либо. Но, тем не менее, у окружающих выясняет в первую очередь что плохо и что не удалось.

Прямым продолжением сказанного является у Сметанникова редкая, временами просто беспощадная требовательность к себе. Перелистывая его артистический дневник, я много раз встречал однотипную реплику: «Принимали отлично... Я недоволен». И дальше нередко следовал строгий критический разбор того, что, на его взгляд, не удалось.

От первого лица: *Недавно читал о Рахманинове, о его постоянном недовольстве собой. Чуть ли не после каждого концерта он бросал фразу: «Паршиво играл».*

Словно о себе читал. Чем дальше, тем больше недоволен собой, хотя слушатели и критики хвалят. Это недовольство беспокоит, иногда даже спать не даёт. Но я не в претензии к нему. Оно, как заводной ключ, даёт необходимую подпитку. Отличное средство против самоуспокоения.

Про себя решил: как только исчезнет недовольство собой, уйду со сцены.

И ещё одно. При всей своей «безразмерности» он всё-таки ставит для себя определённые ограничители. Скажем, как-то уговаривали его стать ректором Саратовской консерватории. Не согласился. И это безотказный Сметанников?!

Сработал главный его критерий: всё для творчества, всё для того, чтобы остаться «свободным художником».

В своё время были заманчивые предложения – из Музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко, из Мариинки, из Большого. Что греха таить, обдумывал, колебался. Но в конечном счёте что-то внутри неизменно перевешивало в пользу Саратова. И никогда не жалел об этом.

***От первого лица:** Не стал москвичом – ну и что? В столице у артистов жизнь другая, много забот о комфорте, а творчество – потом. Я замечаю в их работе небрежность, поверхностность. Мало желания поглубже донести до слушателя текст, музыку.*

С хорошими голосами певцов немало, но очень редко, чтоб и голос, и душа были; люди берегут себя. На эстраде Пугачёва – одна из немногих, кто переживает, по-настоящему делает песню. И мне, пожалуй, помогает то, что я не в суете нахожусь, а живу на Волге, в центре России, думаю о своих слушателях.

* * *

Но вернёмся к «трудовой повинности». Да, жизнь его – это прежде всего работа, работа и ещё раз работа. Непрерывная, нескончаемая, исключительно напряжённая.

***Говорят коллеги:** Леонид Сметанников не мыслит себя без повседневного, кропотливого и упорного труда.*

Таким он был, когда начал осваивать основы творческого процесса на I курсе Саратовской консерватории. Таким он остался и теперь, будучи зрелым мастером, наделённым высокими званиями (А.Быстров, Саратов).

Да, нужно до мелочей спланировать свой график, чётко организовать время, нужно предусмотреть аварийные ситуации и в соответствующий момент уметь «сгруппироваться».

***От первого лица:** Стараешься успеть как можно больше. Но, само собой, приходится продумывать, отбирать.*

Принцип – очерёдность дел. Выделять главное, а из главного – самое главное. К примеру, готовлю новую оперную партию – собираюсь предельно, всё отдаю ей. Поскольку это для меня вопрос творческого роста, то есть вопрос жизни.

Да, бывает усталость. В конце больших гастрольных поездок, которые иногда изрядно выматывают. А порой даже в конце спектакля. Ведь приходится держать непрерывный контроль за интонацией, словом, жестом, за реакцией партнёров и зрительного зала – словом, приходится выкладываться до конца.

Да, случается порой нажимать на «газ», то есть включать режим колоссального самопреодоления.

От первого лица: Бывает, не звучит голос. Не звучит, и всё тут.

Не падать духом! Сделай грим, заставь себя выйти на сцену, вдохни атмосферу зрительного зала и начинай петь. Старайся зазвучать.

И смотришь, к середине спектакля или концерта уже отлично поётся. Приятно, радостно: победил самого себя!

Да, всё это бывает. Но он никогда не жалуется. Сам выбрал себе такую судьбу. И потом это ведь не подёнка, не каторга. Это труд, дающий настоящую отдачу, завидные результаты. В их достижении сам Сметанников склонен придавать решающее значение именно работе.

От первого лица: Мы часто употребляем выражение «секреты мастерства». Может, в этом есть какое-то желание опустить завесу тайны на труд артиста?

На деле всё гораздо проще и секрет здесь один: хочешь чего-то добиться – трудись и работай. Работай и трудись.

Спасибо, что я понял эту нехитрую истину ещё студентом...

Конечно, все мы придаём значение природной одарённости. Тембр, «крепость» певческого голоса – это от природы.

И всё-таки работа над собой первенствует в карьере певца. Без постоянного труда и «большой» голос может показаться незначительным. А бывает и обратное: певец с достаточно скромными от природы голосовыми данными пленяет слушателей силой своего мастерства.

Справедливости ради заметим, что сам Сметанников демонстрирует наиболее оптимальный вариант: данный Богом талант, помноженный на недюжинный запас жизненной энергии, на воспитанную в себе выносливость и житейскую закалку, на неиссякаемые трудолюбие и работоспособность.

Говорят коллеги: Бывает, что певец больше добивается трудом, чем природным дарованием или, наоборот, нещадно эксплуатирует отпущенное природой, не прикладывая особых трудов, и это мстит незамедлительно и жестоко.

А в Сметанникове счастливо сочетаются яркая вокальная одарённость, трудолюбие и целеустремлённость (**Р.Трохман, Москва**).

* * *

Век живи, век учись – можно подумать, что эта старинная мудрость заповедана специально для Сметанникова. Он постоянно стремится приобщиться к интересному, ценному, полезному у других, кто бы это ни был.

С благоговением называет певец имена мастеров вокального искусства отдалённого и недавнего прошлого. Первое среди них – Фёдор Иванович Шаля-

пин. И это не просто кумир: великий бас дал ему главный урок классического вокала.

От первого лица: Шаляпин всегда был и остаётся моим идеалом в искусстве. Каждый раз, преодолевая очередную ступень мастерства, я возвращаюсь к нему, читаю о нём, слушаю записи.

У него уникально гармоничное слияние слова и звука, невероятно точная расстановка смысловых акцентов. Громадность гения сквозит у него в каждой ноте. Талантливых певцов много, но далеко не каждый способен достичь даже доли такого совершенства.

Были моменты, когда мне хотелось повторить то, что делал Шаляпин. И каждый раз я приходил к выводу, что он неповторим, повторить его невозможно. Однако при всей своей неповторимости искусство Шаляпина может превосходно служить для певцов ориентиром и высшей «планкой». Опять-таки сужу по себе.

Время от времени я обращаюсь к произведениям из его репертуара. Одно из них – «Клубится волною» из «Персидских песен» Рубинштейна. Здесь великий певец дал мне толчок во всех отношениях. Слушая его исполнение этой вещи, я после долгой самостоятельной работы почувствовал себя так, словно бы мне удалось подняться на некую горную вершину.

В такие моменты испытываешь невыразимое, высшее блаженство. Оттого, что знаешь, как это великолепно делали до тебя и как хочешь сделать ты. Не только хочешь, но и можешь. Когда способен передать все необходимые тонкости и нюансы слова и музыки. Когда оказываешься в особой ауре и чувствуешь вокруг себя трепещущий нимб.

Как хочется удержать эту высоту, эту вершинную для себя точку художественного исполнительства!

Бережно хранит Леонид в памяти занятия со своими педагогами по музыкальному училищу и консерватории. С благодарностью помнит старших коллег по Саратовскому оперному театру, который давно стал для него родным домом.

Ему посчастливилось встретить на своём пути немало высокоодарённых людей искусства, в частности работать под руководством Романа Тихомирова, которого считает гениальным оперным режиссёром.

Всегда поучительными были для него контакты с концертмейстерами, из которых он выделял для себя в Саратове Елену Губанову, а в Москве Розалию Трохман. Они очень помогли ему в художественном становлении, помогли приблизиться к вершинам исполнительства. И он не устаёт повторять: «Низкий поклон этим прекрасным музыкантам».

Наконец, очень плодотворным для его творческого роста было сотрудничество с различными инструментальными ансамблями и оркестровыми коллективами. Пожалуй, наиболее примечательную роль в его судьбе сыграли два оркестра, работавшие при Центральном телевидении: Эстрадно-симфонический

оркестр под управлением Юрия Силантьева и Академический оркестр русских народных инструментов под управлением Николая Некрасова.

Учится Леонид Анатольевич и у своих учеников. Может показаться, что сказано это сугубо фигурально, но тем не менее...

***От первого лица:** На первых порах думал, что педагогика будет мешать основной работе. Оказалось, нет.*

Во-первых, чтобы учить кого-то вокальному мастерству, надо самому всё время быть в форме. А во-вторых, обучая других, обязательно учишься и сам. В том числе и потому, что хочется показать, как нужно петь по большому счёту. И поневоле ищешь, пробуешь, грызёшь гранит науки, формулируешь. Всё это очень стимулирует. Так что педагогика многое даёт и мне самому. Даёт именно как певцу.

* * *

И действительно, работая со студентами над методикой постановки голоса и развития вокальных данных, молодой тогда педагог исподволь накапливал условия для качественного скачка в своём собственном мастерстве. И то, что раньше делал во многом интуитивно, становилось отныне осмысленным, осознанным, а потому более прочным и надёжным.

Теперь педагогика для него – «*просто наслаждение*». Он согласился возглавить кафедру сольного пения Саратовской консерватории, с удовольствием заседает в жюри Всероссийских и Международных конкурсов вокалистов, включился в работу Научно-методического совета Министерства культуры России, делится накопленным опытом в мастер-классах.

Но самое главное – это непосредственная работа в вокальном классе Саратовской консерватории. Выпестовать ещё один голос, вывести ученика на орбиту артистической жизни доставляет Сметанникову несравненную радость. Особенно, когда он видит осязаемый результат своих трудов. Как было это в случае с Алексеем Кулигиным и Александром Лукашевичем, которые пели «в обнимку» с педагогом главные теноровые партии в «Евгении Онегине», «Иоланте», «Севильском цирюльнике».

***Говорят коллеги:** В нынешнем году в городе появилась афиша «Учитель, воспитай ученика». Её маленькая предыстория такова.*

Поначалу в Саратовском театре оперетты возникла мысль устроить сольный концерт его ведущего артиста Анатолия Горевского. Но потом мне пришла идея во что бы то ни стало пригласить в этот концерт и его педагога, Леонида Анатольевича Сметанникова.

Получился великолепный вечер. Вечер дуэта, где рядом пели учитель и ученик. Как раздольно, широко звучали у них русские песни. И я понял, что русская музыка, русская песня никогда не умрут, если будут петь такие певцы, как Леонид Сметанников и его ученик Анатолий Горевый (Г.Банников, Саратов).

А ещё вот как можно учиться – в гастрольных поездках по ближним и дальним землям. До сих пор ни на йоту не истощился запрограммированный в нём интерес к городам, странам, континентам. До сих пор не перестаёт удивляться: сколько на свете всякого всего!

В этом отношении ему повезло необыкновенно – он в постоянных разъездах по России, много бывает за рубежом. Перед поездкой в новую для него страну внимательно изучает её историю, культуру. А во время поездки стремится как можно больше увидеть и услышать. Так что каждый такой вояж, учитывая подготовку к нему – это масса сделанных для себя открытий и гора впечатлений. Что это – обычная человеческая любознательность, просто интерес к жизни? Да, но не только. И Сметанников прекрасно это понимает.

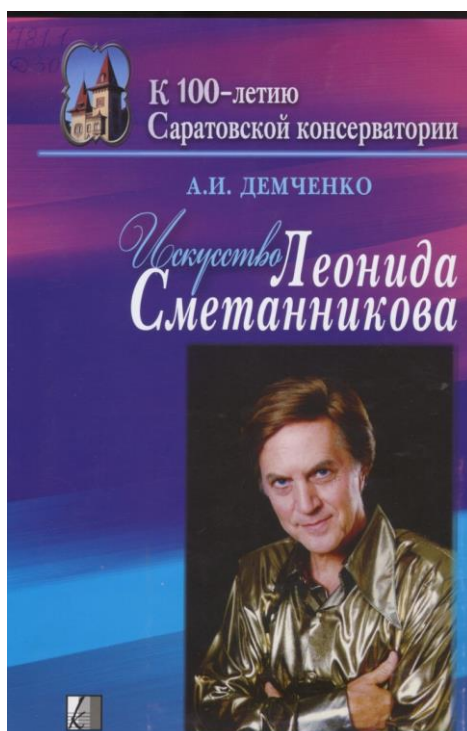
***От первого лица:** Для любого артиста, будь он певцом или драматическим актёром, очень важна общая духовная культура. Что он имеет «за душой», с чем выходит к людям?*

Так вот, путешествия – они духовно очень обогащают, расширяют кругозор, помогают по-новому взглянуть на жизнь.

Это, так сказать, в целом. Ну, а кроме того, нередко делаешь себе пометки и чисто творческого плана.

Положим, побывать в Италии – счастье для певца. Когда ехал туда впервые, смешно, но хотелось открыть секрет: откуда идёт искусство бельканто. Лечу в самолёте назад, на душе осадок – так и не узнал секрета.

Сошёл в Шереметьево, услышал нашу речь, поразил резкий контраст с речью итальянской и тут же всё понял. Мы говорим в низкой позиции, глуховато, с однообразной интонацией. А у итальянцев речь в высокой позиции, очень живая, интонационно разнообразная – отсюда всего шаг до свободного, полётного пения.



Как видим, и чисто человеческая пытливость, и жажда раздвижения своих общегуманитарных горизонтов – всё это в конечном итоге так или иначе поворачивается в плоскость творческого «я».

Учиться, познавать окружающий мир, постигать его законы и красоту – это для артиста не самоцель и не просто удовольствие. На базе всего этого накапливает он свою художественную кладовую, из которой впоследствии черпает и отдаёт людям.

Может быть, когда-нибудь удастся выяснить механизм загадочного круговорота: как жизнь перетекает в искусство и как затем искусство возвращается породившей его жизни. И может быть, когда-нибудь прояснится для нас, почему его, певца, так влечёт архитектура и что это даёт ему.

От первого лица: Обожаю архитектуру. Получаю огромное наслаждение, глядя на творения рук человеческих.

Меня волнует национальный характер, отложившийся в останках древних строений, проступающий в полустёртых очертаниях улиц и площадей старых городов. Меня волнует связанная с ними поэзия народных преданий и исторических свидетельств. Кстати, в Саратове знаю и люблю многие старые уголки. Иногда даже срисовываю что-нибудь.

Зачем мне это? Не знаю. В такой момент мне приятно уже то, что глаза мои обращены куда-то вдаль и ввысь. Мы ведь ходим, в основном, опустив головы. Глядим себе под ноги и ничего, кроме серого асфальта, не замечаем. А когда поднимешь голову, то видишь, что перед нами прекрасная архитектура, а ещё выше – огромное небо.

«А когда поднимешь голову...» Здесь мы приближаемся к материи очень тонкой и, как кажется, очень важной для искусства Сметанникова.

В последнее время он всё острее осознаёт свою артистическую деятельность как некую миссию. Он не просто поёт в своё удовольствие и для удовольствия людей. Нет, всё намного сложнее и серьёзней.

Смутные ощущения на этот счёт появлялись у него и раньше. Хотя бы в том, например, что никогда не мыслил себя в какой-то отъединённости от слушателей.

Напротив, его певческое интонирование всегда отличалось особой общительностью. Он постоянно оттачивает в себе «чувство зала» и просто не представляет своих выступлений без тесного контакта со зрителем.

От первого лица: Концерты для меня – это прежде всего встречи с людьми. Встречи эти мне нужны как воздух. Благодаря им становишься чище, испытываешь особую наполненность души. Потому что именно на таких встречах с особой ясностью понимаешь, за что тебя ценят, чего от тебя

ждут. И, как следствие, возникает огромное желание работать, работать, работать.

Личные качества Сметанникова – скромность, простота, доступность, отсутствие малейших признаков «звёздной болезни» – естественно проецируются и на его артистическую деятельность. С этой точки зрения, наверное, самое показательное – отношение певца к сельскому зрителю.

От первого лица: Во всём, в том числе и в культуре, мы в неоплатном долгу перед деревней.

Знаю это из первых рук. Часто бываю в малых городах и сёлах, особенно в Саратовской области. Люди там по части искусства почти ничего не имеют.

Разумеется, речь идёт не о культуре в виде радио- и телефабрикатов, из которых выхолощена душа. Не случайно, после концертов в сельских клубах люди подходят и говорят: «А вы по “телеку” совсем какой-то другой, “живьём” намного интересней!»

Была бы возможность, выступил бы с концертами во всех сёлах области. К сожалению, по чисто техническим причинам далеко не в каждом клубе можно сделать безукоризненный концерт.

А зритель там очень чуткий. Люди села отлично ощущают степень увлечённости, отдачи артиста. И если, допустим, певец спел «вполдуши», подменяя подлинные чувства фальшивками, то они хлопают ему для приличия и отпускают с миром.

А если они чувствуют, что исполнитель отнёсся к концерту со всей серьёзностью, отдаёт людям частицу своего сердца, то посмотрите, какие горячие аплодисменты дарят ему селяне, не жалея своих натруженных ладоней.

* * *

Этот демократизм устремлений нередко сочетается у него со своеобразным просветительством. Многие программы он строит на компромиссном соединении хорошо знакомого и неизвестного, популярного и редко исполняемого.

Не забывая о том, чтобы слушатель мог получить художественное наслаждение, а в чём-то и отдохнуть на его концерте, певец в то же время не меньше заботится и о том, чтобы обязательно прозвучала музыка серьёзных мыслей и больших чувств.

«Миссионерские» задатки проявляются у Сметанникова и вне исполнительства. Никогда не чуждался он того, что называют общественной деятельностью. Среди всего прочего провёл в пользу Фонда мира и Детского фонда немало благотворительных концертов.

В общем, давно уже шло в его душе особое брожение и не раз возникали неясные, обрывочные мысли о том, что искусство способно к самому высокому предназначению и что он, как конкретный носитель искусства, может и должен пойти по этой стезе.

Однако только в последние два десятилетия стало в его сознании складываться устойчивое убеждение: настоящее, большое искусство – это не только поэзия, красота, но это ещё и свет истины, и очищение душ, и проповедь лучшего в человеке.

От первого лица: Виктор Гюго считал, что дух человеческий открывается тремя ключами. Это – цифра, буква и нота.

Если мне доверены два из этих волшебных ключей – буква и нота – я должен помочь человеку понять себя, должен заронить в нём стремление стать лучше.

Когда я слушаю или пою романс, мне хочется быть добрее, жить красивее. Хочу надеяться, что и с другими происходит что-то подобное. Хотя бы в самой малости.

Вот почему при всей занятости и озабоченности любой человек должен время от времени встречаться с музыкой. И в момент этой встречи как бы остановиться, задуматься о своей жизни, заглянуть в собственную душу.

Я же, со своей стороны, стремлюсь каждым своим выходом на сцену пробудить в моих слушателях самые добрые мысли и чувства. Мне хочется принести людям радость, ощущение того, что не так уж плох мир, в котором мы живём.

И я счастлив, когда вижу со сцены, как светлеют лица, как сходит с них угрюмость, озабоченность, беспокойство. Я счастлив, что у меня есть возможность воздействовать на их чувства и настроения.

* * *

Да, искусство Леонида Сметанникова в избытке наполнено приветливостью, теплотой, светом, улыбкой. **Дарить людям радость** – вот что можно считать девизом певца. И сердце человеческое не может не отозваться на всё это.

Из писем: Силой своего искусства Вы помогаете людям обрести душевное равновесие и желание радоваться жизни (Н.Авдеева, Пенза).

После Ваших концертов ещё долго живёшь в какой-то оболочке из нежных, высоких звуков, слов, чувств. Постепенно это оседает где-то внутри, наверное – в душе, становясь частицей её. Думаю, что нечто подобное чувствуют все, кто хоть раз слушал Вас (Т.Егорова, Москва).

От звучания Вашего голоса веет чем-то таким родным и чистым, что на сердце становится светло, а душа очищается. И хочется низко поклониться за то, что Вы есть и одаряете нас своим высоким искусством (Е.Е., Тула).

«Душа очищается...» Может ли быть высшая награда артисту? Именно эта мысль всё чаще посещает его, порождая невольные ассоциации.

От первого лица: *Никогда не стеснялся того, что я христианин, что в душе связан с религией.*

Мой бабушка была глубоко верующей. Перед одним из моих концертов она освятила афишу и молилась за меня. Так что в моей известности есть и её помощь.

Когда родился мой внук, мы его крестили в церкви.

Значимость последнего из приведённых фактов можно оценить только в контексте атеизма, насаждаемого Советским государством в те годы. И только позже, в момент крутого перелома отечественной истории, подобные мысли и ассоциации оформились со всей отчётливостью.

От первого лица: *Сейчас резко сократил число зарубежных поездок. Чувствую, что теперь я особенно полезен тут, в собственной стране.*

В эти нелёгкие, смутные времена нужно помочь своей земле. Нужно здесь, у нас, сделать всё возможное, чтобы не зачерствели души. Поддержать в людях доброту и красоту.

Пою, не щадя себя. Всюду, где просят. Не хотелось бы говорить излишне высоких слов, но этим служу России, как могу.

Вот так, постепенно и не без влияния изменившихся обстоятельств окружающей жизни, подошёл он к коренной для себя идее духовного призвания искусства.

От первого лица: *Я всё чаще думаю, что в чём-то наше дело сродни проповеди священника. Во всяком случае, мне хочется вот такое же хорошее дело делать.*

Я люблю бывать в соборах один, люблю в их тишине поговорить с собой, со своей совестью. И всегда мечтаю, чтобы люди в таком же возвышенном настроении уходили с моих концертов.

Всё сильнее ощущаю свою миссию так. Когда люди приходят на мои концерты и погружаются в мир живой музыки и поэзии, им хотя бы на время удаётся отойти от изнуряющих забот, от дразг и неурядиц, от грязи, которой полно в нашей жизни. Им удаётся отойти от злобы дня, да и от злобы как таковой.

Происходит очищение души. Словно в церкви. Это же святое дело – очищать людям души...

Он не раз говорил об этом со служителями культа. И они соглашались: да, по-разному, но мы делаем одно дело. Особенно помогли утвердиться в таком понимании долгие беседы с отцом Лазарем, которого Сметанников называет своим духовным наставником, находя в нём образец человека высокой культуры и исключительной отзывчивости.

Из писем: Недавнее Ваше выступление по телевидению – это для меня сенсация. Ещё никогда не видел ничего подобного. Исполнение русских народных песен в таком стиле и с такой любовью поражает даже такого далёкого от всего этого человека, как я.

Сфера моего общения и мой духовный сан не дают мне права бывать на концертах. Но если мне станет известно, где Вы будете выступать, я приеду хоть на край земли.

С любовью к Вам – титулярный епископ римско-католической церкви, Хмельницк.

Обожаемый, любимый Леонид Сметанников!

Мы давно следим за Вашими выступлениями по радио и телевидению! Но вот нам посчастливилось побывать на Вашем концерте.

Удовольствие, которое мы получили, ни с чем сравнить нельзя! Вы завоорожили своим чудесным голосом весь зал.

Хотелось слушать и слушать Вас без конца!

Вы – жемчужина, которой нет равных у нас в России. Вы – Бог! (супруги Трелюдовы, г.Электрогорск Московской области).

Вот здесь я чувствую, как автор, что пора сказать себе «стоп» и поставить многоточие. Многоточие – потому что Леонид Анатольевич Сметанников отмечает в нынешнем году 75-летие жизни и 50-летие творческой деятельности. Совершенно ясно, что для любого вокалиста это даты более чем критические. И что же мы находим у Леонида Сметанникова, если судить по состоявшимся недавно концертам и оперным спектаклям?

Вопреки всем законам природы, голос его звучит, как и прежде. Та же свежесть и красота тембра, та же сила и полётность, то же удивительное обаяние как певческой манеры, так и всего артистического облика. Но при этом все прежние достоинства возведены на уровень ещё более возросшего мастерства. В чём это заметнее всего?

Ещё более безупречным и, не побоимся этого слова, идеальным стало взаимодействие слова и пения.

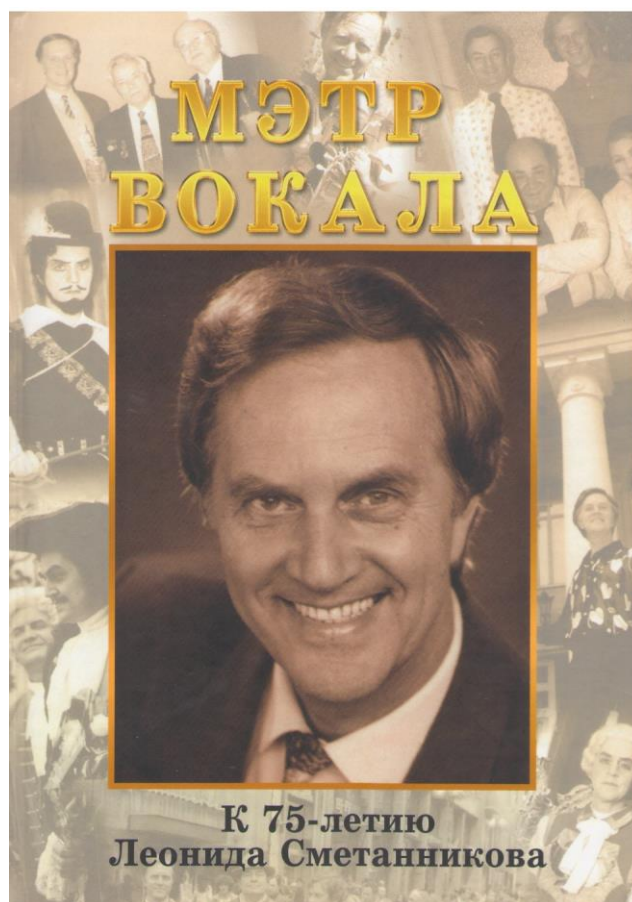
Ещё более многообразной и детализированной стала игра тончайшими оттенками голоса, мимики, жеста – игра, во всём исходящая от ритмоинтонационной и динамической материи соответствующего произведения.

Ещё более глубоким стало проникновение в стили исполняемой музыки и ещё более убедительным стало их преподнесение.

Ещё более упрочились контакт певца со слушательской аудиторией, присутствие ему завидное владение залом, чему в частности способствует искусное построение концертных программ, обычно представляющих как цепь нарастающих кульминаций.

Таким образом, перед нами крупнейший мастер вокала со столь характерной для него редкой многогранностью и широтой творческого диапазона, со

свойственной для него неуывадаемой молодостью духа, помноженной на высокую художественную мудрость.



* * *

Подводя очередные итоги, необходимо сказать следующее.

Итог первый: перед нами счастливый человек.

Да, сейчас, в год своего 75-летия, он может с полным правом утверждать, что природа не обделила его ничем из того, чего хотелось бы ему, что фортуна была к нему благосклонна и что всё в своей жизни он сделал собственными руками.

***От первого лица:** Я доволен своей предшествующей жизнью, своей творческой судьбой. И вряд ли захотел бы сыграть на её клавиатуре другую мелодию, даже если бы представился столь фантастический шанс.*

Есть такое понятие – самореализация. Она возможна только в наиболее естественной для данного человека стихии. Я счастлив, что мне такую стихию обрести удалось. Живу в творчестве, среди музыки, пения.

А стимулов для роста сколько угодно. Сейчас глубже, чем раньше, и по-новому стал понимать, что такое эпоха, национальный дух, стиль композитора и как в соответствии с этим нужно строить интонацию, подавать слово. Буквально на днях осознал, что снова нужно браться за пластику тела. Плохо хожу по сцене, невыразителен жест. Срочно надо работать над этим...

Итог второй: успех и признание.

Он по-настоящему знаменит в нашей стране и хорошо известен за рубежом. Он удостоен высоких званий, выступает в лучших залах.

На родине артиста, в Фершампенуазе Челябинской области, есть музей, где большой раздел посвящён его жизни и творчеству. В Саратове существует клуб почитателей его таланта, и горожане по праву гордятся своим певцом, так как его восхождение происходило у них на глазах.

У него завидная пресса, которая не скупится на эпитеты, называя его выдающимся вокалистом, одним из самых любимых и наиболее «русских» певцов. Она внимательно следит за его творческой эволюцией и дотошно регистрирует факты его исключительной популярности.

Из рецензий: Не часто встретишь певца, который имел бы такой безусловный успех у самой разнообразной аудитории. Его горячо принимают и люди старшего поколения, и среднего, и молодёжь.

Может быть, он просто попал в моду? Ну, тогда это прекрасная мода – мода на талантливых артистов, имеющих своё творческое лицо (Э.Абрамов, Волгоград).

Не так давно я видела, как его слушала пришедшая на обещанную и внезапно перенесённую дискотеку молодёжь. Семнадцатилетние ни звука не проронили, пока он пел им романсы и песни.

Было впечатление, что они впервые в жизни своей такое слышали, для себя всё это неожиданно открыли и открытием этим ошеломлены и потрясены (Л.Васильева, Челябинск).

Голос певца брал за живое, вызывал восторг. Казалось, что полный зал людей дышал и думал, как один человек, впитывая в себя звуки голоса, тончайшие его нюансы, а потом взрывался бурей аплодисментов (А.Колошеева, Магадан).

Кульминацией концертов в Австралии и Новой Зеландии, как всегда, были выступления народного артиста СССР Леонида Сметанникова (П.Лазарев, Москва).

* * *

Итог третий и, пожалуй, самый главный: этого большого русского певца любят и ждут повсюду в нашей стране. У него масса поклонников в любых городах и весях.

Очень характерно, что его почитатели многократно пытались выразить свои чувства в стихах. Чаще всего это первые стихи в их жизни. И они были «спровоцированы» его искусством.

Вот одно из таких посланий, примечательное тем, что начальные буквы строк составляют фамилию артиста.

Николай Диков

КУМИРУ

(Акростих-шутка)

*Слёзы лью, талант Ваш обожая:
Мучает Вас собственный успех.
Если популярность есть большая,
Трудно недоступным быть для всех.*

*Атакуют Вас!.. Надежды рушьте!
Не сдавайтесь! Твёрдость хороша!
Надо дать и мне отпор в Алуште,
Именем и славой дорожа.*

*Как всегда, мои стихи не в моде,
Очень низок их авторитет...
Вы простого смертного поймёте:
У меня на Вас билета нет.*

И, наверное, хоть что-нибудь да значит этот огромный, нескончаемый поток писем со словами благодарности, восторга, восхищения!

Из писем: Только что слушали в Вашем исполнении русские народные песни. До вчерашнего дня мы считали самым замечательным певцом Николая Гедду.

Вы превзошли его. Как хочется ещё и ещё слушать и видеть Вас (В.Орлова, Тамбов).

Если бы Вы только знали, что делает Ваш голос с Вашими слушателями. Все громовые аплодисменты не могут выразить этого, так как не хватает рук и голосов, чтобы кричать «браво!».

Первый раз я услышала Вас, когда окончила школу. Вы пели «Вниз по Волге-реке». Это произвело на меня неизгладимое впечатление.

С тех пор прошло уже два года, но Ваше пение производит всё более сильное и глубокое впечатление. Я бы даже сказала – мучительное впечатление. Потому что Ваше исполнение настолько прекрасно, что хочется слушать ещё и ещё, но Вы уходите со сцены, и остаётся острое желание слушать всё больше и больше.

Мне никак не удавалось услышать Вас на концерте, а это была моя мечта.

И наконец, вы в Москве, 22 февраля я слушала Вас в Концертном зале имени Чайковского. Верите ли, что ничто никогда не производило на меня такого сильного впечатления.

Если бы Вы знали, как я боюсь теперь пропустить Ваши концерты (О.Котова, Москва).

Радуюсь до безобразия, что достал билет на Ваш концерт. Очень люблю Ваш неповторимый голос.

Желаю Вам благополучия во всём. Искренний почитатель Вашего чудесного таланта (И.Чаркин, Москва).

Спасибо за громадное удовольствие – прекрасный концерт. Благодарю судьбу за доставленные минуты радости общения с Вашим прекрасным искусством (Без подписи, Новосибирск).

В Челябинск я приехала в командировку с мрачным настроением: на 15 дней оставила семью. Даже не могла предположить, как вознаградят меня обстоятельства и что судьба подарит мне возможность слушать Вас. Я послала телеграмму о продлении командировки, сдала билет (хотя я человек серьёзный) и хожу на Ваши спектакли.

Было время, когда я бессчётное число раз всматривалась в репродукции картин Айвазовского. Но когда впервые вошла в его зал в Русском музее – невольно остановилась, меня покинул дар речи. Я стояла очарованная и пленённая. Такова сила истинного, великого искусства.

Когда я слышу теперь Ваш голос по телевидению, я бросаю всё и смотрю на экран, как когда-то на картины Айвазовского...

Спасибо Вам за ту огромную радость, что дарите Вы нам своим неповторимым искусством.

Счастья Вам и Вашей семье (Без подписи, Ворошиловград).

Спасибо, милый Сметанников, за счастье, за то, что живёте на земле» (Н.Котлярова, Ульяновск).

Дорогой Леонид Анатольевич! Мы очень любим Вас за то, что Вы хорошо поёте, что Вы добрый и красивый, что Вы настоящий русский! Спасибо, что Вы приехали к нам. С уважением – дубнинцы (г.Дубна Московской области).

С радостью и благодарностью вспоминаем Ваш вчерашний концерт, на котором отбили ладони! (Семья Коротаевых, Пермь).

Сквозь непроходимые дебри эстрадного пустозвонья и кривлянья пробился и хлынул в душу такой светлый и тёплый поток, что долго не спалось потом...

Это полная победа над нами, сладкий плен. Какая радость вслушиваться в каждую ноту, в каждое слово, ловить каждый жест, вглядываться в каждое

движение на лице, одухотворённом песней, отзываться на тончайшие оттенки переживаний. Как удаётся Вам постичь эту гамму чувств, передать душу русской песни с её богатством красок – и ширью, и удалью, и лукавством, и грустью, и тоской? До чего же вольно-вольно, наше-наше, родное-родное...

Спасибо, что Вы у нас есть, что несёте со сцены добро и сердечность, богатство души человеческой. Да благословит Вас Бог, да сохранит он Ваш изумительный голос, да будет Вам удача и душевный покой! (Э.Большакова, Кемерово).

Татьяна Екименко (Петрозаводск)

О сюите Бориса Тищенко «Портреты» для фортепиано в 4 руки

Петербургский композитор Борис Тищенко сегодня известен как признанный современный мастер. Шестнадцать симфоний, семь инструментальных концертов, камерно-вокальная, фортепианная, органная музыка, балеты – практически все жанры охватил композитор своим творчеством. Ближайший ученик и последователь школы Д. Д. Шостаковича, Б. Тищенко во многом продолжает искания великого учителя, в первую очередь, в сфере симфонической и фортепианной музыки. По словам Г. П. Овсянкиной, школа как «проявление лирико-интеллектуального художественного направления, основанного на традициях Д. Д. Шостаковича» [4, 14] отразилась, прежде всего, на фортепианном творчестве Тищенко, в частности, на десяти его сонатах.

Активно работающий мастер, Б. Тищенко не устает удивлять слушателей, исследователей и исполнителей новыми, оригинальными решениями своих произведений, неожиданными концепциями. Одно из подобных сочинений – сюита «Портреты»¹ для 4-х рук, созданная в 1996 году. Галерея музыкальных характеров близких композитору людей нашла воплощение в череде пьес, имеющих программные заголовки. Фортепианный опус, по сути, является переложением органного цикла «Двенадцать портретов», сочиненного четырьмя годами ранее. Правда, вместо двенадцати пьес, в фортепианной версии автор ограничивается лишь восемью.

Органый источник «Двенадцать портретов» по замыслу автора был задуман как «большая органная симфония» – крупный цикл, рассчитанный на 75 минут звучания. Композитор запечатлел в звуках образы людей разных профессий. По словам композитора, «Главным принципом отбора моделей для этого цикла было то, что я знал этих людей и испытывал к ним, по меньшей мере, добрые чувства» [5, 251]. На первом месте оказались портреты музыкантов. Композитор выписывает портреты не только известных (таких как Д. Шостако-

¹ По словам Г. П. Овсянкиной «Композиторам школы [Шостаковича] принадлежит огромное число так называемых характеристических циклов – ‘зарисовок с натуры’. Большинство пьес, входящих в них, имеет программные заголовки, хотя истоки этих ‘зарисовок с натуры’ исходят из образной злободневности прелюдий ор. 34 Шостаковича» [5, 241].

вич, А. Петров, Е. Мравинский¹), но и малознакомых широкой публике представителей этой профессии (таких как немецкий органист Герд Цахер², немецкий музыковед Ханнелоре Герлах³, американская пианистка Наташа Брэдли⁴, художественный руководитель филармонии Виталий Фомин⁵). Кроме музыкантов сюита содержит портреты людей иных профессий, оказавших заметное, едва ли не решающее, влияние на судьбу автора. Например, композитор пишет звуками портрет врача-психотерапевта Фёдора Ивановича Иванова – человека «спокойного, мудрого, сильного и властного» [3] (в сюите – пьеса *Федор Иванович*). Еще одним примером может служить портрет любимой родной тётки – «энергичной и разговорчивой» тётки Раи⁶, которая во время войны работала рентгенологом⁷. Помимо портретов, органная версия включает еще пьесу *Я сам*, являющуюся автопортретом и несколько пьес, которые называются *Галереи*. Их функция – связать части, осуществив переход от одной пьесы к другой наподобие *Прогулок* из *Картинок с выставки* Мусоргского.

Строение цикла фортепианной версии принято сравнивать с органным оригиналом. В цикле для органа первые буквы (т. е. инициалы) 12-ти портретируемых, переведенные в звуки, образуют красивую 12-тоновую последовательность, звуки которой не повторяются: В (*Я сам*, т. е. Борис), As (*Ася*), G (*Герд Цахер*), A (*Андрей Петров*), H (*Ханнелоре Герлах*), C (*Катя*), Cis (*Цирель-Спрингсон С. Д.*), D (*Дебора Брэдли*), E (*Евгений Мравинский*), Fis (*Тизон Р. А.*)⁸, F (*Федор Иванович Иванов*), Es (*Д. Д. Шостакович*). Считается, что в варианте для фортепианного дуэта отсутствуют не только данная тональная логика, сим-

¹ Данная пьеса исключена композитором из фортепианной сюиты.

² Герд Цахер – немецкий органист, специализирующийся на современной музыке. Он родился в Германии в 1929 году, учился композиции, дирижированию и органному искусству у учеников Бузони и Регера, стажировался у Гельмута Вальхи и Оливье Мессиана. Цахеру посвящены органные сочинения Кейджа, Лигети, Шнебеля, Юна, Алленде-Блина и др., сам же он известен своими произведениями для хора и органа. Также Цахер – автор работ по современным тенденциям интерпретации баховской музыки. Одно из самых запоминающихся исполнений – "Контрапункт I" из Искусства фуги И. С. Баха, записанное в десяти интерпретациях (1968).

³ Ханнелоре Герлах – немецкий музыковед, изучающая творчество А. Шнитке, С. Слонимского, Э. Патлаенко.

⁴ К сожалению, о Наташе (Деборе) Брэдли не удалось найти информации.

⁵ Виталий Сергеевич Фомин до кончины в 1994 году был художественным руководителем Большого зала Ленинградской, а затем Санкт-Петербургской им. Д. Д. Шостаковича филармонии.

⁶ В фортепианной сюите пьеса называется «Тетя Рая», а в органной версии – «Тизон Р. А.».

⁷ Музыкальные посвящения «служителям Гиппократа» в творчестве Тищенко не являются случайностью. По словам Г. П. Овсянкиной, композитора с детских лет окружали врачи. Старший брат композитора Михаил Иванович – доктор медицинских наук, профессор ВМА – изобрел прибор для измерения толчкового объема крови – баллистокардиограф, который сейчас имеется во всех медицинских учреждениях. По словам Б. Тищенко, он и сам вполне мог бы стать врачом, «потому, что как в человеческом организме, так и в музыке – бездонность, непознаваемость» (Цит. по: [3]).

⁸ Замечу, что небольшие отклонения при переводе вербального содержания в музыкальное, по-видимому, имеются. Например, не совсем точен перевод фамилии Тизон Р. А. в звук Fis.

фоническая концепция, но и парадигматическая связь крайних пьес *Я сам* и *Д. Д. Шостакович*, которая является скрепляющей аркой цикла¹.

Части и в фортепианном, и в органном произведениях объединяет в группы программный замысел. Противопоставление мужского и женского начал является основой драматургии обоих циклов. По словам автора, «При всей неповторимости каждого лица в ‘Двенадцати портретах’...я имел в виду прежде всего две стороны мироздания: мужское и женское начала. В сущности, эти два начала являются основой музыкальной формы» [5, 251]. В версии для фортепианного дуэта распределение пьес таково. Первые три пьесы рисуют мужские портреты разных по профессии людей – художественного руководителя филармонии *Виталия Фомина*, композитора *Андрея Петрова* и органиста *Герда Цахера*. Следующие три пьесы образуют среднюю часть цикла. Они посвящены контрастным женским образам. Это портреты музыковеда *Ханнелоре Герлах*, пианистки *Наташи Брэдли* и рентгенолога *тети Раи*. Последняя – завершающая – часть цикла включает два – снова мужских – портрета людей, сыгравших в жизни композитора решающую роль. Это врач *Фёдор Иванович* и учитель по композиции *Д. Д. Шостакович*, который не только был наставником, но, по выражению Л. Казанцевой, бесконечно почитаемым мастером.

Жанрово-стилистические модели фортепианного цикла Тищенко разнообразны и связаны с определенными прототипами. Так, портреты музыкантов вызывают определенные жанровые и стилевые аллюзии. Пьеса *Виталий Фомин*, изначально написанная как органная эпитафия на смерть друга, начинается широко разворачивающейся проникновенной мелодией, подголоски которой, наслаиваясь друг на друга, плетут многоголосную ткань. Никнущие интонации темы, прерываемые паузами словно вздохами, настраивают слушателя на возвышенный тон барочного прелюдирования (пример 1²). Иной природы басовая тема, появляющаяся в развитии и исполняющая роль своеобразного контрапункта к мелодии. Выросшая как ответвление-подголосок, она излагается в глубоком басовом регистре (как *cantus firmus*), с октавными удвоениями в голосоведении, что вносит в фортепианное изложение элемент органного звучания (аналогично ножной клавиатуре).

Пример 1:

Moderato ♩ = 104

Piano

II

¹ Подробнее об этих связях в органном цикле см.: [1, 175].

² Переложение нотного текста в примерах выполнено автором данной работы.

Активная маршевая тема в пьесе *Андрей Петров* строится на модальной попевке, состоящей из сцепления ч.4+б.2 (*пример 2*¹). Середина пьесы оттеняется лирической вальсовой темой. Кульминационный срыв связан с уходом в сферу диссонирующих вертикалей джазовой природы.

Пример 2:

Tranquillo ♩ = 116

Piano

mp

A d e Анд-рей Пет-ров, Анд-рей Пет-ров

mp

Немецкий органист *Герд Цахер* характеризуется активной, по мнению Г. П. Овсянкиной, «немецкой» темой, критериями которой являются лучшие образцы европейского инструментализма. Тема начинается одноголосным, похиндемитовски размашистым импульсом-зачином, на конечный тон которой наслаиваются терпко звучащие политональные аккорды (*пример 3*):

Пример 3:

Allegro molto

Piano

f

G e d d (E)s a ch e d

f

В развитии тема проводится в увеличении; ей «россыпью» контрапунктируют виртуозные пассажи сопровождения, ассоциативное поле которого очень широко – от романтически-концертной импровизации до мягких кластерных созвучий.

Портрет немецкого музыковеда *Ханнелоре Герлах*, также связан с использованием «немецкого» (если говорить о генетике) типа мышления. Согласно авторским обозначениям в нотах, пьеса является двойной свободной (по методу экспонирования) фугой с отдельной экспозицией. Темы, интонационно близкие стилю Хиндемита, строятся по типу европейской, известной от барокко до романтизма, модели «ядро-развертывание» (*пример 4*).

¹ Буквенные обозначения (а также подтекстовка) в нотных примерах будут объяснены позже.

Пример 4:

$\text{♩} = 82$ Тема 1

Тема 2 H G HGH G H

Портрет американской пианистки *Наташи Брэдли* нарисован яркими жанровыми красками – это быстрый эстрадный танец (близкий фокстроту). Метрические перебивки размера, происходящие буквально в каждом такте пьесы (6/8, 7/8, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4, 3/8, 4/4 и т. д.), рисуют прихотливое, изящное и легкое движение-покачивание (пример 5).

Пример 5:

Allegretto dolce $\text{♩} = 72$

Piano I p D e b (ре) a B(ре)=d(ля=ли) pp

II pp

Портреты не музыкантов тоже имеют жанровые прототипы. По мнению Г. П. Овсянкиной, в пьесе *Тетя Рая* «Бойкий рефрен, с аллюзиями популярной довоенной песенки, внезапно сменяется эпизодами с тихими ‘свистящими’ пассажами на фоне танцевального ритма у второй партии – как отголосками потустороннего вихря» (пример 6) [5, 253]. Топчущаяся на месте, «ворчливая» тема рефрена прорывается потоком гаммообразных пассажей с напористыми ходами в басах. Такая последовательность тем повторяется несколько раз. Но заканчивается пьеса тихой, лирической кодой-отстранением.

Пример 6:

Allegro $\text{♩} = 120$

Piano I p mp

II mp и т.д.

В основе пьесы *Федор Иванович* «лежит задумчивая, полифонически развивающаяся мелодия в характере русской протяжной песни» [5, 252]. Спокойному и уравновешенному разворачиванию способствует фугированное экспонирование¹ созерцательно-медитативных тем. обстоятельно прорабатываемые варианты тем раскрывают неспешный темп музыкального процесса (*пример 7*).

Пример 7:

Завершает цикл грандиозная виртуозная fuga, посвященная Д. Д. Шостаковичу. Как вспоминал композитор, «Образ Шостаковича дан мною не в том ракурсе, как это сейчас принято: страдалец, мученик. Он был и другим: сильным и жизнерадостным. Именно эта сторона его необъятной личности и отражена в пьесе, которая, возможно, восходит к некоторым витальным его образам, а также к музыке его любимых композиторов: Баха и Бетховена» [там же]. Тема фуги апеллирует к баховско-бетховенским прототипам – в ней заложен принцип периодического повтора, *alio modo*, обращенного движения (*пример 8*).

Пример 8:

По-бетховенски победный финал в форме фуги (его тональность Ми-бемоль мажор) состоит из нескольких этапов нагнетания контрапунктических, динамических и колористических приемов. На первом этапе развития используются стретты в сочетании с октавными дублировками. Далее «скручивание» темы в хроматическую гамму прорывается каскадами многозвучных кластеров, которые создают впечатление мощной звуковой волны. Крайним проявлением данного процесса можно считать трансформации темы-мелодии в темуритм. Долгое прологирование кульминации (за одним пиком напряженности

¹ Форму пьесы можно сравнить с двойными вариациями или двухтемной (но не двойной) вариантно-развивающейся фугой.

следует еще более напряженное звучание) усиливается за счет террасообразной динамики.

Воплощение человеческого характера средствами музыкального портрета осваивает множество вариантов прорисовки и изображения избранного объекта. Практически все случаи связываются с поэтикой проникновения в авторский (т. е. композиторский) текст инородного материала (по М. Бахтину «чужого слова»), иллюстрирующего портрет-модель его же средствами. «Чужое», заимствованного слово и основной текст произведения вступают (по Бахтину) в своеобразный диалог, а принципы поведения одного текста в рамках другого и сложившееся целое называют интертекстом¹. При этом один из уровней текста принадлежит автору, а другие – заимствованные источники – обсуждаются автором. Б. Тищенко при создании музыкального портрета в фортепианной сюите использует разноуровневый инородный материал, характеризующий самого портретируемого. Ярко воплощение «чужого слова» в цикле отразилось на формировании темы.

Тематизм почти всех пьес цикла выводится композитором в определенной закономерности-последовательности. «‘Вкрапление’ имени в виде мотивной символики в музыкальную ткань представляет собой процесс сознательный, строго распланированный, и в каждом портрете именная символика представлена по-разному. Как свидетельствует Тищенко: ‘В одних случаях я брал инициалы имени, в других – фамилии, иногда и то, и другое’» [там же, 253]. Чаще в основе импульса темы лежит краткая, лаконичная монограмма², которая связывается с инициалами портретируемых людей³. Монограмма свободно продляется и расширяется до темы. Например, по словам Тищенко, «В пьесе *Андрей Петров* имя и фамилия композитора зашифрованы и заритмованы в первой же фразе» [там же] (см. в *примере 2* буквенные обозначения и подтекстовку).

В пьесе *Фёдор Иванович* обе темы строятся на первых трех буквах имени (см. *пример 7* выше). Они излагаются в прямом (fed) и ракоходном (def) движениях. Тематизм в пьесе *Д. Д. Шостакович* связан с широко известной монограммой DESCH. Монограмма, изложенная гармонически, представлена во

¹ Различными градациями «чужого слова» в музыке являются цитата (цитирование музыки изображаемой модели), плагиат, аллюзия, реминисценция, парафраза, имитация. Кроме заявленного фрагментарного использования «чужого слова» часто используется его переосмысление на уровне целого. Пародия или пастиш, портрет или «пересочинение» демонстрируют противоположные – полемические и утвердительные (соответственно) – типы диалогического взаимоотношения нескольких текстов. К их исследованиям обращались М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, Р. Барт, П. Х. Тороп, З. Г. Минц и многие другие.

² Монограмма, как правило, образуется при (семиотическом) переводе букв имени изображаемого человека в музыкальные звуки. Подобный метод часто применялся композиторами разных эпох. Одним из первых зашифровывал в музыке свое имя И. С. Бах. Тема ВАСН (связанная с темой креста) пронизывает все его творчество: «Искусство фуги», «Высокую мессу», клавирное творчество. Шуман тоже пишет Вариации на тему АВЕГГ, пользуясь темой-монограммой. Широко известна тема-монограмма Д. Шостаковича – DESCH.

³ Во II части фортепианной Сонаты № 1 Б. Тищенко (посвящена Д. Шостаковичу) тоже имеются две монограммы – Шостаковича (DESCH) и автора (В-Борис). В его же Сонате № 8 использована монограмма Геннадия Банщикова – G-B.

вступительном разделе пьесы, где три звука из четырех практически сплавлены в единую вертикаль и переставлены местами (*пример 9*).

Пример 9:

DEsCH

В иных случаях Тищенко использует большую тему-монограмму, куда включены практически все буквы имени и фамилии портретируемых людей. При этом композитор, по-видимому, совмещает строгий (касается первых 8 букв латинского/немецкого алфавита – a, b, c, d, e, f, g, h) и свободный переводы букв в звуки (касается всех остальных после 8-й букв алфавита). «В пьесе *Герд Цахер* неоднократно проходит тема, в которой зашифрованы все буквы имени и фамилии (см. *пример 3¹* выше). В портрете *Ханнелоре Герлах* темы строятся как на инициалах (Н и G; см. *пример 4* выше), так и на всех буквах имени и фамилии (*пример 10*). В теме молодой обаятельной американской пианистки *Деборы Брэдли* (в фортепианном варианте *Наташи Брэдли*) зашифрованы все буквы ее имени и фамилии» [там же] (см. *пример 5* выше).

Пример 10:

Н а е а h (ре) G е (ре) (ла) h и т.д.

Подобная зашифровка музыкальной темы² заключает в себе не только сакральный смысл, но и некую заложенную предопределенность, предсказуемость. «Чужим словом» здесь оказывается само вербальное произнесение имени и перевод в музыкальное звучание. В этом смысле функция монограммы в пьесах становится аналогична функции звукоряда, серии, motto, близка методу

¹ Последняя буква «Р» в фамилии «Цахер» представлена звуком «D» (ре). Использование слоговых названий нот в примерах выписано в скобках.

² Видимо, только в двух пьесах *Виталий Фомин* и *Тетя Рая* отсутствуют ярко выраженные темы-монограммы. Однако их имена и фамилии легко интонируются в темах пьес (см. *примеры 1 и б*).

организации высотного материала. Как и серийная последовательность, монограмма «нейтральна» с точки зрения мелодии, ритма, фактуры. Она, не являясь темой, скорее становится темой на предкомпозиционном уровне, из повторений которой растёт ткань. Являясь импульсом, монограмма оказывается сходна с заданным источником развития наподобие *cantus firmus* или *cantus prius factus* в полифонии XI – XIV веков, изменить который композитору представляется невозможным, но к которому присочиняется собственный материал. «Чужое слово» оказывается органично вплетено в тему. Музыкальный контекст, напротив, является своеобразным «контрапунктом к слову» (воспользуемся удачным выражением Б. А. Каца). Диалог заимствованного и авторского слова отмечает знаком индивидуальности каждую из восьми пьес цикла. Б. А. Кац в связи с этим также подмечает: «Инструментальная музыка Тищенко настолько полна высказываний, диалогов и полилогов... что кажется, будто в ней постоянно бьется рвущееся наружу слово» [2, 99].

Полифония в сюите «Портреты» представлена многогранно. Это как чисто полифонические формы и жанры (фуга), так и гомофонно-полифонический склад письма, основанный на приеме контрапунктирования разноэтажных процессов ткани. В последнем случае незыблемым остается сущностное свойство полифонии, связанное, в первую очередь, с равнозначностью функций голосов. Как известно, линии в полифонии считаются равноправными, а функции голосов в многоголосии – однородными. У Тищенко подобная функциональная равноправность (паритетность) часто проявляется не только внутри отдельной партии, но и в звучании общего целого. К примеру, как тематический, так и сопровождающий пласты мелодически развиты, контрастны по материалу, и в них первично линейно-мелодическое начало. Вычленяются все те признаки, которые характеризуют полифоническую линейность (линейную полифонию XX столетия), генетически связанную не только с барочной полифонией, но и добарочной (полифонией строгого стиля).

Фуга в сюите проявляет себя многогранно и неординарно. В цикле композитор пишет три фуги, которыми он «изображает» как мужские, так и женские персонажи. Одна из них открывает среднюю часть цикла (*Ханнелоре Герлах*), две другие завершают цикл (*Фёдор Иванович*, *Д. Д. Шостакович*). «Женская» фуга, исходя из пометок автора, двойная. Обе темы иллюстрируют разные ипостаси женского характера (1-я тема – динамичная, действенная, 2-я – более созерцательная, лирическая; см. пример 4). «Мужские» фуги связаны с экспонированием более однопланового музыкального содержания. Здесь тематический контраст заключен между смежными, соседними фугами, а не внутри одной фуги (как в Х. Герлах). Противопоставлением спокойного, созерцательного, умиротворенного (*Фёдор Иванович*) и экспрессивного, активного (*Д. Д. Шостакович*) образов завершается фортепианный цикл пьес. В концепционном плане данное противопоставление необходимо для изображения разных ипостасей творческого начала, для раскрытия разнообразных ликов создателя-творца (см. примеры 7, 8, 9 выше).

Форму фуги Б. Тищенко использует в фортепианном цикле каждый раз индивидуально и неповторимо. Развитие в фугах отличается постоянством использования. Это дало основания вывести некоторые предварительные общие принципы полифонического мышления композитора.

1. Тема, как правило, замкнутая, тонально определённая, содержит жанровые прототипы. В фуге *Фёдор Иванович* тема родственна лирической протяжной песне. В *Д. Д. Шостакович* тема напоминает скорее бетховенский тип, который характеризует мотивная многосоставность со значительным превышением развёртывания над ядром. Строение темы, ориентированное на барочную модель, позволяет очень четко определить заключительную грань и смоделировать тип фуги, близкий западноевропейским образцам.

2. Ответ (стилевой показатель эпохи) в фортепианных фугах из цикла «Портреты» является неординарным с точки зрения традиционной полифонической формы. Интервал вступления ответа обладает скорее мобильными характеристиками, нежели стабильными. Композитор пишет ответ как в близкой тональности (в 1 экспозиции фуги *Фёдор Иванович* – квинтовый), так и в далекой (в фуге *Ханнелоре Герлах*: в 1 экспозиции – в нону, во 2 – в секунду, *Федор Иванович*: во 2 – в септиму, в *Д. Д. Шостакович* – терцовый). Ответ, как правило, иноладовый (в *Д. Д. Шостакович* тема написана в миноре, ответ – во фригийском ладу). Ответ – непосредственная имитация темы и первейшее преобразование темы – в фугах Тищенко является часто не просто удаленным от темы вариантом, а ее коренной трансформацией.

Осуществляется она композитором осознанно и связана с особой моделью фуги, основанной на преобразованиях темы, начинающихся сразу же после ее изложения. Основой узнаваемости темы, при многочисленной мелодической вариантности, остается ее ритмический остов. Развитие в фуге воспринимается, скорее, как свободное полифоническое развёртывание, при котором из темы как из зерна вырастают мелодически самостоятельные ответвления, каждый со своим вариантом прочтения основной темы. Такой тип развития в фуге представляет совершенно новый, нетрадиционный (с точки зрения барочно-классико-романтического образца) тип полифонического мышления, генетические корни которого связаны как с русской песенностью, так и подголосочной полифонией.

Например, в ответе фуги *Д. Д. Шостакович* точно повторяется только квинтовый зачин темы (в первом мотиве А он нисходящий, во втором А1 – восходящий). Все остальное движение (мотивы В, В1, В2) связано со свободным обращением и вариантным продлением материала темы (*пример 11*).

Пример 11:

Allegro risoluto ♩ = 96

1
Piano

II

ТЕМА

5
ОТВЕТ

8

3. Экспонирование второй темы в сложных фугах (*Фёдор Иванович* и *Ханнелоре Герлах*) подчинено тем же закономерностям, что и в первой экспозиции. Ее появление, как правило, выполняет функцию обновления материала и сходно с серединой 3-частной формы. Репризное возвращение первой темы связано с повторением основного типа движения. При этом вторая тема отходит на второй план – она либо растворяется в движении первой темы, не образуя контрапункта с ней (как в фуге *Фёдор Иванович*), либо, трансформируясь, подчиняется первой теме (как в фуге *Ханнелоре Герлах*).

4. Развитие в фугах опирается на принцип вариантно-вариационных изменений, присущих скорее подголосочной полифонии, гетерофонии. Композиция двухтемных фуг, насквозь пронизанная обновлением тематического материала, представляет собой 3-этапный процесс, где вслед за экспозицией, серединой (совпадающей с обновлением – появлением 2 темы), наступает кульминационный момент – реприза. Основным принципом динамизации репризы автор избирает изменение временной структуры темы – ее увеличение, призванное выпукло «провозгласить», повторить тему (как правило, в басах – в регистре ножной клавиатуры, с использованием октавной или двухоктавной дублировки).

Иной вариант развития в фуге *Д. Д. Шостакович*. Virtuозная пьеса представляет немалые сложности для исполнителей, в первую очередь, благодаря непрерывному динамическому нагнетанию на протяжении всей фуги. Моторное движение, напряженно начинаемое, несколько раз прерываемое и продолжаемое заново, связывается с тяжелым преодолением и цепью попыток возобновления движения. Каждый виток спирали – новая ступень поистине симфонизированного развития. Кульминацией громадного нарастания является эпи-

зод, изложенный многозвучными кластерами. Их хроматическое скольжение, репетиции, ритмически оформленные повторения направлены на артикулирование безмотивного типа тематизма (ритмического, фактурного) как крайнего эмоционального напряжения и выражения возбужденного состояния.

Итак, фортепианный цикл Тищенко «Портреты», продолжающий традиции школы Шостаковича, уникален. Черета музыкальных портретов связана с изображением ликов дорогих сердцу композитора людей. Но всякий музыкальный портрет – это не только обрисовка внешнего, но и внутреннего обликов, изменяющегося эмоционального состояния человека. Изображение характеров в цикле подчинено единому замыслу – показу разнообразнейших граней человеческого естества, который представляется, по сути, безграничным. Недаром замысел цикла является «подвижным». Ведь цикл существует как в органной, так и в фортепианной версиях, как с большим, так и с меньшим числом пьес. И принципиально, цикл можно представить незамкнутым и нестабильным, т. е. изменяющимся в зависимости от желания автора или исполнителя.

Видимо, главной идеей цикла можно считать приношение, подношение, которое автор посвящает адресату, используя монограмму в качестве интонационного толчка (*motto*). Отталкиваясь от «заимствованного» «чужого слова» (темы-монограммы), Тищенко наполняет ее музыкальным и эмоциональным содержанием, вводя в собственный музыкальный контекст, создает свой образ портретируемого персонажа, свое видение человека.

Литература

1. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: Монография / РАМ им. Гнесиных. – М., 1998. – 248 с., нот.
2. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования. – Л.: Советский композитор, 1986. – 168 с., ил., 0,5 л. ил.
3. Овсянкина Г. П. «О, если б мог выразить в звуке...» // Вестник МАПО, №11 (59), ноябрь 2006.
4. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича. Автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. – Новосибирск, 2004. – 42 с.
5. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича. Монография: В 2-х кн. – СПб: Композитор Санкт-Петербург, 2003. Кн. 1. – 324 с., нот., ил.

Елена Жданова (Петербург)

О международном проекте «Рильке и Россия» (2017–2018)

Интерес к личности и наследию Райнера Марии Рильке не исчезает уже столетие. Произведения этого выдающегося поэта-модерниста занимают важное место как в немецкой, так и в русской культуре. В 2017–2018 годах был реализован международный немецко-русский проект «Рильке и Россия», организованный Государственным музеем истории российской литературы имени В.

И. Даля (Москва), Немецким литературным архивом (Марбах-на-Неккаре) и Швейцарским литературным архивом (Берн) совместно с музеем «Штраухоф» (Цюрих) при поддержке Министерства культуры Российской Федерации, Министерства иностранных дел ФРГ, Общегерманского фонда культуры, Швейцарской Национальной библиотеки, компании «Бош», фондов Баден-Вюртемберга и Вюстенрот. Общий список участников — музеев, фондов, частных лиц — не представляется возможным представить в статье, настолько он объемён. В рамках проекта в Марбахе, Берне, Цюрихе и Москве прошла передвижная выставка «Рильке и Россия», был выпущен иллюстрированный каталог выставки на немецком и русском языках. Выставка сопровождалась научными конференциями во всех трех странах. По их итогам вышел сборник статей на немецком языке «Культурный трансфер около 1900 года: Рильке и Россия»¹, в котором были собраны материалы Московской и Марбахской конференций. Сборник демонстрирует современное состояние международных исследований жизни и творчества Райнера Марии Рильке, а также отражает научный диалог филологов, культурологов и искусствоведов.

В рамках проекта в Москве состоялся конкурс молодых переводчиков, проводились экскурсии. Нужно отметить, что эти мероприятия не были приурочены к юбилею поэта или памятной дате: поэт родился в 1875 году, умер в 1926-м. Более того, проект был реализован в период уже обострившейся международной политической ситуации, стартовавшей антироссийской информационной кампании. Тем не менее организаторы посвятили этот проект именно России как путеводной звезде в творчестве и судьбе немецкого поэта. Почему же Райнер Мария Рильке, родившийся и выросший в Праге, немец по языку, подданный Австро-Венгерской империи по гражданству, называл своей духовной Родиной Россию, любил ее и вдохновлялся ею? Именно этими вопросами задавались организаторы проекта.

Рильке рано выбрал свой путь — в девятнадцать лет он уже опубликовал первый поэтический сборник. Однако отец не поддерживал его увлечений литературой и хотел для сына иного будущего: по требованию отца Рильке по окончании военного и торгового училищ изучал юриспруденцию в Пражском университете. Спустя несколько лет поэт решил на конфликт с семьей и уехал из Праги, чтобы полностью посвятить себя литературе. В Мюнхене и Берлине он изучал философию. В это время Рильке познакомился с писательницей, интеллектуалкой Лу (Луизой) Андреас-Саломе, дочерью русского дворянина и генерала. По ее приглашению Рильке отправился в Россию в свое первое путешествие. Поэт бывал в России дважды — в апреле–июне 1899 года и мае–августе 1900 года. За это время он посетил Москву, Санкт-Петербург, Казань, Нижний Новгород, Киев, Великий Новгород, Ясную Поляну, жил в деревне Низовка Тверской губернии у крестьянского поэта Спиридона Дрожжина.

Эти путешествия оставили неизгладимый след в жизни и творчестве поэта. В Германии Рильке жил полученными впечатлениями. Более всего его порази-

¹ Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland / Hrsg. von D. Kemper, U. von Bülow und J. Lileev. Paderborn, 2019.

ло то, что, по его мнению, в России люди сумели сохранить истинное религиозное чувство, благодаря которому человек ощущает себя близким к Богу. Позже он скажет: «Россия граничит с Богом»¹.

Рильке погрузился в изучение русской религиозности и русского языка: «...большое прилежание овладело мной и большое одиночество. Я обложился различными папками, углубился в них, рассматривал древние русские иконы, изучал изображения Христа и Богородицы и понял, чем отличается Владимирская Богоматерь от Смоленской. Мне все ещё кажется, что эти вещи имеют громадное значение; это даже то единственное, что имеет смысл знать, и я не пожалею сил для того, чтобы осмотреть, исследовать и изучить всё, что находится в какой либо связи с этим искусством... <...> я внутренне настолько полон Россией и одарен её красотой, что, находясь за границей, я едва ли буду замечать что-либо...»²

В 1905 году под знаком России родился поэтический сборник Рильке, который принес ему мировую известность, — «Das Stunden-buch». Название сборника — перевод на немецкий язык слова «Часослов» — русского названия книги, содержащей молитвы суточного богослужебного круга. Стихи «Часослова» объединены общей темой — они посвящены молитвенным обращениям к Богу, вопросам осознания своего поэтического дара через призму религиозного чувства и размышлениям о жизни и смерти. Сборник имеет трехчастную структуру: первый цикл — «Книга первая. Об иноческой жизни», «Книга вторая. О пути на богомолье» и «Книга третья. О бедности и смерти». Исследователи творчества поэта отмечали удивительную музыкальность и динамизм стихов сборника. Они богаты сравнениями, образами, написаны с большой свободой, полны глубоких размышлений. В то же время уже в «Часослове» заметна простота поэтической речи Рильке, ставшая характерной чертой всего его творчества, — это «высокая поэзия без высоких слов»³. Например, стихи из первой книги «Часослова»:

¹ «...Но ведь страна — не атлас... Она должна упираться на что-то вверху и внизу.

— ...Может быть — с Богом?

— Да, — подтвердил я, — с Богом.

— И заметно это соседство?

— Оно заметно решительно во всём. Влияние Бога мощное. Сколько ни приносят вещей с Запада, все европейские вещи превращаются в камни, как только пересекают границу» (Рильке Р. М. Рассказы о Господе Боге. Как на Руси появилась измена // Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Статьи. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. С. 328–329). Марина Цветаева перефразировала слова Рильке о России в статье «Поэт и время» (Медон, 1932): «...Есть такая страна — Бог, Россия граничит с ней».

² Из писем Е. Ворониной, июнь 1899. Цит. по: Слепынин О. Рильке: о России — главное // Камертон. 2016. № 86. Декабрь. URL: <https://webkamerton.ru/2016/12/rilke-o-rossii-%25e2%2580%2593-glavnoe> (дата обращения: 10.05.2023).

³ Павлова Н. С. О собирательности слова у Рильке. URL: <https://md-eksperiment.org/ru/post/20230422-o-sobiratelnosti-slova-u-rilke> (дата обращения: 10.05.2023).

Wenn es nur einmal so ganz stille wäre.	Когда б хоть раз так в сердце тихо стало...
Wenn das Zufällige und Ungefähre verstummte und das nachbarliche Lachen,	И все случайное, все, что мешало, все приблизительное, хохот рядом,
wenn das Geräusch, das meine Sinne machen,	все чувства с их неугомонным адом,
mich nicht so sehr verhinderte am Wachen —	я смог бы выгнать бодрствующим взглядом.
Dann könnte ich in einem tausendfachen	Тогда б я мог Тобой, единым садом
Gedanken bis an deinen Rand dich denken	тысячелистным, на краю Вселенной —
und dich besitzen (nur ein Lächeln lang),	на миг улыбки мимолетной — стать,
um dich an alles Leben zu verschenken	чтоб жизни всей вернуть Тебя мгновенно,
wie einen Dank.	как Благодать ¹ .
(1899) ²	
Gott, wie begreif ich deine Stunde, als du, dass sie im Raum sich runde, die Stimme vor dich hingestellt; dir war das Nichts wie eine Wunde,	Господь, как мне постичь тот час, Где времени дорога началась — Твой глас звучал перед Тобой; Небытие вдруг стало раной прободной,
da kühltest du sie mit der Welt.	К ней мир как брание Ты приложил тотчас.
Jetzt heilt es leise unter uns.	Теперь небытие должно лечиться в нас.
Denn die Vergangenheiten tranken die vielen Fieber aus dem Kranken, wir fühlen schon in sanftem Schwanken den ruhigen Puls des Hintergrunds.	Нам кажется, больного лихорадка В веках испита, как загадка Звучит украдкой кроткий, краткий Неслышный прошлого рассказ.
Wir liegen lindernd auf dem Nichts	Над пропастью покоимся, пытаюсь

¹ Пер. с нем. А. Прокопьева. Цит. по: *Рильке Р. М.* Часослов: Стихотворения. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. URL: http://www.lib.ru/POEZIQ/RILKE/rilke1_1.txt (дата обращения: 10.05.2023).

² Цит. по: *Rilke R. M.* Das Stunden-Buch. Leipzig: Insel-Verlag, 1918. URL: <https://www.gutenberg.org/files/24288/24288-h/24288-h.htm> (дата обращения: 10.05.2023).

und wir verhüllen alle Risse;
du aber wächst ins Ungewisse
im Schatten deines Angesichts.
(1899)

Латать небытия прорехи.
Но Ты растешь, не ставя вехи,
За ликом образа скрываясь¹.

Впоследствии Рильке многократно повторял в своих письмах разным корреспондентам, что по-прежнему в творчестве всем обязан России: «Чем только я ни обязан России, она сделала меня таким, каков я ныне, из нее я вырос духовно, она — родина каждого моего побуждения, все мои духовные истоки — там!»²

Перед организаторами выставки «Рильке и Россия» стояла сложная задача: продемонстрировать эту духовную незримую связь с помощью материальных предметов, принадлежавших Рильке и его окружению. Куратор выставки Томас Шмидт сообщил: «На выставке представлено 280 экспонатов, это все оригиналы. Это мемории, вещи, документы, для которых по индивидуальному проекту изготовлены витрины, весящие 15 тонн. <...> Ключ к концепции выставки нам дала картина Леонида Пастернака, который в Пасхальную ночь вместе с Рильке посетил Кремль, где великий немецкий поэт впервые почувствовал себя сопричастным религии России»³.

Один из организаторов проекта, директор Государственного музея истории российской литературы Дмитрий Бак подчеркивал: «Мы не реконструируем готовую реальность, просто создавая ее копию, а стремимся методами науки рассказать о том, что случается будто бы впервые. Ведь и путешествие Рильке в Россию — это не просто перемещение из одной страны в другую, но и глубоко символический акт, полный священного для нас смысла. Недаром же говорят, что это путешествие сделало Рильке поэтом. <...> Конечно, сейчас идут споры о том, не слишком ли идеализированной Рильке увидел Россию, ведь на самом деле вокруг была беднота и разруха предреволюционных лет. На мой взгляд, это неправильная альтернатива. Рильке увидел символическую сущность России сквозь бытовые подробности. И наша задача сейчас — не вступать в спор с поэтом, а попытаться вслед за Рильке сквозь бытовую реальность прозреть сущностную»⁴. Действительно, Рильке оставлял за скобками все несовершенства России. Они потонули для него в масштабности и радости обретения родства. Поэт писал: «Россия... мне открыла ни с чем не сравнимый мир, мир неслыханных измерений, благодаря свойству русских людей я почувствовал себя допущенным в человеческое братство... Россия стала, в известном смысле, ос-

¹ Пер. с нем. Е. В. Ждановой.

² Из письма Рильке к литератору Леопольду фон Шлёцеру от 21 января 1920 года. Цит. по: *Азадовский К. М.* Рильке и Россия: Статьи и публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 8.

³ Цит. по: *Чупринин К.* Рильке: «Одна Россия граничит с Богом». URL: <https://goslitmuz.ru/news/159/6041/> (дата обращения: 10.05.2023).

⁴ Цит. по: *Чупринин К.* Рильке: «Одна Россия граничит с Богом».

новой моего жизненного восприятия и опыта...»¹ Кроме того, организаторы решили расширить границы поэтической вселенной Рильке современными свидетельствами о России. Выставку дополняют фотографии Москвы, Ярославля, Ясной Поляны, Полтавы, Киева, сделанные немецкими фотографами Барбарой Клемм и Мирко Крицановичем. В рамках проекта был снят документальный фильм «Рильке и Россия» (реж. Анастасия Александрова; 2017). Все аспекты соединились воедино в оригинальном выставочном решении, созданном архитектурным бюро «Мерц ХГ». Оформление выставки завоевало в 2017 году одну из самых престижных международных премий в области дизайна German Design Award.

В 2017 году выставка экспонировалась в Музее современной литературы Немецкого литературного архива в Марбахе-на-Неккаре, Швейцарской Национальной библиотеке в Берне и музее «Штраухоф» в Цюрихе, в 2018 году прошла в Москве на центральной выставочной площадке Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля в Доме И. С. Остроухова в Трубниковском переулке. Выставка «Рильке и Россия» получила большой резонанс среди специалистов и широкой общественности. На портале «Культура.РФ» можно увидеть фотообзор выставки и познакомиться с кратким описанием: «Оформление не отвлекает: письма и фото подсвечены холодным светом. Действительно — всё видно, и карандашные надписи Марины Цветаевой на крошечных книжках Рильке, и автографы поэта. Отличный у него был почерк, между прочим, — даже на русском! Экспонаты собирались по разным архивам, некоторые предоставили наследники Рильке»². Особого внимания журналистов удостоилась деталь-образ в оформлении выставки — условные березовые стволы, на которых в черных полосах — чечевичках на белом фоне при внимательном рассмотрении можно было прочитать автографы стихотворных строк Рильке. «Российская газета» отмечала: «При входе в дом Остроухова в Трубниках посетителя встречают березки. Пластмассовые. Но приглянись — сквозь “кору” из пикселей проступают слова. Русские. Береза — символ России и первая русская “бумага”».³

В немецкой прессе «русифильский» акт культуры, несмотря на обвинения организаторов в «любви к России» журналистами, вызвал большой интерес. Статья Марка Райхвайна «Выставка: Райнер Мария Рильке был первым “понимающим Россию”» в немецкой газете «Вельт» начинается со следующего ведущего абзаца: «Немец — это тот, кто любит березы. В Музее литературы модерна открылась выставка на тему “Рильке и Россия”. Как и некоторые нынеш-

¹ Из письма Б. Пастернаку 1926 года. Цит. по: *Рильке Р. М.* Записки Мальте Лауридса Бригге: Роман. Новеллы. Стихотворения в прозе. Письма / Пер. с нем., сост. и предисл. Н. Литвинец. М.: Известия, 1988. С. 5.

² *Беляев А.* В Москве открылась экспозиция о связи поэта Рильке с Россией. URL: <https://rg.ru/2018/02/14/reg-cfo/v-moskve-otkrylas-ekspoziciia-o-sviasi-poeta-rilke-s-rossiej.html?ysclid=lkmi4nuvxm300325915> (дата обращения: 10.05.2023).

³ *Беляев А.* В Москве открылась экспозиция о связи поэта Рильке с Россией. URL: <https://rg.ru/2018/02/14/reg-cfo/v-moskve-otkrylas-ekspoziciia-o-sviasi-poeta-rilke-s-rossiej.html?ysclid=lkmi4nuvxm300325915> (дата обращения: 10.05.2023).

ние “друзья Путина”, он в свое время сильно приукрашивал Россию. <...> Теперь у нас появилась возможность узнать, насколько поэт сочувствовал России — благодаря великолепной выставке “Рильке и Россия” в Музее литературы модерна в Марбахе. Более того, ее авторы выступают с тезисом, что Рильке именно благодаря России вообще стал поэтом». Далее в статье читаем: «Во времена бесконечных политических разногласий между Берлином и Москвой сотрудники Немецкого литературного архива делают полную ставку на русофилию. Можно утверждать, что возникла настоящая ось “Марбах–Москва”, и она работает. В парк “Шиллеровская высота” в Марбахе даже привезли целую рощицу красивых (пусть даже искусственных) берез, а каждые 15 минут там бьют “кремлевские куранты”».¹

Как было сказано выше, выставка сопровождалась научными конференциями. По итогам проекта в 2019 году вышел сборник статей на немецком языке «Культурный трансфер около 1900 года: Рильке и Россия»², в котором собраны материалы Московской и Марбахской конференций. Разноплановые статьи сборника тематически объединены в четыре раздела: I. «Исследования, Рецепции, Выставка 2017/18», II. «Рильке и женщины», III. «Контексты культурного трансфера», IV. «Философия и теология». Некоторые статьи сопровождаются иллюстрациями — фотографиями, документами, факсимиле писем и репродукциями картин.

Первый раздел включает в себя три эссе, посвященных рецепциям творчества Рильке и прошедшей выставки. Так, Александр Белобратов исследует в статье «Русское восприятие личности и творчества Рильке. Мифы и реальность»³ взгляд поэта на Россию, который, по мнению автора, имеет черты литературной стратегии. Елена Лысенкова в своей статье «Русские переводы “Часослова” Рильке (1913–2016)» сравнивает шесть переводов поэтического цикла Рильке «Часослов» и выделяет достоинства и недостатки каждого из них. Константин Азадовский в статье «Тринациональный выставочный проект “Рильке и Россия” — критические заметки» подводит итоги проекта и рассказывает о своем собственном восприятии выставки. Азадовский задается вопросом, является ли картина России, представленная на выставке и ее каталоге, правдивой. Автор отмечает, что выставка ошибочно задумана целиком в субъективной оптике Рильке и демонстрирует идеализированный Рильке облик России.

Во втором разделе тома ученые сосредоточили свое внимание на теме «Рильке и женщины». Рильке поддерживал дружеские отношения со многими современницами и вел с ними обширную переписку. Корнелия Печота посвящает свой текст музе Рильке, соратнице в путешествиях по России: «Лу Ан-

¹ Reichwein M. Rainer-Maria-Rilke war der erste Russlandverstehere // Die Welt. 2017. 21. Mai. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article164385513/Rainer-Maria-Rilke-war-der-erste-Russlandverstehere.html> (дата обращения: 10.05.2023). Пер. с нем.: Райхвайн М. Выставка: Райнер Мария Рильке был первым «понимающим Россию». URL: <https://inosmi.ru/20170521/239388838.html> (дата обращения: 10.05.2023).

² Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland / Hrsg. von D. Kemper, U. von Bülow und J. Lileev. Paderborn, 2019.

³ Здесь и далее перевод с немецкого названий статей сборника Е. В. Ждановой.

дреас-Саломе: пионер модернизма. Творчество и жизнь спутницы Рильке в его путешествиях». Харизматичная интеллектуалка Лу Андреас-Саломе, которую Зигмунд Фрейд назвал «женщиной с опасным интеллектом», пробудила в поэте интерес к России. Автор описывает основные этапы жизни Лу Андреас-Саломе и называет имена людей, которые определили ее исключительную судьбу. Главный герой филологического исследования в статье «Поэтика имени — поэтика посвящения. “Элегия для Марины” Рильке» Феликса Кристена — платоническая любовь Рильке к Марине Цветаевой. Подробно автор останавливается на «Элегии» (Марине Цветаевой-Эфрон), написанной Рильке 8 июня 1926 года в Шато де Музо. В статье «“Страна, которую не видел, хотя она тебе родня”. Райнер Мария Рильке и Паула Модерзон-Беккер» Ларисы Полубояриновой исследуются фрагменты писем Рильке немецкой художнице Пауле Модерзон-Беккер, в которых поэт делится с Паулой своими визуальными впечатлениями о России. Приведенные цитаты рисуют впечатляющие картины русского пейзажа и действительности того времени.

Затем следует третий раздел, посвященный вопросам культурного трансфера и культурологическим исследованиям Рильке. Очерки поэта об искусстве и литературе, а также его эпистолярное наследие представляют собой богатый материал для исследователей. Алексей Жеребин в своей статье «Закат города. Об образе Петербурга Райнера Марии Рильке» исследует, как в письмах, эссе и стихах поэта развивается противостояние «Петербург–Россия», а петербургский миф интегрируется в миф о России. Жеребин подробно рассматривает символический образ города на примере стихотворения «Ночная поездка. Санкт-Петербург» (1907). Марио Зануччи в статье «“Русский народ хочет стать художником” — Рильке и русская живопись XIX века. Новые источники» рассматривает взгляды Рильке на русское искусство, в частности на творчество Виктора Васнецова, Александра Иванова и Ивана Крамского. Для исследования автор привлекает новые материалы, представленные на выставке «Рильке и Россия». В статье «Икона в странствиях. Толстой, Рильке, вера и искусство» Ульриха фон Бюлова речь идет об иконе, принадлежавшей Рильке, которую он подарил Клэр Голль. Была ли эта икона первоначально подарена Рильке Толстым, как это значит в архиве Марбаха, — на этот вопрос автор пытается ответить в статье. Юрий Лилеев анализирует концепцию романтизации немецкого поэта в своем исследовании «Деконструкция легенды Рильке. Романтизирующее понимание поэзии Рильке в сравнении с Алексеем Лосевым и Борисом Пастернаком».

Наконец, в последнем разделе авторы представляют философские и богословские размышления Рильке. Два эссе посвящены сравнению религиозно-философских размышлений поэта со взглядами Толстого. Ульрих Шмидт указывает в тексте «Нехристианские художественные религии Рильке и Толстого» на нежизнеспособность духовных воззрений обоих писателей. В статье «Философский язык Рильке и Толстого» Хольгер Куссе проводит углубленный анализ метадискурсов Толстого и Рильке с точки зрения философии. Игорь Эбаноидзе исследует философские воззрения Рильке в эссе «“Чтобы два одиночества за-

щищали, соприкасались и привечали друг друга”. Рильке и русская философия любви» через призму взглядов русского философа Семена Франка. Завершает раздел статья Антонии Эгель «“Поставить вехи на пути к пропасти”? О прочтении Рильке Мартином Хайдеггером». Автор анализирует пометки и комментарии Хайдеггера на страницах произведений Рильке в книгах из личной библиотеки философа.

Сборник статей «Культурный трансфер около 1900 года: Рильке и Россия» демонстрирует современное состояние международных исследований, посвященных Райнеру Марии Рильке, и дает прекрасное представление о том, насколько масштабным был научный проект «Рильке и Россия». Многогранность статей, разнообразие научных подходов и глубина научного интереса исследователей впечатляют.

Проект «Рильке и Россия» был осуществлен не в самое благоприятное для России в сфере международных отношений время. Он может быть расценен как мужественная попытка удержать связь и ткань единой европейской культуры и истории от разрыва, желание увидеть еще раз воочию материальные и духовные скрепы культуры, явленные в наследии великого поэта. Это понимали и организаторы: на пресс-конференции в ТАСС директор Немецкого литературного архива Ульрих Раульф назвал проект знаком доверия: «Это дорогой проект, но в тяжелые политические времена эта выставка — знак доверия, знак того, что культурный диалог между нашими народами не останавливается»¹. Думая о проекте и его участниках и организаторах, дорожащих каждым словом, письмом, автографом поэта, вспоминаются строки Рильке в переводе Бориса Пастернака:

Деревья жмутся по краям дорог,
и люди собираются в кружок
и тихо рассуждают, каждый слог
дороже золота ценя при этом².

Быть может, благодаря этому и подобным инициативам, а также подвижническим усилиям деятелей культуры и ученых, понимающих абсурд происходящего, разрыв отношений России и Европы не станет необратимым. Поэт верил в Россию и верил в то, что она еще скажет свое слово: «ничто из того, что идет извне, не пригодится России... Тяжелая рука Господа-ваятеля лежит на ней как мудрая отсрочка. Пусть эта страна испытает все, что ей причитается, тогда медленнее и яснее свершится ее судьба»³. Нам остается только быть причастными этой судьбе и помнить о том, что ее вершит Бог. Об этом не уставал говорить Райнер Мария Рильке. Например, в своем стихотворении «Утро», одном из восьми стихотворений, написанных поэтом на русском языке:

(...) Что будет? Ты не беспокойся,

¹ Цит. по: *Глотова Ю.* Страна, которая граничит с Богом. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2018-02-15/11_923_pilke.html (дата обращения: 10.05.2023).

² Р. М. Рильке. За книгой. URL: <https://www.askbooka.ru/stihi/rainer-mariya-rilke/za-knigoi.html> (дата обращения: 10.05.2023).

³ *Рильке Р. М.* Ворспеде. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 173.

да от погибели не бойся,
ведь даже смерть только предлог;
что еще хочешь за ответа?
да будут ночи, полны лета
и дни сияющего света
и будем мы и будет бог.¹
(1900)

Литература

1. *Азадовский К. М.* Рильке и Россия: Статьи и публикации. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 432 с.: ил.
2. *Беляев А.* В Москве открылась экспозиция о связи поэта Рильке с Россией. URL: <https://rg.ru/2018/02/14/reg-cfo/v-moskve-otkrylas-ekspoziciia-o-sviazi-poeta-rilke-s-rossiej.html?ysclid=1kmi4nuvхm300325915> (дата обращения: 10.05.2023).
3. *Глотова Ю.* Страна, которая граничит с Богом. URL: https://www.ng.ru/ng_exlibris/2018-02-15/11_923_pilke.html (дата обращения: 10.05.2023).
4. *Голубева М.* Рильке и Россия. URL: <https://www.culture.ru/materials/253233/rilke-i-rossiya?ysclid=1kmiеhwpn2931767623> (дата обращения: 10.05.2023).
5. *Павлова Н. С.* О собирательности слова у Рильке. URL: <https://md-eksperiment.org/ru/post/20230422-o-sobiratelnosti-slova-u-rilke> (дата обращения: 10.05.2023).
6. *Райхвайн М.* Выставка: Райнер Мария Рильке был первым «понимающим Россию» URL: <https://inosmi.ru/20170521/239388838.html> (дата обращения: 10.05.2023).
7. Рильке и Россия: Письма. Дневники. Воспоминания. Статьи. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2003. 656 с.
8. *Рильке Р. М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 456 с.
9. *Рильке Р. М.* Записки Мальте Лауридса Бригге: Роман. Новеллы. Стихотворения в прозе. Письма / Пер. с нем., сост. и предисл. Н. Литвинец. М.: Известия, 1988. 224 с.
10. *Рильке Р. М.* Часослов: Стихотворения. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 204 с.
11. *Слепынин О.* Рильке: о России — главное // Камертон. 2016. № 86. Декабрь. URL: <https://webkamerton.ru/2016/12/rilke-o-rossii-%25e2%2580%2593-glavnoe> (дата обращения: 10.05.2023).
12. *Чупринин К.* Рильке: «Одна Россия граничит с Богом». URL: <https://goslitmuz.ru/news/159/6041/> (дата обращения: 10.05.2023).
13. Kulturtransfer um 1900: Rilke und Russland / Hrsg. von D. Kemper, U. von Bülow und J. Lileev. Paderborn, 2019. 254 S. (Schriftenreihe des Instituts für russisch-deutsche Literatur- & Kulturbeziehungen an der RGGU Moskau. Vol. 20).
14. *Reichwein M.* Rainer-Maria-Rilke war der erste Russlandversther // Die Welt. 2017. 21. Mai. URL: <https://www.welt.de/kultur/literarischewelt/article16438513/Rainer-Maria-Rilke-war-der-erste-Russlandversther.html> (дата обращения: 10.05.2023).
15. *Rilke R. M.* Das Stunden-Buch. Leipzig: Insel-Verlag, 1918. URL: <https://www.gutenberg.org/files/24288/24288-h/24288-h.htm> (дата обращения: 10.05.2023).

¹ Печатаются с соблюдением орфографии подлинника. Цит.: Рильке Р. М. Ворпсведе, Огюст Роден, Письма, Стихи. М.: Искусство, 1971. С. 418.

Развитие народного художественного творчества на рубеже XX–XXI веков

На Южном Урале в исследуемый период проживали представители различных народов, культуры которых соседствуют друг с другом. Народное творчество всегда служило средством самовыражения народа, регулятором практической жизни и источником здорового эстетического самосознания. Любая национальная культура может плодотворно развиваться только при взаимодействии, соприкосновении с другими культурными ценностями, при создании своеобразного межкультурного пространства. На территории региона десятилетиями складывался особый синтетический тип культуры, вобравший в себя ценности многих населяющих его территорию народов. Культура Южного Урала на протяжении всей своей истории складывалась в ходе обмена культурным опытом огромного числа этносов.

В конце XX века происходили изменения в художественно-творческой активности населения. К 1985 г. наблюдается заметное сокращение темпов активности населения страны, реализуемой в клубных формах любительской деятельности, которое сменилось общим сокращением участников за 1985—1991 гг. — на 28%, а коллективов художественной самодеятельности — на 35%. Удельный вес участников клубного любительства среди населения РСФСР снизился с 1980 г. по 1991 г. с 4,8 до 3,0%. Художественная самодеятельность Южного Урала во второй половине 1980-х гг. развивалась неравномерно. Лучшие показатели в этой сфере были характерны для БАССР. Среднее число кружков художественной самодеятельности на одно клубное учреждение Министерства культуры по БАССР в середине 1980-х гг. составило 6,0%, по РСФСР — 4,5%, по Уральскому региону — 4,8%. Число участников художественной самодеятельности в клубных учреждениях Министерства культуры БАССР на 1000 человек составляло 43, по РСФСР — 24, по Уральскому экономическому региону — 24. В результате по числу участников художественной самодеятельности Башкирия опережала как РСФСР, так и Уральский регион. Число кружков художественной самодеятельности в БАССР в 1985 г. составляло 67,3% от общего числа коллективов и объединений, а число участников художественной самодеятельности — 166,3 тыс. человек, в том числе в сельской местности — 159,3 тыс. человек [1, л. 6 – 7].

Некоторый рост числа кружков и коллективов художественной самодеятельности был характерен и для Челябинской области. Охват населения Челябинской области художественной самодеятельностью в 1985 г. составил 14,9%, в 1986 г. — 15,3%. На 1 января 1988 г. по всем ведомствам в Челябинской области действовало 13,3 тыс. групп и коллективов художественной самодеятельности, клубов по интересам и любительских объединений, с охватом 287 тыс. человек. В том числе в клубных учреждениях области насчитывалось 7,8 тыс.

кружков и коллективов с числом участников 163 тыс. человек, а также 2,6 тыс. любительских объединений и клубов по интересам с охватом 132,7 тыс. человек [2, л. 22]. Для Оренбургской области характерно снижение среднего числа кружков, коллективов и любительских объединений. В 1985 г. среднее число кружков художественной самодеятельности на одно клубное учреждение в области сократилось с 4,9 до 4,0. Произошло сокращение количества проводимых в них мероприятий со 178 до 172. В художественной самодеятельности Оренбургской области в середине 1980-х гг. было занято свыше 43 тыс. участников. В этот же период в Оренбургской области в трудовых коллективах, учебных заведениях, учреждениях культуры было создано свыше 300 коллективов художественной самодеятельности, из них 158 коллективов в учреждениях культуры областного центра — г. Оренбурга, что характеризует неравномерность в развитии художественной самодеятельности в области. Так, 59,3% коллективов располагалось в областном центре, остальное количество приходилось на другие населенные пункты. Кроме того, в ряде предприятий и учебных заведений Оренбургской области коллективы художественной самодеятельности в середине 1980-х гг. работали нестабильно, отдельные руководители коллективов не проявляли необходимой требовательности в подборе репертуара, недостаточно работали над повышением сценической культуры исполнителей [3, л. 127].

Неравномерность в развитии художественной самодеятельности была характерна и для Челябинской области. В городах и районах Челябинской области в 1988 г. недостаточно были охвачены самодеятельным творчеством учащиеся, рабочая молодежь и студенчество. Не лучшее положение дел в этом вопросе сохранялось в селах Южного Урала. В ряде случаев работники, отвечающие за эти участки, пытались прикрыть свою бездеятельность разговорами о необходимости укрепления материальной базы, отсутствием квалифицированных кадров, продолжали измерять свою работу набором мероприятий. Большая часть жителей села обходила некоторые Дома культуры стороной, вследствие чего «Дома культуры обслуживали лишь тех, кто сам туда приходил, то есть незначительную часть сельских жителей, активистов» [4, с.18].

Причины сокращения творческой активности населения в сфере художественной самодеятельности на Южном Урале были связаны с плохим финансированием учреждений культуры, с отсутствием необходимой материальной базы, со слабой пропагандой традиций народной культуры в условиях экспансии западной массовой культуры. Многовековые народные культурные традиции все больше вытеснялись массовой культурой. В этих условиях актуальной становилась деятельность учреждений культуры и искусства. Однако не во всех клубах и домах культуры художественная самодеятельность была поставлена на профессиональный уровень. К примеру, Челябинский городской комитет в 1987 г. отмечал недостатки шефской работы: «недостаточное внимание уделяется созданию на селе коллективов художественной самодеятельности, плохо ведется поиск новых форм клубной работы» [5, л. 43]. Довольно часто в деятельности клубных учреждений, особенно на селе, «новые формы клубной работы» представляли собой редкие выступления народных коллективов по слу-

чаю юбилеев и праздников. Кроме того, многочисленные социологические исследования показывали, что большинство населения страны вообще не посещало клубы. В итоге по престижности они долгие годы удерживали одно из последних мест в структуре интересов по проведению досуга.

В середине 1980-х — начале 1990-х гг. происходит заметное изменение содержания клубной работы в регионе. Доминирующей тенденцией все больше становилось возрождение народной традиции и фольклорных праздников, забытых в советский период. Сельские дома культуры и клубы активно включались в работу по восстановлению народных промыслов. При клубных учреждениях появились объединения резчиков по дереву, камню, металлу, умельцев плетения лозы, керамистов, вязальщиц и т.д.

Всесоюзные и республиканские конкурсы и фестивали народного творчества, приуроченные к знаменательным датам истории страны, привлекали большое число исполнителей. Большой интерес у населения Южного Урала вызывало проведение музыкальных и фольклорных фестивалей. Сельских жителей привлекали выступления фольклорных ансамблей, некоторые жители села являлись их участниками.

Например, в Оренбургской области в 1980-е гг. традицией стало регулярное проведение смотров, конкурсов, фестивалей художественной самодеятельности, посвященных важнейшим общественно-политическим событиям в жизни страны. Традиционными стали конкурсы политической песни «Красная гвоздика», смотры духовых оркестров, фольклорные праздники, конкурсы бальных танцев. Широкой популярностью у оренбуржцев пользовались выступления народного ансамбля песни и танца «Россия» (художественный руководитель И. Егоров), образцового ансамбля детского танца коллектива Дворца культуры «Молодежный» (художественный руководитель Т. Ренева) [6, л. 127].

Усиливавшийся интерес к народному творчеству проявился в организации на Южном Урале концертов, смотров, фестивалей. Например, в 1985 г. проходил Всероссийский смотр самодеятельного художественного творчества, посвященный 40-летию Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне. В дни празднования этого юбилея только в Оренбургской области около 2 тыс. самодеятельных коллективов выступило с творческими отчетами перед населением области. В Новотроицке, Саракташском и Первомайском районах и многих других населенных пунктах состоялись многолюдные праздники песни, а в трудовых коллективах прошли конкурсы хорового и вокального искусства, тысячи оренбуржцев были посетителями 123 выставок работ самодеятельных художников и народных умельцев.

Южный Урал стал гостеприимным хозяином многих фестивалей искусств, конкурсов. Благодаря этому самодеятельные коллективы и исполнители региона принимали активное участие в международных и Всероссийских мероприятиях. К примеру, Челябинскую область на XII Всемирном фестивале молодежи и студентов представляли лучшие молодые рабочие, колхозники, представители научно-технической интеллигенции и студенты. Во время фестиваля во всех городах и районах области комсомольские организации провели мини-

фестивали. Например, в г. Южноуральске прошел детский праздник «Фестиваль в разноцветных галстуках». Интересно прошли фестивальные недели в Верхнем Уфалее, Миассе, Сатке и др.

Фестивали народного творчества в конце 1980-х — 1990-х гг. становились средством возрождения утраченных за годы советской власти народных культурных традиций. Кроме того, в 1990-е гг. происходило расширение задач фестиваля. Например, если проходивший с июня 1986 по ноябрь 1987 гг. Всесоюзный фестиваль народного творчества, посвященный 70-летию Великой Октябрьской социалистической революции, ставил задачу «способствовать полному освоению советскими людьми богатств духовной и материальной культуры, обогащению социалистического образа жизни, формированию и удовлетворению культурных запросов различных категорий населения» [7, л. 12], то фестивали народного творчества 1990-х гг. делали акцент на «популяризации самобытного многонационального искусства в его традиционных жанрах и формах».

Театральные и музыкальные коллективы деятелей искусств, лучшие самодеятельные ансамбли выступали в ходе фестивалей. В канун 70-летия Великой Октябрьской социалистической революции состоялся II Всероссийский фестиваль самодеятельного художественного творчества трудящихся. Участие в художественной самодеятельности в 1980-е гг. рассматривалось рескомаами, обкомаами, горкомаами и райкомаами КПСС как альтернатива алкогольным традициям, как действенное средство борьбы с антиобщественными проявлениями в быту. Практически все предприятия «выставляли» своих самодеятельных артистов на городские, областные и республиканские фестивали. В фестивале принимали участие рабочие и служащие, учащиеся школ, школ-интернатов, средне-специальных и профессионально-технических учебных заведений, личный состав органов внутренних дел, воины советской армии. Коллективы художественной самодеятельности Южного Урала познакомили зрителей со своим искусством. Творческие отчеты коллективов художественной самодеятельности превратились в фольклорные праздники с участием зрителей-горожан, воспринимавших русские народные песни и танцы как связующее звено с сельской культурой. К примеру, в Челябинской области в фестивале народного творчества приняли участие около трех тысяч самодеятельных коллективов из клубных учреждений государственной сети и свыше 40 тысяч участников художественной самодеятельности в области [8, л. 1].

В рамках II фестиваля народного творчества в Челябинской области были проведены областные смотры агитационно-художественных бригад, агитационных театров, хоровых, вокальных и хореографических коллективов, чтецов, телевизионный конкурс «Юность комсомольская моя», «Богат талантами Урал». В то же время в БАССР во II Всесоюзном фестивале народного творчества принимали участие 500 тыс. человек. В орбите фестиваля оказались клубы по интересам, любительские объединения. Наглядно проявились в рамках фестиваля и преимущества сложения сил и возможностей государственных органов культуры, образования, профсоюзов, комсомола. Вместе с тем фестиваль выявил ряд недостатков в развитии народного творчества, которые проявились

в неравномерности развития народного творчества в разных регионах Южного Урала, когда на грани исчезновения оказались многие художественные ремесла. В ходе фестиваля было выявлено множество примеров парадности, «показухи», разного рода непродуманных мероприятий [9, л. 88].

Эти недостатки были присущи и последующим фестивалям. В 1990-е гг. в Челябинской области проводились многочисленные фестивали и конкурсы народного творчества: «Бажовский», «Аркаим», «Поет село родное», «Фестиваль казачьей песни», региональный конкурс «Надежда», «Школа народной культуры». «Бажовский» фестиваль за время своего существования «утвердился в статусе радетеля за народное творчество». Однако постороннему человеку здесь год от года становилось скучно, так как содержательная часть народного творчества преподносилась «в форме концерта и форме базара», а зрителю отвели роль «пассивного слушателя-покупателя».

Проблемой фестивалей и конкурсов народного творчества в 1990-е годы стало отсутствие зрителей. Например, на региональный конкурс «Надежда» в Челябинской области ежегодно съезжались одни и те же коллективы, каждый год представлялись одни и те же программы и обладатели дипломов и гран-при. При этом фестивали проходили при пустых залах, как правило, участники по-прежнему играли роль зрителей.

Особенность культурной жизни 1990-х гг. проявилась в интересе и оживлении фольклорного движения как доступной возможности найти применение своим способностям, удовлетворяющей духовные запросы населения. В этот период на Южном Урале наблюдается рост «заинтересованности жителей в развитии народных культур». Опрос общественного мнения среди населения многонациональных районов, проведенный в Челябинской области в 1990 г., показал, что большинство населения указывало на необходимость ознакомления с национальными обычаями, традициями, обрядами, литературой и историей других народов [10, л. 1].

Ввиду того, что в реформируемом обществе актуализировались культурные различия между нациями, наблюдалось пробуждение, развитие и взлет этнического самосознания, чувства принадлежности к определенной культурной общности. Благодаря этому люди стали проявлять интерес к народной культуре. К примеру, в Башкирской АССР в конце 1980-х гг. все больше возрастал интерес к самобытному народному творчеству, давним истокам культуры башкирского народа, его истории. Особое значение приобретала работа по развитию, сохранению и использованию фольклора как составной части духовной культуры общества. В связи с заинтересованностью многих жителей Оренбургской области в развитии национальных культур во многих хозяйствах области были созданы фольклорные группы на башкирском, русском, татарском, немецком языках, а также был установлен контакт хозяйств области с творческой интеллигенцией и работниками культуры Башкирской АССР.

В Оренбургской области в середине 1980-х гг. было создано отделение общества советско-польской дружбы в 5 городах, 2 сельских районах, всего 28 первичных организаций. В помещении Дворца культуры им. Дзержинского был

открыт клуб советско-польской дружбы, преследовавший цель налаживания сотрудничества в сфере культуры с Польшей. В Легницкое воеводство с целью передачи опыта выезжала делегация Дворца культуры и спорта «Дружба». С успехом прошли выступления в области фольклорного ансамбля «Люблин», в декабре 1988 г. в воеводство выезжал ансамбль танца «Молодость» Орско-Халиловского металлургического комбината. Коллективные основы народного творчества активно проявляли себя в формах самодеятельного творчества. Например, только в районном Доме культуры Дюртюлинского района БАССР насчитывалось более 30 самодеятельных художественных коллективов. Проводились вечера народных игр и танцев.

В связи с большим представительством на территории Челябинской области татарской и башкирской национальности в клубах, Домах и Дворцах культуры в 1988 г. действовало свыше 50 татаро-башкирских вокальных коллективов, три национальных театра, вокально-инструментальный ансамбль, в которых занималось 1,2 тыс. башкир и татар. Ежегодно росло число семейных ансамблей. Татаро-башкирские коллективы работали во Дворце культуры и техники Челябинского металлургического комбината, производственном объединении «ЧМЗ имени В. И. Ленина» и заводе имени Орджоникидзе, Златоустовском металлургическом заводе и на других предприятиях и учреждениях области. В результате в этих учреждениях был накоплен опыт организации свободного времени представителей различных народов, проживающих в области, пропаганды их обычаев и традиций, проведения массовых праздников [11, л. 14].

Многие коллективы художественной самодеятельности Челябинской области, особенно фольклорные ансамбли, включали в свой репертуар лучшие национальные произведения. Например, активным пропагандистом украинской песни являлся народный коллектив казачий хор Дворца культуры завода имени С. М. Кирова г. Копейска. Три лучших ансамбля принимали участие во Всесоюзном конкурсе польской песни в Витебске в июле 1988 года.

Во Дворце культуры металлургов г. Златоуста был открыт клуб для украинских и белорусских трудящихся «Галушка». В 1988 году в Челябинской области при Дворце культуры железнодорожников был создан ансамбль «Ветераночка», который за 11 лет своего существования объединил людей от 83 до 6 лет и дал 900 концертов. В репертуар ансамбля входили народные песни, частушки, монологи, наигрыши [12, с. 7].

Процессы возрождения национального самосознания среди представителей различных этнических групп в середине 1990-х гг. заметно активизировали работу учреждений культуры Южного Урала по возрождению национального творчества. В 1990-е гг. все более важной сферой самореализации личности становится самодеятельное творчество. В конце 1990-х гг. «в Оренбургской области действовало 5900 различных национальных художественных коллективов, в том числе: русских — 5746; татарских — 55; башкирских — 30; украинских — 19; казахских — 18; мордовских — 17; чувашских — 9, немецких — 8», около 30 национальных самодеятельных театров, среди них татарские, мордовские, украинские, башкирские, казахские, немецкие и чувашские. Особую ак-

тивность в пропаганде украинской культуры в Оренбургской области проявляли коллективы с. Дедуровка (Оренбургского района), с. Буланово (Октябрьского района), Адамовки (Адамовский район), Краснохолма, с. Богдановка (Тоцкого района) и др. Самый яркий и самобытный среди чувашских коллективов — Верхне-Игнашкинский народный чувашский коллектив «Нарспи», которым руководила Р. Е. Максимова. В Абдулинском районе действовали Артемовская (руководитель Л. Г. Павлова), Нижне-Курмейская (руководитель М. И. Яковлева) фольклорные группы, а также Никольская детская группа (руководитель В. С. Ильина).

Опорными пунктами немецкой культуры являлись: хор немецкой песни в Орске, хор в с. Претория Переволоцкого района, ансамбль «Фройндшафт» в с. Дружба Соль-Илецкого района, ансамбль немецкой музыки в Оренбурге. Ввиду того, что выступления фольклорных коллективов, как правило, всегда проходили ярко и самобытно, они с восторгом воспринимались зрителями. Широкую известность в Челябинской области в 1990-е гг. приобрели национальные коллективы: татаро-башкирский ансамбль из Усть-Катава «Дуслык», немецкий музыкальный ансамбль «Эдельвейс» из Коркино, нагайбакский фольклорный ансамбль «Сарашлы» из Фершампенауза, коллектив «Зыряна Криница» Чесменского района, ансамбль украинской песни «Квитка» из Еманжелинска [13, с. 8]. Большой интерес у жителей Челябинской области вызывали концерты ансамбля русских духовых инструментов «Октоих», при котором существовало общество по изучению русской ортодоксальной культуры.

Следует сказать, что процесс возрождения этнических культур способствовал проведению на территории Южного Урала традиционных народных и религиозных праздников. В результате стали широко отмечаться «Масленица», «Пасха», «Троица», «Яблочный спас» и другие праздники, которые, в свою очередь, востребовали возрождения и развития фольклорных ансамблей. К примеру, в Челябинской области в мае 1999 г. состоялся Первый региональный конкурс исполнителей православной духовной музыки, заключительный концерт которого прошел в стенах Свято-Троицкого храма. На конкурсе выступили ведущие хоровые коллективы городов Челябинской области: детская хоровая студия «Эврика» школы № 40, ансамбль православной музыки г. Троицка (руководитель Л. Михалева), ансамбль камерной музыки «Любители пения» из Миасса (руководители Ирина и Владимир Бедностины), камерный хор «Каприс» из Снежинска (руководитель заслуженный работник культуры России Нелли Овчинникова). В соответствии с традициями православного пения церковные произведения исполнялись без музыкального сопровождения. Концерт был приурочен к грядущему великому празднику 2000-летию Рождества Христова. В БАССР продолжалась кропотливая работа по изучению традиционных общественных, семейных, религиозных обрядов, обычаев. Благодаря этому шло активное внедрение в быт людей новых национальных праздников.

В 1990-е годы мощное развитие получило народное искусство казаков. На Южном Урале культура российского казачества стала важнейшим элементом культурной жизни. В результате потомки казаков вернулись к ношению одеж-

ды, к праздникам и обрядам казачества, к традиционным ремеслам. Необходимо отметить, что в этот период интенсивный процесс взаимного влияния и обогащения национальных культур пополнялся новыми формами.

Кроме декад национального искусства и литературы, стали проводиться дни и недели национальных культур. Осуществляемые в республиканском и областных центрах, они способствовали значительному расширению взаимных представлений о духовной жизни народов. Заметным явлением в культурной жизни Оренбургской области стали дни русской духовности и культуры, праздники татарской, украинской, мордовской, немецкой и других культур. Например, в Оренбургской области в декабре 1994 прошли «Дни немецкой культуры», а в июле 1995 г. этот праздник был посвящен 100-летию заселения немцами Переволоцкого района. С 1995 г. в мае проводился праздник «День немецкой семьи», организованный Оренбургским областным обществом немцев «Wiedergeburt» и комитетом по межнациональным отношениям администрации области [14, с. 11].

В целях сохранения самобытности и уникальности национальных культур, изучения языка и культурного наследия народов, возрождения национального самосознания и характера, укрепления межнациональных отношений в связи с 250-летием образования Оренбурга и шестидесятилетием области в 1993 году был проведен фестиваль национальных культур. В рамках фестиваля прошли праздники русской, казахской, немецкой, башкирской, татарской, мордовской, украинской, чувашской культур. В 1993 г. был проведен также еврейский фестиваль «Шалом», телевизионный конкурс «А песня русская жива!» получил популярность и из областного перерос в региональный фестиваль.

В 1994 году был проведен праздник Дружбы народов в Оренбургской области. В нем наряду с национальными коллективами и исполнителями Оренбургской области приняли участие коллективы и исполнители Пермской, Свердловской, Тюменской областей, Актыбинской области Республики Казахстан, городов Уфы и Казани. В Ашинском районе Челябинской области одним из главных мероприятий года в 1990-е годы был Всероссийский фестиваль «Дружба народов», который являлся настоящим праздником для людей самых разных национальностей. В 2000 г. в Челябинской области проводился областной конкурс «Серебряный голос Урала», в котором приняли участие более 50 исполнителей народных песен из Челябинска, Магнитогорска, Копейска, Усть-Катава, Аргаяшского и Сосновского районов [15, с. 7].

Следует отметить, что проведение праздников этнических культур способствовало популяризации многонационального музыкального искусства в его традиционных жанрах и формах бытования, увеличению числа фольклорных коллективов и исполнителей, этнографических и инструментальных ансамблей, возрождению национальных игр, традиций, обрядов.

В процессе исследования исторических особенностей развития народного творчества на Южном Урале было установлено, что определяющим фактором в этом процессе было своеобразие этнического состава населения региона. В исследуемый период народное творчество прошло два этапа: период углубляю-

щегося кризиса во второй половине 1980-х гг. и период трансформации в 1990-е гг. Для второй половины 1980-х гг. характерна дельнейшая утрата народных традиций, сокращение возможностей для развития самодеятельности на национальной основе. В 1990-е гг. происходило расширение трактовки понятия народного творчества, а дальнейшее его развитие происходит на основе все возрастающего интереса к развитию этнических культур. В 1990-е гг. наблюдалось изменение содержания клубной работы, применялись новые формы общения населения к ценностям народной культуры: фольклорные праздники, дни национальных культур, фестивали народного творчества, происходило внедрение в быт людей национальных праздников, возрождались национальные коллективы. Этому процессу во многом способствовала деятельность музеев и библиотек Южного Урала.

Источники и литература

1. Центральный государственный исторический архив Республики Башкортостан (далее – ЦГИАРБ). Ф. Р-1910. Оп. 4. Д. 1063.
2. Объединенный государственный архив Челябинской области (далее – ОГАЧО). Ф. П-288. Оп. 201. Д. 458.
3. Центр документации новейшей истории Оренбургской области (далее – ЦДНННО). Ф. 267. Оп. 64. Д. 12.
4. Клуб и художественная самодеятельность. 1986. Январь. № 3 (680).
5. ОГАЧО. Ф. Р-1605. Оп. 1. Д. 306.
6. ЦДНННО. Ф. 267. Оп. 64. Д. 12.
7. Государственный архив Оренбургской области. Ф. Р-634. Оп. 1. Д. 435.
8. ОГАЧО. Ф. Р-1589. Оп. 1. Д. 2204.
9. ЦГИАРБ. Ф. Р-1458. Оп. 1. Д. 6476.
10. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 201. Д. 1956.
11. ОГАЧО. Ф. П-288. Оп. 201. Д. 453.
12. Деловой Урал. 2000. 11 февраля.
13. Мизрахи Б. А. Южный Урал как центр и культурный феномен // Первый Уральский Форум «Культура, искусство, информатизация на рубеже третьего тысячелетия» (Ку Ис Инфо- 96): Сб. докл. Вып. 1. Челябинск, 1996.
14. Райзих Л. Л. Деятельность общества «Wiedergeburt» по сохранению немецкой идентичности // Немцы Оренбуржья: прошлое, настоящее, будущее. Оренбург, 1997.
15. Деловой Урал. 2000. 14 апреля.

Ирина Зими́на (Тамбов)

Роль художественных иллюстраций в восприятии психологического образа литературного героя

Литература как один из видов искусства тесно связана с его другими видами: музыкой, живописью. Литература обеспечивает духовное становление молодого человека, расширяет кругозор, воспитывает эстетический вкус. По выражению известного российского психолога Л. С. Выготского, — «эмоции в искусстве — суть умные эмоции» [1, 198]. Все наши знания о мире мы получаем через ощущения, являющиеся тем психическим процессом, который позволяет

нам познать окружающую реальность. Ощущения дают материал и для других психических процессов: восприятия, памяти, мышления, воображения. Окружающий нас мир мы прежде всего видим. Поэтому зрительные ощущения являются тем исходным пунктом, который создаёт целостное представление о том или ином предмете, явлении, событии.

Зрительные эмоции усиливают эмоции чувственные. Именно поэтому значение демонстрации художественных иллюстраций в процессе изучения литературных текстов велико. Их использование преследует несколько целей. Они помогают учителю ввести учащихся в мир художественного текста не только мысленно, но и визуально. Иногда художественное произведение является ключом к уяснению сущности произведения литературного. Например, характер и чувства лермонтовского Демона легче понять, взглянув на репродукцию с картины М. А. Врубеля «Демон сидящий» (Рис. 1).

*Печальный Демон, дух изгнанья,
Летал над грешною землёй,
...
Давно отверженный блуждал
В пустыне мира без приюта:
...
Ничтожной властвуя землёй,
Он сеял зло без наслажденья,
Нигде искусству своему
Он не встречал сопротивленья —
И зло наскучило ему [4, 27].*

На картине Врубель изобразил своего героя сильным красивым юношей с беспомощно сложенными мускулистыми руками. В чертах лица, особенно в глазах — бесконечная тоска и одиночество («давно отверженный...»). Рядом с Демоном камень. Он прожжён слезой — так огромны сила и глубина страданий юноши. Эта деталь помогает понять и суть образа Демона, и сущность поэмы М. Лермонтова в целом.

Повествовательность, «литературность» живописи, её способность в одном полотне рассказать о многом служит весомым основанием для привлечения художественных иллюстраций при изучении литературных произведений. Тематическая картина поможет в понимании их идейно-художественного своеобразия. Картина должна быть тематически и сюжетно близка литературному тексту. Ярким примером может служить демонстрация картины В. М. Васнецова «После побоища Игоря Святославича с половцами» при изучении «Слова о полку Игореве». Сюжет картины напоминает следующие строки «Слова»:

*Бишася день,
бишася другый;
третьяго дни къ полуднию падоша стязи Игоревы.*

*Ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы;
ту кровавого вина не доста;
ту пирь dokonчаша храбрии русичи:
сваты попиша, а сами полегоша
за землю Рускую.
(древнерусский текст см.: [5, 68]).*

*С вечера до самого утра
Бьётся войско князя удалого,
И растёт кровавых тел гора.*

...
*Мёртвыми усеяно костями,
Далеко от крови почернев,
Задымилось поле под ногами,
И взошёл великими скорбями
На Руси кровавый тот посев.
(перевод Н. Заболоцкого см.: [там же, 146]).*

Васнецов всегда интересовался историческим прошлым русского народа. «После побоища Игоря Святославича с половцами» — первое его обращение к теме Древней Руси. Почти два года работал художник над картиной, добываясь в многочисленных эскизах наиболее убедительного решения своего замысла. Сначала Васнецов хотел показать момент схватки, но затем выбрал эпизод, связанный с поражением Игоря. Павшие русские воины изображены как былинные богатыри. Смерть не обезобразила их тела и лица. Кажется, что они спят. Васнецов трактовал поражение русских дружинников как их моральное превосходство над «погаными». Картина Васнецова не простая иллюстрация одного момента битвы. Это изобразительный аналог героического предания. Колористическое решение полотна подсказано Васнецову многочисленными цветовыми образами поэтического памятника. Из всего богатства красок «Слова» художник особенно выделяет образ «червлёных щитов», которыми русские преграждали путь половцам. В картине нет крови, но красные щиты, неподвижно лежащие в степной зелёной траве, создают торжественно-печальное настроение, усиливающееся отблесками «кровавой» зари.

*Другаго дни велми рано
Кровавыя зори свѣтъ повѣдаютъ. (древнерусский текст см.: [5, 62]).
Ночь прошла, и кровавые зори
Возвещают бедствие с утра. (перевод Н. Заболоцкого см.: [там же, 143]).*

Таким образом, использование картины Васнецова при разборе «Слова о полку Игореве» даёт возможность показать высокое мастерство древнерусского автора, нашедшее талантливое изобразительное решение в творчестве замечательного художника.

Живописные иллюстрации особенно важны при изучении творчества гениев русской литературы. Они помогают нагляднее понять все тонкости того или иного персонажа. Изучая роман Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и анализируя такой сложный неоднозначный образ, как Аркадий Иванович Свидригайлов, прибегаем к помощи Рафаэля Санти. Рассказывая о своей невесте, Свидригайлов произносит как бы между прочим: *«А знаете, у ней личико вроде Рафаэлевой мадонны...»* [3, 392]. И чуть позже: *«...ведь у Сикстинской мадонны лицо фантастическое, лицо скорбной юродивой»* [там же].

Мадонна — любимый живописный образ Достоевского. Упоминание о Рафаэлевой Мадонне заставляет сопоставить женские портреты в романе с этим «эталонном» писателя (Рис. 3). Чем же привлекает «Сикстинская Мадонна» Рафаэля Достоевского (Свидригайлова)? Ответ даёт сам автор в романе: «скорбной юродивостью». Нравственный идеал Достоевского — в сфере христианской морали. Подобно Христу и Богородице, принести в жертву самого себя и то, что для тебя дороже всего, — вот идеал, по Достоевскому. Таким образом, в Сикстинской Мадонне эстетический и нравственный идеалы писателя совпадают.

У Рафаэля Санти Богородица, изображённая в полный рост, идущая с неба навстречу зрителю, — воплощение античного идеала красоты и христианской духовности. Эти черты Мадонны Рафаэля можно найти и в других героинях «Преступления и наказания», нравственно близких Достоевскому: Сони Мармеладовой, Катерины Ивановны, Лизаветы, невесты Раскольникова. То, что Свидригайлов в своих сравнениях прибегает к этому же образу, делает внутренний мир Аркадия Ивановича более глубоким, чем может показаться на первый взгляд.

Ещё более целесообразно, по-моему, демонстрировать иллюстрации тех картин, которые упоминаются в изучаемом литературном произведении. Ведь их присутствие в тексте всегда неслучайно, всегда несёт психологическую нагрузку, они помогают писателю в создании психологической характеристики героя. Известно, что на Ф. М. Достоевского живопись производила очень сильное впечатление. Бывая за границей, он обязательно посещал музеи, картинные галереи Италии, Германии, часами простаивая у поразивших его полотен. Наиболее ярко раскрывают психологию героев картины, упомянутые в романе «Идиот». В доме Рогожина князь Мышкин обращает внимание на копию «Мёртвого Христа» Г. Гольбейна (Рис. 4). Дом Рогожина в романе — средоточие всего, что угрожает красоте и даже губит её. Картина Гольбейна необыкновенно реалистична. Перед нами труп человека, которого перед смертью ещё и долго мучили. Князь задаётся вопросом, почему Рогожин оставил копию у себя (хотя многие хотели её перекупить) и так часто смотрит на неё? Мышкин восклицает: *«...от этой картины у иного ещё вера может пропасть»*. <...> *«Пропадёт и то, — неожиданно подтвердил вдруг Рогожин»* [2, 242]. Трудно веровать, что этот труп вдруг воскреснет. Когда мы видим Распятие в храме, нам кажется, что Христос вот-вот воспарит над молящимися. У Гольбейна совсем другое: *«На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со*

страшными и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным стеклянным отблеском» [там же, 433]. Рогожин своего рода богоборец. В то же время он — богоборец сомневающийся. И мёртвый Христос Гольбейна — это постоянное испытание веры Рогожина на прочность. «...если такой труп (а он непременно должен быть точно такой) видели все ученики Его, Его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за Ним и стоявшие у креста, все веровавшие в Него и обожавшие Его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет?» [2, 433]. Этот вопрос ставит Ипполит в своей исповеди. Этот вопрос мучает и Рогожина. Отсюда его нежелание расстаться с копией.

Подводя итог изложенному, можно сделать вывод о том, что демонстрация репродукций картин великих мастеров кисти, на мой взгляд (и исходя из моего практического опыта), не только помогает понять психологические особенности того или иного персонажа, но и развивает зрительную, образную память учащихся, даёт им возможность использовать данные своего восприятия в развитии собственной индивидуальности.

Литература

1. Выготский Л. С. История развития высших психических функций. – М., 1960.
2. Достоевский Ф. М. Идиот. – М.: Правда, 1981. – 640 с.
3. Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. – М., 1978. – Т. 6. 421 с.
4. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 2: Поэмы и повести в стихах. 1828–1841 /примеч. И. Л. Андронникова. – М., 1976. – 582 с.
5. Слово о полку Игореве /Вступит. ст., ред. текста, дословный и объяснит. пер. с древнерус., примеч. Д. С. Лихачёва. – 2-е изд., доп. – М.; Л., 1955. – 228 с.



Рис. 1. М. А. Врубель «Демон сидящий»



Рис. 2. В. М. Васнецов «После побоища Игоря Святославича с половцами»

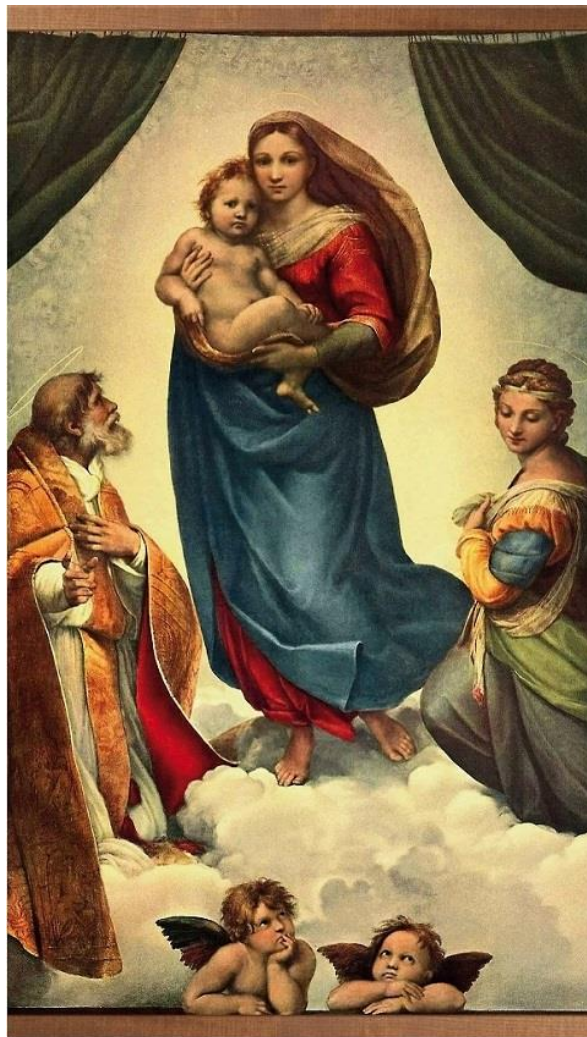


Рис. 3. Рафаэль Санти «Сикстинская Мадонна»



Рис. 4. Г. Гольбейн «Мёртвый Христос»

Александр Казин (Петербург)

Космос, хаос и совершенство: эстетико-культурологический аспект

Космос и *хаос* являются ныне одними из самых употребительных понятий – в философии, богословии, физике, синэргетике, эстетике, политике... Можно сказать, что эта пара понятий стала своего рода двойным культурным кодом нашего времени. Но где граница между ними? Ещё в сравнительно недавние времена искусство как человеческая практика связывалось так или иначе с идеалом гармонической красоты. Однако в 1914 году основатель русской «формальной школы» В. Шкловский пришел к выводу, что «произведение искусства есть не вещь, не материал, а *отношение* материалов. И как всякое отношение и это – отношение нулевого измерения <...> противопоставления мира миру или кошки камню – равны между собой» [Шкловский 1929, 226]. Категория отношения в науке об искусстве стала почти универсальной, так что его теоретикам и практикам было предложено забыть о *предмете* эстетического суждения, но зато сам факт отношения был абсолютизирован, вследствие чего создатель «Черного квадрата» К. Малевич, назвавший его «царственным младенцем» [Малевич 2008, 215], мог в свою очередь объявить его «абсолютным нулем», сплошь состоящим из отношения данной формы к самой себе. Завершенный порядок геометрической фигуры полностью растворился у него в совершенном беспорядке её смысловых проекций (игра с нулевой суммой, знак ничто). Космос совпал с хаосом, породив *хаосмос*, впоследствии соотнесенный постмодернистами с «ризомой». [Делёз 2010]

Было бы, однако, ошибочно думать, что подобное совпадение космоса с хаосом проявилось в европейской и русской культуре только во времена «заката Европы». Неверно также однозначное отождествление космической доминанты (идеи порядка) с *классическим* типом цивилизации/культуры, и, соответственно, господства хаоса (беспорядка, дисгармонии) – с *модерном* как миропониманием. И в том и в другом случае речь может идти лишь о *преобладании* гармонии, лада, строя в классике, и *относительном* отрицании всего этого в модерне. Абсолютно (математически) упорядоченное лицо человека было бы лицом мертвеца, и уж, во всяком случае, немногим лучше черного квадрата. Попробуем на материале ряда характерных образов/вех культуры и искусства прояснить диалектику единства и борьбы этих смысловых полюсов бытия, отнюдь к ней не сводящегося (как в примитивных дуалистических системах), но вместе с тем для него -- человеческого бытия -- существенную.

Приведем два первых стиха книги Бытия. «В начале сотворил Бог небо и землю» (Бытие 1.1). «Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Бытие 1.2). Из этих слов следует, что уже первый шаг творения содержал в себе элемент хаоса – безвидную пустоту и тьму над бездною. Значит, эта бездна для чего-то нужна была Богу, под определенным модусом она *входила в план миростроительства*. Во всяком случае, вся последующая мировая драма представляет собой не что иное, как борьбу абсолютного Художника и темного хаоса, им же в истоке и вызванного из ничто. Не будем касаться на этих страницах физических аспектов первовзрыва, черных дыр и темной материи – это особая тема. Приведем здесь только суждение великого грека Гераклита о том, что вселенной правит Огонь-Логос, мерами возгорающийся и мерами потухающий: "... *всеми вещами правит молния*".) [Библихин 2002, 128-129] Нас здесь интересует эстетический аспект этого правления.

Надо признать, что ветхозаветная история и культура приняли полноценное участие в борьбе между хаосом и космосом, начиная с первородного греха, убийства Каином родного брата, строительства Вавилонской башни и кончая разрушением Храма. Первыми строителями городов, создателями орудий из меди и железа -- в том числе музыкальных инструментов – оказались, согласно Библии, потомки братоубийцы Каина. Культура стала для них заменой прямого богообщения, причем главные деятели/творцы её унаследовали от своего праотца некоторые, скажем мягко, не лучшие его черты – гордыню и своеволие. Не случайно Платон изгнал «свободных художников» из своего идеального государства: он видел в них именно носителей хаоса.

В последующей языческой истории Греции победа космоса над хаосом казалась неоспоримой – с её музыкально-математическим устройством вселенной по Пифагору, с её идеальным скульптурно-зодческим канонам, с её торжественным ритмом гомеровских гекзаметров. Не случайно новая Европа воспринимала античность как «норму и недостижимый образец» -- воспринимала вплоть до Ницше, который за солнечным Аполлоном разглядел темного оргийного Диониса, откуда и ведет своё начало ещё один феномен древней классики -- греческая трагедия, перенесшая на театральную сцену суровую народную

мифологию. В самом центре классического порядка, где каждый камень, как и каждый человек, как считал Аристотель, занимает своё место, возникает цепь смертных повествований, трагический рассказ о смеющихся богах и убивающих себя героях, которые лично ни в чем не виноваты, как Эдип, или «виноваты» в любви, как Антигона. Чем, как не излучением хаоса можно объяснить подобные страдания и страсти, когда рациональные постройки античности рушатся на глазах, искажаются все её «слишком правильные» лица, и происходит то, что изображено, например, на двух известных картинах, находящихся в «Русском музее» -- «Последний день Помпеи» Карла Брюллова и «Древний ужас» Льва Бакста? Оба полотна изображают гибельное извержение хтонических стихий. Хаос не побежден языческим олимпийским космосом, он составляет его скрытую, подспудную часть, и человек как тело, как игрушка космической судьбы (слепые Мойры) причастен в равной степени порядку и беспорядку. Беспорядок здесь рождается из «абсолютного» порядка, и наоборот. Третьего не дано.

Третье обнаруживает себя с приходом в Европу христианства. В своё время В.С.Соловьёв в изданной по-французски книге «Россия и Вселенская Церковь» писал, что «Бог любит хаос в его инобытии, и хочет, чтобы хаос существовал [Соловьёв 1911, 331]. В таком изложении мысль о божественном хаосе есть продолжение гностических концепций Беме, Шеллинга и Баадера (если не ходить ещё дальше, к иранскому дуализму). В дальнейшем, в статье о поэзии Тютчева, Соловьёв относит *хаос* уже к области тварного начала, «без чего в нём не было бы свободы и красоты» [Соловьёв 1914, 126–127]. С другой стороны, Ф. Ницше в своей поэме о Заратустре прямо утверждает, что «нужно носить в душе хаос, чтобы родить танцующую звезду» [Ницше 1990, 11]. Если не принимать эти высказывания как характеристики самой божественной природы (барочного «бога-художника»), то придется согласиться, что в абсолютном произведении искусства – Вселенной – фрагменты хаоса, безответной стихии находят себя практически на всех уровнях. Об этом повествуется в Священной истории, и это же мы находим в истории европейской культуры, начиная с греческой мифологии в её драматургическом и философском осмысления (аристотелевский *катарсис*).

Более того, элементы хаоса мы обнаруживаем также в церковном христианском искусстве – правда, уже в свернутом, побежденном виде. Змей повержен копьем Георгия Победоносца. Химеры вынесены на крышу Собора Парижской Богоматери. Бесы суетятся около стен православных храмов, но внутрь проникнуть не могут, и юродивым остается только бросать в них грязью. Чернота, тьма любой формы на иконе – лишь *отсутствие света*, но не самостоятельное метафизическое начало (как у того же Малевича). Если признать бездну, тьму не вторым «злым богом» вроде Аримана в зароастризме, а *открытым* пространством/временем для испытания свободы творческого акта человека – сущее обретает те очертания, которые позволительно отнести именно к сфере *различения ценностей*. Одни идут вправо, другие налево. Очевидно, ради этого *иначе возможного* и задумана «танцующая звезда». Каков будет её по-

следний танец? Рублевская Троица или «люди без лиц», как у изобретателя супрематизма, ожидают её?

Именно этим вопросом озаботилась в Новое время эпоха Ренессанса. Впервые после Средних веков человек в Европе вышел в качестве ученого/художника из-под свода храма, начав в терминах неоплатонизма и герметизма размышлять о множественности обитаемых миров, и о том, что «наверху то же, что и внизу, и наоборот» [Гермес 2012]. Уже «Мона Лиза» Леонардо явилась своего рода иконой самодостаточного антропоса с лукавой улыбкой, а картины Босха и Брейгеля ясно продемонстрировали альтернативу этой открывшейся гуманистической свободы – в полном согласии с «Похвалой глупости» Эразма Роттердамского, который за каждой мерой обнаружил безмерное, а за каждой красотой – уродство [Эразм 1983]. Так начался европейский антропоцентрический модерн, причем с течением времени доля порядка в модернистской картине мира сокращалась, а область хаоса росла

Поначалу это было даже весело («Делай, что хочешь!», как в Телемской обители у Ф. Рабле), но с течением времени горизонт модерна в Европе становился всё более тревожным. Развитие гуманизма и просвещения имело своей оборотной стороной расширение в её коллективном бессознательном (в её Dasein, как сказал бы М. Хайдеггер) особой зоны *потустороннего* [Сурикова 2021], которое при всех усилиях не поддавалось рациональной трактовке, восходя, в том или ином ключе, к непознаваемому – во всяком случае, не давая просвещенческому ratio о нём забыть. Призрак отца Гамлета – откуда он пришел? Его вторжение влечет за собой гибель всех главных действующих лиц шекспировской трагедии. Кто и зачем его послал? Тот же вопрос можно отнести к явлению статуи Командора в драмах Тирсо де Молина и Мольера. Оба гостя из темного измерения стремятся, казалось бы, наказать зло, но сами оказываются при этом носителями гибели. Я уже не говорю о готических романах, авторы которых ставили своей сознательной целью погрузить читателя в небытие (или анти-бытие) и оставить его там без возврата.

Так или иначе, к началу XIX века Мефистофель у Гете накопил столь убедительные доводы для колеблющегося гуманиста Фауста, что тому уже нетрудно было отдать свой гений нечистой силе. Пушкин в «Сцене из Фауста» подвел краткий итог этой «победительной» фаустовской идее: «Всё утопить!». «Сейчас!» -- ответил черт, он же князь мира сего. И хотя немецкая трансцендентальная философия, в лице Канта и Гегеля, пыталась интеллектуально (путем возведения логики в статус онтологии и теологии) упорядочить мир, ей это удалось только ценой превращения бытия в продукт умственного конструирования, в *понятие*, причем гегелевское «чистое бытие» совпадает в его системе с «чистым ничто». Характерно, что в те же годы Шопенгауэр истолковал мир как продукт бессмысленной слепой воли, чреватой только смертью. Высшая точка западного модерна в лице абсолютного идеализма стала в то же время торжеством разума-богоборца, для которого классический космос оказался скучноват, как для Фауста, или диалектически исчерпан, как для Гегеля, или иллюзорен, как для Шопенгауэра, закономерно ставшего одним из первых проповед-

ников буддистского пессимизма в Европе. Пространство свободы (пространство все-возможности выбора), задуманное как место встречи космоса и хаоса в интересах *совершенствования* обоих – в период модерна стало *возвратом к бездне* – на этот раз в модусе чистого персонализма. Отношение мира к миру, по формуле Шкловского, предстало эквивалентом отношения кошки к камню – в рамках личной установки художника-космократора. Апофеозом победы хаоса-смерти над жизнью в европейской культуре можно считать знаменитое стихотворение Ш. Бодлера «Падалъ» из сборника «Цветы зла» (1857), в котором романтизм как полет в неизвестное оканчивается падением в лоно трупa. Разумеется, память о любви, свете, преображении присутствует и в этом тексте – по крайней мере, в виде минус-приема, но давление торжествующего анти-бытия в нём столь неотвратимо, что не оставляет существу иного выбора.

В дальнейшем экзистенциализму – последнему крупному течению западной философии и искусства – осталось только зафиксировать эту победу своим *Sein-zum-Tode* (бытием-к-смерти), причем под *Sein* у Хайдеггера явно подразумевается «последний бог», так что этот философ XX века фактически повторил приговор Ницше: Бог умер. Актуальное – нулевое – измерение европейской культуры подтвердил своей философской и художественной практикой постмодерн, где левое неотлично от правого и верх от низа. Делёзовская ризоматывается в любых направлениях по ровной бескачественной смысловой плоскости «конца истории». Глубинное взаимодействие космоса и хаоса – тайна их соприкосновения на границе совершенного – оказалась в XXI столетии близка к разрешению за счет утраты одной из соперничающих сторон. Созидательный дуализм тварного мира *Abendsland* – «страна вечера» – трансформировала в монолог хаоса. И если черный квадрат Малевича претендовал на статус «абсолютного нуля», то «Фонтан» Дюшана не пригоден даже на это – разве что на подручное использование человеком с яблоком вместо носа, как на известной картине Рене Магритта. Круг замкнулся.

По-иному вопрос о космосе и хаосе ставился – и ставится – в восточно-христианской цивилизации. В библейской Книге Притчей София-Премудрость говорит о себе, что когда Бог творил мир, «я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во всё время» (Притчи 8.30). Забегая несколько вперед, скажем, что это божественное веселье – красота непрерывно творимой по любви вселенной – и есть та подвижная граница космоса и хаоса, которая в принципе проницаема для обоих, но подлежит вместе с тем постоянному созидательному (или разрушительному) соучастию со стороны человека как художника-теурга. Для этого нужна, по выражению Л.П.Карсавина, определенная «симфоническая личность» [Карсавин 1928, 39] народа. Нужна сильная цивилизация, обладающая самосознанием творческая культура, со своей миссией в историческом времени. Такой цивилизацией/культурой является культура православно-русская.

Разумеется, отечественная культура испытала на себе все те противоречия-антиномии, каковые пришлись на долю и других христианских цивилизаций. Однако если Запад принял христианство прежде всего логико-юридически (на языке рациональной латыни), то на Русь оно первоначально пришло в софийном облике красоты, «Не знаем, где были – на небе или на земле», – ответили послы князя Владимира после посещения константинопольской Софии [Артамонов 2015]. В католичестве упомянутый рационализм положил основание теории «двух градусов» блаж. Августина, во всем противоположных друг другу. На Руси мистико-эстетическое восприятие благовестия дало возможность в дальнейшем осмыслить оппозицию космоса/хаоса как способа *взаимобогащения* закона и свободы в творческом усилии человека. В первую очередь это относится к поэзии и прозе А.С.Пушкина.

Приведем его концептуальное стихотворение о поэте и законе:

Зачем крутится ветер в овраге,
Подъемлет лист и пыль несет,
Когда корабль в недвижной влаге
Его дыханья жадно ждет?
Зачем от гор и мимо башен
Летит орел, тяжел и страшен,
На черный пень? Спроси его.
Зачем Арапа своего
Младая любит Дездемона,
Как месяц любит ночи мглу?
Затем, что ветру и орлу
И сердцу девы нет закона.
Гордись: таков и ты, поэт,
И для тебя условий нет.

Значит ли сказанное, что пушкинская муза целиком на стороне беспорядка, без-закония и, в конечном счете, на стороне бездны? Думать так было бы большим упрощением, хотя прямой смысл приведенного текста указывает как будто на это. «Сумасшедшее сердце поэта» (Есенин), как и вообще безумие, в творчестве нашего гения занимает существенное, но отнюдь не решающее место. Пушкин отвергает прежде всего рассудочное, слишком рациональное («аристотелевское») устройство сущего, лишаящее его одного из главных его измерений – *божественной тайны*. Вместе с тем даже в любовной страсти он ограничивает себя волей и разумом – опять-таки во имя *свободы-для*, которая для поэта оказывается в итоге важнее *свободы-от* (свободы бездны):

Нет, нет, не должен я, не смею, не могу
Волнениям любви безумно предаваться;
Спокойствие моё я строго берегу
И сердцу не даю пылать и забываться.

Ещё более определенно о порядке и беспорядке Пушкин высказывается в стихотворении-мольбе, обращенной непосредственно к Создателю:

Не дай мне Бог сойти с ума.
Нет, легче посох и сума;
Нет, легче труд и глад.
Не то, чтоб разумом моим
Я дорожил; не то, чтоб с ним
Расстаться был не рад:

Когда б оставили меня
На воле, как бы резво я
Пустился в тёмный лес!
Я пел бы в пламенном бреду,
Я забывался бы в чаду
Нестройных, чудных грез.

И я б заслушивался волн,
И я глядел бы, счастья полн,
В пустые небеса;
И силен, волен был бы я,
Как вихорь, роющий поля,
Ломающий леса.

Да вот беда: сойди с ума,
И страшен будешь как чума,
Как раз тебя запрут,
Посадят на цепь дурака
И сквозь решётку как зверка
Дразнить тебя придут.

А ночью слышать буду я
Не голос яркий соловья,
Не шум глухой дубров —
А крик товарищей моих,
Да брань зрителей ночных,
Да визг, да звон оков
(1833)

Пустые небеса – вот ключевое слово безумия, хаоса как такового.

Без первичного хаоса мир превратился бы в машину – но человеческий дух *богаче* его. Поэту не нужны бездонные небеса безумца, даже обещающие чудные грезы – ему нужна та самая гераклитовская молния, которая правит миром со всеми его космически-хаотическими соблазнами, с ветром, орлом и Дездемоной. Вопрос не в том, чтобы однозначно противопоставить космос хаосу. Вопрос в том, как их обоих просветить огнем-логосом.

Если говорить обобщенно, то все творчество Пушкина, в поэзии, прозе и драматургии, есть утверждение той высшей инстанции, на фоне которой неразрешимая антиномия божественного порядка/беспорядка представляется абстрактным дуализмом. Обратимся в этой связи к его маленькой трагедии «Каменный гость», воспроизводящей «бродячий сюжет» прихода мстительного (ревнивого) представителя подземного мира в мир человеческий.

В «Каменном госте», как и в предыдущей драме о Моцарте и Сальери, дело вновь идет о жизни и смерти, как и полагается в данном жанре, только на этот раз посланцем смерти (если не самой смертью) выступает не черный человек, а человек каменный – статуя убитого Дон Гуаном на поединке Командора. При этом у Пушкина мы встречаемся с иным Дон Гуаном, чем у упомянутых выше Тирсо де Молина и Мольера. Во-первых, он поэт: именно на слова Дон Гуана поёт прекрасная Лаура в окружении своих поклонников. Во-вторых, он поэт в любви, ищущий свой абсолютный идеал, своего рода «вечную женственность», если воспользоваться образом Гёте. Подобно Фаусту, Дон Гуан ищет свою прекрасную Елену – и, наконец, обретает её в лице Доны Анны, вдовы убитого им противника. Если Моцарт – это гений музыки, то Дон Гуан у Пушкина – это *гений высокого эроса*, особенно если помнить о том, что «и любовь – мелодия». А. А. Ахматова в своем исследовании о «Каменном госте» доказывает, что в этой трагедии «Пушкин карает самого себя — молодого, беспечного и грешного, а тема загробной ревности (т. е. боязни ее) звучит так же громко, как и тема возмездия» [Ахматова 1958, 195]. Вот здесь возникают вопросы.

Прежде всего, обратим внимание, что возмездие в облике Каменного Гостя настигает Дон Гуана в момент наивысшего любовного переживания, проще говоря, в момент счастья. Бывший страстный любовник просит у Анны только поцелуй – «холодный, мирный», и получает его – перед гибелью от пожатия каменной десницы. В последние минуты своей жизни Дон Гуан преображается, он ищет души, а не только тела Анны, в этот момент их соединяет нечто более высокое, чем только телесная страсть. И тут возмездие – за что? Рискну предположить, что дело идет не столько о загробной ревности, сколько о наказании за вызов Статуи, за само обращение к потусторонней бездне. Дон Гуан не принес покаяния перед Богом – его просветление произошло только на человеческом уровне. Ангел-хранитель не успел его спасти – в отличие от Пушкина, покаявшегося в своих грехах перед пастырем Церкви. Как следует из логики событий, Дон Гуан не заслужил земного счастья, его посмертная участь решается в темном мире – в отличие от автора трагедии, которому принадлежит признание: «В вопросе счастья я атеист, я не верую в него» [Пушкин 1941, 123; 419], и

который, однако, после женитьбы на любимой Наташе переменил своё мнение: "Я счастлив... Это состояние для меня так ново, что кажется, я переродился" [Пушкин 1941, 154–155]. «Самоказнь» Пушкина – ни в литературе, ни в жизни – не состоялась, он построил свою семью как «малую церковь», и Бог простил его.

Из вышесказанного следует, что совершенство бытия – и искусства как одной из ключевых его ипостасей – рождается как встреча (гераклитовская молния) именно на границе эстетически завершенной полноты и принципиально открытой иному свободы. В границах первой парадигмы жизнь приближается к раю; в границах второй тварная вселенная имеет все шансы рухнуть до преисподней. Величие Пушкина как поэта-классика и заключается в том, что он нашел всеобщую меру того и другого. Как сказал в своей речи о Пушкине Достоевский, Пушкин «бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» [Достоевский 1984, 149].

Удержать достигнутую Пушкиным высоту отечественной культуре было, конечно, непросто. Хаос стремился овладеть ею с разных сторон, в том числе и в творениях крупнейших её представителей. Достаточно вспомнить жертвенную борьбу Николая Гоголя с ведьмами и «свинными рылами», в итоге которой он сжег второй дом «Мертвых душ». Русь-тройка и даже паломничество в Иерусалим не спасли этого «испепеленного» гения от трагического разрыва между Тарасом Бульбой и Чичиковым, так и оставшегося непреодоленным. «Все мы вышли из гоголевской шинели», – заметит позже Достоевский, и будет по-своему прав. «Маленький человек» Акакий Акакиевич заслонил собой для многих читателей пушкинского Савельича и лермонтовского Максима Максимыча с их почти идеальными качествами простого русского верующего человека. В результате подобной перестановки/переоценки героев «Униженные и оскорбленные» вслед за гоголевской «Шинелью» на долгие годы станут знаменем «натуральной школы» в отечественной литературе, в рамках которой на передний план выйдет внутреннее нестроение и неполнота наличного бытия.

Из ближайших современников Пушкина пожалуй, только Федору Тютчеву хватило поэтических и нравственных сил созерцать в едином кругозоре «обе бездны» – дневную и ночную стороны жизни. Если у Лермонтова, например, упомянутая все-возможность перехода в иное облекалось, в итоге, в демоническое блистанье согрешившего ангела (его зримо отразил в своих картинах М. Врубель, заплативший за это увлечение разумом), то у Тютчева величественная картина ночного неба вызывала космическое восхищение и одновременно страх таящихся за нею непостижимых сил:

О чем ты воешь, ветр ночной?
О чем так сетуешь безумно?..
Что значит странный голос твой,
То глухо жалобный, то шумно?

Понятным сердцу языком
Твердишь о непонятной муке —
И роешь и взрываешь в нем
Порой неистовые звуки!..

О! страшных песен сих не пой!
Про древний хаос, про родимый
Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди,
Он с беспредельным жаждет слиться!..
О! бурь заснувших не буди —
Под ними хаос шевелится!..

Автор этих гениальных строк одновременно понимает и не понимает, о чем воет ночной ветер, он хочет и не хочет его слушать. Будучи смертным, он влечется к бессмертию, хотя в глубине души сознаёт, что бессмертие не достижимо ни на космическом (аполлоновском), ни на древнем хаотическом (дионисийском) плане творения. Отсюда тревога вечного метафизического раздвоения:

О вещая душа моя!
О, сердце, полное тревоги,
О, как ты бьешься на пороге
Как бы двойного бытия!

Однако не экзистенциальная бездна оказывается последним словом поэта. Как христианин, он причастен личному сверхбытию, где искуплена каждая слеза, пролитая в этом мире, и где смерти уже нет:

Так, ты — жилица двух миров,
Твой день — болезненный и страстный,
Твой сон — пророчески-неясный,
Как откровение духов...
Пускай страдальческую грудь
Волнуют страсти роковые —
Душа готова, как Мария,
К ногам Христа навек прильнуть
(1855).

Говоря о космосе и хаосе, невозможно миновать наследие таких писателей-мыслителей, как Федор Достоевский и Лев Толстой. Скажем кратко, что соотношение обоих указанных начал выступает едва ли не главной темой размышлений того и другого – как в художественной прозе, так и в текстах теоретического характера. В своё время Д.С.Мережковский назвал Толстого «тайно-

видцем плоти», а Достоевского – «тайновидцем духа» [Мережковский 2000, 187]. Не говоря об относительности такой схемы, заметим, что пути обоих писателей пролегали – в интересующем нас плане – в *противоположных* направлениях. Что касается Федора Достоевского, то он прямо и откровенно погружался в хаос (за что его многие не любили и не любят как «жестокий талант»), однако и там он находил проблески света. Князь Мышкин или Алеша Карамазов как *светоносцы* его главных романов превозмогали, в последнем счете, всю «низость карамазовскую» того уровня жизни, на котором им приходилось действовать. У Льва Толстого, напротив, начало было истинно *космическим*: не случайно Томас Манн сравнил «Войну и мир» с океаном, мерно накатывающим свои валы на берега существования [Манн 1960]. Однако к концу своей долгой литературной и религиозно-философской борьбы Толстой пришел к явному нигилизму, который по существу есть *антисистема* – одна из личин бездны (чего стоит, к примеру, одно его «Разрушение ада и восстановление его!»), Достоевский в лице своих любимых героев стремился к райскому состоянию («красота мир спасет») и порой достигал его – правда, иной раз ценой эпилептического припадка. В отличие от него, поздний Толстой находил свой порядок в «тяжелом» литературном и трудовом этосе протестантского типа, почти исключаящем самодеятельное начало, игру избыточных сил и т.п. «Танцующей звезде» здесь не было места. Подобно Платону, Толстой изгнал «слишком свободных» художников из своего идеального государства, зачеркнув жирной чертой Шекспира, Бетховена, Вагнера, свои собственные сочинения. Во многом яснополянский пророк оказался прав, однако в целом подобное изъятие целых пластов культуры было сродни толстовскому вычеркиванию отдельных фраз и целых эпизодов из Евангелия, казавшихся ему *лишними*.

Так или иначе, XIX век подвел русскую культуру к судьбоносному рубежу: либо она, вслед за Европой, отдается модернистскому полету в неизвестное, с его реализмом «цветов зла» – либо, вопреки этой глобальной *игре на понижение*, остается верной тому пасхальному сиянию, которое увидел в ночь Воскресения 1899 года над московским Кремлем австрийский поэт-философ Райнер Мария Рильке. И даже собрался переселяться после этого в Москву. В предреволюционной России он разглядел Святую Русь, способную преодолеть – во всяком случае, идеально – антиномию космоса/хаоса в соборной молитве. Однако впереди у Руси были такие испытания, для осмысления которых Александру Блоку пришлось написать «Двенадцать» – этот «русский Апокалипсис», Андрею Белому – поэму «Христос воскрес» («в числе и хаосе разорванное бытие»), а Сергею Есенину в том же переломном 1917 году такие строки:

Зреет час преображенья,
Он сойдёт, наш светлый гость,
Из распятого терпенья
Вынуть выржавленный гвоздь.

И из лона голубого,
Широко взмахнув веслом,

Как яйцо, нам сбросит слово
С проклевавшимся птенцом (1917).

* * *

Итак, две противоположные метакультурные силы – число и хаос, стихийная воля и жесткая дисциплинарная машина – встретились друг с другом на пространствах России в Серебряном веке. Скоро их отношения приняли жестко антагонистический характер, поскольку модернистская часть интеллигенции в значительной степени утратила ощущение объединяющего их трансцендентного истока. Серебряный век пытался вернуть отечественной культуре пушкинскую *легкость бытия* под именем Софии, веселившейся перед Богом в дни творения – однако софийное творчество жизни и искусства требует веры в *благое начало* сущего, многими тогда утерянное. Провозгласив вначале «Будем как солнце!» [Бальмонт 1903], модернизм в модусе авангарда логично перешел затем к «Победе над солнцем» [Крученых 1913] («Победа над Солнцем» (1913) — футуристическая опера Михаила Матюшина и Алексея Кручёных, построенная на идее «победы» над солнцем русской поэзии Пушкиным),

ознаменованной именно «Черным квадратом» («икона бездны»). Основная проблема – и вина – Серебряного века состоит в религиозно-эстетической легитимации хаоса, сначала у Брюсова («и Господа и Дьявола хочу прославить я», 1901), потом у Сологуба («отец мой Дьявол», 1902), наконец, у Мережковского, в трилогии которого Антихрист фактически уравнивается с Христом как правда земли с правдой неба.

Конечно, крупнейшие таланты эпохи по мере сил противостояли хаосу:

Простим угрюмство — разве это
Сокрытый двигатель его?
Он весь — дитя добра и света,
Он весь — свободы торжество!
(1914)

– надеялся певец Прекрасной Дамы, однако «нулевые аспекты» декаданса не позволяли им целиком воспринимать мир в победном «божьем луче» (по слову И.А.Ильина), как это умели Пушкин, Тютчев, Достоевский, ранний Толстой и другие русские классики. Гениально написала об этом *победном луче* Анна Ахматова:

Всё расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькало крыло,
Все голодной тоскою изглодано,
Отчего же нам стало светло?
Днем дыханьями веет вишневыми
Небывалый под городом лес,

Ночью блещет созвездьями новыми
Глубь прозрачных июльских небес,-
И так близко подходит чудесное
К развалившимся грязным домам...
Никому, никому неизвестное,
Но от века желанное нам.
(1921)

Вот это «от века желанное нам» и было ответом на «черную музыку» Блока, как охарактеризовал её впоследствии Георгий Иванов. *Белый венчик* Христа оказался, в конечном счете, сильнее апокалипсической бездны, надвигавшейся на страну и её культуру на рубеже веков. И хотя многие её представители описали революцию и последующие годы как «окаенные дни» (от Бунина до Гиппиус, и от Шмелева до Б. Поплавского), всё же никто иной, как Н.А.Бердяев проанализировал в своих «Истоках и смысле русского коммунизма» (1937) судьбоносное русское *пресуществление* хаоса и космоса («сочетание Маркса, Ницше и Стеньки Разина», по его выражению), результатом которого стало рождение в первой половине XX столетия Советской России – цивилизации, спасшей Европу от оккультного нордического рейха и первой вышедшей в космос (в физическом смысле этого слова). Автору этих строк уже приходилось писать о Советской России как о превращенной форме идеи *правды*, реализовавшей себя у нас вопреки политическому насилию и рыночному расчету, вместе взятым [Казин 1998]. Эта идея дорого стоила нашей цивилизации, но по жизни (в своём практическом предъявлении) она и не могла быть иной, противостоя в этом плане как самодовлеющему языческому (впоследствии буржуазному) порядку, так и демоническому беспорядку постхристианских систем позднего модерна и постмодерна. Победа в Великой Отечественной войне оказалась в этом плане искуплением стихийных прорывов Февраля и Октября и одновременно воплощением образа России как точки мировой истории, где поллярности хаоса и космоса находят своё разрешение через жертву *любви*.

Вспомним в этой связи один из шедевров русской классической литературы второй половины XX века – короткий рассказ Василия Белова «Весна». В журналах тех лет произведения Абрамова, Белова, Распутина, Рубцова, Астафьева, Носова, Шукшина называли «деревенской» прозой, а их самих – «деревенщиками». В самом деле, все как один по рождению – крестьяне. Между тем это была лучшая русская литература той эпохи, причем литература, действительно написанная *самим народом*. Русский крестьянин (по этимологии – христианин) взял перо и начал писать романы, рассказы, пьесы, киносценарии. Это было прямое продолжение национальной классики XIX века, но уже на новом, более суровом жизненном материале. Две мировые войны эпохи торжества модерна не прошли даром для отечественного опыта.

Рассказ «Весна» занимает всего 16 страниц текста. Идет последний военный год. Советские войска уже под Берлином, а где-то в глухой деревеньке на севере России доживают свой век старики-родители трех солдат, Иван Тимофе-

евич и Михайловна. На двух их сыновей уже пришли похоронки, а через несколько дней после Победы пришла похоронка и на третьего, младшего. Через неделю жена Ивана Тимофеевича «тихо умерла в своей бане, пахнувшей плесенью и остывшими головешками» [Белов 1973, 183]. Сдохла от голода единственная лошадь Сверхбега, на которой он пробовал пахать землю в ту весну. «Иван Тимофеевич долго сидел на мертвой Свербехе. Потом он встал, смотал на руку вожжи, на которых подвешена была Свербеха, и пошел домой.

В небе над полем шла полоса снежной белой крупы.

Старик поднялся по давно не метенной лесенке в сенцы, открыл двери, растерянно, как чужой оглядел избу. Печь была не топлена, и от этого запах жилья уже уступал неприятному запаху холода и пустоты. С потолка свисала отклеившаяся газетка. У порога валялись кружки и пустая кошкина черепня: сама кошка еще на той неделе ушла и больше не показывалась» [Белов 1973, 184]. Что оставалось делать Ивану Тимофеевичу?

«Он привязал веревку к балке, спустился до середины лестницы, поймал в темноте петлю, дрожащими руками раздвинул ее, надел на шею... Вдруг истошный женский крик послышался из темноты, и Иван Тимофеевич, *каясь в чем-то*, толкнул лестницу. Больше он ничего не помнил...

— Ой, Иван! Ой, что ты наделал-то, ой! — металась в овине Полька, ища топор... Она суетилась около него, плакала, охала, не зная, что делать. Вдруг кадык у него дрогнул, дернулся один раз, другой, и Полька, улыбаясь и плача, с маху кинула веревку в огонь.

— Полинарья, ты?

— Я, Иван, я...

— Не говори, ради Христа, никому...

Полька, вся в слезах, села рядом, положила голову Ивана Тимофеевича на свои колени, и все горе, что накопилось у них обоих, слилось в одно горе, и от этого стало вдруг легче... С ночного юга катилось вал за валом густое, как сусло, вешнее тепло, в темноте у гумна пробивались на свет новые травяные ростки, гуляла везде весна. Надо было жить, сеять хлеб, дышать и ходить по этой трудной земле, потому что другому некому было делать все это»... [Белов 1973, 187–188].

Итак, бытие-к-смерти, Sein-zum-Tode в чистом виде, как выразился бы экзистенциалист. И, однако, дойдя до предела отчаяния, даже надев на шею петлю, Иван Тимофеевич *кается за что-то*... За что?

Кается Иван Тимофеевич в последнюю минуту в том, что неволью — самой своей смертью — отделяет свою судьбу от крестного пути своего народа. Нельзя бежать из жизни, как нельзя бежать с поля боя. Иван Тимофеевич ни на минуту не становится в позу обвинителя Бога (в позу Ивана Карамзова) за несовершенство мира. Всем существом своим он знает, что иначе нельзя, и потому в первых же словах после петли просит Полю никому не говорить о его смертном грехе.

В своё время поэт и друг Пушкина князь Петр Вяземский признавался в своих стихах:

Я жизни тайнства и смысла не постиг;
Я не сумел нести святых ее вериг,
И крест, ниспосланный мне свыше мудрой волей —
Как воину хоругвь дается в ратном поле, —
Безумно и грешно, чтобы вольней идти,
Снимая с слабых плеч, бросал я по пути...

Герой беловского рассказа, в отличие от дворянина Вяземского, университетов не кончал, однако тайнство и смысл жизни он постиг вполне, хотя и не умел сказать об этом. *При этом оба они каялись* – каждый за своё. И это их сближает. Оба они, по мере своих сил, участвовали в тайнстве русского бытия, а оно по сути и есть развернутое во времени *восстановление распада между числом и хаосом*.

* * *

Подведем краткие итоги.

Из предложенного философско-эстетического и художественного анализа следует, что космические (упорядоченные) и хаотические (неупорядоченные) стороны мироустройства представлены в искусстве как противоположные и вместе с тем нуждающиеся одна в другой структуры сущего. Если в античности спор между ними происходил как поединок между Аполлоном и Дионисом (по Ф.Ницше), то в христианской парадигме тот же спор предстает как элемент со-зидания духовно просвещенного со-бытия (произведения), *совершенство которого достигается именно через взаимопретворение строгого (континуального) порядка и непредсказуемой (первичной) свободы*. Так происходило в классической культуре Европы и России, однако с эпохи позднего Возрождения, Барокко и Романтизма, то есть с переходом западной цивилизации от теоцентризма к антропоцентризму, энергии хаоса стали явно преобладать в ней над согласием с планом христианского домостроительства. Модерн как торжество человека явился одновременно «смертью бога», то есть фактически победой хаоса («персоналистического многобожия») в его философском и художественном изводе.

Наряду с этим, такие категории, как ритм, лад, чин, иерархия, первоначально напрямую связанные с жизнедеятельными понятиями добра, красоты, света, в условиях рыночного их употребления преобразовались в «фирменный знак медиа-рекламной картины мира» [Губарева 2022, 207]. Космос пошел на продажу, стал товаром. О практических последствиях указанного превращения точно сказал в 60-х годах прошлого века представитель второй волны русской эмиграции Н.Ульянов: «Мы – последнее поколение, способное чувствовать ужас надвигающегося конца. Следующие за нами будут гибнуть, но не будут знать, что гибнут. Конец мира станет для них бытовым явлением <...> Современная политика — единственный в мировой истории образец разоружения сильного перед слабым, высшего перед низшим, культурного перед варваром.

Мы живем в летаргическом сне, видим, как нас кладут в гроб, зарывают в землю, но не можем ни пальцем пошевелить, ни слова вымолвить» [Багдасарян 2022, 184]. Гроб остается гробом, даже если сооружен по всем законам модернистского супрематизма, или постмодернистской ризомы, или новейшей культуры «отмены всего».

Однако в сакральном пространстве остается ещё значительная часть мировой культуры, прежде всего культуры православно-русской. Испытав на себе направленные удары хаоса, Россия пронесла сквозь тысячу лет своей истории образ *света над бездной*. Хаос и космос в русской традиции встречаются друг с другом не как таковые, в своей отдельности, а как грани онтологического призвания человека быть *свободным продолжателем и гарантом совершенства творения*. Поэзия Пушкина в истоке своём несет те же ценности и энергии, что и «Троица» Андрея Рублева. Той же дорогой, вопреки соблазнам и падениям, шла последующая русская классика, вплоть до настоящего времени. Это и есть путь Софии, для которой устойчивая гармония мира столь же близка, как и его постоянно рождающаяся радикальная новизна. В некотором смысле для отечественной классики нет ни порядка, ни беспорядка – есть превышающая их обоим живая *премудрая вечность*, которая заранее знает цену всему. О ней спрашивал Борис Пастернак: «Какое, милая, у нас тысячелетье на дворе?». О ней же сказано у Юрия Кузнецова:

Сажусь на коня вороного —
Проносится тысяча лет.
Копыт не догонят подковы,
Луна не настигнет рассвет.

Сокрыты святые обеты
Земным и небесным холмом.
Но рваное знамя победы
Я вынес на теле моем.

Я вынес пути и печали,
Чтоб поздние дети могли
Латать им великие дали
И дыры российской земли (1977).

Литература

1. Артамонов 2015 - Артамонов Ю. А. Крещение Руси
2. // Православная энциклопедия. Т. XXXVIII : «Коринф - Крискеня». М.: ЦНЦ "Православная энциклопедия", 2015. С. 723 - 730
3. Ахматова 1958 - Ахматова А. А. «Каменный гость» Пушкина
4. // Пушкин: Исследования и материалы. Т.2. М.;Л.: Изд-во АН СССР, 1958. С.185 - 195
5. Багдасарян 2022 - Багдасарян В.Э., Реснянский С.И. Русская
6. эсхатология: история общественной мысли России в фокусе

7. апокалиптики. М.: «БОС», 2022
8. Бальмонт 1903 - Бальмонт К. Будем как солнце. Книга символов. М.: Скорпион, 1903
9. Белов 1973 - Белов В.И. Весна// Белов В.И. Холмы. Повести, рассказы, очерки. М.: Современник, 1973. С.172 - 188
10. Биbihин 2002 - Биbihин В.В. Правящая молния// Биbihин В.В. Язык философии. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 128-187
11. Гермес 2012 - Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада /Пер.,сост. и коммент. К. Богуцкий. М.: Новый Акрополь, 2012
12. Губарева 2022 - Губарева О.В. Икона как искусство. Эстетические традиции русской иконописи и современная визуальная культура. СПб.: Аргус, 2022
13. Делёз 2010 - Делёз Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения. Кн. 2: Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010
14. Достоевский 1984 - Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Т. 26. Л.: Наука. Лен. отд., 1984
15. Казин 1998 - Казин А. Л. Последнее Царство: русская православная цивилизация. СПб.: Наука, 1998
16. Карсавин 1928 - Карсавин Л.П. Прологомены к учению о личности // Путь. 1928. № 12. С. 32-46
17. Крученых 1913 - Крученых А. Е., Матюшин М. Победа над солнцем. СПб.: ЕУЫ; Тип. тов. "Свет", 1913
18. Малевич 2008 - Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму //Русский авангард: манифесты, декларации, программные статьи (1908 – 1917): к 100-летию русского авангарда. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2008. С. 194-218
19. Манн 1960 - Манн Т. Толстой // Манн Т. Собрание соч.: в 10 т. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1960. С.620 – 625
20. Мережковский 2000 - Мережковский Д. С. Л. Толстой и Достоевски. М.: Наука, 2000
21. Ницше 1990 - Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т.Т.2. М.: Мысль,1990. С. 5 - 276
22. Пушкин 1941 - Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 17 т. Т. 14. М.: Изд-во АН СССР, 1941
23. Соловьёв 1911 - Соловьёв В.С. Россия и Вселенская Церковь. М.: Путь, 1911
24. Соловьёв 1914 - Соловьёв В.С. Поэзия Тютчева // Соловьёв В.С. Собрание сочинений: в 10 т. Т.7. СПб.: Просвещение, 1914. С. 117-134
25. Сурикова 2021 - Сурикова А.С. Потустороннее в западной культуре. СПб.: Петрополис, 2021
26. Шкловский 1929 - Шкловский В.Б. О теории прозы. М.: Федерация, 1929
27. Эразм 1983 - Эразм Роттердамский. Похвала глупости/ Пер. с лат. П. Губера. М.: Художественная лит., 1983

Два странствующих гения – С.В.Рахманинов и М.В.Добужинский

Сергей Рахманинов называл себя «странствующим музыкантом», Мстислав Добужинский — «странствующим энтузиастом». Каждый вкладывал в эти понятия сложности своих судеб, творческой деятельности в разных странах мира. Однако всюду они являли себя плодами русской культуры и гордились этим.

Рассмотрим, как пересекались судьбы этих двух значительных представителей близких друг другу искусств — музыки и живописи. Рахманинов и Добужинский познакомились в 1916 году, когда Московский художественный театр, собираясь ставить пьесу А. Блока «Роза и крест», запланировал привлечь к этой работе живописца и композитора. Сотворчество не состоялось, но знакомство переросло в дружбу. Добужинский вошёл в ближний круг истинных друзей Рахманинова. За многие годы общения ничто не охладило их тёплых чувств. Дружеские связи особенно укрепились в эмиграции. Именно Рахманинов поддержал Добужинского в Америке, когда тот искал работу. Музыкант написал письмо директору «Метрополитен-опера» с такой характеристикой Добужинского:

Дорогой мистер Джонсон!

Два месяца тому назад сюда приехал замечательный русский художник (театральный) Мстислав Добужинский.

Мистер Добужинский — выдающийся театральный художник и на его счету множество драматических и оперных постановок почти во всех европейских столицах, включая Париж и Лондон.

Я буду очень обязан Вам, если Вы сможете найти время, чтобы посмотреть его эскизы и, если это будет возможно, воспользоваться его услугами в Ваших будущих постановках.

Между прочим, в чеховской постановке “Одержимых”, которая идёт на Бродвее, единственное, что имело равно выдающийся успех и у критики и у зрителей, это декорации мистера Добужинского.

Искренне Ваш С. Рахманинов [6, с. 171].

Позже, живя в Париже, Добужинский был частым гостем дочери музыканта Татьяны Сергеевны, хотя встречи с самим композитором проходили от случая к случаю, о чём художник сожалел.

В сближении творцов не последнюю роль сыграло то, что они были земляками (родились на Новгородчине почти в одно время — Рахманинов в 1873-м, Добужинский двумя годами позже), а Тамбовщина «обручила» их, определила судьбу каждого в искусстве. Для первого она стала творческой лабораторией и семейным очагом. Второй, по его словам, здесь «начал чувствовать себя ху-

дожником» и «скромные тамбовские впечатления оказались наиболее плодотворными и вдохновительными» [2, с. 122].

Есть и такая драматическая параллель: детские годы обоих были омрачены разводом родителей. У Рахманинова отец оставил семью, у Добужинского мать. Елизавета Тимофеевна Добужинская (в девичестве Софийская) предпочла семейному очагу оперную сцену. Сын жил с отцом Валерианом Петровичем — офицером-артиллеристом, позже генерал-лейтенантом. *«Я жил без моей мамы, — вспоминал художник, — у неё была своя жизнь далеко от нас, но отец старался, чтобы я не забывал мать»* [2, с. 306]. Позже, когда Елизавета Тимофеевна, прервав карьеру певицы, поселилась на Тамбовщине, в имении второго мужа И. В. Михина — партнёра по сцене, — Мстислав Валерианович много лет приезжал к ней в гости в село Семёновка Кирсановского уезда. Случайность или нет, но на Тамбовщину и Добужинский и Рахманинов впервые приехали в семнадцатилетнем возрасте и сразу прикипели к этим местам. В их сознании неизгладимое впечатление оставили природа и быт русской деревни с её размеренными трудовыми буднями, весёлыми праздниками, красочными ярмарками.

Для сближения гениев ещё была причина. Застенчивые и замкнутые по натуре, Рахманинов и Добужинский нашли друг в друге «родственную душу». У них оказалось много общего в земных пристрастиях — вкусах, интересах, взглядах, привычках. Были общие друзья и общая работа, в которой являли пример чрезвычайного трудолюбия. Оба отрицательно относились к модным новациям в искусстве, модернизму, но уважали творческие поиски, основанные на глубоком знании предмета. Примечательно высказывание Добужинского о выставке немецкого художника О. Дикса: *«Это до такой степени ужасно, <...> что я целый день ходил, точно объелся нечистот и вдобавок меня кто-то поколотил <...> Для чего <...> вешать на стену перед собой кишки сифилитических баб и прочие паскудства?»* [3, с. 191]. Рахманинов не верил, что из модернизма *«могут вырасти какие-то значительные произведения, потому что модернистам недостаёт основного — сердца»* [4, с. 113].

Понять художника-творца можно, если знаешь эпоху, время, в которое он жил и дерзал, его мировоззрение и мироощущение. Для Рахманинова и Добужинского путь активного творчества совпал с началом XX века. Это было сложное и противоречивое время. Надвигались революционные потрясения. Всеобщая оппозиция к царскому режиму родила идеи свободы в общественной жизни и в художественном творчестве. Они овладевали умами и начали по-разному выражаться. Прогрессивные веяния захватили Рахманинова и Добужинского, что наглядно проявилось в их поступках в революционные дни 1905 и 1917 годов. Рахманинов в знак протеста против существующего царского режима в 1905 году в числе первых подписался под постановлением московских музыкантов поддержать призыв художников бороться за освобождение России от гнёта монархии, подавляющей свободу творчества, ибо *«Жизненно только свободное искусство, радостно только свободное творчество»* [4, с. 354]. Текст призыва художников составил Добужинский. В указанном году Рахманинов как дирижёр Большого театра отказался исполнять перед началом спектак-

лей царский гимн. Под его управлением звучала «Марсельеза». Тожественны действия Добужинского. Он поместил в сатирических журналах «Жупель» и «Адская почта» карикатуру на Николая II, обличительные рисунки «Октябрьская идиллия», «Умиротворение». Февральскую революцию 1917 года Рахманинов воспринял как символ долгожданной свободы. Памятны его слова: *«Свой гонорар от первого выступления в стране отныне свободной, на нужды армии свободной, при сем прилагает свободный художник С. Рахманинов»* [5, с. 92]. Радостно принял эту революцию и Добужинский. Однако она, как известно, не принесла свободы трудящимся. Возможно, что это стало одной из причин настороженного отношения композитора к Октябрьской революции. Напротив, Добужинский, приняв Октябрь, энергично утверждал его идеалы — вёл активную общественно-художественную и педагогическую деятельность. Однако повороты судьбы привели художника, как и Рахманинова, к эмиграции. И тем не менее...

Ветер перемен в общественной жизни вселил в Добужинского веру в одухотворяющую энергию искусства, в возможность преобразования действительности средствами искусства, что оно станет великим и истинно народным. Веровал в красоту, правду, доброту и музыкант. С таким мироощущением творили Рахманинов и Добужинский — могикане-романтики в русской культуре.

Древний Новгород лелеял Добужинского в детстве. Он раскрыл перед своим уроженцем красоту родной природы, народного быта, легенд. Они легли в основу его творчества. Перезвоны церковных колоколов ласкали его слух, воспитывали у него чувство ритма, осознание тембровых красок. Природная музыкальность привела к обучению на фортепиано и виолончели, что помогло в будущей карьере художника музыкального театра. Новгородская земля воздействовала и на Рахманинова, часто гостившего здесь у бабушки.

Повзрослев, Добужинский продолжал любить культовые обряды, читать статьи религиозно-философского содержания, но глубоко верующим человеком не был. «Не болел» религиозностью и Рахманинов, хотя в вопросах христианства старался разобраться, когда с ними сталкивался. Так, после просмотра кинофильма «Сотворение мира» в письме к С. А. Сатиной написал: *«Интересно, но, к сожалению, многое не понял, что понять бы хотелось. Например, что понял Бог, что открылось ему относительно страдания после разговора с Моисеем»* [6, с. 100–101].

В общении Рахманинова с Добужинским большую роль сыграли человеческие качества живописца. Духовный наставник и друг художника А. Бенуа сказал о нём: *«Он, несомненно, принадлежит к разряду наилучших и наипленительнейших. Беседа с ним всегда создаёт то редкое и чудесное ощущение уюта и какого-то лада, которые мне всегда представляются особенно ценными и которые всегда свидетельствуют о подлинном прекраснодушии. Добужинский — человек с прекрасной, светлой душой»* [цит. по: 2, с. 342]. Это качество Добужинского, конечно, давало ему возможность в часы встреч с Рахманиновым вызывать музыканта на разговор о любимых поэтах, художниках, те-

атре, об общих друзьях — К. Станиславском, В. Комиссаржевской, М. Чехове, М. Фокиным и других.

Известно высказывание Рахманинова: *«Любить — значит соединить во едино счастье и силу ума. Это становится стимулом для расцвета интеллектуальной энергии <...> После музыки я больше всего люблю поэзию. Наш Пушкин превосходит Шекспира и Байрона я постоянно читаю в русских переводах. У меня всегда под рукой стихи. Поэзия вдохновляет музыку, ибо в самой поэзии много музыки. Они — как сёстры-близнецы»* [4, с. 95].

Поэзия вдохновляла и Добужинского. Ещё гимназистом он украсил свою комнату сытинскими лубочными картинками, посвящёнными творчеству Пушкина, Некрасова, Никитина, Кольцова. Перечитал библиотеку отца от Шекспира до Толстого. Как и Рахманинов, Добужинский жил Пушкиным всю жизнь. Начав с иллюстрации стихотворения поэта «Город пышный, город бедный...» (1902), художник затем многократно оформлял оперы на пушкинские сюжеты. Кроме этого, он создал рисунки к таким произведениям, как «Станционный смотритель», «Барышня-крестьянка», «Скупой рыцарь», «Домик в Коломне», «Граф Нулин», подготовил два варианта иллюстраций к роману «Евгений Онегин», выполнил станковый рисунок «Пушкин в Каменке» и другое. Последним творением художника стал рисунок «Беседка» на основе декораций к опере «Евгений Онегин» Чайковского. Он появился в день кончины Мстислава Валериановича. (Под занавес жизни Рахманинов сделал фортепианную транскрипцию «Колыбельной» Чайковского на стихи Пушкина.) Кроме Пушкина, любимыми писателями Добужинского были Андерсен, Гофман, Достоевский, Уэлс, Диккенс, Лесков. Томики этих мастеров слова стояли и на полках библиотеки Рахманинова.

«После музыки и поэзии я больше всего люблю живопись». Этот постулат Рахманинова, вероятно, особенно дорог был Добужинскому. Всецело посвящённый в это искусство, он с детства знал и высоко ценил великих русских и зарубежных художников. С восторгом говорил Добужинский о своих друзьях Чюрлёнисе и Врубеле, с нежной любовью — о Сомове. Последний был одним из самых близких Рахманинову художников, ощущавших дружеское участие и теплоту музыканта. Сомов создал остро выразительный портрет композитора.

«Богам» среди зарубежных мастеров кисти у Добужинского были Дега, Матисс, Боннар, Тулуз-Лотрек, отчасти Ван Гог. Западноевропейские живописцы находились в поле зрения и Рахманинова. Интересен такой штрих. Как известно, музыкант написал симфоническую поэму «Остров мёртвых» по одному полотну К. Бёклина. Устойчивый интерес к швейцарскому художнику проявил и Добужинский. Он заявлял: к Бёклину, *«как к первой любви, у меня довольно долго (втайне) держалось некое “благородное чувство”»* [2, с. 359].

Высокую любовь питали Рахманинов и Добужинский к Московскому художественному театру и его основателю и руководителю К. С. Станиславскому. Их восхищали многие работы театра, но особенно «Три сестры» и «Вишнёвый сад» Чехова. Художественный театр вошёл в биографию живописца как творческая лаборатория. Здесь он проявил своё видение Тургенева и Достоевского,

оформил постановки «Месяц в деревне» и «Николай Ставрогин», полностью осознал многоплановый мир театрального художника. Это было высказано в письме к Станиславскому: *«Как художник я воспитывался под Вашим удивительным и великим талантом и Вашей чистой любви к искусству театра <...> Я остаюсь всегда Вашим верным учеником в моих театральных работах»* [2, с. 350].

Благодарственное музыкальное письмо к реформатору театра адресовал и Рахманинов, приурочив его к 10-летию МХТ. Послание Рахманинова «огласил» на торжественном акте Шаляпин. Неподражаемо грациозно и торжественно звучал голос певца, обращённый к Константину Сергеевичу и передававший мысли и чувства Рахманинова: *«Дорогой Константин Сергеевич, я поздравляю Вас от чистой души, от всего сердца! За эти десять лет Вы шли всё вперёд, вперёд и вперёд, и на этом пути Вы нашли “Синюю птицу”! Она Ваша лучшая победа! <...> Bravo, bravo, bravo! <...> многая лета, многая лета, многая, многая лета! <...> Ваш Сергей Рахманинов <...>»* [см.: 4, с. 455–459].

Известна дружба Добужинского и Рахманинова с В. Ф. Комиссаржевской. В её труппе художник оформил «Бесовское действо» А. Ремезова и «Франческу да Римини» Г. Аннуцио. Последний спектакль повлиял на создание композитором оперы на тот же сюжет.

Широта интересов Рахманинова и Добужинского, их пристальный взгляд на художественные явления сказались и на внимании к творчеству друг друга. Это проявилось наиболее ярко за границей. Характерно в этом отношении замечание Добужинского: *«В Нью-Йорке я старался не пропускать концертов Рахманинова, на которых подлинно наслаждался и вместе с толпой эгоистически требовал бисов. <...> После концертов бывали коротенькие свидания в тесной артистической комнате Carnegie Hall <...>»* [1, с. 276].

С не меньшим интересом следил за успехами друга Рахманинов. Как блестящий художник музыкального театра, Добужинский оформил более ста опер и балетов. Среди них — «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и все балеты Чайковского — «бога» Рахманинова. В годы Второй мировой войны своё сочувствие советскому народу в его борьбе с фашизмом Добужинский выразил в оформлении балета «Русского солдата» на музыку Прокофьева, написании балетного либретто «Ленинградская симфония» на музыку Шостаковича, созданием пейзажей на тему блокадного Ленинграда. Рахманинов тогда же перечислил денежные средства в фонд Красной Армии.

Рахманинов посещал не только спектакли в оформлении Добужинского, но и его персональные выставки. При организации одной из них в Нью-Йорке композитор вошёл в состав «патронажа». Примечателен и такой факт. В 1937 году на пушкинской выставке в Париже Добужинский читал лекцию о Пушкине-графике с демонстрацией своих копий с рисунков поэта. *«Во время лекции, — вспоминал художник, — я был немало смущён, увидев в первом ряду Сергея Васильевича, внимательно слушавшего и рассматривавшего рисунки, и был искренне обрадован, когда после лекции он меня благодарил за “открытие”, которые для него были в некоторых из моих мыслей»* [1, с. 275].

Судьба, позволявшая творцам радоваться успехам друг друга, не раз приближала их к совместному творчеству, но в последний момент ставила препятствия. Уже отмечалась несостоявшаяся их работа над блоковой пьесой «Роза и крест». То же самое случилось с намечавшейся постановкой «Пиковой дамы» в «Метрополитен-опера». Была у Добужинского мечта создать с Рахманиновым балет на сказку Андерсена «Принцесса на горошине». В июне 1939 года он написал либретто и предложил его композитору. Оно заинтересовало Рахманинова, и он пообещал взяться за работу, когда будет свободен. Дождаться этого не пришлось. И всё-таки имена Рахманинова и Добужинского вместе появились на одной афише. Она извещала о балете «Паганини» на музыку Рахманинова. Его хореографию создал Михаил Фокин, а художественное оформление спектакля осуществил Мстислав Добужинский.

Последний раз странствующие творцы встретились 3 ноября 1942 года на спектакле оперы «Сорочинская ярмарка» Мусоргского в Нью-Йорке. Режиссёром постановки был М. Чехов, декорации выполнил М. Добужинский. *«Мне было радостно видеть довольного Сергея Васильевича, — писал в воспоминаниях Добужинский. — Во время спектакля я сидел позади его, и он, обернувшись, сказал мне, указывая на мою малороссийскую деревню и пригорок с церковкой и тополями: “Вот бы дачку тут мне построить!”»* [там же, с. 276]. Так с мыслью о далёкой родине расстались соотечественники, которые до последних дней жизни оставались Художниками с большой буквы и потому неизменно подчиняли творческой ипостаси все свои пристрастия.

После смерти Сергея Васильевича Добужинский по просьбе жены музыканта и её сестры Софьи Александровны Сатиной принял участие в подготовке сборника «Памяти Рахманинова» (Нью-Йорк, 1946). Мстислав Валерианович отредактировал сборник, художественно оформил, написал введение, послесловие, а также воспоминания о композиторе. Это завершило пересечение жизненных дорог странствующих гениев.

Литература

1. Воспоминания о Рахманинове: в 2 т. Т. 2. /ГЦММК им. М. И. Глинки; сост., ред., предисл., коммент. и указ. З. А. Апетян. — 5-е изд., доп. — Москва: Музыка, 1988. — 666 с.
2. Добужинский, М. В. Воспоминания /М. В. Добужинский; вступ. ст. и примеч. Г. И. Чугунова. — Москва: Наука, 1987. — 477 с. — (Литературные памятники).
3. Добужинский, М. В. Письма /М. В. Добужинский; сост. Г. И. Чугунов. — Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2001. — 444 с.
4. Рахманинов, С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма /Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. — Москва: Совет. композитор, 1978. — 648 с.
5. Рахманинов, С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 2: Письма /Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. — Москва: Совет. композитор, 1980. — 583 с.
6. Рахманинов, С. В. Литературное наследие: в 3 т. Т. 3: Письма /Сергей Рахманинов; сост.-ред., авт. вступ. ст., коммент., указ. З. А. Апетян. — Москва: Совет. композитор, 1980. — 573 с.

Досуговая деятельность в сохранении самобытной культуры малочисленных народов Приморского края

Культурно-досуговая деятельность направлена не только на организацию отдыха, развлечений, коммуникации, но и выполняет важные функции в сохранении и позиционировании традиционных ценностей, приобщении человека к особенностям самобытной культуры своего народа, обеспечении его включенности в аутентичную творческую деятельность.

Причем досуг и культура взаимосвязаны ввиду возможности реализации в досуге культурных и социальных потребностей, продвижения традиционных ценностей, формирования духовности подрастающего поколения на основе их восприятия. Поэтому разделять социально-культурную и культурно-досуговую деятельность невозможно [1]. Так, М.А. Ариарский определяет социокультурную деятельность как «...обусловленную нравственно-интеллектуальными мотивами общественно-целесообразную деятельность по созданию, освоению, распространению и дальнейшему развитию ценностей культуры [2]. Учитывая, что ценности следует рассматривать не только как предметы, имеющие какую-либо пользу для человека, но и как представления о чем-либо желательном, как значимые для человека, социальных групп, обществ, наций объекты и виды деятельности, то следует обращать внимание в том числе на досуговую деятельность, демонстрирующую традиционные ценности этносов.

При этом абсолютной ценностью является сам человек, его жизнь. Помимо этого, к высшим ценностям следует отнести смысл жизни, справедливость, свободу, мир, труд, добро, истину, красоту. Без реализации этих ценностей человек не может состояться как личность.

Основная функция ценностей – регулятивная, а именно регулирование поведения индивида в определенных социальных условиях.

Досуговая сфера, являясь одной из детерминирующих в жизни людей, имеет огромное значение и оказывает большое влияние на развитие личности, приобретение ею знаний о национальной культуре, опыта игровой, спортивной, воспитательной и других видов деятельности. В условиях досуга происходит активный контакт человека с окружающим миром, трансляция духовно-культурных ценностей, обеспечивается преемственность поколений, передача традиций, стимулирование творчества [3].

Развитие человека возможно путем коммуникации, обмена знаниями, традициями и культурой. Народы, проживающие обособленно друг от друга не имели возможности контакта и обмена знаниями, но все изменилось во времена великих географических открытий. Стало возможным познакомиться с новыми территориями, своеобразием этнической культуры других народов, освоить все то ценное, чем отличались эти культуры от самобытной.

Сегодня сложно найти в мире народ, который так или иначе не затронули глобализационные процессы, повлекшие за собой культурные изменения. На сегодняшний день идет бурный обмен знаниями, мировоззрением и культурными традициями по всему миру между государственными институтами, обществом и отдельными индивидами. При этом более развитые культуры способствуют не только приобретению значимых для других этносов обычаев и опыта жизнедеятельности за счет ассимиляционных процессов, но и приводят к трансформации уже сложившихся ценностей, потере традиций малочисленных народов, смысложизненных этнических ориентиров особенно молодежью, как возрастной категорией с еще не сложившейся и неустойчивой самоидентичностью. Активный межкультурный обмен и его последствия сделали актуальным для исследования вопрос о культурной самобытности, ее сохранении.

Поскольку Российская Федерация является многонациональным государством, на территории которого проживают народы различных религий и этнической принадлежности, то это несомненно активно влияет на процесс культурного обмена между народами, проживающими в России. Так, в нашей стране есть регионы, где проживают коренные малочисленные народы, с ярко выраженной самобытной культурой, но подверженные значительному влиянию других более крупных этносов, что может приводить к трансформации и потере культурного наследия, накопленного тысячелетиями.

К таким регионам можно отнести Республики Алтай, Бурятия, Коми, Саха (Якутия), Тыва, Хакасия; Алтайский, Забайкальский, Камчатский, Красноярский, Приморский, Хабаровский края; Амурская, Архангельская, Иркутская, Кемеровская, Магаданская, Мурманская, Сахалинская, Свердловская, Томская Тюменская области, а также Чукотский автономный округ. Каждый район страны включает в себя традиционные места проживания коренных малочисленных народов, обладающих самобытной культурой.

Следует отметить, что проблема культурного наследия прослеживалась в ряде документов Юнеско, но вначале в этих документах говорилось только об объектах материального наследия, а вопрос духовного наследия человечества в целом и отдельных этносов не рассматривался вовсе. В 1954 году была принята Гагская Конвенция, в которой обосновывались вопросы защиты культурных ценностей при возникновении вооруженных конфликтов. В 1962 г. внимание мирового сообщества было направлено на элементы преимущественно природного наследия, принципы сохранения красоты природных пейзажей. Лишь в 1972 г. была принята Конвенция Юнеско о сочетанном сохранении как культурного, так и природного наследия [4].

По мнению В.С. Безруковой самобытность – это «качественная характеристика личности и ее поведения, выражающаяся, во-первых, как их своеобразное, неповторимое, оригинальное проявление, не похожее на другие, массовые, всеобщие. Во-вторых, самобытность – это природность, укорененность в культуре, постоянство существенного в человеке. Самобытная личность, самобытный продукт ее труда означают, что они обладают самостоятельным, только им присущими характеристиками, что главные их свойства созданы не заимство-

ванием, не подражанием, а творчеством с опорой на духовно-нравственные основы себя лично и своей культуры» [3].

С.В. Гузенина отмечает, что самобытность «обычно понимают как особенность, неповторимость, а также и самостоятельность, независимость, что предполагает выражение этнической сути не через механизмы подражания и копирования, но через существенное и постоянное проявление некоторых компонентов культурного достояния, которое может быть описано как «ядро культуры» и подразумевает самодостаточность» [5].

Народы, проживающие вдали от цивилизации и контактирующие большую часть жизни с природой, животными на основе полученных знаний и представлений формируют самобытную, отличающую их от других этносов культуру, передают ее ценности для последующих поколений. Именно культура, традиции и быт являются этно-дифференцирующим признаком.

Также в своем исследовании С.В. Гузенина отмечает, что культурная самобытность «включает в себя не только исследование исторической памяти и культурных традиций, но и вопросы изучения специфики национального характера, этнического самосознания, социального времени, а также принципов сохранения мест социальной памяти и защиты духовной среды» [5]. Особое место в решении проблемы защиты самобытной культуры является сохранение и поддержание традиционных мест проживания малочисленных народов, национальных парков, предметов материальной и достижений духовной культуры.

Именно на территориях традиционного проживания малочисленных народов необходимо стремиться к организации мероприятий государственного и муниципального характера, способствующих сохранению территориальной идентичности и этнической культурной самобытности.

Так, на территории Приморского края проживают в разных районах края коренные малочисленные народы: тазы (Ольгинский район), нанайцы (Пожарский район), удэгейцы, являющиеся самым многочисленным из малочисленных этносов края, (Тернейский, Пожарский, Красноармейский районы).

В рамках полевых исследований нами исследовались проявления культурной самобытности удэгейцев и нанайцев, проживающих в с. Красный Яр, с использованием метода включенного наблюдения. Полевые исследования осуществлялись в 2021 году. В результате было установлено, что во время праздников (национальных фестивалей) коренные малочисленные народы (далее КМН), проживающие в с. Красный Яр осуществляют традиционные шаманские, танцевальные, ритуальные обряды. В качестве примера можно привести событийные мероприятия проводимые в с. Красный Яр, посвященные началу или окончанию охотничьего сезона у местного населения. По инициативе Администрации села организован фестиваль традиционной культуры «Ва:кчай ни» (в переводе с удэгейского «охотник»). Осенью (конец октября-начало ноября) фестиваль посвящается открытию охотничьего сезона у коренных малочисленных народов севера Приморья. Весной (март) – закрытие сезона охоты. В рамках фестиваля проходят соревнования по традиционным видам спорта. Местным жителям и гостям фестиваля предлагают принять участия в

соревнованиях по метанию копья, стрельбе из лука и ружья, командной ходьбе на лыжах, прыжках через нарты, а также метании тынзяна на хорей (традиционное испытание для оленеводов). Также в фестивале принимают участие творческие коллективы.

Осенью 2021 года в рамках экологического фестиваля «Ва:кчай ни» в селе Красный Яр провели фестиваль-конкурс культуры и фольклора коренных малочисленных народов «Сагди Анья». В рамках фестиваля принимали участия коллективы из Хабаровского края (дистанционно), других поселений Приморского края и села Красный Яр. Коллективы соревновались в искусстве традиционных танцев, исполнении этнических музыкальных произведений и прозы на удэгейском языке. Творчество молодежи было представлено и современными музыкальными жанрами, такими как «хип-хоп». Хотелось бы отметить выступление мастера резчика по кости Юрия Канчуги. Именно он в своей песне рассказал о селе Красный Яр и традициях коренного малочисленного населения, с использованием стиля «хип-хоп». Таким образом, мы сталкиваемся с тем, что в культуре малочисленных этносов не только сохраняются традиционные ценности, но и приобретаются новые, связанные с межкультурными влияниями. Вместе с тем, необходимо отметить, что в музыкальном сопровождении этих фестивалей используют не современные музыкальные произведения, а традиционные композиции. Это позволяет не только помнить свою самобытную культуру и передавать ее ценности молодежи, но и демонстрировать уникальность, своеобразие удэгейского языка и народного творчества туристам.

Таким образом можно отметить, что культурная самобытность является важным элементом каждого народа и его культуры, благодаря ей возможно сохранить не только традиционные этнические ценности и язык, но и самих представителей народа, что является важным в многонациональном российском обществе с богатой и многогранной культурой. В условиях усиления глобализационных процессов необходимо поддерживать малочисленные народы, их исторически сложившийся культурный потенциал, который с течением времени уподобляется массовым культурам и теряет свою самобытную красоту. По нашему мнению, возобновление интереса к моде на этно-стиль среди дизайнеров, музыкантов, художников может оказать положительный эффект на поддержание и сохранение традиций и культуры малочисленных народов по всему миру.

Источники и литература

1. Асанова И.М. Организация культурно-досуговой деятельности: учебник для студентов учреждений высшего профессионального образования / И.М. Асанова, С.О. Дерябина. - М.: Издательский центр «Академия», 2011. – 192 с.. (дата обращения: 16.04.2023).
2. Ариарский М.А. Теория социально-культурной деятельности отвечает на вызовы времени // Вестник СПбГУКИ № 2 (15) – июнь 2013, С. 38-43. (дата обращения: 16.03.2023).
3. Безрукова В.С. Основы духовной культуры (энциклопедический словарь педагога). – Текст: электронный // Энциклопедический словарь педагога: [сайт]. – URL: <https://didacts.ru/slovari/osnovy-duhovnoi-kultury-enciklopedicheskii-slovar-pedagoga.html> (дата обращения: 04.02.2023).

4. Коноплева Н.А., Федорова С.Н. Теоретико-методологические подходы к исследованию природно-культурного пространства якутского этноса /Н.А. Коноплева, С.Н. Федорова // Культурное пространство России и Монголии: теоретические и практические аспекты актуализации культурного наследия: материалы IX Международной научно-практической конференции, 23-25 сентября 2021 г., г. Улан-Удэ / ответственный редактор Е. Ю. Перова. – Улан-Удэ: Изд.-полиграфический комплекс ВСГИК, 2021. – 472 с. – С. 94-111. https://ismd.vvsu.ru/science/pub/details/material/2149346652/Teoretiko_metodologicheskie_podkhody_k ISBN 978-5-89610-318-9 (дата обращения: 12.04.2023).

5. Гузенина С.В. Культурная самобытность в фокусе современных научных исследований – Текст: электронный / С.В. Гузенина // Научная электронная библиотека «КиберЛенинка»: [сайт]. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturnaya-samobytnost-v-fokuse-sovremennyh-nauchnyh-issledovaniy> (дата обращения: 12.02.2023).

Сё Котэгава (Япония)

Постановка оперы «Борис Годунов» А.Тарковским: две нереализованные идеи режиссёра и Ангел в финальной сцене спектакля

Андрей Арсеньевич Тарковский (1932–1986) – всемирно известный советский кинорежиссёр. Фильмы А. Тарковского «Андрей Рублёв», «Солярис» и «Сталкер» и другие знают практически все. Однако, менее известно, что кроме создания фильмов, А. Тарковский занимался постановкой спектаклей и опер¹. В 1983 году на сцене лондонского королевского театра «Ковент-Гарден» кинорежиссер А. Тарковский ставил оперу «Борис Годунов». Дирижировал постановкой Клаудио Аббадо, художником был Николай Двигубский, с которым режиссер работал над фильмом «Зеркало», а партию Бориса Годунова исполнил Роберт Ллойд. Этой опере и будет посвящена данная статья.

В опере «Борис Годунов» рассказывается об исторических событиях времён правления царя Бориса, который правил Великим княжеством Московским в конце XVI начале XVII века. Автор оперы Модест Мусоргский создал музыкальное произведение на основе исторической драмы А.С. Пушкина (1831) и «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина (1818–1824). Работу над оперой М. Мусоргский завершил в 1869 году, но позже было создано множество редакций, в том числе написанных и самим М. Мусоргским. А. Тарковский избрал для своего спектакля редакцию Павала Ламма (1928), а также редакцию, которая была составлена Дэвидом Ллойд-Джонсом в 1975 году [1].

Оперный спектакль А. Тарковского, который выбрал версию, довольно близкую к оригиналу М. Мусоргского, в то время получил благоприятные отзывы. Приведём один из них: «This success has been greatly assisted by abandon-

¹ Дебютным театральным спектаклем А. Тарковского стал «Гамлет» по пьесе Уильяма Шекспира, премьера которого состоялась в Московском государственном театре имени «Ленком Марка Захарова» в 1977 году. А. Тарковский также мечтал о сценических воплощениях «Макбета» и «Юлия Цезаря».

ment of Rimski-Korsakov's original in an edition by David Lloyd-Jones, the musical direction in the inspired hands of Claudio Abbado.» (Этому успеху во многом способствовал отказ от оригинала Римского-Корсакова в редакции Дэвида Ллойд-Джонса, музыкальное руководство во вдохновенных руках Клаудио Аббадо) [2, л. 53]. Однако имела место и критика в отношении постановки советского режиссёра, прежде всего направленная на последнюю сцену: «The greatest loss was with the Simpleton. Tarkovsky had said that he set great store by the poor fool moving through the action with his head covered by sacking (instead of Pushkin's iron hat), until the revelatory moment when he at last removes it. This did not work. And the wonderful ending, with his special fool's insight the Time of Troubles, was lost when the stage remained littered with people. As Mussorgsky knew, it is the Simpleton's uncanny isolation that is the expressive point» (Самая большая потеря была с «Юродивым». Тарковский говорил, что ему очень важно, чтобы бедный дурак двигался по действию с головой, покрытой мешковиной (вместо пушкинской железной шапки), до того момента, когда он наконец снимет её. Этого не получилось. А замечательный финал с его особым прозрением юродивого в Смутное время был потерян, так как сцена осталась заваленной людьми. Как знал Мусоргский, именно жуткая замкнутость Юродивого является выразительным моментом) [3]. Это сцена, где народ падает на землю, а юродивый скорбит, находясь среди мёртвых тел. Здесь необходимо сказать, что и оригинал М. Мусоргского, и версия П. Ламма написаны так, что юродивый в последней сцене поёт один без народа.

Важно отметить тот факт, что уникальность спектакля заключается именно в финальной сцене, которую А. Тарковский придумал в процессе постановки спектакля. Существует архивный материал, в котором ассистент режиссёра Стивен Лоулесс и переводчица и ассистент Ирина Браун рассказывают о том, как шла работа над постановкой спектакля во время премьеры [2, л. 18–27]. В 1990 году они были режиссерами восстановленной оперы «Борис Годунов» в Кировском (Мариинском) театре. Среди материалов архива можно найти обсуждение процесса постановки спектакля, режиссером которой был сам А. Тарковский первый и единственный раз.

Согласно данным архива, постановка последней сцены родилась в результате совпадения двух важных идей, которые так и не удалось реализовать. В данной работе мы рассмотрим процесс становления и значение идей, почерпнутых в ходе постановки оперы. Мы попробуем установить связь между нереализованными задумками автора и финальной сценой спектакля.

С. Лоулесс был ассистентом А. Тарковского в период постановки оперы «Борис Годунов» в 1983 год. В следующее году в «Ковент-Гардене» С. Лоулесс вновь начал работу над оперой А. Тарковского «Борис Годунов» в роли режиссера-постановщика, А. Тарковский в это время собрал вместе состав постановочной команды и подробно объяснил концепцию спектакля. Когда вместе с А. Тарковским они обсуждали постановку спектакля, С. Лоулессу запомнились

две идеи, которые так и не были осуществлены А. Тарковским. По его словам, «он [Тарковский] нас собрал, и он рассказал нам всю экспозицию спектакля. Как это будет и что это будет. И запомнились, самое удивительное, две вещи, которые не смогли сделать, потому что очень долгое было обсуждение» [2, л. 22].

С. Лоулесс подробно вспоминает, какие идеи не удалось реализовать во время премьеры оперы. Первая из них – идея, касающаяся самой последней сцены спектакля. Изначально А. Тарковский хотел инсценировать гибель народа, накрыв всю сцену белой тканью. А из белой простыни, покрывающей сцену, по его замыслу, должен был появиться юродивый. Однако эта идея была признана труднореализуемой из-за технических и экономических проблем. Кстати говоря, белая простыня на сцене должна была символизировать снег. По сюжету вся Россия покрыта снегом, и юродивый должен был появиться из-под земли, покрытой мёртвыми телами. По словам С. Лоулесса, А. Тарковский настаивал на реализации этой идеи до последнего.

Другая нереализованная идея связана со сценой смерти царя Бориса в Думе. Согласно замыслу А. Тарковского, после смерти, душа царя Бориса покидает тело и направляется к фигуре в белой одежде, стоящей на заднем плане сцены. По словам С. Лоулесса, А. Тарковский постоянно думал о личных страданиях Бориса Годунова. В своём спектакле режиссёр хотел изобразить прощение Бориса через его страдания. Фигура в белой одежде неясна, но в процессе постановки спектакля её называли Ангелом.

В период работы над спектаклем было предпринято несколько попыток реализации идеи переноса души Бориса Годунова: использовали голограммы, спускали черный тюль и др. Но данные методы А. Тарковскому казались неубедительными. Все предпринятые попытки не попадали в пространство идеи режиссера, а времени до премьеры оставалось все меньше. Уже ближе к премьере А. Тарковский отказывается от своей первоначальной задумки и переключается на новую идею включения Ангела в постановку. По словам С. Лоулесса, А. Тарковский сказал: «мы этого Ангела... вот все умерли, и мы его поставим в самый конец спектакля» [2, л. 22]. Намерения А. Тарковского не были поняты никем из постановочной группы. Однако Ангел в сцене, где Борис умирает, был поспешно перенесён в последнюю сцену спектакля по указанию А. Тарковского. Это было неожиданное художественное решение, сделанное за два дня до премьеры оперы.

Финальная сцена спектакля претерпела большие изменения: было принято решение отказаться от белой ткани, покрывающей мертвых; вместо души Бориса к Ангелу подходит юродивый. С. Лоулесс говорит, что эта сцена представляет собой Апокалипсис. Согласно изначальной идее А. Тарковского, Ангел должен был дать прощение душе царя Бориса. В более поздней версии Ангел приносит прощение всему народу. Ангел получает души людей через юродивого.

Другими словами, согласно интерпретации С. Лоулесса, народ после смерти получает прощение Ангела [2, л. 23].

С нашей точки зрения, такая интерпретация является упрощенной и лишённой глубины. Для более конкретного понимания сравним и сопоставим две нереализованные концепции с конечным продуктом, уделив особое внимание мизансцене этой части оперы. Во-первых, следует отметить, что в первом замысле А. Тарковского именно душа Бориса покинула его тело и направляется к Ангелу. А. Тарковский не был равнодушен к страданиям царя Бориса, хотя его постановочный план изменился. Это означает, что в процессе постановки душа Бориса трансформировалась в фигуру слепого святого юродивого.

Однако это еще не все. Нельзя забывать о том, что в последней части спектакля на сцене остаются тела людей, тогда как в оригинальной версии их быть не должно. А. Тарковский принял решение оставить на сцене «мёртвые тела» даже после того, как не нашел возможным накрыть их белой тканью. С нашей точки зрения, Факт нахождения тел в последней сцене достаточно важен. Согласно словам С. Лоулесса, А. Тарковский рассматривал этот народ как «мусор истории» [2, л. 22]. Народ здесь представляют собой жертву исторического процесса.

На самом деле, как отметил А. Тарковский в интервью Джону Хиггинсу в газете *The Times*: «At the center of Boris is not the problem of power but of a man broken by power. It is about those who take on power and then find that they cannot handle it. (...) Godunov is a lonely man who talks only to Prince Shuisky; but as he talks he looks at Shuisky with horror because this is the man who will carry on the tradition of murder. As surely as Boris killed Dmitri at Ugliche, so will Shuisky murder Feodor and Xenia, Boris's children» (В центре постановки – не проблема власти, а проблема человека, сломленного властью. Речь идет о тех, кто берет на себя власть, а потом обнаруживает, что не может с ней справиться. <...> Годунов – одинокий человек, который разговаривает только с князем Шуйским, но во время разговора он с ужасом смотрит на Шуйского, потому что именно этот человек продолжит традицию убийства. Как Борис убил Дмитрия в Угличе, так и Шуйский убьет Федора и Ксению, детей Бориса)¹. От власти страдают не только те, кто испытывает на себе её негативное влияние, но и оказавшиеся втянутыми в борьбу за власть во время смуты, страдают и те, кто переживает стихийные бедствия и голод. Даже Борис, убивший князя Дмитрия, и безуспешно пытавшийся заручиться поддержкой народа, оказался жертвой истории. Другими словами, тела умиравших людей, символизирующие русскую землю, имплицитно включают в себя и тело Бориса, и из груды трупов неожиданно появляется юродивый, отражающий души всех усопших.

¹ А. Тарковский отмечает во время интервью Джону Хиггинсу для газеты *The Times*. 31 October 1983.

Однако есть ещё один вопрос, который мы должны рассмотреть, а именно: кто такой Ангел. Хотя эту идею можно трактовать по-разному, в данной статье мы воздержимся от попыток расшифровать её значение, а остановимся на одном аспекте постановки. В частности, речь идёт о том, что никто не видит Ангела в спектакле.

Рассмотрим комментарии А. Тарковского, данные им в интервью газете *The Times*, относительно юродивого: «That role is all too often completely misconceived. He tends to be presented as a ‘character’ and it is thought that the more ‘personality’ he has the better. On the contrary. He is a concept in the way that Prince Mishkin or Don Quixote is a concept. He too is alone, and his job is to emphasize the error of the way the people decide to take. I want his face obscured throughout the opera, so he takes off only at the very end, *facing away from the audience*» (Эта роль слишком часто воспринимается совершенно неправильно. Его обычно представляют как “персонажа”, и считается, что чем больше в нём “личности”, тем лучше. Напротив. Он – концепт, такой же, как князь Мишкин или Дон Кихот. Он тоже один, и его задача – подчеркнуть ошибочность того пути, по которому идут люди. Я хочу, чтобы его лицо было скрыто на протяжении всей оперы, чтобы он снялся только в самом конце, *лицом к зрителям*) [4]. Юродивый представляет собой «концепт», воплощающий в своем теле глупость и несостоятельность народа как жертвы. А лицо этого персонажа, скорее всего, скрыто, чтобы не было видно его личности и характера. Очевидно, что при постановке финальной сцены А. Тарковский учитывал сознание зрителей. В последней сцене слепой и безликий юродивый появляется с повернутой к зрителю. К финалу все обездвижено лежат на полу, а Борис уже ушёл со сцены. Слепой юродивый не может увидеть Ангела, независимо от того, осознает он его существование или нет. Присутствуя на сцене, Ангел непосредственно не соотносится ни со зрителями, ни с мертвецами, ни с Борисом, ни с юродивым, а служит как бы репрезентацией образного «другого места». Иными словами, Ангел существует в повествовательном мире сцены, но не вступает в непосредственное взаимодействие с другими персонажами, и в то же время он виден только нам, зрителям. С точки зрения зала, мы видим появление Ангела через призму трагедии, после гибели всех персонажей и завершения трагической истории.

В конце оперы юродивый произносит свои последние слова:

«Лейтесь, лейтесь, слёзы горькие,
плачь, плачь, душа православная!
Скоро враг придёт и настанет тьма,
темень тёмная, непроглядная.
Горе, горе Руси!
Плачь, плачь, русский люд,
голодный люд!» [5, с. 57].

Вся сцена происходит при темном освещении, но на заднем плане появляется ярко подсвеченный до блеска Ангел. Ангел А. Тарковского, коего мы не встречаем ни в пьесе А. Пушкина, ни в оригинальном сценарии М. Мусоргского, представляет собой тот молчаливый свет, который А. Тарковский привнес в данную оперу.

Литература

1. Анохина Ю. Два «Бориса» (о постановке оперы Мусоргского А. Тарковским и А. Сокуровым) [Электронный ресурс]. URL: <http://tarkovskiy.su/texty/analitika/Anohina2.html> (дата обращения: 17.10.2023).
2. Архив ЦГАЛИ СПб ф. Р-337. Оп. 16. Д. 39.
3. Opera, January 1984 (Vol. 165, No. 1).
4. The Times. 31 October 1983.
5. Борис Годунов: Либретто в формате PDF, 13 Окт. 2015. URL: <http://www.operalib.eu/godunov/pdf.html> (дата обращения: 17.10.2023).

Ольга Краснова (Саратов)

Мифологема лабиринта как символ культуры

Связь символики лабиринта с понятием культуры достаточно привычна для искусства и гуманитарной мысли XX века: иллюстрацией могут служить борхесовские тексты, где постоянно фигурируют лабиринт-книга, лабиринт-познание, лабиринт-город — или произведения Х. Кортасара и У. Эко. Но обратимся к первоисточкам, — к той гамме смыслов, заключенных в лабиринтной символике, что восходит к античному классическому мифу и составляет далее широкое поле интерпретаций, служит арсеналом творчества и герменевтических упражнений; аналитических «забав и игрушек» современной культурологии. Вполне очевидно, что лабиринт — некий символизированный пространственный текст. Какова же его специфика, его константные качества, унаследованные историей культуры и на все лады варьируемые ею?

Исходная лабиринтная формула состоит из трех звеньев: а) стихийная предыстория лабиринта, мотивировка его создания и природа «создателей»; в) подвиг лабиринтного героя и его символическая атрибутика; с) пост-история лабиринтной притчи и сопутствующие ей символические перспективы.

В качестве моно-зерна всего сюжета мы обнаруживаем двуединую маску Зевса-Посейдона: моря-хаоса, первичной влаги, землеколебателя, небесно-морского быка, — одного из наиболее архаических, хтонически темных, свое нравных персонажей античной мифологии. Напомним, что изначально, до формирования олимпийской мифологии, существовало неразличимое единство Зевса-Посейдона-Аида, каждый из которых впоследствии обрел свою собственную стихийную «вотчину» и вошел в иерархическую олимпийскую систему. Кносский лабиринт, как и его прообраз, фэйюмский дворец, служит до-

мом-городом, ареной для магических ристалищ и ритуальных «танцев в лабиринте». Свое название он получает от одной из архаических ипостасей Зевса: Зевса Лабрандского, критского божества, атрибуты которого — бычья голова с солнечной эмблемой и двусторонняя секира-лабрис, единый символ жизни-смерти. Причастность героев мифа к природе и эмблематике Зевса-Посейдона в образе быка очевидна и красноречива. Царь Крита Минос, один из создателей лабиринта, является владыкой морской державы, флотоводцем, сыном Зевса-Посейдона. Сыном двух владык (что указывает на божественное происхождение), Посейдона и Эгея, является быкоборец Тезей: история его не раз обращается к доказательствам его «водной» природы и могущества. Сраженный быком, погибает в чуждых Афинах сын Миноса Андрогей (его смерть — завязка мифологической коллизии). Наконец, Минотавр, химерический человекобык, — есть катастрофическое явление Посейдона-Хаоса в наказание Миносу за его кощунственный отказ от ритуальной жертвы водному божеству. Хтоническое и стихийное начало воплощено, однако, не только в образе хаоса-моря-быка, но и в эмблематике довременного Гелиоса, чья кровь течет в жилах Пасифаи и Ариадны. Спаянность символики солнца-моря-бездны в фигуре Зевса Лабрандского (Зевса-Посейдона-Аида) предлагает единую формулу порождающей стихии, предначального хаоса, из вещества которого далее возникает собственно «космос» лабиринтного мифа.

Создание лабиринта — наиболее многозначительный и символически богатый его эпизод. Минос и Дедал — носители божественного дара, но оба предельно амбивалентны в этом качестве. Дедал, строитель лабиринта (из которого, впрочем, и сам не знает выхода), — воплощение мастерства, владения материалом, носитель демиургического начала. Как и Тезей, он — культурный герой, как и Тезей — родом из Афин, то есть прикосновенен к «афинской» символике познаваемого, обустройстваемого, расчисленного и благозаконного мира. Но при этом Дедал — убийца, осужденный ареопагом, один из виновников преступного превышения людской меры в деяниях и целях. Преступник же Минос — *законодатель* Крита, носитель идеи социального и космического порядка, и не случайно оказывается впоследствии судьей в царстве мертвых. Собственно, эта роль уже реализована им на этапе создания лабиринта: места ритуального бытия, испытаний и посвящений, смерти и рождения.

Итак, Минос — также демиург и культурустроитель; именно его трудами возникает и преступление, требующее мстительного ответа стихии, — и противодействие Минотавру: лабиринт. Не уничтожение, ибо Астерий божествен, и не подчинение ему, но о-пределение границ, налагание пределов, созидание некоего рационально-иррационального порядка в хаотической тьме, структурирование ее аморфного вещества, — то есть *созидание текста*. Лабиринт — символический текст, сопрягающий хаос предначального бытия, безъязыкого и беспредметного, — и закон его артикулирования, космогоническую доминанту, сдерживающую и ограничивающую грех и преступление. Как его создатели и обитатель, лабиринт изначально бинарен, он — ответ «человеческого», срединного мира на воздействие неизъяснимых энергий стихийных миров. В качестве

«мира мертвых», Аида (а именно таков глубинный его смысл), лабиринт отнюдь не синоним места казни, «тьмы внешней»: как и Аид, часть осмысленного, структурированного Космоса, дом и город теней, лабиринт — «дом Астерия»¹. Подобно Тартару, темному сердцу Аида и месту наказания, Минотавр — центр лабиринта, его «Тартар». Перед нами — поверхность и ядро, где в глубинах заключены зло и деструкция, оболочка же являет торжество демиургической воли, нормативности и совершенного мастерства. Мотивация создателей лабиринта — структурирование хаоса, сохраняющее его стихийную природу и производимое как «культивирующий», космогонический акт в той области, которая изначально лишена (*еще* лишена) аполлонической идеи по своей природе. Этот акт совершается преступником и нарушителем, то есть носителем хаотического начала, — но одновременно и мудрецом, законодателем, культурным героем, искателем и созидателем смыслов.

Лабиринт — опредмеченная взаимосвязь хаоса и космоса, зла и блага, преступления и подвига: их *игра*, подчиненная правилу и нормативу. Именно в этом качестве лабиринт перестает быть лишь «ловушкой», но подразумевает «вход и выход»: это пространство игры с высшим и древнейшим, диалогический принцип отношений человека и божества, смертности и вечности, — не только «текст», но «сообщение».

К кому же он обращен и кого ожидает, будучи построенным?

Как и всякое ритуальное пространство, лабиринт есть место героической инициации, то есть испытаний, самопознания и обретения статуса. Пройти лабиринт означает и принять (понять) правила игры, разгадать тайну, — и справиться со злом. Героическое самоутверждение Тезея в равной мере исполнено и пафоса личного дерзания, и величия «аполлонического действия»: Тезей, сын Посейдона, посвящен Аполлону, «Зевсу света». В пространстве лабиринта рационализированный, «окультуренный» свет-Аполлон вступает в поединок с «диким», гибельным светом-Астерием; в распоряжении афинянина Тезея — нить афинянина Дедала и меч Посейдона-Эгея. Возникает очередной этап мирозидания — героическая фаза универсального мифа². Но окончательно ли «разрушен» лабиринт в момент победы над Минотавром? Исчерпана ли сама мифологическая формула?

Выход Тезея — это выход «в Афины» (даже подаренную Ариадной статую Афродиты он подносит и посвящает Аполлону). Функция его теперь — это функция объединителя Аттики в народ и полис, социального демиурга, арбитра и судьи. Тезей, избавившийся от Ариадны, приобретает черты... Миноса, Зевса Булея (Зевса народных собраний). И немедленно обнаруживает себя вторая сторона этой, теперь уже тезеевой мифологемы: следуют преступления владыки Афин против божественного порядка (похищение Елены, Персефоны) — и в облике Тезея начинают проступать черты бесчисленных масок героев-преступников, богоборцев, вплоть до эпизода заключения в Аиде, откуда героя

¹ Ср. название известной новеллы Х. Борхеса («Дом Астерия»).

² Тезей, заметим это, побеждает *двойника*, брата, то есть свою тайную ипостась, хаос в себе самом, - что также читается как акт самопознания.

освобождает «новый Тезей», победитель критского быка, Геракл. Тезей оказывается в роли лабиринтного обитателя (жертвы в поединке) — и спустя некоторое время действительно убит на Скиросе Ликомедом. Так же, как сын Посейдона Скирон, побежденный Тезеем, сын Посейдона Тезей сброшен в бездну, в лоно предначальной влаги, в пучину, из которой был вызван. Тезей, победитель Минотавра, все-таки «получает своего быка» — и праздник 8-го Пианепсиона, праздник Тезея, проходит под знаком Посейдона-теляца...

Итак, выход Тезея из пространства лабиринта есть выход в другой лабиринт. Круг этих блужданий бесконечен: миф начинает повторять сам себя. Но в глубинах лабиринтной формулы скрывается и возможность другого выхода, связанного с Ариадной и пост-историей мифологического сюжета. Загадочные дары Ариадны связывают воедино хаотическую идею (доолимпийский Гелиос), идею богини-матери, эротического безумия, темной жизнеподательницы (Кибела-Афродита) — и наконец новую, рождающуюся идею *дионисийства*. До знакомства с Тезеем Ариадна «обольщена Дионисом» и получает волшебный венец, творение Гефеста, который затем освещает Тезею путь во тьме. Нить Дедала, венец Гефеста, то есть атрибуты демиургов-мастеров, освящены на этот раз прикосновением Диониса: именно к нему и уходит Ариадна.

Анализ привел нас к образу бога-героя, попавшего в преисподнюю, в мир игр со злом и грехом. Угадываемая маска Диониса как бы «отслаивается» от образа Тезея во тьме. В мотиве передачи Ариадны Дионису заложен момент переключения мифологем, диалога культурных кодов. Божественный герой, побывавший в преисподней, либо снова и снова туда попадает, реализуя тему самоутверждения, — либо... погибает и изменяет свою природу, возрождаясь, растерзываемый и пресуществляемый: Дионис Загрей, сын Зевса Критского и Персефоны.

По М. М. Бахтину¹, каждой целостной культуре (и, добавим, важнейшим ее символам) присуща амбивалентность, то есть, кроме собственного пафоса, — устремленность в иное бытие, обращение к иному «гештальту»². Мифологема лабиринта отвечает критериям фундаментального символа культуры. В качестве целостного текста она: а) вносит ценностное различие, артикуляцию в нерасчлененное бытие (Минос, Зевс, Посейдон); моделирует Космос — и результатом является не просто эзотерический текст, но деятельность как «делание вещи», произведения, как искусство (Дедал, Минос); она содержит идею сопряженного «познания мира» — и самопознания; инициации — и «чтения текстов»; поражения Минотавра — и выхода героя в иную плоскость, за которым ждет новый виток лабиринтных приключений; она подразумевает в перспективе временное ограничение хаоса (Ариадна на Наксосе), то есть выход в пространство уже не лабиринта, но карнавала.

¹ Расширение смыслового поля этого понятия фактически было выполнено Ю.Кристева (Кристева Ю. Слово, диалог и роман / Пер. Г.К. Косикова // Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики / Пер. с франц. Г.К. Косикова и Б.П. Нарумова. М.: РОССПЭН, 2004. С. 170–171).

² Термин О. Шпенглера.

Наконец, за этим хронотопическим поединком Хаоса и Космоса, ограничиванием, «возделыванием» хаоса, о-пределением его в пространстве и времени, в игре, тексте, вещи — провидится появление иного знака культуры. Возникает и действует миф, где героем становится бог не пораженного, но *преображенного* хаоса.

Таким образом, оба смысловых полюса лабиринтного мифа, его начало и конец, парадоксально отражают черты европейской культурной парадигмы во всем ее внутреннем драматизме. Пафос преступного подвига, фаустианской, эдиповой игры со злом корреспондирует с пафосом не самопожертвования еще, но уже саморасточения, будущим гётевским «умри и будь»; с мифологемой Тезея — мифологема Диониса, шефа карнавала, терзаемого бога, бога-предтечи, бога трагедии — и, быть может, Бога *Via Dolorosa*.

Лариса Крупина (Воронеж)

Об одном библейском образе в музыке

*И вот, на земле подле этих животных
по одному колесу перед четырьмя лицами их.
<...> И по виду их и по устроению их казалось,
будто колесо находилось в колесе.
Когда они шли, шли на четыре свои стороны;
во время шествия не оборачивались.
А ободья их – высоки и страшны были они;
ободья их у всех четырёх вокруг полны были глаз.
(Иезекииль, гл.1, ст. 15-18)*

Каждый, кто держал в руках священный текст Библии, неизбежно останавливался перед этими строками из Книги пророка Иезекииля, где он описывает своё фантастическое видение [1, 804]. Ибо то, о чём повествует пророк, невозможно представить даже самому богатому воображению. Четыре животных с крыльями и с лицами, подобными лицам человека, тельца, льва и орла, идущих в разные стороны; колёса, полные глаз с ободьями разного диаметра внутри каждого из них, идущие впереди каждого животного. Что-то мистически-виртуальное видится в этой странной невообразимой картине. И каждому, кто читал эти строки, они наверняка врезались в память на всю жизнь. Именно их отсвет видится, например, в строчке известной песни Б. Гребенщикова «Город золотой», где появляется «вол, исполненный очей».

Но не только российского барда вдохновили эти строки ветхозаветного пророка. Есть среди музыкальных произведений одна небольшая пьеса, в которой автор осознанно пытался отразить тот же неотразимый образ. Сочинение принадлежит рано ушедшему талантливому советскому композитору Герману Галынину, ученику Н. Мяковского и Д. Шостаковича, написавшему в 1949 г. к

выпускному экзамену Ленинградской консерватории Сюиту для струнных инструментов, третью часть которой он обозначил как Интермеццо [2, 891]. Интересно, что эта часть была написана раньше других частей цикла и именно она послужила начальным импульсом для создания всего произведения. Сам композитор так комментировал её: «Это должно производить впечатление движения колёс разного диаметра» [цит. по: 3, 250]. Конечно, в те времена воинствующего атеизма Галынин не мог напрямую сослаться на библейские строки, но всякому образованному человеку был понятен источник этого образа.

Пьеса написана в форме свободно построенных оstinатных вариаций на мигрирующую мелодию. Образ вращающихся разнокалиберных колёс очень точно передаёт характер сочинения. Он возникает уже в звучании основной мелодии, состоящей из равномерно движущихся вращательных фигур разного масштаба (композитор применяет переменные размеры, сдвигает повторяющиеся мотивы относительно тактовой черты).

Пример 1. Г. Галынин Сюита для струнных. Интермеццо. (остинатная тема):

The musical score consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (G minor), and a 6/8 time signature. It contains a melodic line with eighth notes and rests. The second staff continues the melody, with a 5/8 time signature. The third staff shows further variations with 7/8 and 6/8 time signatures. The marking *mp, cantabile* is placed below the first staff.

Это как бы нижний уровень иерархии вращения – «малые колёса». Тот же эффект поддерживается и скупым мелодическим рисунком сопровождающего контрапункта, который тоже включает элемент вращательности, но уже с другим периодом обращения – то это 5/8, то 12/8, то 6/8.

Пример 2. Начальный контрапункт к оstinатной теме:

The musical score shows a single staff of music in the bass clef, G minor, and 7/8 time signature. It features a counterpoint consisting of eighth notes and rests, mirroring the rhythmic complexity of the main melody.

p

Вместе с тем, вся эта мелодия в сочетании с контрапунктом составляет одну большую волну (второй уровень иерархии вращения – большее колесо), начинающуюся в мрачном низком регистре, постепенно преодолевающую мелодические сопротивления, взбирающуюся к своей вершине на c^2 (т. 10) и вновь сползающую к начальному уровню. Повторяясь три раза со сменой контрапунктов, тембров, с постепенно увеличивающимся обновлённым развёртыванием-прорастанием (во втором проведении из первоначальных 17 тактов точно повторены 9, в третьем – уже только 6), музыка приходит к первой кульминации, завершая самый большой круг-колесо (из трёх проводений), которое про-

ворачивается ещё раз, образуя лишь более частые внутренние тембровые смены. В седьмом проведении (третий «оборот большого колеса», цифра 12 партитуры) неизменными остаются уже только начальные 5 тактов темы, приводя к новому прорастанию с его последовательной ритмической активизацией. Наконец, восьмое проведение окончательно перерастает в большую (23 т.) мотивную разработку, вычленяющую и комбинирующую мотивы 6-7-го тактов темы и перемещающую их из *c-moll* в *as*, *es* и снова в *c-moll*.

Этот третий большой круг-колесо (седьмое-восьмое проведения) приводит к коде, где после двукратного провозглашения начала темы в увеличении остаются лишь переключки тематических мотивов и элементов из контрапункта к теме. Кода завершает четвёртый (заключительный) оборот большого круга-колеса.

В целом в музыке Интермеццо – в обращении к принципу оstinatности, к некоторым технологическим приёмам полифонии (горизонтально-подвижной, вдвойне-подвижной контрапункты) ощущается несомненное влияние Д. Д. Шостаковича.

Что же касается воплощения самого образа разномасштабных колёс, вдвинутых друг в друга, то здесь, по-видимому, неизбежным было участие полифонии и полифонической техники. В этом отношении приходит на память ещё один пример – на этот раз уже не целое законченное произведение, а лишь небольшой его фрагмент. Это два элемента главной партии из Третьей фортепианной сонаты (I часть) воронежского композитора Михаила Зайчикова, представляющие собой повторяющийся контрапункт двух вариантов серийных рядов (в первый раз в виде двойного бесконечного канона).

Пример 3. М. Зайчиков Соната для ф-п № 3. Главная партия первой части.

а) Первый элемент:

б) Второй элемент:

Образы колёс здесь тоже возникают из-за вращательных фигур в интонационном рисунке. Правда, на этот раз эти вращающиеся колёса не отличаются

своим диаметром (и в том, и в другом случае сохраняется пульсация половинными длительностями). Но ведь в музыке нередко встречаются и каноны с разного вида ритмическими изменениями в респостах. Они особенно характерны, например, для сочинений А. Шнитке, в связи с чем Т. Франтова, исследователь роли полифонии в его творчестве, предложила особый термин – *полихронные каноны* [4]. Таков, например, двенадцатиголосный канон струнных инструментов в Анданте из Концерта для фортепиано и струнного оркестра (ц. 4, тт. 2-4), где каждая респоста последовательно уменьшается ритмически – на одну шестнадцатую, одну восьмую, на три шестнадцатых, на четверть, на четверть с шестнадцатой и т.д., доходя в итоге от уровня половинных длительностей до уровня шестнадцатых. Фактически, и в этом случае возникает образ движения двенадцати колес разного диаметра (пример 4).

Есть у Шнитке полихронные каноны и иного типа. Например, в Восьмой симфонии (ц. 85, *Moderato*) в партии фортепиано обнаруживается четырёхголосный канон, где не совпадает не только ритмический уровень движения респост с пропостой, но и сам ритмический рисунок имитаций время от времени отстывает от изначально заданного (пример 5).

Пример 4. А. Шнитке Концерт для фортепиано и струнного оркестра.

The image displays a musical score for a 12-voice canon. It is organized into three systems of staves. The first system is labeled 'VI. II' and contains four staves for Violins II. The second system is labeled 'Vle' and contains four staves for Violas. The third system is labeled 'Vc.' and contains four staves for Violas and Celli. The score shows a complex rhythmic structure with polyphonic entries and exits, characteristic of a polychronic canon. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests, illustrating the 'shrinking' of the canon's rhythmic level over time.

Пример 5. А. Шнитке. Восьмая симфония.



Вращательные фигуры в мелодии пропосты здесь тоже могут создать аналогию движению колёс, но в данном случае возникает образ не просто колёс разного диаметра, а ещё и неравномерности самогó их движения – колёса то ускоряются, то свободно замедляются.

Впрочем, эффект разномасштабности движения могут воссоздавать не только имитации с ритмическими изменениями. Подобное же восприятие характерно, например, для одновременного сочетания секвенций (простых или канонических) с несовпадающими по величине звеньями. Такой приём нередко встречается в музыке Бартока, который достигает с его помощью значительно-го усиления принципа линейности в восприятии фактуры. Обратимся для примера к фрагменту из финала Пятого струнного квартета композитора.

Пример 6. Б. Барток. Финал квартета № 5 (тт. 322-329).



Крайние голоса (первая скрипка и виолончель) ведут здесь каноническую секвенцию (с $Iv = -10$), звеном которой служит двутактовый мотив, в партии второй скрипки одновременно звучит другая (на этот раз простая) секвенция тоже с двутактовым звеном. Альтовая же партия вступает в некоторое струк-

турное противоречие с остальными инструментами – её секвенция перемещает четырёхтактовый мотив. Результатом и в этом случае становится своеобразный эффект движения колёс разного диаметра.

Как видим, музыка обладает богатейшими ресурсами для выражения если и не всей этой удивительной ветхозаветной картины (животных, колёс, глаз), то хотя бы одного из его самых запоминающихся образов – движения разнокалиберных колёс, находящихся внутри друг друга. Именно временная природа музыкального искусства позволяет отобразить любые виды движения – как сами по себе, так и в их разнообразных одновременных соотношениях. Вряд ли какое-либо другое искусство оказалось бы способно хотя бы частично воспроизвести тот мистический образ, который так фантастически описал пророк Иезекииль.

Что же касается данной пьесы Г. Галынина, то в ней, как мне кажется, нашёл воплощение не только этот конкретный библейский образ. Эффект бесконечного вращения производит одновременно и тягостное впечатление мрачной работы какой-то грандиозной машины, лопасти которой в своём движении словно перемалывают ростки живой жизни. Быть может, библейский образ стал здесь для композитора своеобразным поводом для отражения той тяжелой атмосферы послевоенных лет, когда новая волна сталинских репрессий «перемалывала» сотни и тысячи людских жизней.

Литература

1. Книга пророка Иезекииля // Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические (в Русском переводе): Перепечатано с Синодального издания. – М., 1989. С. 803-860.
2. Кулясов И. Галынин, Герман Германович // Музыкальная энциклопедия. – Т.1. – М.: Сов. Энциклопедия, 1973. С. 891.
3. Рождественский Г. Из воспоминаний о Германе Галынине // Герман Галынин: Сб. статей – М.: Советский композитор, 1979. С. 249-251.
4. Франтова Т. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века. – Ростов-на-Дону: Издат СКНЦ ВШ АПСН, 2004. 403 с.

Инесса Кулагина (Москва)

Физическая культура как фактор художественного образования и активизации культурологической деятельности в музыкально-пластическом движении

*Психическая жизнь формируется движением
в такой же мере, как и жизнь физическая.*
П.Ф.Лесгафт

Латинское слово «культура» означает возделывание. Культура всегда есть сознательная работа духа над собственным совершенствованием и над упоря-

дочением всего, что окружает человека. И кроме того, культура – это среда, растящая, питающая личность. Физическое воспитание неотъемлемо от интеллектуального, нравственного и эстетического воспитания.

Что же включает в себя физическая культура? Физическая культура – это не только физическое воспитание, в это понятие входит культура тела, культура движения, манер и поведения.

Культура тела – это здоровье, уровень физического развития, пропорциональное телосложение, красивая осанка. Культура движения включает всю совокупность двигательных качеств, в том числе и двигательную эстетику – пластичность, ритмичность, лёгкость, изящество движений и двигательных умений. Движение – основное проявление жизни и в то же время средство гармоничного развития личности. Культура манер – норма личной и общественной гигиены, правила приличия (привычка быть чистоплотным, опрятным, аккуратным, подтянутым, учтиво приветствовать), культура окружающей среды и быта, культура одежды.

Известный педагог-учёный П. Ф. Лесгафт положил начало науки о физическом образовании как особого отдела педагогической науки. Идеи Лесгафта на много лет опередили западноевропейские исследования. Его «Руководство по физическому образованию детей школьного возраста» (1888) стало в дореволюционной России основополагающим в развитии отечественной системы физического воспитания и образования, а также системы подготовки соответствующих педагогических кадров. Лесгафт писал: «Разумно организованная физическая деятельность школьника содействует совершенствованию его интеллекта». Его теория физического образования неразрывно связана с умственным, нравственным и эстетическим воспитанием.

По мнению Лесгафта, занятия физическими упражнениями должны быть доступными, эффективными и эмоциональными. Цель гимнастики – гармоническое развитие занимающихся, всестороннее совершенствование их двигательного аппарата, укрепление здоровья, обеспечение творческого долголетия.

Эстетика тела не существует вне эстетики движения. Человеческое тело прекрасно в движении и движением. Воспитание эстетики движения – самая трудная из всех задач. Движение человека, стиль его поведения – это сфера не только эстетическая, но и этическая. Когда мы воспитываем эстетику движения, мы параллельно воздействуем и на внутренний, духовный мир.

С этой точки зрения наиболее высокий уровень развития гимнастика получила в Древней Греции, где ценилось её воспитательное значение. Греки возвели гимнастику в ранг искусства. Ею вдохновлялись скульпторы, ей посвящали свои трактаты греческие и римские философы, на протяжении ряда веков её выдвигали на первое место среди физических упражнений как важнейшее средство гармонического развития человека. Платон утверждал: «Чувство порядка приходит к нам из вне, и этому порядку научает нас ритмическая гимнастика».

В Древней Греции воспитание чувства гармонии и ритма посредством гимнастики считалось обязательным и необходимым для всей жизни, независимо от того, будет ли человек впоследствии оратором, педагогом или филосо-

фом. Как писал Овидий: «Если у тебя есть голос – пой, если у тебя мягкие руки – танцуй» [фото 1].

Если обратиться к афинской просветительской практике, то конечная цель воспитательной и образовательной системы в этом обществе определялось греческим понятием калокагатия («прекраснодоброе»). В это понятие входило всестороннее интеллектуальное развитие, культура тела. В греческом языке слово «гимнастика» охватывало очень широкий круг действий, относящихся к культуре тела. В «Государстве» Платон пишет, что обучение гимнастике вместе с «мусическим» обучением начинается с детства. Там же указывается и на то, какая неразрывная взаимозависимость существовала между музыкой и гимнастикой. В диалоге «Тимей» Платон обосновывает необходимость одновременного мусического и гимнастического образования тем, что в этих условиях достигается гармоническое развитие как душевных, так и телесных сил. Воспитывают не душу, не тело, а человека. В Греции, как говорят историки, жители отличались от всех других наций свободным, благородным видом, плавными движениями, так как с ранней юности укрепляли свои силы в гимназиях и палестрах, где достигали гармоничного развития тела.

Физические упражнения разделялись на палестрику, орхестрику и подвижные игры. Палестрика — это, как бы мы сейчас сказали, лёгкая атлетика: бег, борьба, прыжки, метания. Орхестрика подразделялась на подготовительные танцы для развития лёгкости и ловкости движений и имитационные танцы с представлением различных душевных состояний и действий. Упражнения рук (хейрономия), которые производились по определённым правилам, содействовали большей тонкости и выразительности движений.

Подвижные игры включали в себя игру с мячом, бег, метания мяча, упражнения, развивающие ловкость. Самым любимым упражнением почти для всех возрастов была игра с мячом, в которой проявлялись ловкость и грациозность. После нее самым распространённым упражнением был бег [фото 2, 3].

Наилучшим средством развития тела и достижения идеала внутренней и внешней красоты Сократ и Платон считали танец. В древней Греции танцы имели не только огромное значение в религиозном культе поклонения богам, как и во многих других языческих и древнебиблейских культурах, но они поистине были спутником жизни древнего грека, поскольку на телесных упражнениях основывалось, главным образом, воспитание юношества.

Танцы у древних народов имели совсем иное и более важное значение, чем у нас, и приближались больше к движениям в природе. Пляски у греков всегда предполагали совершенствование здорового сильного тела. Древние памятники искусства, изображающие танец, сохранили до наших дней необыкновенную чистоту пластических форм и гармонию линий. Этот классический период в истории физического образования, к сожалению, мало у нас изучается.

У римлян священные игры всё больше вырождались в зрелища. В римском танце уже больше формы, чем содержания. Орхестрика удержала только свой наружный облик, а внутреннюю, духовную сторону утратила. В глазах римлян

танцы стали занятием недостойным. В период правления императора Юстиниана были закрыты древние учреждения физической культуры.

Идеал человека средневековья был далёк от античного. Христианство учило заботиться о спасении души, тело следовало подчинять, а иногда и подавлять как пристанище греха. В средние века физическое воспитание стало носить военно-прикладной характер подготовки рыцарей, развития силы и выносливости. Что касается танцев, то религиозные ограничения и запреты не помешали народу плясать, а вскоре и высшее общество позаимствовало это развлечение.

Физическая культура эпохи Возрождения опиралась на идеи античности и гуманизма. Правда, первые попытки гуманистов возродить гимнастику как средство всестороннего развития человека и ввести её в учебные заведения не имели успеха. Под влиянием возрождения и развития пластических искусств обратили внимание и на древнее искусство танца, почти исчезнувшее в средние века. Италия эпохи Возрождения стала родиной балетных представлений. Благодаря изучению античной культуры снова стали возникать идеи, утверждавшие физическое воспитание наряду с умственным. В эпоху Возрождения в Италии возникает новая школа, «Дом радости» Витторино да Фельтре в Мантуе, общие установки которой являлись типичными для педагогики итальянского гуманизма.

Прогрессивные философы и педагоги эпохи Просвещения предлагали ввести новую систему всестороннего воспитания молодёжи, стремясь выработать естественность поведения: естественную манеру держаться, естественные движения. Взгляды Руссо, Песталоцци были подхвачены буржуазной интеллигенцией в ряде стран. Обращалось внимание на тесную связь между умственным и физическим развитием человека: умственный рост и развитие требуют соответствующего развития физического. Ж.Ж. Руссо говорил, что величайшая тайна воспитания заключается в том, чтобы телесные и умственные упражнения служили друг другу отдыхом: «Желаете образовать ум вашего ученика, упражняйте его силы, которыми ум должен управлять, развивайте настойчиво его тело, сделайте его крепким и здоровым, чтобы он стал мудрым и рассудительным». Школа должна начинать с игры и воспитывать для работы.

В конце XVIII – начале XIX вв. появляются национальные системы гимнастики, целью которых вновь стала подготовка воина. Это немецкая и шведская системы, которые постепенно слились; французская и сокольская системы гимнастики. Сокольское движение возникло в Чехии в 1862 году и стало одним из средств объединения чешского народа в рамках национально-освободительного движения; основной задачей гимнастики было оздоровление и подготовка к войнам. Но эти гимнастики не могли удовлетворить потребность общества в физической культуре.

Значительный вклад в научное обоснование занятий гимнастикой, спортом и играми внёс Жорж Демени. Он считал, что движения в немецкой и шведской системах не согласуются с законами анатомии и физиологии, в них много не-

естественного. В 1880 году он основал в Париже клуб рациональной гимнастики, где сам и преподавал.

В России уже упомянутый П.Ф. Лесгафт исследовал физическое воспитание с точки зрения общественной роли физической культуры. Он критиковал немецкую и шведскую гимнастику как односторонние системы. В XIX веке создаётся множество спортивных организаций, появляются новые формы и методы физического воспитания. Лесгафт писал: «Разумно организованная физическая деятельность школьника содействует совершенствованию его интеллекта». Его теория физического образования неразрывно связана с умственным, нравственным и эстетическим воспитанием. Эстетика тела не существует вне эстетики движения. Человеческое тело прекрасно в движении и движением. Когда мы воспитываем эстетику движения, мы параллельно воздействуем и на внутренний, духовный мир [фото 4].

Возникновение новых гимнастических систем и нового танца связывают с именем французского оперного певца Франсуа Дельсарта (1811–1871). С. Волконский в своей книге «Художественные отклики» пишет, что Ф. Дельсарт является основателем науки о телесной выразительности. Он одним из первых обратил внимание на необходимость создания некоей системы естественного и выразительного движения у актёра.

Дельсарт дал научную классификацию тех внешних движений и положений человека, в которых выражалось бы его внутреннее состояние. Он является основателем науки о человеческом теле, как художественном орудии выразительности. У Дельсарта законы движения вытекают из выразительности движения человека, а его тело есть простейшее средство для воспроизведения движения. Для лучшего воспроизведения движения надо прежде всего подчинить себе тело.

Идеи Дельсарта породили ряд гимнастических школ, разрабатывающих естественное, гармоничное воспитание человеческого тела, его движений и жестов. Эти школы видели основу движения в его естественности.

Последователи Дельсарта хотели утвердить в театральном искусстве его школу выразительного движения, но столкнулись на практике с сопротивлением тела актёра. Нетренированные тела нельзя было использовать как инструмент для искусства движения. Тогда появилось понимание необходимости сначала привести тела людей в хорошее физическое состояние. Дельсартанские школы и положили начало новой культуре движения, отличной как от старой механической гимнастики, так и от «классического балета». Высшей точкой расцвета новых школ движения принято считать эпоху после Первой мировой войны.

Новаторы танца должны были неизбежно пойти по пути создания новой техники движения, новых упражнений в «естественной форме» движения. В начале XX века возникает стихийный протест против окаменевших стилизаций в различных видах художественного творчества. Возникло стремление к освобождению человеческого тела от системы «условной выразительности» как в движениях, так и в костюме. Внешне это было связано с интересом к антично-

сти. Гармония движений, которую несли античные статуи, барельефы и росписи на вазах, красноречиво говорила о естественности, определяющей красоту [фото 5].

Стремление к античным образцам, поиск свободы и естественности выразительного тела нельзя не связать с именем Айседоры Дункан, представительницы новой культуры движения. Пример Дункан подействовал освобождающим образом на целый ряд художественных волей. После появления Дункан всё в культуре танца как в России, так по всему миру пришло в движение. Танец Дункан стал не только эпохой в искусстве движения, но дал толчок для развития культуры движения XX столетия и привёл к созданию новой гимнастики.

Однако Дункан вряд ли могла создать своё искусство, если бы его основы, т.е. принципы художественного движения близкого к природе, не были бы уже в какой-то степени разработаны в школах последователей Дельсарта к началу её творческого пути. «Она сделала больше, она сделала то, к чему стремится современная мысль, – она реабилитировала тело». (А. Дункан, «Танец будущего», 1907 г., предисловие Н. Сулова).

Пример Дункан подействовал освобождающим импульсом на целый ряд скрытых художественных волей. Она как бы снова открыла выразительный смысл человеческой походки, бега, лёгкого естественного прыжка, движения головы, рук.

Одной из важнейших причин большого успеха новой гимнастики было приближение её к искусству. В заслугу новой гимнастике надо поставить и то, что она внедрила в физическое воспитание идею духовности.

В 20-х годах, после приезда Айседоры Дункан в Россию, у нас появилось множество студий пластики, ритмики, свободного танца. Они оказали влияние на школьное физическое воспитание, на гимнастику и спортивное движение. Новаторство Дункан в области танца естественно дополняло расцвет разнообразных видов спорта, образование всевозможных спортивных и, в частности, гимнастических обществ. Но к 30-м годам XX века почти все эти студии прекратили своё существование.

Айседора Дункан пыталась создать в Москве школу, где танец был бы средством художественно-физического воспитания детей – новых людей нового мира, гармонично развитых духовно и физически. Эта школа была закрыта в 1949 году.

Людмила Алексеева, известный деятель в области искусства движения в России, была продолжателем идей плеяды деятелей новой культуры движения. Корни гармонической гимнастики Алексеевой идут от школы Дельсарта, гимнастики Демени, танцев Айседоры Дункан. Всю свою жизнь она посвятила разработке и совершенствованию собственной методики преподавания гимнастики. В системе движения Алексеевой много общего и с древнегреческим отношением к движению, к искусству танца [фото 6].

Вспомним слова Ж. Далькроза: «Учитель ритмической гимнастики должен чувствовать радость жизни, любить своих ближних и быть готовым работать для них... Учитель должен быть способен увлечь за собой учеников».

А. И. Грабарь писал в «Истории русского искусства»: «Те великие, поистине вечные начала, которые даны нам классикой, не раз уже спасали человечество от застоя, не раз выводили его из глухих тупиков, из мрачных и затхлых помещений на свет и простор. И не может быть сомнения в том, что много раз ещё суждено миру возвращаться назад, чтобы в сокровищнице древней красоты черпать силы для нового движения вперёд».

Нравственный смысл искусства, творчества, Физической Культуры до сих пор остаётся у нас далеко за рамками школьной программы. А между тем могущество нации зависит прежде всего от её культуры, духовного здоровья, которые закладываются в детстве.



фото 1 proshanie_1_end

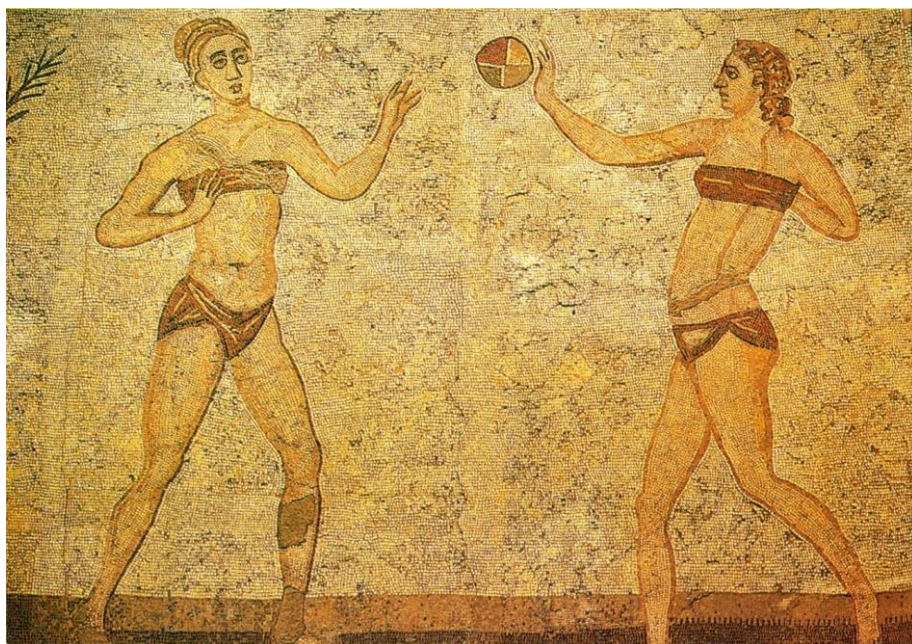


фото 2 Сицилия. Вилла Романа дель Казале (2)

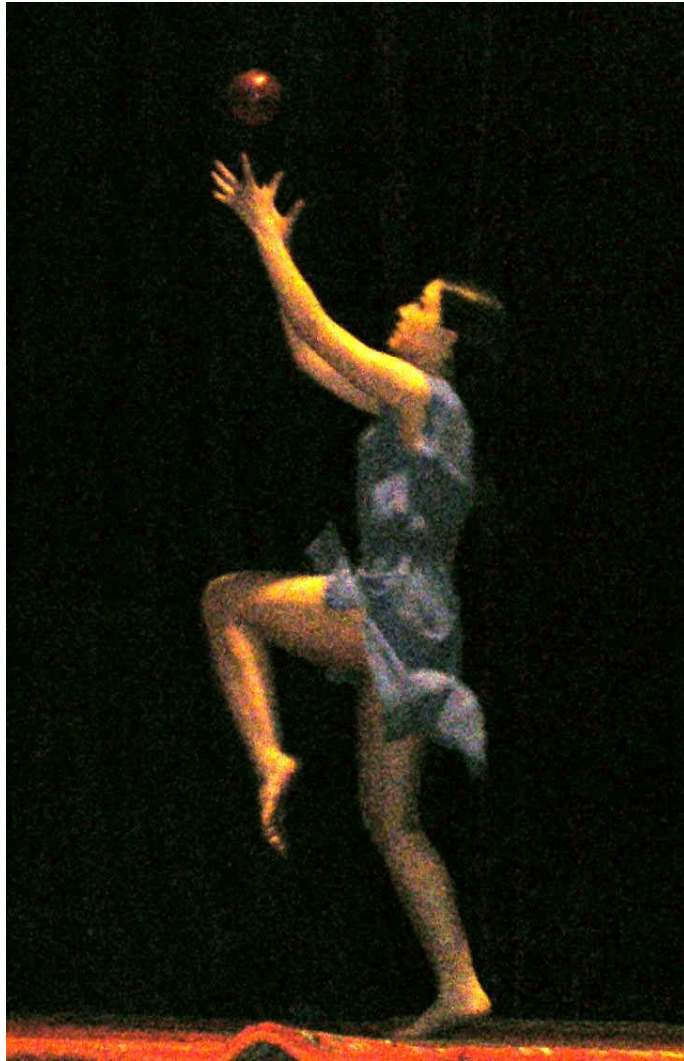


фото 3 Девочка с мячом



фото 4



φωτο 5



φωτο 6

Игорь Стравинский: к 100-летию завершения «русофильства». Очерк второй

Музыкальный манифест XX века или форпост мирового музыкального авангарда – именно таковой представляется историческая функция и художественная значимость балета Игоря Стравинского «**Весна священная**» (1913), который суммировал в себе всё самое дерзновенное и новационное не только для музыкального театра начала XX века, но и для музыкального искусства данного этапа в целом. К нему, как кульминации авангардных исканий отечественного балета того времени, закономерно вело предшествующее развитие русской хореографии.

Активное освоение искусства европейского танца, главным образом в его французской ветви и прежде всего через крупнейших мастеров, работавших в России (от Шарля Дидло до Мари́уса Петипа́), способствовало к концу XIX столетия формированию русской школы балета как самой сильной и инициативной, что нашло свой музыкальный эквивалент в появлении классических балетных партитур Чайковского и Глазунова. На этой, превосходно возделанной «почве» с первых лет XX века открывается полоса бурного и художественно результативного экспериментирования в самых различных направлениях.

Александр Горский в своих постановках на сцене Большого театра уже с 1900 года, опираясь на достижения театральной режиссуры (прежде всего МХТ во главе с К.Станиславским) и преодолевая многие условности академического балета, шёл по линии сближения хореографии с драматическим театром, подчинял танец логике сюжетных ситуаций и тщательной разработки характеров, выдвинул на существенные позиции пантомиму, усилил весомость массовых сцен.

С конца 1900-х годов кардинальное обновление русского балета было связано в основном с деятельностью «*гениального импресарио*» Сергея Дягилева, под патронатом которого развивалось творчество таких хореографов, как Михаил Фокин, Вацлав Нижинский, Леонид Мясин, Сергей Лифарь. В рамках дягилевских антреприз интенсивнейшее реформирование жанра шло при непосредственном участии целой плеяды новаторски мыслящих русских и французских художников – Александра Бенуа, Льва Бакста, Александра Головина, Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, Анри Матисса, Пабло Пикассо, Андре Дерена, Мориса Утрилло, Жоржа Брака и ряда других.

Под влиянием смены общеэстетических идей новый русский балет претерпевает стремительную эволюцию от зрелищной роскоши, импрессионистской красочности и эстетизма мирискуснической ориентации к динамической насыщенности, урбанистическим мотивам, кубистическим веяниям, гротеску, брутализму и конструктивистской жёсткости. Неизменными при этом остаются бескомпромиссный отказ от рутинных схем балетной драматургии, целостно-

гармоничный синтез музыки, живописи и хореографии, стремление к лаконизму форм (господствует одноактная структура), непрерывное обогащение балетной образности и лексики (в частности посредством усиления мимической выразительности и введения приёмов ритмопластики) и деятельная симфонизация хореографического действия (в том числе путём обращения к музыке, не предназначенной для танца).

Именно в этой атмосфере и, как правило, по инициативе Дягилева рождались все основные балетные партитуры Стравинского 1910–1920-х годов: «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная», «Байка про Лису», «Пульчинелла», «Свадебка», «Аполлон Мусагет», «Поцелуй феи», а также «Байка про Лису» и «Свадебка», которые впервые увидели свет как хореографические представления. Из всего названного «Весна священная» заняла совершенно особое место в мировой культуре начала XX века, оказавшись едва ли не самым основополагающим художественно-историческим документом, который с исключительной силой зафиксировал происходивший тогда коренной перелом во всех сферах бытия.

Отметив хореографическую предысторию этого балета, обозначим главное в его образном мире – воплощение того, что резонно обозначить понятием *комплекс агрессивности*, подразумевая как совокупность соответствующих качеств, так и повышенную фиксированность на них. Ведущим выразителем этого комплекса в музыкальном искусстве начала XX века стал И.Стравинский.

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

У других отечественных композиторов аналогичная настроенность заявляла о себе, как правило, в рассредоточенном виде. Но о том, что это было знаменем времени, говорит факт всеобщего распространения подобных тенденций. Одним из доказательств тому является резко возросший удельный вес соответствующей образности накануне открытого самоутверждения новой эпохи, то есть в 1900-е годы. Причём происходил этот сдвиг в произведениях, принадлежащих последним представителям классического искусства — с наибольшей планомерностью в творчестве Н.Римского-Корсакова (оперы «Кашей», «Китеж», «Золотой петушок») и А.Лядова («Баба Яга», «Кикимора»).

Другой аргумент состоит в том, что даже творчество такого общепризнанного певца здоровых, светлых, позитивно-утверждающих начал жизни, каким был С.Прокофьев, оказалось подвержено наплывам «эспансионизма» с присущими ему чертами резкости и жёсткости (различные грани этого представлены, например, во втором фортепианном, в фортепианном цикле «Сарказмы» и в «Скифской сюите»).

Питательной почвой агрессивности являлся радикализм жизненных устремлений, столь свойственный мироощущению человека начала XX века.

Это получило своё прямое и косвенное выражение в эстетических принципах ряда авторов, начиная с творческой практики позднего А.Скрябина. Подразумеваются категоричность художественных установок, демонстративное новаторство, тяготение к предельному, исключительному, гиперболизированному. Причём не раз подобные тенденции доводились до того критического предела, на грани которого происходил переход в область художественного экстремизма, что чаще всего было связано с образами необузданной стихийности, неистового фанатизма.

Собственно агрессивное начиналось с того момента, когда эскалация отмеченных качеств сопровождалась развёртыванием негативного начала и когда устанавливалась взрывчатая, конфликтная атмосфера, основанная на противопоставлении, столкновении. Наиболее распространённый тип агрессивности связан с обрисовкой подчёркнутой воинственности. Почти единственной жанровой основой становился в таких случаях марш — прямолинейный, угловатый, часто в специфически батальной трактовке.

Грубо впечатывающий шаг тяжёлой фактурной массы, схематическая оголённость интонационного рельефа с выделением хлещуще-стреляющих оборотов и резких *sforzandi*, «ощетинившаяся» диссонирующая аккордика, форсированность звуковой атаки, основанной на отрывистой «жестикуляции» и рубленой фразировке в манере вколачивания или топота — всё это служило воплощению подавляющей силы, подчас явно военного характера.

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

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

* * *

«Весна священная» — это целый конгломерат разного рода смысловых ракурсов, но верховенствующим среди них и объединяющим их в концепционное целое является то, что выше было обозначено как комплекс агрессивности. Именно на этой ключевой проблеме и сосредоточено внимание предлагаемого анализа.

Приступая к рассмотрению балета «Весна священная», сразу же необходимо заметить: его музыкально-художественное содержание неизмеримо шире, объёмнее и многозначнее того, что заложено в сюжетной канве. Вовсе не случайно фабула здесь очень условна, прочерчена она сугубо пунктирно — только в

самых общих названиях сцен, частей и произведения в целом. Вот почему логично видеть в зрительных и прочих немзыкальных элементах в лучшем случае импульсы для творческого воображения автора, которые способствовали созданию подлинно симфонической концепции с художественными обобщениями, выводящими далеко за пределы, обозначенные в программных заголовках.

Обобщения эти связаны прежде всего с раскрытием комплекса агрессивности как изначальной сущности XX века. И поскольку проявления агрессивности немислимы вне активного действия, «расследование» данного комплекса следует начать с рассмотрения образов энергии и динамической стихии вообще. А здесь, в свою очередь, первостепенным фактором для «Весны священной» явился ритм.

Общепризнанно, что ритм в этой партитуре зачастую приобретает значение ведущего элемента музыкальной выразительности. Гармонические средства в таких случаях обычно сводятся к предельному минимуму либо заменяются многозвучными структурами функционально неопределённого, полупшумового характера, в которых важна не столько экспрессивность или красочность, сколько материальная весомость, способствующая созданию ощущения плотности и вибрации фактурных масс и объёмов. В предельном варианте мелодическое интонирование как таковое аннулируется вообще – в таких случаях перестаёт быть метафорой суждение «*Стравинский низвёл музыку до голого ритма*» [12, 143].

Способность ритма «Весны священной» к самостоятельной выразительности определяется его исключительной интенсивностью и ярко выраженным своеобразием. Самым мощным «двигателем» данной партитуры следует признать синкопу в её узком и широком понимании. Наряду с активным употреблением синкопы в привычном истолковании, Стравинский использует «синкопированный» метр, виртуозно оперируя сверхчастой, подчас ежетапной сменной размеров, причём размеров неквадратных или размеров заведомо неравных (к примеру, в «Величании избранной» 9/8, 5/8, 7/8, 3/8 или 7/4, 3/8, 4/8, 7/4).

И то, и другое придаёт звуковому потоку чрезвычайную импульсивность. Она может олицетворять порыв неуправляемых сил, когда синкопированные рисунки являются самоценными, и она же передаёт образ целенаправленной энергии, устремляющейся в определённое русло, когда синкопы возникают на фоне регулярного движения.

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

Упомянув такие понятия, как жест, движение, действие, можно заметить, что именно в этом смысле не случаен выбор жанра балета – по крайней мере,

внешним стимулом для композитора служили предполагаемые танец, мимика, пантомима как наиболее естественное выражение двигательного начала. Причём с точки зрения динамической природы «Весны священной» здесь важна не мягкая пластика и соответственно не мелос, распев, а безраздельно господствующий акцент на подчёркнуто деятельных проявлениях, которые базируются на формульном тематизме с определяющей ролью ритма и фактуры.

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

* * *

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

По его воспоминаниям, первая из возникших тем балета представилась ему «в крепкой и жёсткой манере», и это явилось импульсом «создания музыки в таком же стиле» [67, 30]. Фраза «в крепкой и жёсткой манере» очень симптоматична для определения таких важнейших качеств звукового мышления XX века, как динамизм, конструктивная заданность, отражение особенностей двигательного процесса, порождённого веком машин.

Приводившееся выше суждение о низведении Стравинским музыки до голого ритма явно имело под собой и подоплеку восприятия ряда эпизодов «Весны священной», как «производственных», неодухотворённых по своему характеру. Крайнюю точку зрения в своё время высказывал Б.Асафьев: «В музыке Стравинского всё механизировано и во всём ритм машины» [04, 165].

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

- через сугубо инструментальные, откровенно схематизированные интонационные рисунки;
- через всевозможные остигато-репетиционные формулы и различные токатно-моторные звукоизобразительные фигуры;
- через равномерную, подчёркнуто регулярную пульсацию на основе достаточно единой, нормативной метрики, что вынуждало В.Каратыгина говорить о «монотонных, долбящих ритмах» [37, 161].

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

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

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

Именно к такому восприятию «Весенних гаданий» вплотную приближался Б.Асафьев: «*Стрекот, шелест, скрип, постукивание... Впечатление, что музыка крутится, как колесо вокруг оси... Характер деловитый, кукольно-несвободный, без лирики*» [04, 46]. В приведённых словах прослушивается и мысль о такой неизбежной взаимосвязи: чем большее внимание сосредоточивается на механическом начале, тем всё дальше на задний план отодвигается начало человеческое.

Нет спору, «производственный процесс» воспроизведён здесь превосходно. Работающие в разном режиме крупные («басовые») и малые («сопрановые»), сложные и простейшие механизмы, всякого рода вибрации, биения, шумы, переплетаясь во множестве полиритмических и полиметрических комбинаций, составляют универсальный набор конкретных изобразительных имитаций и в своей совокупности олицетворяют урбанистический «мотор» XX века.

Однако в потоке машинной энергии происходит отчуждение от естественного, человеческого. Происходит это по причине конструктивной заданности мерного, чёткого, безостановочного движения, основанного на неизменных остигатных формулах, и ввиду сугубо инструментального, чисто графического рисунка фактуры, в котором господствуют холодные интервалы чистых кварт и квинт, диссонлирующие макроскачки (малая септима и малая нона), сухие, колкие, «ощетинившиеся» созвучия и соответствующие приёмы звукоизвлечения (к примеру, у струнных – *staccato, pizzicato, spiccato, col legno*).

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

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

* * *

Силовой прессинг создаётся в «Весне священной», как правило, посредством разрастания фактурного потока, который постепенно превращается в густую катящуюся массу. Её динамический напор кажется неостановимым – неумолимо надвигаясь, она чисто физическим воздействием подчиняет, буквально подминая под себя. Подобное устрашающее *crescendo* осуществляется на протяжении «Весенних гаданий» в четыре нарастающие волны, вырываясь в конце в стихийное буйство энергии «Игры умыкания».

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

Экспансивность начинается с акцентирования такого изначально присутствующего урбанистической энергии качества, как жёсткость, связанного прежде всего с «холодом» механического движения, с чёткостью «железного» ритма. Наиболее специфическая особенность этого акцентирования состоит в привнесении металлической окраски, в воспроизведении эффекта скрежета, лязга. Металлический скрежет имитируется с помощью нарочито грубых политональных наложений.

Первый и простейший случай находим в предыкте к «Весенним гаданиям», когда «перестук» скрипок с интервальным составом *si b – re b – mi b* накладывается в резком переченье на трель кларнета *do – re*. Ближайший случай лязгающей звучности встречаем в начале ц.15, где включается концентрированный пучок экстремальных средств: *sforzandi* синкопированных восьмых, взятые скачком форшлаги, пронзительный тембр (высокий регистр свистящих малых флейт и малого кларнета), максимальная острота диссонирования .

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

Стремление передать энергию мощного удара приводит к чрезвычайному усилению роли ударных инструментов и определяет ударную трактовку остального инструментария. Причём ударные подчас берут на себя функцию «бича», подхлестывающего остальные группы, что породило в «Весне священной» особую технику комплементарного ритма, когда сильнейшие толчки низких ударных как бы вызывают сотрясение остальной оркестровой массы (апогея подобный эффект достигает в финале балета).

Батальная образность получает в «Весне священной» весьма нетривиальное истолкование. Почти начисто исключив из обращения фанфарные обороты, Стравинский широко использует более сильнодействующую воинственную сигнальность, представленную как в простейшем, так и в усложнённом виде, но всегда пронзительную (обычно за счёт высокого регистра духовых) и часто с металлическим призвуком (засурдиненная медь).

Сигнальность дополняется совершенно специфическими ритмоинтонационными образованиями, которые в своей категоричной императивности прямо напоминают приказ, команду, властный окрик. Отсутствует в данной партитуре и такой расхожий атрибут батальной образности, как маршевость – её заменяет тяжело топчущий шаг. И, по всей видимости, именно с «Весны священной» начинается свою родословную характерная для музыки XX века батальная токатность.

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

* * *

Фактурный тематизм начальных эпизодов сцены «Весенние гадания» с полным основанием воспринимается как эмблема произведения ввиду своей чеканности, сверхлапидарности, резко выраженной урбанистической характерности, а также ввиду яркого выявления жёстко организованного силового напора. Знаменательно, что именно данное тематическое ядро и явилось исходным для всей партитуры, о чём свидетельствовал сам композитор [66, 149].

Что делает этот мотив «мотивом натиска», причём натиска военного, агрессивного? Всё здесь сведено к единственному аккорду и его ритмической пульсации. Данный аккорд может трактоваться по-разному. С формальной точки зрения это просто полигармония, состоящая из двух мажорных аккордов на расстоянии большой септимы, а с точки зрения интонационно-ладовых тяготений это сочетание может быть истолковано как полиаккорд доминантового происхождения, никогда не разрешаемый в подразумеваемую тонику.

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

Не менее важен в «мотиве натиска» характер пульсации. Обозначение *Tempo giusto* не просто исключает какие-либо отклонения от темпа и метра, но в данном контексте содержит в себе указание на неукоснительно выдержанный мерный и чёткий ритм восьмых, символизирующий бесперебойное движение

механизма (регулярный автоматизм основного ритма подчеркнут редкой для «Весны священной» квадратностью структуры – ровно восемь тактов).

Этой ударно-репетиционной пульсации уже самой по себе вполне достаточно для воплощения топочущего шага военной машины (к примеру, в самом конце сцены «Тайные игры девушек» композитор ограничивается подобной формулой). Однако вдобавок ко всему на исходную канву накладывается иррегулярная сетка синкоп, резко акцентированных посредством *sforzandi* восьми валторн, что придаёт звуковому потоку импульсивно-взрывчатый характер. Так, вероятно, впервые в музыкальном искусстве было воссоздано чистейшее порождение XX века – ход-бег агрессивно-урбанистической энергии, её властный, неумолимо жёсткий напор.

Другой тип батальной токкатности представлен в среднем разделе «Выплясывания земли». Ритмоинтонационным базисом здесь является не что иное, как мощный урбанистический «мотор», собранный из «разнокалиберных» *ostinati*:

- ход ровных четвертей у бас-кларнетов;
- репетиции триолей у большого барабана и шестнадцатых у литавр;
- гетерофонное наложение фигурационных рисунков шестнадцатыми у виолончелей и контрабасов.

Это сугубо механическое движение в интервальном отношении организуется на основе увеличенного лада (чередование мелодических сегментов, в сумме дающих полную целотоновую гамму), что сообщает энергетическому напору внеличную, отчуждённую окраску. Причём опорным мотивом служит тритон, не только подчеркивающий упругость силового поля, но и создающий конфликтное напряжение.

На этот динамический базис накладывается токкатный тематизм (главным образом у валторн и альтов), в котором «выстреливающая» броском вниз кварта сочетается с настойчиво долбящей репетиционностью и перемежается вращательными «перебежками». Главенствующий мотив тарантельного типа дополняется вариантом моторного бега в ещё более вихревом движении (шестнадцатые вместо триолей) и в интонационном обострении (замена кварты тритоном). В любом своём виде эти мотивы ввиду предельной краткости и чрезвычайной импульсивности походят на вонзающиеся осколки.

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

* * *

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

этого комплекса, лежат в плоскости того феномена, который определим как скифско-варваристское начало, в крайнем своём выражении подводящее к грани вандалистских проявлений.

Первый из признаков варваристской природы «Весны священной» состоит в культе художественного примитива: в центр произведения поставлено массовидное существо, и ещё чаще – множество как обезличенный людской поток. Отсюда исключение всего индивидуального, а с ним и какого-либо психологизма. Не случайно господство уплотнённой фактуры, передающей ощущение массового начала. В связи с этим любопытно привести наблюдение над хореографией первой постановки: *«В этом балете властвует не па, а жест, и жест не одиночный, а массовый, умноженный»* [13, 48].

Для Стравинского установка на примитив была вполне осознанной: *«Сочиняя “Весну священную” я представлял себе сценическую сторону произведения как ряд совсем простых ритмических движений, исполняемых большими группами танцоров»* [70, 92].

В стремлении к простейшему оказываются неуместными гибкая, тонкая эмоциональная нюансировка, «деликатное» звукоизвлечение. Интонационный контур становится нарочито огрублённым, угловатым, резким, инструментальная звучность превращается, по меткому замечанию В.Каратыгина, в *«оркестровую зычность»* [38, 178]. Происходит это не только по причине общего «громогласия» и форсированной артикуляции, но и ввиду того, что в тембровой палитре акцентируются крайние регистры – как предельно высокие, пронзительные, так и предельно низкие, тяжёлые.

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

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

С наибольшей отчётливостью физиологизм предстаёт в сфере интонационно-жанровых структур – особенно тех, в которых происходит смыкание с открыто анималистскими проявлениями (имеется в виду воспроизведение рыка, рёва, мычания). К примеру, на одной из репетиций «Весны священной», стремясь добиться искомого эффекта, Леонард Бернстайн требовал от партии тромбонов: *«Это должен быть рык динозавра»*. Уолт Дисней, озвучивая мультипликационный фильм «Фантазия», использовал музыку «Весны священной» в эпизоде, где изображалась схватка тираннозавра мелового периода со стегозавром юрского периода.

Впервые в полной мере подобный «зоологизм» обнажается на кульминации «Вешних хороводов» (ц.53), где на основе битональных напластований и режущей диссонантности создается впечатление надсадного вопля (*fff tutti* из 43 оркестровых партий, «приправленное» воющими *glissandi* тромбонов). Максимальной остроты стихия мыка и ревущего голошения достигает в большом разделе, охватывающем заключение «Игры двух городов» и всё «Шествие Старейшего-Мудрейшего».

Тематическим остовом этой «сцены мыка» становится поистине варварское *ostinato* – тяжеловесное, невероятно грубое звучание четырех туб в октаву, поддержанных ударами большого барабана, а позже и там-тама, а также «треском» гуиро (этот латиноамериканский инструмент с его резким, специфическим тембром впервые был введен в симфонический оркестр именно в данной партитуре).

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

В подобных страницах «Весны священной» с предельной обнажённостью представал нарочитый антиэстетизм, что означало сброс на уровень жизни инстинктов – жизни тёмной, слепой и что нашло отражение в возникновении такого течения искусства начала XX века, как фовизм. Соотнесённость данного произведения с этим течением неоднократно фиксировалась как современниками, так и в более позднем восприятии. К.Дебюсси восклицал: «*Это дикая музыка!*» [79, 37]. Б.Асафьев квалифицировал мир «Весны священной» как «*мир диких звучаний*» [05, 57].

В критических и исследовательских работах говорится не только о «впечатлении первобытной *дикости*» [77, 179], но даже о «*выпячивании и смаковании первобытно-дикого*» [79, 70]. Не смог бы отрицать этого и сам автор, который одну из сцен («Величание избранной») именовал «*дикой пляской*» [81, 284] и неодобрительно отзывался о звукозаписи музыки балета, сделанной Г.Караяном, поскольку исполнение, на его взгляд, оказалось «*слишком отшлифованным*» и перед слушателем предстаёт «*скорее прирученный дикарь, чем настоящий*» [69, 91–92].

* * *

Примитивистские и фовистские тенденции, взятые сами по себе, могут быть достаточно безобидными. Опасный характер они приобретают в очень частом для «Весны священной» случае их соединения с ярко выраженными муж-

ским началом и воинственной настроенностью, которые, попадая в контекст варваристской образности, как раз и порождают так называемое скифство.

Исследователи справедливо говорят не только о присутствии мужского начала, но и о его явном господстве. В качестве типичных признаков отмечается характер «властный, кряжистый» [04, 49], «черты могучей, но варварски грубой силы, буйная ритмика, динамическая вздыбленность» [36, 22]. Главенствует подчёркнуто волевой напор, часто выражающий себя через резкий, повелительный жест. Об откровенно силовом прессинге уже говорилось, но теперь важно уточнить, что энергия нередко предстаёт как энергия мускульная, и целый ряд эпизодов воспринимается как мощная игра мышечных масс.

В качестве фактурного эквивалента на передний план выдвигаются утяжелённые, грузные звучности с соответствующим перевесом нижних регистров. Недаром композитор в обилии вводит низкие тембры, добавляя к распространённым представителям оркестровых групп редкие видовые инструменты, причём, как правило, удваивая их: большой барабан и там-там, альтовая флейта, два английских рожка, два бас-кларнета, два контрафагота и в дополнение к двум тубам обязывает среди восьми валторн держать две теноровые тубы, а среди четырех труб басовую трубу.

Воинственная настроенность – совершенно обязательный атрибут «скифства», и её фоническое овеществление начинается с всемерного внедрения всякого рода пронзительных и режущих звучаний.

Пронзительность обеспечивается главным образом за счёт определённых тембровых и регистровых ресурсов (конечно, при условии максимальной динамики). Приоритет здесь, естественно, удерживают высокие деревянные, и совсем не случайно в их числе представлены две флейты пикколо и кларнет пикколо (в тонах *D* и *Es*), при этом чрезвычайно интенсивно используется самая верхняя часть их диапазона. Кроме того, в помощь им подключаются высокие струнные, *Tromba piccola D* и *Timpani piccoli* (обращает на себя внимание авторское уточнение – *si пронзительный*).

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

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

В своё время американского композитора А.Копленда, одного из свидетелей восхождения «Весны священной», более всего поразила именно эта сторона, и он со смешанным чувством восхищения и растерянности говорил о «но-

вых и неслыханных звуковых нагромождениях», верно подметив «намеренный выбор резких, диссонантных созвучий» [12, 166]. Подобная намеренность обнаруживается в настолько явной избирательности созвучий малой секунды, тритона и большой септимы, что их следует считать лейтинтервалами данной партитуры.

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

* * *

Интенсивнейшее использование диссонантной лейтинтервалики, придавая звучанию режущую окраску, одновременно способствует созданию атмосферы конфликтности. В ещё большей степени это определяется действием другого важнейшего принципа звуковой ткани «Весны священной» – принципа переченя, понимаемого как в узком, так и в самом широком смысле. В любом случае суть переченя состоит в создании нарочитого противоречия, когда композитор явно добивался эффекта звучания как бы назло, поперёк.

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

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

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

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

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

Намерение любыми средствами добиться максимально острого переченя с плакатной обнажённостью предстает в многочисленных случаях применения

политональности. Типичные решения представлены в самом начале «Игры двух городов». О вступительном двухтакте будет сказано несколько позже.

Второй двухтакт – тематическое ядро сцены: один и тот же мотив проводится одновременно в общетерцовых ладах (*F* и *fis*), и смысл данного простейшего, но очень эффективного приёма состоит в том, что в любой момент по вертикали так или иначе образуется созвучие большой септимы; и поскольку всё это звучит в однородном тембре валторн и к тому же на бурдоне тритонаккорда *do + fa# + do*, то возникает до физиологизма осязаемое ощущение чего-то свербящего и режущего наподобие зубной боли, некоего каверзного шила, упрямо торчащего и колющего живую ткань.

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

Перечень по вертикали, о котором шла речь и которое является наиболее существенным, дополняется перечнем по горизонтали – мелодическим и метроритмическим.

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

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

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

- мощное, форсированное по динамике звучание;
- фактурная плотность с тяготением к тяжелым *tutti*;
- господство духовых инструментов при решающей роли медных;
- резкоакцентная, «ударная» артикуляция, заостряемая введением *sforzandi* и стаккатированием всей оркестровой массой;

- соответствующая жанрово-семантическая система.

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

* * *

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

На ближайших подступах к экспансии «скифства» находится то, что напоминает демонстрацию силы:

- это и воинственное игрище, по-своему способное захватить стихийным буйством, огненным темпераментом, но ещё более – настораживающее хищным азартом, яростным возбуждением (тематически связанные между собой «Игра умыкания» и «Игра двух городов»);

- это и кровожадный клич-вызов с торжествующей издёвкой, основанный на зычных, «горловых» выкриках («Взывание к праотцам»), или злой набат, грозовой и угрожающий (такты 1–2 ц.57, такт 9 ц.58 и т.д.);

- это и тяжело топчущее шествие, характер которого своё наиболее полное выражение находит в предкульминационных сценах обеих частей балета («Шествие Старейшего-Мудрейшего» и «Действо старцев – человечьих праотцев») с воспроизведением в них постепенно разрастающего хода-надвигающего – психологическое восприятие здесь рассчитано на эволюцию от затаённой тревоги до чувства обречённости перед лицом фатально-устрашающей громады.

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

В ходе развертывания музыкального повествования многократно происходят вышлески того, что, выражаясь дипломатично, можно назвать конфликтной речитацией, а по сути является воспроизведением средствами музыкального языка неприкрытой брани, часто в форме крикливо-злых диалогов, замешанных на взаимных выпадах, ненависти, сквернословии. Накопления этого потока хулы приводят к апогею в среднем разделе финала (цц.149–166), где запечатлён обряд разнузданных поношений, изрыгаемых ругательств.

Злорадно-воинственные потрясения, дикие угрозы, исступлённое охаивание находят себя в форсированном, кричащем интонировании с непременным мелодическим упором в диссонанс (*si b* или *sol b* к *d*), но ещё более в тембровой характеристике. Циничное «рычание» засурдиненных тромбонов с откликом пронзительно звучащих засурдиненных труб, а затем до предела острых

трёх *piccoli* (флейта, кларнет, труба) – это поистине и скрежет зубовой, и глумливое освистывание.

Извержение агрессивной стихии может представлять и в достаточно привычных очертаниях – через дерзкий наступательный натиск, воинственные вторжения-нападения, батальные схватки, междуусобные распри. Но самое любопытное в данном отношении – обвалы катаклизмов, сопровождаемые оглушительным грохотом обрушивающихся звуковых глыб.

Подобные извержения конфликтной лавы начинаются с «Игры умыкания», где впервые для данной партитуры на поверхность вырывается стихия своевольная, необузданная, где вихревое движение сочетается с массируемыми *tutti*, а неистово тремолирующие звучности (не только у струнных, но и у деревянных, а также у труб) с грохочущими *sforzandi*. Чрезвычайно показателен последний двухтакт ц.43, где вся вертикаль механически смещается на малую секунду вниз – мазок плакатно-грубый, примитивный, но воздействующий неотразимо, буквально физиологически передающий обвал-обрушивание тяжелой фактурной массы.

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

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

- в основном тематизме – резкое сопоставление «ухающего» удара низких инструментов и пронзительного вскрика высоких тембров (то и другое *fff*, во многих партиях *staccato*);

- в дополняющем тематизме (с такта 2 ц.106) – физиологически обнажённое топчущее переступание грузных, нарочито диссонансирующих аккордов, выстроенных прежде всего на тритонах и больших септимах.

За отмеченными звукоизобразительными эффектами скрывался устрашающий натиск разрушительной энергии, которой свойственна бешеная жажда подавления, крови, уничтожения. И, наверное, можно понять ту часть первых зрителей балета, которая, по сообщению репортёра, «буквально металась под бичами этой небывалой музыки» [51].

* * *

Отмеченные выше наиболее выпуклые свойства скифско-варваристской сферы вне всякого сомнения смыкаются с вандалистскими проявлениями. Прежде чем рассмотреть их, обратим внимание на ту родовую черту «Весны священной», которую можно обозначить понятием *экстатичность*.

М.Друскин справедливо усматривал в художественном скифстве выражение буйства стихийных сил [26, 49]. Эта буйственность порождает невероятно бурный темперамент, особую раскрепощённость, перерастающую в «культ необузданных страстей» [85, 145], что и определяет экстатичность как таковую.

И подобно многому другому в «Весне священной», устремляясь к крайним формам, экстаичность нередко перерастает в открытую оргиастичность.

Это означает, с одной стороны, яростное возбуждение, неистовость, примеров чему выше приводилось достаточно, а с другой – чрезвычайную взбудораженность, доводимую до судорожности и конвульсивности. В данном отношении очень примечательно описание пляски Избранницы в финале балета (речь идёт о парижской постановке 1913 года): *«Внезапная конвульсия бросает в сторону окостеневшее в резком изломе тело. Под свирепыми толчками ритма, оглушённая пронизывающими звучностями оркестра, она мятется и корчитя в экстаической и угловатой пляске»* [51]. Здесь что ни фраза, то меткая и яркая характеристика ведущего слоя образности балета.

Оргиастичность как верх яростного неистовства означает полное подчинение инстинкту, что приближает человека к зверю. Вот почему не раз, особенно поначалу, раздавались реплики о зоологизме в «Весне священной» [03, 50; 60, 15]. Смысл одной из них, принадлежавшей А.Луначарскому, состоял в том, что воссозданное Стравинским позволяет *«заглянуть в тёмные звериные души»* [42, 240].

Именно человек-зверь, существо неуправляемое, духовно слепое, влекомое стадными побуждениями и располагающее колоссальным запасом природных сил, оказывается способным на вандалистские акты. По мнению К.Дебюсси, «Весна священная» – *«вещь необыкновенно свирепая»* [79, 37], В.Каратыгин говорил о музыке балета как *«жестоккой»* [37, 159], Б.Ярустовский инкриминировал ей следующее: *«Действия варварски первобытной, нецивилизованной массы, не останавливающейся во имя своих целей перед жестокостью и убийством»* [79, 65].

Вполне очевидным это становится в кульминационных сценах, где исступлённость, помноженная на ожесточение, доводится до бешенства, остервенения, беснования, когда происходящее начинает напоминать нашествие гуннов, разгул орды, фанатично крушащей и растаптывающей всё на своём пути. Такими сценами являются финалы обеих частей («Выплясывание земли», «Великая священная пляска»).

* * *

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

Свидетельства принадлежности современной эпохе представлены в данной партитуре в обилии:

- взрывчатость, импульсивность, а также скрывающиеся за экстаичностью нервозность, исключительная неуравновешенность психического склада;

- совмещение эстетического примитива с изощрённо интеллектуальной проработкой материала;
- господство обезличенной стихии множеств и вместе с тем черты субъективного своеволия, индивидуалистического каприза, гротескного излома;
- наконец, весь комплекс выразительных средств, всецело соотносящийся только и сугубо с музыкальным мышлением XX века.

Неоспоримым индикатором современного происхождения является также отмечавшаяся уже урбанистическая основа. Причём в скрещивании с новейшим техницизмом варваристика даёт, казалось бы, невероятный феномен, который, вслед за А. Тойнби, можно обозначить как *mechanicus neobarbarus* (механический неоварвар). О «скифстве» в «Весне священной» зачастую можно говорить как об игре «стальных» мышц и вколачивании «железного» кулака.

Образчиком «чудовищного» синтеза можно считать «сцену мыка» (ц. 64–70), которая рассматривалась выше как кульминация «зоологизма» и в то же время оказывается индустриальным действием. В самом деле, интересующий нас сейчас материал представлен к завершающему четырёхтакту цифры 70 в пяти фактурных пластах:

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

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

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

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

Только что говорилось, что за скифско-варваристской природой «Весны священной» скрываются определённые черты современной эпохи и современного человека. Однако следует уточнить – речь должна идти не столько о современной эпохе вообще, сколько о её истоках. Вот откуда такое влечение к корням бытия, к изначальному, первоначальному, к раскрытию всякого рода первичных побуждений и реакций.

Обо всём этом можно в достаточной степени судить по предыдущим разделам анализа, где отмечались следующие моменты:

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

- варварски-скифский характер, всем своим существом устремлённый к первородному, и вытекающие отсюда сброс на уровень примитива, господство инстинкта, анималистские элементы, а также акцентирование двух коренных сущностей – мужского и женского начала.

Теперь, переходя к специальному рассмотрению проявлений *изначального*, выясним действие факторов, связанных с микропроцессами, стихийностью, «язычеством» и с извержением «ядра» эпохи.

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

Как же проявляла себя музыкальная «атомистика»? Её базой становится фонд предельно кратких, элементарных попевок, которые ввиду их эмбриональности Б.Асафьев удачно сравнивал с «клетками» [04, 63] и значение которых столь велико, что они превращаются «*в едва ли не главный конструктивный элемент музыки Стравинского*» [12, 200].

Далее в силу вступает особого рода мотивная техника. Она начинается с отточенной до изошрённости работы над исходной попевкой: непрерывное изменение её контура (связанное, например, с усечением или разбуханием мотива), всевозможные метаморфозы и трансформации, как правило, вариантного типа.

Следующий уровень – взаимодействие микроэлементов: их комбинирование, монтаж, сцепление, сращивание, нанизывание на единый ритмический стержень. Осуществляется это с искуснейшим мастерством и органичностью, причём существенным фактором достижения органичности служит принцип прорастания. Речь идёт о постепенном возникновении одного мотива из другого (ближайший образец находим в самом начале, где мотив кларнета вырастает

из мотива фагота), что проецируется и на более крупные построения – эпизоды внутри отдельной сцены (скажем, в разделе цц.72–74 от фонового материала несколько раз отпочковывается долбящая токкатная фигура у валторн, которая затем выходит на первый план с ц.75) и целые сцены (реприза первого Вступления построена так, что исходная тема фагота проводится только один раз, а всё остальное становится прелюдированием к «Весенним гаданиям»).

Принцип прорастания явно ведёт своё происхождение от «природной» диалектики. Оттуда же – подобие «корневой системы», из которой берут своё начало интонационные почки, ростки, побеги. Ещё одна ассоциация – жизнь микромира, который находится в непрерывной изменчивости, безостановочном движении, перемещении (напоминая мельтешение микроорганизмов, наблюдаемых в сильном увеличении).

Великолепную иллюстрацию находим в первом Вступлении, где протекают любопытнейшие процессы: непрекращающееся обновление как за счет включения всё новых тематических элементов, так и благодаря их постоянному варьированию, а главное – их взаимоперетекание, сращивание и отталкивание, сплетение и расплетение, наложение, перекрещивание, вытеснение и захлёстывание одного другим.

Пребывание на уровне тематических «ячеек», кратких ритмоинтонационных формул и оборотов означало не только выход к подпочве изначально-природного существования, но очень часто и апелляцию к сфере подсознания – обращение к микроструктурам с одновременным подключением причудливо-архаической интонационности и фантастического колорита позволило запечатлеть жизнь «нутра», сотканную из инстинктов и ощущений, первичных побуждений и реакций.

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

* * *

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

У Стравинского стихийность обычно связана с принципом множественности, действие которого пронизывает художественную структуру как по горизонтали, так и по вертикали:

- по горизонтали – непрерывная, сверхчастая смена тематических контрастов, сопрягаемых по типу калейдоскопа (допустим, в «Игре умыкания» нор-

мой масштаба составляющих «кадров» становится протяженность в 2–3 такта – и это при темпе *Presto!*);

- по вертикали – от плетения гетерофонной ткани из единой интонационно-ритмической нити до соединения в одновременности множества различных рисунков (на кульминации «Шествия Старейшего-Мудрейшего» представлено двенадцать разнотипных *ostinati*, причём многие из них даны в трёх-четырёх вариантах одновременно).

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

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

И если при этом возникает шумный, разношёрстный, неопишимо пёстрый конгломерат, напоминающий подчас вавилонское столпотворение, то это и было целью автора. Впервые подобное осуществлено в начальном Вступлении, особенно на его кульминации, где соединяется в общей сложности 17 линий, каждая со своим рисунком, ритмом, тембром, что подчёркнуто сосуществованием восьми ладотональных устоев.

В сущности здесь зарождается алеаторика, о чём и писал Ю.Холопов, аргументируя это тем, что «*остинатные пассажи в отдельных голосах представляют собой повторения избранных рисунков с изменением временных соотношений между ними*» [76, 92]. Добавим любопытную деталь: в переложении для фортепиано автор позволяет себе смещать фоновые фигуры на такт, как бы предусматривая возможность алеаторического исполнения формул-квадратов. В целом, благодаря сознательно выстроенной звуковой кутерьме и неразберихе композитору удалось создать уникальную картину хаоса первозданной природы, многоликого и нестройного хора её голосов.

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

иррегулярность, аритмия), сознательная рассогласованность вертикали и горизонтали (множественное напластование разнохарактерных линий с эффектами полиритмии и полиметрии, с политональными наложениями и полной свободой гармонических сочетаний), неупорядоченность архитектоники и спонтанность драматургии (обилие и большая частота тематических контрастов, неожиданные вспышки и затухания).

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

* * *

Говоря о категории «язычество», стоит напомнить, что мысленному взору И.Стравинского, как и других сотворцов «Весны священной» (Н.Рёрих, С.Дягилев, В.Нижинский), рисовались образы из жизни доисторических времён. Отсюда общая направленность сюжета, соответствующий подзаголовок («Картины языческой Руси») и посвящение («Николаю Константиновичу Рёриху»), в котором прочитывается не столько признательность автору исходного варианта сценария, сколько дань восхищения перед творчеством живописца, по-новому открывшего для отечественного искусства древнюю тематику.

Естественно, что и ориентированное всем этим восприятие слушателя-зрителя обычно пребывает в плену той же художественной иллюзии. Так, Б.Асафьев настойчиво отмечал «стихийные проявления первобытных инстинктов», «впечатление первобытной силы», «языческое действо» [04, 47, 49, 71].

Всё это справедливо, однако с учётом принципиальной поправки: перед нами не музыкальная реставрация некоего незапамятного прошлого, а всего-навсего метафора, позволившая передать глубинные черты человека начала XX века, связывающие его с корневыми, извечно-первородными формами существования, значимость которых была столь важна для новой эпохи, находящейся у истоков, только начинавшей свой путь и как бы проходившей стадию язычества, так что «*первобытное обличье действующих лиц было лишь внешней оболочкой*» [79, 65].

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

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

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

Более редким для академического искусства является обрядовый пласт, уходящий своими корнями в весьма отдалённые времена и связанный с заклинательной семантикой. Его амплитуда колеблется от сравнительно «контролируемых» зовов-закличек до неистово-яростных заклятий, где своеобычие порождается столь присущими образному миру данной партитуры варваристикой (звериный вой в «сцене мыка», цц.64–70) или экспансионизмом (оргия диких выкриков и топотаний в «Величании избранной»).

Самое неожиданное, во многом уникальное в «Весне священной» – сфера магии, представленная в градациях от моления, гадания до ворожбы, волхвования и даже шаманства с характерной для него отчётливо зловещей окрашенностью. Здесь начиналось нечто сокровенно мистическое, труднопознаваемое, творимое в заповедных тайниках души и тела, поэтому широко включалось подсознательно-интуитивное начало, а происходившее воспринималось как таинство. Вряд ли случайно вспоминалось Б.Асафьеву: *«Когда впервые исполнялась вещая мистерия Стравинского, становилось жутко от пронизывающего соприкосновения с сокрытой от ока людского таинственной работой стихийных “сил потайных”»* [Об, 38].

Естественно, в художественный обиход вовлекались совершенно специфические средства выразительности. Мелодический рисунок становится витиевато-запутывающим, что в сочетании с «чёрной магией» тритона (как интонации, так и созвучия) и колебанием ладовых наклонов производит впечатление заговаривания.

Важнейшим фактором магической ритуальности является остигатная многоповторность какой-либо однотипной фигуры или даже единственного тона (к примеру, в среднем разделе финала «вздрагивающий» ритм-аккорд, слегка варьируемый гармонически, интонируется 119 раз).

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

В том же эпизоде встречаемся и с концентрацией другого рода – одновременное взаимодействие различных «способов ворожбы», среди которых выделим следующие:

- попевки с форшлагами у английского рожка;
- тема альтовой флейты, заканчивающаяся очень характерной вибрацией-раскачкой на интервале терции;

- репетиционный мотив бас-кларнета с большесекундовым форшлагом снизу и ритмическим *accelerando*;
- мерцающее колыхание сложных квартовых структур;
- всевозможные причудливые пассажи, зигзагообразные *arpeggiati*, «бурчащие» трели у флейт и кларнетов;
- при этом обращает на себя внимание выделение видовых инструментов с их матовыми, затемнёнными тембрами.

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

В согласии с определяющим для образного мира «Весны священной» устремлением к экспансивно-агрессивным проявлениям, и сфера магического обнаруживает соответствующие склонности, отчётливее всего в специфических обрядах воинственных приготовлений.

Один из вариантов представлен в характере шествия, что с наибольшей полнотой и впечатляющей силой развёрнут в «Действе старцев – человечьих праотцев». Здесь на мерном переступании расплывчатого аккорда-пятна (с «косяком» в виде увеличенного трезвучия) идёт неуклонная эскалация въедливо-змеистых «мотивов подозрительности» (у английского рожка и альтовой флейты), халдейского витийства ползуще-стелющейся мелодической фигурации и устрашающе-пронзительных заклинаний, нагоняющих ритуальную «дрожь» (от жалобной тремоляции в ц.133 до «обезумевших» трелей вопления в ц.134).

* * *

Другой составной частью «язычества» является *пантеизм*, устремление к которому было заложено в авторском замысле, о чём свидетельствует общая концепционная установка Стравинского: «*На протяжении всего моего произведения я даю почувствовать слушателям близость людей к земле, общность их жизни с землёй*» [69, 470].

Вполне естественно, что в слушательском восприятии возникали сходные ассоциации с заповедными дебрями, в которых гнездится жизнь первозданных существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений. В.Каратыгину казалось, что музыка этого балета «*хочет слиться с природой, окружавшей первобытного человека. Она хочет кричать голосами зверей и птиц, трепетать шелестами и шорохами вековых лесов, верещать нестройными свирельными напевами древних пастухов*» [27, 159].

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

номности линий возникает впечатление стереофонической объёмности, рождается иллюзия звучаний, как бы исходящих из разных точек.

Отдельная грань музыкального пленэра связана с пастушьими наигрышами, изначально несущими в себе ощущение соприродности. Инструментарий «Весны священной» – это прежде всего «рожки и дудки» разной величины и тембровой окраски. Не случайно первое Вступление, звучащее, по замыслу композитора, как «рой дудок весенних» [69, 470] – настоящее царство «дерева», где необходимые имитации выполняют деревянные духовые, представленные в абсолютной полноте разновидностей, а также родственные им валторны и труба пикколо (своего рода пронзительный рожок).

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

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

Благодаря созданию пространственных эффектов, воспроизведению темброво-интонационной специфики пастушьих наигрышей и звукописанию различных форм природной среды явственно передавалось дыхание земли, брожение её соков. Ввиду обретенного здесь чувства соприродности сознание приближалось к мысли о взаимосвязанности всего сущего, о включённости человеческого бытия в общий поток мироздания. Природная стихия воспринималась как извечная субстанция, всё порождающая и всё поглощающая, как некая всеобъемлющая почва, в которую уходит отживающее и на которой произрастает новое. Более того, возникало ощущение, что первичные и самые глубинные импульсы, ведущие к переменам в человеческом мире, исходят из недр всеобщей материи – то есть всё, что позже являет себя в человеческой природе, так или иначе гнездится и вызревает в лоне матери-природы.

«Материальной базой» языческой стихии «Весны священной» является *архаика*. Обращение к глубинным пластам фольклора, к интонационности, которая ассоциируется с представлениями о древней музыкальной культуре, позволяло вскрывать нечто корневое, почвенное в человеческой природе, находящейся у истоков новой эпохи. Для того чтобы обострить ощущение изначальности, Стравинский прибегает к тотальной архаизации всех элементов музыкальной речи.

В качестве жанровых прототипов чаще всего используются зовы, заклички, веснянки и другие древние календарные напевы, молитвенная псалмодия, духовный стих, различные виды колокольности. Опираясь на архаический сла-

вяно-русский попевочный фонд, композитор создаёт для него соответствующий контекст метроритмического изложения, ладовой организации (праллады, ангемитоника, пентатоника, натуральные лады, свободные ладовые гибриды), структурно-композиционного развертывания (микропроцессы, вариантность) и всякого рода специфических особенностей (ветвящаяся гетерофония, глиссандирующие эффекты и т.д.).

Суть архаики у Стравинского состоит прежде всего в особой, подчёркнутой угловатости, доходящей до корявости. Передаётся это через всякого рода ладоинтонационные деформации, через *«грубые, неотёсанные массивы звучаний»* [04, 49], через «унисоны» в диссонирующие интервалы (малая секунда, тритон, большая септима), через различные переченья и «занозы», через нарочитую рассогласованность одновременно звучащих линий, «чуждые» контрапункты и интональную «подкладку» под мелодический рисунок, наконец – через систему диковато-причудливых форшлагов (скачковых, двойных).

Завершая рассмотрение «язычества», отметим закономерность его возникновения, подтверждаемую тем, что отдельные черты и признаки соответствующей образности предвосхищались творцами предшествующей музыкальной классики.

Пожалуй, самые ранние элементы подобного находим в опере М.Глинки «Руслан и Людмила». Имеются в виду хор «Лель таинственный» из I действия, наполненный могучей, неудержимой силой и первозданной мощью, а также Марш Черномора и Лезгинка, где есть ростки той образности особого типа, которую в XX столетии станут именовать варваристской или скифской. «Варваризмы», представленные здесь в нарочито огрублённом интонационном контуре и форсированной звуковой атаке, дали затем свои всходы в балакиревском «Исламее» и в оркестрово-хоровой сцене «Половецкие пляски» из оперы «Князь Игорь» А.Бородина.

Эта сцена получила хореографическую интерпретацию М.Фокина в 1909 году, и можно понять её сенсационный успех, предвещавший вторжение «язычества» в самое ближайшее время. Справедливо приводимое ниже суждение, в равной мере относящееся и к музыке, и к её балетной интерпретации. *«В грандиозном интонационно-динамическом нарастании, ведущем к кульминационному tutti, запечатлён образ первобытной стихии – грозной и радостной. Тема “первоистоков жизни”, образ “детства человечества”, противопоставляемые физическому и духовному упадку “усталой цивилизации” – вот что зазвучало в “Половецких плясках” Бородина – Фокина рубежа 1910-х годов и что было подхвачено в партитурах Стравинского и Прокофьева»* [53, 193–194].

На рубеже XX столетия скифски-варваристские тенденции неуклонно нарастают, что проиллюстрировали поздние оперы Н.Римского-Корсакова:

- величальный хор в центре I действия «Сказки о царе Салтане» – угловато-зычное интонирование в характере заклинания и с эффектом топота;
- антракт ко 2-й картине «Кащей Бессмертного» – скифские очертания мощной, властной, угрюмой силы;

- образ татар в «Сказании о граде Китеже» – грубый, воинственный и массивный напор, хищный азарт насилия и глумления;

- свадебное шествие из III действия «Золотого петушка» – сильнейшее огрубление и примитивизация исходного материала, что, по мнению А.Кандинского, превращает этот эпизод в «первый шедевр нового, красочно-экспрессивного, “варварского” симфонизма в русской музыке начала столетия» [54, 42].

Как помним, открытый прорыв «языческой» образности произошёл в сцене «Поганый пляс Кашеева царства» из балета И.Стравинского «Жар-птица». С точки зрения вызревания подобной образности любопытно предвосхищение этой сцены в «Демоническом танце пружинных кукол» из балета П.Чайковского «Щелкунчик» (заключительный эпизод № 14): тот же зловеще-мрачный колорит и острый синкопированный рисунок, та же «дьяволиада» тритона.

Следующий этап в творчестве Стравинского – отдельные эпизоды в его балете «Петрушка». Во всей полноте характерные черты этого направления проявились в балетах «Весна священная» того же автора и «Ала и Лоллий» Прокофьева (позже переработан в оркестровую «Скифскую сюиту»).

«Языческое» направление стало уникальным приобретением отечественной музыки. По-разному можно оценивать его нравственную подоплёку. Но, даже признавая присутствие немалых издержек и крайностей (агрессивность, разрушительная стихия, оргиастический напор вплоть до вандалистской иступлённости), трудно оспаривать тот факт, что оно было подлинным открытием в сфере народно-национальной тематики. Основной его смысл состоял в отображении исключительно мощного всплеска человеческой воли и энергии, чрезвычайно темпераментного изъясления поднимавшихся на поверхность жизни скрытых сил и стремлений.

По-своему примечательно и то, что в структуре человека начала XX века неожиданно обнаружился феномен первозданности, заявили о себе отголоски, казалось бы, безвозвратно исчезнувшего язычества. Видимо, сохранилась ещё нетронутая глушь, где гнездилась жизнь существ, находящихся на уровне первичных чувствований и побуждений, ведущих неосмысленное существование. В союзе с загадочными силами земли душа язычника творит свой магический обряд, кудесничает, волхвует, что на поверку означало брожение непознанных инстинктов. В конечном счёте, за всем этим стояло, с одной стороны, нецивилизованное, фовистское в человеческой натуре, а с другой — нечто сокровенно-архаическое, спрятанное в заповедных тайниках народного духа, уходящее в толщу времён.

* * *

Рассмотрев проявления изначального, связанные в музыке балета с действием таких факторов, как микропроцессы, стихийность и «язычество», обратимся к тому феномену образности «Весны священной», который был выше обозначен как *извержение «ядра» эпохи*.

Вспоминая о своей встрече с композитором, Р.Роллан утверждал: «*Стравинский приписывает России роль прекрасной и мощной варварской страны, беременной зародышами новых идей*» [67, 22]. В одном из ранних интервью композитора проскальзывает мысль о том, что в «Весне священной» он хотел передать «*воскресение зачатия всемирного*», добавляя о смысле музыкальной образности балета: «*Это – смута, неопределённая, глубокая, смута всемирного расцвета*» [67, 14].

В только что приведённых суждениях, помимо конкретно-специфических моментов, прослушивается и более общая мысль: в начале XX века зарождалась новая эпоха, и ощущение её истоков сквозным образом пронизывает концепцию «Весны священной». Это чувство вызревало у композитора стремительно, но не сразу.

Главными вехами его раннего творчества стали балеты, и их стилистическая эволюция такова:

- «Жар-птица» (1909–1910) – сочетание статики русского академизма, рафинированного мирискусничества 1900-х годов и проблесков нового в сфере негативной образности (с кульминацией в сцене «Поганый пляс Кашеева царства»);

- «Петрушка» (1910–1911) – «антиакадемизм» с компромиссным балансированием между классикой и современностью;

- «Весна священная» (1910–1913) – категорическое утверждение «авангардных» норм музыки XX века.

История создания «Весны священной» – это целая эпопея довольно длительного накапливания импульсов, зёрен, ростков, продолжительного внутреннего созревания новой звуковой реальности. Первые, поначалу чисто зрительные ассоциации появились в 1909 году, ещё до обращения к «Жар-птице». Исходный вариант сценария, принадлежащий Н.Рёриху, был сделан в 1910 году. Как свидетельствовал композитор, «*зародышем сочинения*» явилась тема, возникшая в момент окончания работы над «Жар-птицей» [04, 30].

Но ещё понадобилось пройти период «Петрушки», чтобы приблизиться к созданию «Весны священной». Только теперь Стравинский всецело отдаётся работе над давним замыслом, перешагивая все мыслимые и немыслимые для своего времени психологические и технические барьеры, что он прекрасно сознавал и сам, заметив по окончании эскизов «Весны священной» в 1912 году: «*Как будто 20 лет, а не 2 года прошло со времени сочинения “Жар-птицы”!*» [68, 467].

Как видим, история формирования образности и стиля рассматриваемого балета по-своему отразила процесс вызревания и мощного прорыва новой эпохи. То была её начальная фаза, чему в «Весне священной» соответствовал в полном смысле слова выброс сгустка-ядра, в котором был как бы спрессован огромный потенциал возможностей, рассчитанный на долговременную перспективу.

Самое непосредственное выражение это получило в форме исключительно мощного выплеска сил, взрыва энергии – и в её урбанистическом аспекте, и в

варваристском обличье, но чаще всего в синтезе того и другого, что порождало феномен «машинизированного язычества» (динамизм индустриальной эпохи, спаянный с первозданной свежестью чувств и стихийностью реакций массовидного существа).

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

Изобилие возможностей, избыточность сил и проявлений нашли преломление и в массе всякого рода открытий, заявленных в партитуре «Весны священной». Здесь есть открытия, сделанные на уровне целого художественного направления; важнейшее из них – фольклоризм XX века, основные принципы которого состояли в обращении к новым, неизведанным пластам народного творчества, в полной свободе их использования (подчинение индивидуальной манере композитора, авторизация) и в их разработке на базе новейших композиционных средств, что приводило к оригинальному синтезу «архаика – модерн».

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

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

* * *

Исключительный заряд обновления, заложенный в данной партитуре, был неизбежно связан с резким качественным скачком, с прерывом преемственности, с отрывом от предшествующей традиции, так что Стравинский имел веские основания для того, чтобы сказать: «*“Весне священной” почти ничего не предшествовало непосредственно*» [01, 26].

О чём же возвещал этот, по выражению Б.Асафьева, «*гениальный бросок в будущее*» [04, 254]? Бросая вызов прошлому, отказываясь от веками накопленных условностей и наслоений, «Весна священная» фиксировала в категорических формах рождение нового мира, резкий слом жизненного уклада, коренной переворот во всех сферах бытия. То был гигантский бродильный котёл, в котором бурлил настой новой жизни, вскипали шедшие из почвы всеобщей материи соки новой эпохи и разворачивался её первозданный хаос.

В какой-то степени эту ситуацию выразил один из самых первых откликов на исполнение музыки балета: «*Мы были немые, сражены до глубины души, как после урагана, пришедшего из глубины веков и пустившего корни в нашу жизнь*» [79, 37]. Не в меньшей степени происходящее напоминало в своей стихийной буйственности извержение первородной магмы, и потому В.Каратыгин справедливо отмечал в этом произведении «*вулканический темперамент*» [37, 159].

Однако вновь и вновь приходится констатировать, что извержение это остриём своим было нацелено на выявление комплекса агрессивности как одного из важнейших импульсов начинавшего свой путь XX столетия. На поверхность существования вырвался джинн тёмных инстинктов, негативных побуждений. В предельном варианте это выливалось в неистовый пафос ожесточения, насилия, в разгул массового брутализма, в оргию звероподобных существ, что означало одичание и вандализацию человека.

Так в обиход прошлого века входила идея безумного мира, и свидетели первых исполнений балета, ещё не прошедшие «курс адаптации», называли вещи своими именами, квалифицируя музыку Стравинского как «*безумие*» и добавляя характеристики «*отвратительная*», «*грубая*», «*безобразная*» [12, 136].

Разумеется, отнюдь не всё в «Весне священной» сводится к столь однозначным проявлениям. И более всего иное, гуманное сосредоточено в эпизодах, связанных с раскрытием женского начала, которое выступает ясно выраженным контрастом к доминирующему мужскому началу. И только здесь мы встречаемся с поэтичностью в привычном значении слова: лирическая экспрессия, тонкость, душевная теплота, подчас даже оттенок идилличности, чему отвечают прозрачная фактура, тихая динамика, опора на мягкое покачивание хороводной и более традиционный, распевный мелодизм (в наиболее развёрнутом виде всё это предстаёт во Вступлении к Части второй).

Однако подобные эпизоды всегда возникают только как небольшие островки или даже мимолётные блики, выступающие в роли кратковременных отблесков моментов среди тотального буйства агрессивной энергии. Эти осколки позитивно-гуманного всякий раз сметаются напором массово-внеличной стихии.

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

напряжением, конфликтным тоном, экспансивной окраской, приобретая грозный, устрашающий характер.

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

Из свидетельств объективной закономерности воссозданного в «Весне священной» комплекса агрессивности ограничимся двумя контрастными. Первый из области сугубо творческой и состоит он в том, что процесс сочинения балета осуществлялся как бы помимо воли автора, недаром Стравинский сравнивал себя с сосудом, сквозь который прошли идеи и образы этого произведения [65, 153], так что было бы неуместно видеть в них некое сугубо субъективное измышление композитора.

Другой аргумент – из сферы внемusыкальной. Речь идёт о бессчётных параллелях из общественно-политической жизни, доказывающих справедливость предложенного в «Весне священной» взгляда на XX век как эпоху тоталитарных режимов, милитаризма и смертоносных катаклизмов. Искусство – самый чуткий барометр происходящего в человеческой истории, поэтому не случайно появление данной партитуры в прямом преддверии Первой мировой войны. А.Блок, писавший о том времени в связи с созданием своей поэмы «Возмездие» (1910–1911), говорил словно по адресу «Весны священной»: *«Уже был оцутим запах гари, железа и крови... Мир, готовившийся к неслыханным событиям, усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы»* [08, 271].

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

С одной стороны, главным в своей идейно-содержательной сути «Весна священная» нацелена на высвобождение стихийных, тёмных и слепых инстинктов, на утверждение примата грубой силы, если угодно – диктата силы, права сильного. Причём, кульминационные моменты партитуры позволяют говорить о фиксации такого зловещего фантома XX века, как вандалистское сладострастие поправки и уничтожения. Созданием своего произведения Стравинский констатировал крушение привычных представлений о гуманизме, возвестив «нашествием гуннов» новейшей генерации предстоящий пир одиозно-варварских проявлений и деформаций. В этом смысле «Весна священная» – художественный «монстр».

С другой стороны, перед нами неоспоримый шедевр, одно из высших приобретений человечества в области музыкального искусства. Его художественные достоинства состоят в исключительной яркости и силе образов, в неотразимой свежести, остроте и щедрости красок, в захватывающе буйном и властном темпераменте. Акцентированно и совершенно по-новому поданная национально-русская самобытность органично соединяется здесь с разработкой гло-

бальной проблематики начала XX века – славянское «язычество» послужило в данном случае великолепным резонатором важнейших общечеловеческих процессов.

Наконец, невозможно переоценить новаторское значение «Весны священной»: утверждая принципиально иной тип музыкального мышления, эта партитура (по крайней мере среди масштабных композиций) являлась для своего времени форпостом художественного развития – именно через неё, более чем через что-либо другое, музыка во всей отчётливости открывала для себя новую эру. И если бы нам предстояло выбрать из художественной продукции начала XX века самое показательное и эпохальное, вероятно, многие указали бы на «Весну священную». Следовательно, отразились в ней не «случайные черты», а то, что связано с магистралью жизненной реальности нового времени.

Указанная двойственность так или иначе, неоднократно и различным образом фиксировалась в слушательском восприятии. Чрезвычайно любопытны в этом отношении отклики на первые исполнения балета. К.Дебюсси: *«Наше проигрывание на рояле “Весны священной” свежо в моей памяти. Оно преследует меня как прекрасный кошмар, и я тщетно пытаюсь воскресить полученное впечатление ужаса»* [65, 92].

Р.Роллан признавался, что встреча с «Весной священной» была для него *«самым сильным музыкальным потрясением... У меня было впечатление, что варвар топчет ногами всю святую музыку прошлого, всё то, что мы чтим, но прорубает топором ворота в новый мир»* [43, 137].

А.Онеггер сравнивал появление «Весны священной» с взрывом атомной бомбы, *«опрокинувшей в 1913 году всю нашу технику письма, весь наш стиль»* [49, 180]. Подчеркнём, что в данной метафоре заложены по крайней мере три смысла: потрясение основ музыкального искусства, прорыв новых жизненных сил в форме бурного извержения, агрессивная суть самого явления.

Кстати, очень любопытно сопоставить сказанное К.Дебюсси с тем, что примерно в те же годы отмечал В.Каратыгин в отношении творчества А.Шёнберга. Утверждая, что в произведениях этого автора *«совершается коренная перестройка всех законов мышления музыкального»* и оценивая ряд страниц как несомненно гениальные, критик говорит о парадоксе: *«Эта музыка неотразимо влечёт к себе, своевольная, глубокая, мистическая. Но она страшная. Более страшной музыки не сочинял ещё донныне ни один композитор на свете»* [38, 116–117].

Таким образом, «Весна священная» представляет собой случай явного несоответствия эстетической и этической сторон. Одно дело констатировать её *«яростные варваризмы»* [46, 173] – подобная характеристика воспринимается достаточно нейтрально, поскольку действует эффект отстранения в связи с выходом в условный мир художественной образности (именно в таком ракурсе и рассматривают обычно произведение Стравинского). Но совсем другое дело, если попытаться спроецировать звуковой мир данного балета в реальное измерение, в плоскость изображённого объекта как такового. Тогда окажется, что можно сколько угодно преклоняться перед «Весной священной» как явлением

художественного порядка (это эстетика) и вряд ли мыслимо с восторгом отнестись к запечатлённой в балете действительности (это этика).

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

Литература

1. Америка. 1963, № 76.
2. *Андриссен Л., Шёнбергер Э.* Часы Аполлона. – Пбг: 2003.
3. Аполлон. 1915, № 1.
4. *Асафьев Б.* Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. 280 с.
5. *Асафьев Б.* О балете. – Л.: Музыка, 1974. 295 с.
6. *Асафьев Б.В.* О музыке XX века. – Л., Музыка, 1982. 260 с.
7. *Баева А. И.Ф.* Стравинский // История русской музыки. Том 10 а.
8. *Беляев В.* Мусоргский. Скрябин. Стравинский. – М.: Музыка, 1972. 124 с.
9. *Блок А.* Собрание сочинений. – Л.: Гослитиздат, 1980. Т.2. 466 с.
10. *Вайнкоп Ю.* Игорь Стравинский. – Л.: Тритон, 1927. 20 с.
11. *Варуң В.* Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988. 86 с.
12. *Вершинина И.* Ранние балеты Стравинского. – М.: Наука, 1967. 221 с.
13. *Волконский С.* – Петроград: Сириус, 1914. 204 с.
14. *Гливинский В.* Позднее творчество И.Ф.Стравинского. – Донецк, 1995.
15. *Данилевич Л.* Искусство жизненной правды. – М.: Сов. композитор, 1975. 344 с.
16. *Демченко А.* Альфред Шнитке. Контексты и концепты. – М.: Композитор, 2009. 256 с.
17. *Демченко А.* Балет И. Стравинского «Весна священная». Опыт концепционного анализа. – М.: Композитор, 2000. 96 с.
18. *Демченко А.* Картина мира в искусстве России начала XX века. – М.: Композитор, 2018. 440 с.
19. *Демченко А.* Мировая художественная культура как системное целое. – М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
20. *Демченко А.* О полузабытом шедевре Игоря Стравинского // Избранные статьи о музыке. Вып. 3. – Саратов, СГК, 2017. С.15-24.
21. *Демченко А.* Образно-драматургический профиль одного из шедевров Стравинского Музыкальное содержание: наука и педагогика. – Астрахань, 2002.
22. *Демченко А.* «Русский» Стравинский: два шедевра /// Серебряковские научные чтения. Книга 1. – Волгоград: ВМИИ, 2007. С.43–72.
23. *Демченко А.* Смысловые концепты всемирного художественного наследия. – М.: Наука, 2021. 617 с.
24. *Демченко А.* Творчество И.Ф.Стравинского. – Саратов, СГК, 2011. 20 с.
25. *Денисов А.* Мифологические координаты художественного пространства оперы И.Стравинского «Царь Эдип» // *Денисов А.* Античный миф в опере первой половины XX века. – СПб: Изд-во РГПУ, 2006. С.74–102.
26. *Друскин М.* Игорь Стравинский. – Л.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
27. *Друскин М.* Игорь Стравинский // *Друскин М.* Собр. соч. в 7 томах. Т.4. – СПб: Композитор, 2009. С. 31–286.
28. *Друскин М.* Исследования, воспоминания. – М.; Л.: Сов. композитор, 1977. 269 с.

29. *Друскин М.* «Петрушка» Стравинского. – Л.: Ленинградская гос. филармония, 1968. 26 с.
30. *Друскин М.* Стравинский // Музыкальная энциклопедия. Том 5. – М.: Советская энциклопедия, 1973. С.301–312.
31. «Жар-Птица» и «Петрушка» И.Ф. Стравинского. – Л.: Музгиз, 1963. 56 с.
32. *Жданова Е.* «Жар-птица» И.Стравинского // Музыка в современном мире. – Тамбов, ТГМПИ, 2013. С. 397–406.
33. *Задерацкий В.* Полифоническое мышление И.Стравинского. – М.: Композитор, 2007. 278 с.
34. *Иванов Вяч.* Борозды и межи. – М.: Мусагет, 1916. 351 с.
35. *Иванова И., Мизитова А.* Опера и миф в музыкальном театре И.Стравинского. – Харьков: АРС, 1992. 135 с.
36. Из истории русской и советской музыки. Вып.3. – М.: Музыка, 1978. 253 с.
37. *Каратыгин В.* Жизнь, деятельность. Статьи и материалы. – Л.: Academia, 1927. 262 с.
38. *Каратыгин В.* Избранные статьи. – М.–Л.: Музыка, 1965. 352 с.
39. *Ковшарь И.* Игорь Стравинский. Раннее творчество. – Баку: ЭЛМ, 1980. 101 с.
40. Комсомольская правда, 1962, 27 сентября.
41. *Курченко А.П.* «Скифство» в русской музыке начала XX века // Из истории русской и советской музыки Вып.2. – М.: Музыка, 1976. С.170–195.
42. *Луначарский А.* В мире музыки. – М.: Сов. композитор, 1958. 550 с.
43. *Мотылёва Т.* Ромен Роллан. – М.: Молодая гвардия, 1969. 378 с.
44. Музыка XX века. Кн. 4. – М.: Музыка, 1984. 509 с.
45. Музыка и современность. – М.: Музгиз, 1962. Вып.1. 474 с.
46. Музыка и современность. – М.: Музгиз, 1966. Вып.4. 402 с.
47. *Мясковский Н.Я.* Собрание материалов. Том 2. – М.: Музыка, 1964. 612 с.
48. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. – М., Советская энциклопедия, 1968. 900 с.
49. *Онеггер А.* Я – композитор. Л.: Музгиз, 1963. 207 с.
50. *Прокофьев С.* Материалы, документы, воспоминания. – М.: Музгиз, 1961. 708 с.
51. Речь. 1913, 3 июня.
52. Русская музыка и XX век. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
53. Музыка XX века. Кн. 1. – М.: Музыка, 1976. 367 с.
54. Музыка XX века. Кн. 2. – М.: Музыка, 1977. 574 с.
55. *Сабанеев Л.* Воспоминания о России. – М.: Классика-XXI, 2004. 263 с.
56. *Савенко С.* Мир Стравинского. – М.: Композитор, 2001. 328 с.
57. *Саква К.* Избранные статьи о музыкальном театре. – М.: Сов. композитор, 1975. 405 с.
58. *Смирнов В.* Игорь Фёдорович Стравинский. – СПб: Композитор, 2008. 80 с.
59. *Смирнов В.* Творческое формирование И.Ф. Стравинского. – Л.: Музыка, 1970. 152 с.
60. Советская музыка, 1980. № 2.
61. Советская музыка. 1982. № 2.
62. *Сорокина Е.* Фортепианный дуэт. – М.: Музыка, 1988. 319 с.
63. Сто балетных либретто. – М.: Музыка, 1966. 304 с.
64. *Стравинская К.* О И.Ф.Стравинском и его близких. – Л.: Музыка 1978. 232 с.
65. *Стравинский И.* Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. 413 с.
66. *Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами. Том 1. – М.: Композитор, 1998. 552 с.
67. Стравинский И. – публицист и собеседник. – М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
68. *Стравинский И.* Статьи, воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1985. 376 с.
69. *Стравинский И.* Статьи и материалы. – М.: Сов. композитор, 1973. 528 с.
70. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – Л.: Музгиз, 1963. 276 с.

71. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – М.: Композитор, 2005. 464 с.
72. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. – М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
73. Стравинский И.Ф. – М.: МГК, 1997. 208 с.
74. Театр и искусство. 1914. № 9.
75. Устилуг – Hollywood. – СПб.: Композитор, 2011. 212 с.
76. *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. – М.: Музыка, 1974. 286 с.
77. *Энтелис Л.* Силуэты композиторов XX века. – Л.: Музыка, 1975. 284 с.
78. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. – М.: Музыка. 1964. 288 с.
79. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. – М.: Сов. композитор, 1969. 397 с.
80. *Ярустовский Б.* Игорь Стравинский. – Л.: Музыка, 1982. 264 с.
81. *Ярустовский Б.* Избранное. – М.: Музыка, 1989. 316 с.
82. *Ярустовский Б.* Симфонии о войне и мире. – М.: Наука, 1966. 368 с.
83. *Bubushkin D.* The Correspondence of Vera and Igor Stravinsky. – London: Thames a. Hudson, 1985. 239 p.
84. *Elliot D.* New Worlds, Russian Art and Society 1900–1937. – London, 1986. 280 p.
85. *Collaer P.* La musique moderne. 1905–1955. – Bruxelles Paris: Art, 1963. 294 p.
86. *Taruskin R.* On Russian Music. Berkeley: University of California Press, 2010. 416 p.
87. *Taruskin R.* Stravinsky and the Russian traditions. – Oxford, Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.
88. *White E.W.* Stravinsky: The Composer and His Works. – Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1979. 480 p.
89. *Wörner K.* Neue Musik in der Entscheidung. – Mainz: Kunst-Verlag, 1956. 312 p.

Сведения об авторах

Ахмыловская Лариса Алексеевна (Владивосток) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Дальневосточного государственного института искусств, почётный доктор Международной академии естественной истории, заслуженный работник науки и образования.

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», «ИКОНИ».

Дюгорова Надежда Александровна (Москва) – доктор искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова.

Екименко Татьяна Сергеевна (Петрозаводск) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А.К.Глазунова.

Жданова Елена Васильевна (Петербург) – научный сотрудник сектора актуальных проблем современной художественной культуры Российского института истории искусств.

Заельская Светлана Александровна (Оренбург) – кандидат исторических наук, доцент кафедры всеобщей истории и методики преподавания истории и обществознания Оренбургского государственного педагогического университета.

Зими́на Ирина Евгеньевна (Тамбов) – преподаватель русского языка и литературы колледжа имени В.К.Мержанова при Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте имени С.В.Рахманинова.

Казин Александр Леонидович (Петербург) – доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств, профессор кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского института кино и телевидения, заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза писателей и Союза кинематографистов России.

Казьмин Олег Алексеевич (Тамбов) – заслуженный работник культуры РСФСР, краевед.

Казьмина Елена Олеговна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова.

Каменская Ирина Владимировна (Саратов) – кандидат социологических наук, старший научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований, доцент кафедры истории музыки и кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

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.

Корчак Михаил Дмитриевич (Электросталь) – доктор технических наук, профессор Московского института стали и сплавов (национальный исследовательский технологический университет), автор работ по междисциплинарному направлению.

Котэгава Сё (Япония) – магистр искусств, аспирантка факультета искусств и наук Токийского университета.

Краснова Ольга Борисовна (Саратов) – кандидат социологических наук, профессор кафедры истории музыки Саратовской консерватории имени Л.В.Собинова.

Крупина Лариса Леонидовна (Воронеж) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Воронежского государственного института искусств.

Кулагина Инесса Евдокимовна (Москва) – научный сотрудник Института художественного образования Российской академии образования, руководитель Студии художественного движения Центрального Дома учёных РАН, танцовщица, режиссёр и постановщик танцев.

Кучеренко Анастасия Леонидовна (Петербург) – кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный институт культуры.

Петров Владислав Олегович (Астрахань) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ, главный редактор журналов «Вестник Астраханской консерватории» и «PHILHARMONICA. International Music Journal».

Поветкина Анастасия Александровна (Владивосток) – преподаватель академического колледжа Владивостокского государственного университета.

Соболева Елена Анатольевна (Астрахань) – кандидат философских наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Астраханской государственной консерватории.

Степанова Ангелина Сергеевна (Астрахань) – лектор-музыковед Астраханской государственной филармонии, методист Астраханского музыкального колледжа имени М.П.Мусоргского.

Triguero Ernesto (Ernesto Rafael Triguero Tamayo, Cuba) (**Тригеро Эрнесто**, Куба) – доктор искусствоведения, ведущий профессор исследований в области культуры Центра культуры провинции Лас Тунас, профессор и научный сотрудник факультета социальных и гуманитарных наук Университета Тунаса, магистр академического танца Университета искусств Гаваны.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Содержание

Александр Демченко (Саратов) Картина мира начала XX века. Очерк девятый.....	3
Лариса Ахмыловская (Москва) Кросскультурные интерпретации философии Янаги Соэцу	17
Надежда Догорова (Москва) Апотропеическое значение вельхтерда (свадебное покрывало) как семантический прием интегрирования этнопластического исполнительского стиля мордвы.....	28
Ирина Каменская (Саратов) Изучение аудитории как ключ к успеху творческого проекта.....	31
Игорь Кондаков (Москва) «Связь времен»: философско-музыкальное обоснование.....	38
Михаил Корчак (Электросталь) Судьба бельканто	58
Анастасия Кучеренко (Петербург) Семантический аспект некоторых понятий, составляющих основу испанского танца фламенко	61
Владислав Петров (Астрахань) О театральности инструментальных опусов Харрисона Биртвистла	67
Елена Соболева (Астрахань) Метафизические искания Ю. Гонцова: к вопросу о философии музыкального творчества.....	75
Ангелина Степанова (Астрахань) Принципы работы композитора с живописным источником (к проблеме «музыка и живопись»).....	82
Ernesto Triguero (Cuba) / Эрнесто Тригеро (Куба) Los ballets rusos: sus temporadas en Santiago de Cuba Русские балеты: их сезоны в Сантьяго-де-Куба	89

Николай Хренов (Москва) Марионетка в истории культуры: история, эстетика, антропология.....	97
Александр Демченко (Саратов) Подводя очередные итоги	140
Татьяна Екименко (Петрозаводск) О сюите Бориса Тищенко «Портреты» для фортепиано в 4 руки.....	165
Елена Жданова (Петербург) О международном проекте «Рильке и Россия» (2017–2018)	176
Светлана Заельская (Оренбург) Развитие народного художественного творчества на рубеже XX–XXI веков	186
Ирина Зимина (Тамбов) Роль художественных иллюстраций в восприятии психологического образа литературного героя.....	194
Александр Казин (Петербург) Космос, хаос и совершенство: эстетико-культурологический аспект.....	200
Олег Казьмин, Елена Казьмина (Тамбов) Два странствующих гения – С.В.Рахманинов и М.В.Добужинский	217
Нина Коноплева, Анастасия Поветкина (Владивосток) Досуговая деятельность в сохранении самобытной культуры малочисленных народов Приморского края	223
Сё Котэгава (Япония) Постановка оперы «Борис Годунов» А.Тарковским: две нереализованные идеи режиссёраи Ангел в финальной сцене спектакля	227
Ольга Краснова (Саратов) Мифологема лабиринта как символ культуры.....	232
Лариса Крупина (Воронеж) Об одном библейском образе в музыке	236

Инесса Кулагина (Москва)	
Физическая культура как фактор художественного образования и активизации культурологической деятельности в музыкально-пластическом движении	241
Александр Демченко (Саратов)	
Игорь Стравинский: к 100-летию завершения «русофильства». <i>Очерк второй</i>	250
Сведения об авторах.....	285

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 64

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

20 октября 2023 года

Художественная картина мира

Редакторы И.В. Каменская, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 08.12.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 18,3. Уч.-изд. л. 19,3. Тираж 50. Заказ 80.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина