

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 65

*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 65: 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. – 278 с.

ISBN 978-5-94841-641-0 (Т. 65)
ISBN 978-5-94841-314-3

В шестьдесят пятом 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 978-5-94841-641-0 (Т. 65)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

Александр Демченко (Саратов)

Картина мира начала XX века. Очерк десятый

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), Очерк девятый (Том 63) и Очерк десятый (Том 64).

При всём сильнейшем наплыве противоречивости, при всём угрожающем размахе деформирующих, подавляющих и разрушительных воздействий, другой несомненной реальностью являлось достаточно серьёзное сопротивление их натиску как со стороны гуманистических традиций прошлого, так и со стороны конструктивно-позитивных устремлений современности.

То есть и на данном этапе (при всех его особенностях) «работал» устойчивый закон эволюции, состоящий в том, что действие негативных тенденций неизбежно вызывает к жизни альтернативы-контртенденции.

Сразу же следует признать, что главные усилия по защите гуманизма исходили со стороны «дискриминируемой» классики. По всей видимости, важнейшая её функция в это время как раз и состояла в этическом противостоянии пагубе современности.

Иногда оно выливалось в страстную *отповедь* (рассмотренные в Главе первой вокальные монологи Рахманинова «Христос воскрес!», «Оброчник», «Воскрешение Лазаря», «Из Евангелия от Иоанна»). Однако чаще всего духовная оппозиция являла себя в формах *проповеди* идеалов света, добра, разума.

Очень многое в ней было нацелено на то, чтобы поддержать критерии красоты, душевности, благородства, пестовать лучшее в человеке и наперекор всему утверждать блоковское «*Мир прекрасен*».

Отмеченные качества представлены в большом массиве произведений, возникших как бы в противовес экспансии Модерна. Среди них и написанные в самый разгар смертоносных баталей Первой мировой войны крупные сочинения ораториального плана: «По прочтении псалма» С.Танеева, «Всенощная» С.Рахманинова, «Братское поминовение» А.Кастальского (все – 1915).

Не менее симптоматичным было желание создать противостояние господствующему инструментализму: появляются многочисленные композиции для хора без сопровождения – от миниатюры (хоры Виктора Калинникова,

С.Танеева, П.Чеснокова) до монументальных полотен (грандиозные музыкальные ритуалы типа «Литургии» С.Рахманинова).

Причём смысл заключался не только в том, чтобы культивировать теплоту и живое дыхание человеческого голоса, но и в том, чтобы поставить заслон надвигающимся симптомам разобщённости и отчуждения (хоровое пение олицетворяло идею соборности и чувство людской общности).

Установка эта была вполне осознанной. Например, изучение эпистолярного наследия Рахманинова позволяет исследователям утверждать: задача, которую ставил перед собой композитор в культовых сочинениях, заключалась в том, чтобы *«дать новую жизнь истинно национальным, традиционным хоровым жанрам русской духовной музыки и противопоставить их бездуховности и дисгармонии нарождавшегося модернизма»*.

Представление о гуманистических устоях чаще всего связывалось в сознании человека начала XX века с духовными ценностями Классической эпохи. Поэтому стремление отстоять принципы гуманизма почти неизбежно смыкалось с развитием традиционной образно-стилевой системы.

Но теперь в её центр была поставлена фигура человека, который шёл из прошлого в будущее и стремился поддержать в себе и окружающей жизни то жизнеспособное, что имело право на дальнейшее существование. И нужно воздать должное герою соответствующих музыкальных повествований: как правило, его отличало мужественно-стоическое приятие происходящего, деятельный поиск жизненных опор.

Такова наиболее примечательная концепция в сфере образно-стилистических тенденций подобного рода, которая своё самое значительное воплощение нашла в кантате С.Танеева **«По прочтении псалма»** (1912–1915), ставшей своего рода духовным завещанием композитора.

Каждая из её трёх частей начинается действенно-грозовым импульсом: открывающие их №№ 1, 4, 7 – это бурный водоворот тревог, угрожающих опасностей, испытаний, катаклизмов, сигналов бедствия, кипения жизненной борьбы.

В ответ звучат доводы разума, стремящегося убедить в необходимости поддержания идеалов света, добра, красоты (№№ 2–3, 5–6, 8–9). И тогда затемнённо-взбудораженную атмосферу сменяет дух согласия и просветлённого умиротворения, возвышенных раздумий-рассуждений, созидательных усилий, воодушевленных гимнических утверждений.

Разворачивается действие в общечеловеческом масштабе, чему отвечает как всеохватывающий сплав классической стилистики (западноевропейское и отечественное в срезе от Барокко до начала XX века), так и пафос всеобщности, переданный через фактурное насыщение (большой оркестр, два смешанных хора, квартет солистов, многослойная ткань с использованием сложнейших полифонических форм).

Неоднократно обращался *Танеев* и к несколько иному типу концепции, целиком устремлённой к воплощению облика гармоничного человека. Свои высшие плоды её разработка принесла в 1900-е годы – прежде всего в Пятом и Шестом квартетах, а также в Концертной сюите для скрипки с оркестром.

Гармоничность заявлена в характере мирочувствия – светлого и деятельного, в самом типе натуры – тонкой, одухотворённой, в свойственном ей сбалансированном соотношении внутренней жизни и внешних проявлений, в присущей ей высокой культуре, синтезирующей национальное и интернациональное, принадлежащее рубежу XX века и традициям прошлого.

Впоследствии эта линия не замерла, но продолжена была уже в творчестве других авторов. И более всего в данном отношении следует выделить **Четвёртый квартет** Н.Мяковского (1909–1910, 2-я ред. – 1937).

Гармоничный облик человека раскрывается здесь в опоре на традиции, с которыми корреспондируют представления о структуре жизнеощущения, характерной для Классической эпохи.

Соответственно наследуется типовая композиционная схема квартета с присущей ей стройностью, выверенностью. К той же высокой традиции восходит и фактурная ткань – гибкая, детализированная, тонко отделанная, основанная на свободном взаимодополняющем плетении голосов.

Композитор опирается на широкую стилевую гамму (скажем, во II части явственные нити протягиваются к скерцо-менуэтам Гайдна и Бетховена), но в главном он ближе всего к тому, что было представлено в квартетах Танеева 1900-х годов.

Столь же явственно в Четвёртом квартете и поступательное развитие традиций, отмечающее вхождение в координаты нового времени. Здесь закладывается масса характерного для той смягчённо-умеренной стилистики, которая наибольшее распространение получит в отечественной музыке 1930–1950-х годов, и в частности намечено многое из того, что станет свойственным «классическому» Мяковскому – автору Двадцать первой и Двадцать седьмой симфоний, Скрипичного и Виолончельного концертов, ряда квартетов, включая Тринадцатый.

В содержательно-смысловом отношении гармоничность базируется на гибком, органичном сочетании деятельного начала и моментов переключения. Жизнь предстаёт одухотворённой, насыщенной, в своих значительных сторонах.

Большие художественные достоинства ранней работы Мяковского подтверждали: модель гармоничной личности, наследованная от прошлого, была способна к дальнейшему своему развитию в новых исторических условиях.

* * *

Стремление пронести через испытания ценности прошлого было свойственно и индивидуальному сознанию, выросшему на почве романтического века. Характерные свойства человеческой натуры такого типа и возникающие изменения её эмоционально-психологического спектра, пожалуй, лучше всего запечатлены в фортепианных пьесах С.Рахманинова 1910-х годов – **Прелюдиях op.32** (1910), **Этюдах-картинах op.33** (1911) и **op.39** (1916–1917).

Для совместного рассмотрения этих трёх сборников есть все основания (включая наличие «пьес-двойников»). В своей совокупности они образуют ши-

роко развёрнутый, многогранный микрокосмос чуткой, глубоко чувствующей природы с достаточным «запасом прочности», который позволяет без ощутимых потерь продлить существование ряда типично позднеромантических состояний:

- весенняя колокольность и пейзажно-созерцательные мотивы;
- мятежная героика и сумрачный демонизм;
- элегичность с ностальгической нотой и скорбная исповедальность (чаще всего с соответствующим пафосом больших чувств и открытой экспрессии).

Переступая порог нового времени, эта крупная, неординарная личность стремится определить точки контакта с ним, внося в своё мироощущение определённые коррективы. Отчётливее всего соприкосновение с современностью обнаруживается по следующим линиям:

- признаки эмоционального «охлаждения» (*G-dur* и *gis-moll op.32 №№ 5 и 12*, *C-dur op.33 № 2*, *a-moll* и *d-moll op.39 №№ 2 и 8*);

- активизация динамизма и проявления «новой деловитости» (*f-moll* и *d-moll op.33 №№ 1 и 5*, *c-moll* и *h-moll op.39 №№ 1 и 4*);

- амбивалентная образная структура особого рода пьес-интермеццо, где под маской беспечно-игрового настроения скрывается насторожённое всматривание в окружающее (*e-moll*, *F-dur* и *H-dur op. 32 № 4, 5 и 11*, *c-moll op.39 № 7*).

Стилистически отмеченным переменам отвечают импульсивно-нервный ритм и обострение диссонантности, экспансивная звуковая атака и суховато-жесткая артикуляция, тяготение к натуральной ладовости и графичной манере, черты внетонального письма.

Воспринятое от прошлого понимание гуманизма связывалось в 1910-е годы с двумя качествами: доминанта лирического начала в концепции человеческой личности, что было родовым свойством искусства XIX столетия, и статус врождённой интеллигентности с отвечающими этому понятию признаками тонкости, одухотворённости, душевного благородства.

Отмеченные качества были в высшей степени присущи творчеству Н.Метнера тех лет, которого можно считать наиболее последовательным выразителем уходящей культуры «серебряного века». Всё лучшее в этом отношении вобрала в себя одночастная **Соната-воспоминание *op.38 № 1*** (1918–1919).

«Центральным элементом» её содержания становится лирическая меланхолия как пристанище души, как олицетворение её сокровенных сторон. Отсюда тихий, ненавязчивый тон, богатство эмоциональной нюансировки, гибкость и пластичность, касающаяся всех компонентов – от тематического контура до способа драматургического развертывания.

Не раз проявляющаяся интимная доверительность базируется на песенно-романтических интонациях, в том числе из «генофонда» русского городского романса (отдельные мелодические обороты, типичные гармонические последования, гитарный аккомпанемент).

Время от времени возникает стремление отстраниться от всепоглощающей меланхолии в действенно-волевою плоскость (связующая и заключительная партии, а также начало второй фазы разработки – *Svegliando*) или в возвышенную гедонию (две песенно-танцевальные темы, появляющиеся в репризе с ре-

марками *poco giocoso* и *poco danzando*). Однако ведущая настроенность возвращается вновь и вновь, занимая основное пространство, опоясываемое трехкратным проведением рефрена (главная партия).

Этой теме принадлежит особая роль, поскольку она является шедевром безыскусности и вместе с тем заключает в себе глубокий символический смысл маятника или журчащей капли Времени.

Отсветы различных стилей XIX века (от Бетховена с его пьесой «К Элизе» и Глинки с его «Жаворонком», а далее Шуберт, Мендельсон, Шопен, Брамс) подтверждают, что повествование здесь ведётся от имени представителя угасающей эпохи с её очарованием и печатью жизненной усталости.

Суммируя сказанное о развивавшихся в новых условиях традициях прошлого, можно утверждать, что за ними стоял человек прежней эпохи, корни которого уходили в толщу романтического века, потому так важна для него «*память о прошлом*» (А.Ахматова) с сопутствующей дымкой воспоминаний, с элегической и ностальгической нотой, а также с некоторым налётом «старомодности» (например, в чертах прекраснодушия и патетики).

Оказавшись в изменившихся исторических условиях, он стремится сохранить свои константные качества и доказать их способность к дальнейшему развитию. Вместе с тем это не было только длением былого – происходила адаптация к современности, пусть замедленная и чаще всего вынужденная, но, тем не менее, достаточно отчётливая.

При удержании коренных устоев, шло неизбежное обновление, связанное с желанием понять меняющийся порядок вещей и, насколько это возможно, сблизиться с ним, отыскивая приемлемые компромиссы, что позволяло осуществлять выход к конечным оптимистическим выводам.

Цель состояла не только в том, чтобы выстоять в бурном водовороте всеобщего брожения, но и сберечь непреходящие ценности, пронести сквозь невзгоды мысль о высоком предназначении человека.

* * *

Ощутимое противодействие разрушительным факторам наблюдалось и в самой формировавшейся тогда структуре нового мира, со стороны конструктивно-позитивных устремлений современности.

Заметнее всего это проявлялось в моменты возникавшего время от времени смягчения утверждавшихся художественных установок (к примеру, во второй половине 1910-х годов), когда обнаруживалось тяготение к стабилизации, к отказу от «авангардных» крайностей.

Более того, на подобных этапах прямо противоположную метаморфозу получала концепция вытеснения: то, что ещё совсем недавно утверждалось (радикализм, силовой напор, «варварство», гротеск и т.д.), теперь преодолевалось посредством возвращения к нормам цивилизованного существования, к сдержанно-уравновешенному тону, к оптимальному жизненному ритму (Первая симфония и Первый скрипичный концерт Прокофьева, «Симфонии духовых» Стравинского).

И за пределами зон смягчения в волнах «модерна» можно было заметить массу различного рода позитивных противовесов, в том числе проявления по-новому понимаемой, но, тем не менее, истинной гуманности.

Так, в области динамизма, несмотря на возникший культ технического прогресса, основным носителем мощного силового поля эпохи оставался человек, и при всей распространённости урбанистических веяний определяющий вектор энергии лежал в плоскости вполне реальной, тесно связанной с представлениями о полнокровной, эмоционально наполненной жизни.

Если обратиться к лирике, даже когда она выливалась в сверхлаконичные запечатления чувства, невозможно было не заметить того, насколько драгоценны они своей целомудренной чистотой, тонкостью, сокровенностью (сказанное о динамизме и лирике превосходно иллюстрирует Третья соната Прокофьева).

Определённые возможности гуманистической опоры предоставлял современности и художественный опыт отдалённого прошлого, причём постепенно он становился для композиторов XX столетия всё более притягательным, что И. Стравинский объяснял следующим образом: *«Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдалённые, становятся нам близки – это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию как искусства, так и других областей человеческой деятельности»*.

Казалось бы, обращение к стилям давно ушедшего времени усиливает ретроспективную направленность художественного материала. На деле же, наоборот, подобные устремления стали чрезвычайно перспективными для музыки XX столетия, вылившись в одно из самых представительных её течений – *неоклассицизм*.

Его горизонты начали вырисовываться с конца XIX века и исходным пунктом можно считать **позднее творчество П. Чайковского**, который должен быть признан первопроходцем данного направления в отечественной музыке. Если подходить к истолкованию понятия *неоклассицизм* более осторожно, можно воспользоваться по отношению к подобным явлениям термином В. Варунца *классицизирующая тенденция*.

Уже на рубеже 1890-х годов великий композитор настойчиво нащупывал принципы нового творческого метода, намечал многие подходы, ставшие в будущем очень типичными.

Наиболее простой из них – корректно выполненная аранжировка материала, принадлежащего мастерам музыки прошлого, как сделано это в оркестровой сюите **«Моцартиана»** (1887), которую в мировой практике можно считать одной из самых далёких зарниц неоклассицизма.

Автор сознавал перспективность апробированной здесь техники, отмечая: *«Мне кажется, что этой сюите, благодаря удачному выбору вещей и новости характера (старина в современной обработке), предстоит большая будущность»*.

И действительно, непосредственно по такому пути (*«старина в современной обработке»*) не раз пойдут композиторы следующего столетия, используя

даже формулу названия, предложенную Чайковским – можно напомнить созданные в Италии оркестровые сюиты «Скарлаттиана» и «Паганиниана» А.Казеллы, «Вивальдиана» и «Чимарозиана» Ф.Малипьеро, «Россиниана» О.Респиги.

Примечательно, что в «Моцартиане» нет жёсткой стилевой заданности на «чистого» Моцарта. Это начинается уже с того, что в финале сюиты Чайковский воспользовался вариациями композитора, написанными на тему Глюка. В целом, классицизм представлен здесь в достаточно широком диапазоне близких стилей с периодическими отклонениями к Гайдну и раннему Бетховену.

* * *

Именно в такой плоскости непринуждённого стилистического синтеза и будет впоследствии развиваться отечественная ветвь неоклассицизма. В числе образцов можно назвать **Первую симфонию** Прокофьева, в которой скрещиваются традиции различных исторических типов классицизма – французского (конец XVII-го и первая половина XVIII века) и венского (вторая половина XVIII-го).

Характерна «путаница», которую допускал Прокофьев в определении стилевых ориентиров своего произведения.

В одном из интервью 1921 года он утверждал, что сочинял Первую симфонию *«подобно тому, как сделал бы Моцарт, если бы он жил сегодня»*.

В 1930-м композитор подтвердил эту версию своего замысла: *«Мне захотелось сочинить произведение в манере Моцарта, используя, конечно, при этом большой оркестр»*.

Двумя десятилетиями позже он вспоминал: *«Мне казалось, что, если бы Гайдн дожил до наших дней, он сохранил бы свою манеру письма и в то же время воспринял бы кое-что от нового. Такую симфонию мне и захотелось сочинить»*. Наконец, существует и объединяющее высказывание композитора, относящееся к 1938 году: *«Я представлял себе, сочиняя Классическую симфонию, что чувствовали бы и как держались бы Гайдн и Моцарт, попав в обстановку сегодняшнего мира»*.

Возвращаясь к творчеству **П.Чайковского**, замечаем, что достаточно свободное, не скованное догмой ортодоксальности отношение к обрабатываемому материалу позволяло композитору перейти к следующей фазе – творчески самостоятельному воссозданию духа отдалённых эпох. Чаще всего это осуществлялось по линии стилизации старинных танцевальных жанров. В качестве наиболее раннего опыта можно назвать воспроизведение в № 12 из «Спящей красавицы» особенностей менуэта («Танец герцогинь») и гавота («Танец баронесс»).

Отсюда путь вёл к отдельным произведениям С.Танеева (в частности к его Концертной симфонии для скрипки с оркестром, где появляется часть под названием «Гавот»), Н.Черепнина (гавоты в балетах 1900-х годов, а в качестве отдельного опуса – Гавот для симфонического оркестра) и особенно С.Прокофьева (фортепианные танцы).

Наследие позднего Чайковского обращает на себя внимание не только потому, что оно содержит в себе многие необходимые предпосылки техники неоклассицизма, но и в силу того, что в нём заявлены основные семантические функции будущего направления.

С одной стороны – внешняя атрибутика стилизуемой старины, используемая в целях обрисовки антуража светской жизни, официальных церемоний, как в только что упомянутых «Танце герцогинь» и «Танце баронесс».

С другой стороны – апелляция к высоким, значительным сторонам давней эпохи в стремлении обрести эквивалент подчеркнуто серьёзных, возвышенных состояний или нравственного императива. В № 29 (Сарабанда) из той же «Спящей красавицы» это достигается обращением к величавой манере *Concerti grossi* с обобщением стилевых признаков Барокко в спектре от Корелли до Баха.

Вторую из отмеченных линий активно развивал Танеев – можно напомнить III часть Фортепианного квинтета или «арию» контральто в кантате «По прочтении псалма». Позже прямое продолжение подобного стиля находим в отдельных страницах «неоклассического» Стравинского (к примеру, в медленной части Концерта для фортепиано и духовых).

Уже у Чайковского в качестве ведущей смысловой функции неоклассицизма определяется противостояние чрезмерным напряжениям и обострённой противоречивости актуальной действительности. Чаще всего это выглядело как переключение в сферу возвышенной гедонии, отточенного артистизма, грациозного изящества. В последующем подобные идеи уточнялись и деятельно обогащались (упоминавшиеся выше Пятый и Шестой квартеты Танеева, Четвёртый квартет Мясковского). Наконец, Чайковского с достаточным основанием можно считать родоначальником того явления, которое в наши дни стали именовать *полистилистикой*. В самом деле, в «**Пиковой даме**» мы впервые в мировом музыкальном искусстве находим последовательно выдержанную систему образно-стилевого двоемирия.

Причём сопоставляемый с актуальной драмой конца XIX века пласт стилизаций не только является внутренне многоплановым по составляющим национальным и хронологическим компонентам (русское, французское и «моцартовское» в шкале на весь XVIII-й и начало XIX века), но и выступает в различных семантических ипостасях.

Здесь и обрисовка служебно-официозных сторон существования, и маска жизненного благополучия, и своеобразно выраженная ностальгия по безыскусности, простодушию, и воспоминание о безвозвратно прошедшей поре, и драматургически необходимая разрядка от потрясений основного сценического действия, и наконец – аллюзии-параллели к нему (романс Полины, интермедия «Искренность пастушки»).

* * *

При всей примечательности отмеченных исканий, достаточно принципиальное значение неоклассицизм стал приобретать только в самом начале XX

века – главным образом в связи с экспансией радикально современных тенденций.

В таких произведениях, как Скрипичная соната *a-moll* Танеева или Первая симфония Прокофьева с её симптоматичным подзаголовком «Классическая», в противовес всякого рода деформациям осуществлялась, если можно так выразиться, ревальвация гуманистических ценностей, что находило себя в общей конструктивно-созидательной направленности (например, в корректной модернизации избранной модели или в принципе упорядоченности структур) и в настойчивом утверждении ясного, здорового мироощущения.

Расширяется круг смысловых функций неоклассицизма. Его ресурсы начинают привлекаться для воспевания и поэтизации народно-национального характера (отдельные фольклорные обработки Комитаса и Саара, ряд фрагментов в операх Палиашвили).

Средствами неоклассицизма пользовались даже при воплощении революционной тематики – в целях заострения конфликта (романс Танеева «Менуэт») или для возвеличения героики ниспровержения (симфония-кантата Людкевича «Кавказ»).

В опоре на неоклассическую стилистику происходила консолидация сил духовной оппозиции, выступившей против издержек современности, удавалось совершить восхождение к вечным истинам (органное неobarocko прибалтийских композиторов или вокальные произведения С.Рахманинова, подобные «Воскрешению Лазаря» и «Вокализу»).

И по контрасту – обаятельнейшее «детство» восходящей эпохи с всепроникающим сиянием радости и своеобразными «играми в старину»: многое у «классического» С.Прокофьева и в детской фортепианной музыке А.Гедике, оркестровые сюиты С.Василенко «На тему лютневой музыки» и «Зодиак».

И всё же в отличие от следующих этапов своего развития, неоклассицизм 1910-х редко претендовал на универсальность, избрав для себя довольно узкое поле действия, то есть ограничившись в основном функцией переключения от напряжений и противоречий современности в плоскость несколько иллюзорной гармонии мира и человека. Но именно в таком, «облегчённом» варианте чаще всего воссоздавалась гармоничность и за пределами неоклассического направления.

К примеру, во многих сочинениях юношеской тематики это определялось отрочески-незамутнённым восприятием окружающего, господством внедраматических состояний, а также достаточной умеренностью стиливого обновления.

Ещё в большей степени это относится к сфере гедонистических настроений, которая в своей важнейшей части была связана с жанровой стихией и отличалась тенденцией к беспроблемности, подчёркнутым тяготением к высветленному, часто праздничному колориту. В плане отмеченной трактовки неоклассицизма, юношеской тематики и гедонистических мотивов всё самое показательное сфокусировала в себе **Первая симфония** Прокофьева.

Гармоничность её образного строя покоится на выборе сугубо позитивных аспектов действительности, на принципе полнейшей ясности и простоты, на портретировании душевно здоровой, деятельной человеческой природы (не слу-

чайна в частности абсолютная опора на диатонику и подчёркнутая тональная определённость). Кроме того, можно говорить о принципиальном ограничении содержания скерцозно-игровой и лирической сферой, о снятии какой-либо проблемности, что в сочетании с юношеской беззаботностью позволяет исключить малейшие трения и даже намёк на конфликтность. Можно допустить, что автор несколько скользит по поверхности явлений, но если это даже так, то скользит он блистательно, обезоруживая неотразимым обаянием.

Наконец, гармоничность определяется и согласием с традициями. В данном случае органичный сплав классики и современности служит построению той модели жизнеощущения, смысл которой – постепенная трансформация в новое качество вполне отложившихся, результирующих сторон существования.

Жизнелюбивый тонус Первой симфонии определяется её жанровым обликом симфонии-скерцо, что в переводе на язык более конкретных понятий означает: жизнь – игра, мир – зрелище. Четырём частям цикла соответствует тетрада основных состояний: I – бурная жизнедеятельность на игровой основе, II – чарующая лирическая услада, III – пышное дворцовое торжество, IV – вихрь карнавального действия.

Независимо от ракурса – всепроникающее сияние радости, расцветиваемой блёстками юмора (часто на добродушном шаржировании старинных жанров) и бликами радужного света (особенно в финале с его искрящимся колоритом и «воркующими» переливами деревянных духовых). В ничем незамутнённой «рождественской» лучезарности возникает ощущение не просто праздника, а чуда, волшебства, сказки.

Касательно финала Прокофьев сделал примечательную запись в дневнике 1917 года: *«Асафьев как-то развивал мысль, что в русской музыке нет настоящей радости. Запомнив это, я написал финал, живой и до того весёлый, что во всём финале не было ни одного минорного трезвучия, одни мажорные. Мне становилось ужасно весело, когда я его сочинял!»*. Откуда взялась подобная формула счастья среди бурь и тревог начала XX столетия? Игнорировать Первую симфонию невозможно, поскольку она относится к числу наиболее безупречных созданий Прокофьева и всей музыки 1910-х годов. Следовательно, хотя бы в какой-то своей части лик мира и человека этого времени был освещён светом радости и гармонии.

В этом можно видеть позитивную программу рождавшейся эпохи, сопротивление тяжёлому прессу грозových событий, желанное противостояние перенапряжениям и натиску разрушительных тенденций. Видится в этом и обаятельнейший портрет *«младой жизни»* только начинавшей свой отсчёт, солнечное утро восходящего века.

* * *

Рассмотренная выше сфера гуманизма и гармоничности не являлась магистральной для музыкально-художественного процесса 1910-х годов, но значимость её была неоспоримой, что говорило о весомой реакции на деформирующие тенденции современности.

Позже это сопротивление заметно слабеет и пик противоречивости падает на следующее десятилетие, вхождение в которое было отмечено в нашей стране катаклизмами двух революций и Гражданской войны.

Окончательный слом былых психологических структур и норм мировосприятия вызвал к жизни остроконфликтные концепции, раскрывшие дисгармонию существования в её критической фазе (Шестая и Десятая симфонии Н.Мяскового, Вторая В.Щербачёва).

Для аргументации сказанного многое может дать сопоставление творческих устремлений одного и того же композитора в 1910-е и в 1920-е годы.

Так, сделанное **Н.Мясковским** по части разработки данной проблематики в 1910-е годы оказалось только преддверием к свершениям 1920-х. Например, рассмотренная выше **Третья симфония**, располагая законченной самостоятельной ценностью, ещё более значила в своих предвосхищениях Шестой симфонии как наиболее крупного художественного обобщения жизни переломной эпохи.

К этой перспективе были устремлены и складывающаяся концепция симфонии-драмы с обрисовкой всеобщей смуты, и совершенно очевидные субъективные акценты с выделением фигуры смятенного человека, и формирование важнейших стилевых особенностей (экспрессивный инструментальный речитатив, интенсивная хроматизация, синкопированная ритмика, ряд интонационных формул, включая ход на уменьшённую октаву).

Можно обратиться и к музыке **С.Прокофьева**, который в 1910-е выступал в основном как выразитель здоровых начал жизни. Теневые стороны действительности своего времени волновали его воображение значительно меньше.

Если оставить в «скобках» первую достаточно серьёзную пробу пера в театральном жанре (опера «Мадалена») и исходный вариант «Игрока», то окажется, что драма времени фиксировалась им не как доминирующее начало, а в виде одной из образных сфер (III часть Второй сонаты, I часть Второго фортепианного концерта) или даже в качестве отдалённого намека (начало раздела *Meno mosso* из Первого фортепианного концерта, последняя из Десяти пьес *op.12*).

Совсем иное дело – 1920-е годы, когда в центре творчества композитора оказываются две музыкальные драмы экспрессионистского типа: «Огненный ангел» и «Игрок», причём отнюдь не случайно окончательный облик второй из названных опер сложился только к концу 1920-х.

Подробнее остановимся на примере ещё более разительного сдвига – произошёл он в творчестве З.Палиашвили в движении от оперы «Абесалом и Этери» к «Даиси». Рассмотрим этот сдвиг с точки зрения двух проблем: стилевая эволюция от классики к современности и перелом в мироощущении, возникший на рубеже 1920-х годов.

* * *

Начиная с проблемы стилевой эволюции, сразу же напомним общеизвестное: как раз на время работы Палиашвили над операми «Абесалом и Этери»

(1910–1919) и «Даиси» (1919–1923) приходится в мировом музыкальном искусстве полоса исключительно бурного поиска и утверждения новейших музыкальных систем. Вписывается ли стилевая реальность этих опер в координаты основного художественного потока своего времени?

В наибольшей степени данный вопрос касается оперы «Абесалом и Этери», поскольку многое в ней ориентировано на музыкальную классику. Главным образом, в варианте большой оперы второй половины XIX века – как русской (Бородин, Римский-Корсаков), так и западноевропейской (Верди), что особенно ясным становится в случае интонационных переключек и в использовании атрибутов декоративно-монументального спектакля.

Но всё это, пожалуй, скорее внешне, а по сути намного существеннее связи с теми особенностями, которые стали характерны для классического искусства на рубеже XX века. В частности массу параллелей можно провести с «Китежем» Римского-Корсакова:

- своего рода монумент уходящей эпохе с её идеалами красоты и благородства;
- мотив «пустыни» и тема естественного человека, близкого к природе (Феврония – Этери);
- трактовка лирики как объективированно-отстранённой;
- в чём-то не случайны и сюжетные совпадения (поставленные в центр повествования лирические пары Всеволод – Феврония и Абесалом – Этери, любовь знатного юноши к девушке из народа).

Печальные излияния «Абесалома и Этери» явно созвучны элегическим образам, которые получили широкое распространение в отечественной музыке рубежа XX века, отражая настроения жизненной усталости, безотрадности существования, что в контексте завершающей фазы Классической эпохи связывалось с идеей исхода.

С исканиями этого времени устремления Палиашвили перекликались и в обрисовке образов идеального – достаточно сопоставить женский хор и ансамбль из последнего действия с образами Волховы, Марфы, Царевны-Лебедь, Февронии в корсаковских операх, с романсами Рахманинова «Сирень», «Здесь хорошо», «Островок».

Подтверждение связи с ситуацией рубежа XX столетия находим в возникающих иногда соприкосновениях с веризмом. Так, в арии Абесалома представлены типичные эмоциональные перепады и порывистость чувства (прежде всего через контраст ладовых красок и резко сопоставленных регистров).

Это нашло ещё более отчётливое выражение в ряде эпизодов «Даиси»: та же открытость, даже обнажённость высказывания; та же доминанта отрицательных эмоций с соответственной ролью интонаций жалобы, мольбы, стона, взывания; наконец, достаточно заметные черты мелодраматизма, проявляющие себя в патетическом нажиме, в страдательных акцентах, в почти кричащей экспрессии.

Отдельное место заняли в «Абесаломе и Этери» средства, которые были связаны с зарождавшимся в начале XX века неоклассицизмом. Речь идёт о хо-

ральности, пронизывающей целый ряд страниц оперы (начиная с первого эпизода Вступления), о тематизме пассакального типа (в оркестровых вступлениях сурово-сосредоточенного характера) и особенно о сквозном для всего произведения обороте с задержанием в одном из средних голосов с последующим его разрешением путём нисходящего опевания.

Этот оборот звучит чаще всего в кадансах, внося в музыку печать возвышенно-идеального. Европейски-староклассическое своеобразно сплавляется в нём с национальным (квартсекундаккорд типа *sol + do + re* – самое употребительное созвучие грузинского многоголосия). То, что неоклассические тяготения не были для творчества Палиашвили случайностью, подтверждают соответствующие моменты в следующей опере, особенно № 22.

Его открывает хорал медных, имитирующих органное звучание, выдержанный в старогрузинской манере с неоклассическими задержаниями в средних голосах, с ненормативным последованием *D – S – D*, особую колоритность которому придаёт сопоставление квартсекундаккордов с участием низкой VII ступени. Следующий затем зачин корифея – строго диатонический распев в поступенном движении укрупнённых длительностей, в опоре на хоральную фактуру и модальную ладовость.

Удельный вес отчётливо выраженной современной стилистики в «Абесаломе и Этери» относительно невелик. Можно отметить, пожалуй, всего два ярких прорыва в её сферу (свадебное шествие и тост-здравица во II акте), хотя в ряде других эпизодов есть большее или меньшее приближение к ней и связано оно обычно с одинаковой ситуацией: чем материал национальнее, тем он современнее. Однако ввиду завуалированности проявлений современного, часто правомерней говорить о смешанных, переходных стилевых образованиях, как бы балансирующих между классикой и новой музыкой. Зримые и незримые веяния современного звукового мышления немалое в «Абесаломе и Этери» выводят за пределы классических нормативов, что делает эту оперу созвучной большинству явлений музыкального искусства начала XX столетия.

* * *

Иной стилевой баланс находим в опере «Даиси». При всей преемственности своего художественного языка, она практически всецело принадлежит новому времени. Классические прототипы, широко представленные в «Абесаломе и Этери», здесь напоминают о себе сугубо эпизодически.

Уже в первой опере можно было заметить примечательную особенность: образность «Абесаломы и Этери» тем оригинальнее и колоритнее, чем активнее включаются черты национально-грузинской самобытности, и далее – чем активнее проявляет себя национально-самобытное, тем заметнее сдвиг в сферу современной стилистики.

Характер музыки своего народа Палиашвили чувствовал превосходно. Недаром в целях ознакомления с фольклором он исходил буквально всю Грузию, сделав множество записей и ряд обработок, позже частично вошедших в обе оперы.

Но сутью его художественного метода было не цитирование, а свободное творчество в национально-грузинском стиле с эпизодическими вкраплениями отдельных фраз и тематических построений из народно-песенного материала. Всем этим произведения Палиашвили тесно смыкались с фольклорным движением, охватившим в начале века буквально весь музыкальный мир.

Самые существенные из проявлений национально-характерного в операх Палиашвили связаны прежде всего с особенностями ладогармонического языка:

- доминантовые лады и натуральные звукоряды с соответствующими кадансовыми оборотами (колоритностью выделяются последования с низкой VII ступенью);
- неожиданные ладовые метаморфозы с перемещением устоя, с колебанием терцовых тонов и ладовых наклонений, свободные тональные сдвиги с выделением большесекундовой красочности;
- типично грузинские гармонии с ведущей ролью квартсекундаккорда, параллелизм квинт, кварт, трезвучий и прочие ненормативные приёмы, воспринятые от народного многоголосия.

Дополнительную выпуклость и остроту образам придаёт неоднократно возникающее соприкосновение с теми композиционными возможностями, которые принесла музыка XX столетия, причём происходит это, как правило, именно благодаря раскрепощённому истолкованию народно-специфического.

К примеру, в свадебном шествии из «Абесаломы и Этери» обращает на себя внимание свободное голосоведение и раскованная вертикаль с последованием параллельных септим и секунд, с введением необычных образований, основанных на комбинировании секунд, терций и кварт, вплоть до многозвучных квартаккордовых наслоений и полифункциональных напластований, приближающихся к кластерному типу.

Сказанное по части претворения национально-своеобразного, как созвучного современности, касается обеих опер. Но в «Даиси» композитор идёт дальше, активно раздвигая границы уже привычного для себя интонационного поля.

Стремясь акцентировать черты самобытности, Палиашвили обнажает и обостряет специфическое. В отличие от классического единства «разноязыких» истоков национального стиля в «Абесаломе и Этери» он выделяет в этой опере особенности карталино-кахетинского, гурийского, сванского, хевсурского, рачинского и других ответвлений грузинского фольклора.

В партитуру включаются восточные ударные – нагара, дайра, доли. Вторгаясь в систему академического инструментария, они до известной степени переключают его звучание в плоскость специфики народного ансамбля. Заодно происходит любопытная слуховая абберация – в условиях заданного типа интонирования и некоторые обычные тембры симфонического оркестра начинают походить на своих восточных аналогов (зурна, дудуки).

* * *

Изменившейся реальности переломного времени более всего отвечала в «Даиси» обрисовка нового народного характера. Он предстаёт здесь без при-

глаженности, терпким, грубоватым. Этому служит максимальное приближение к бытовым прототипам с их простотой и угловатостью интонирования. Опора делается либо на своеобразные залежи фольклора (№ 5), либо на пласты, совершенно новые для музыкального искусства (частушечный жанр в № 6).

В «Даиси» использован и другой канал сближения с современностью – через песенную лексику начала XX века. Наиболее очевидна ассимиляция стиля городской лирической песни, причём Палиашвили чутко отбирает в её фонде наиболее перспективные элементы, которые будут свойственны бытовой музыке Закавказья вплоть до наших дней.

Такой характер интонирования позволяет композитору, не прибегая к ярко выраженным новациям, сохраняя почвенность и доступность, совершить качественный скачок к вполне современной стилистике, а это означало выход к демократизму нового типа, который является важнейшим качеством «Даиси».

Самое отчётливое выражение он получил в массовых сценах – в сочных до терпкости, шумных и грубоватых зарисовках народной жизни, сделанных словно с натуры. Но и главные герои оперы близки народной среде, так что в целом стиль Палиашвили стал здесь проще, даже прямолинейнее, плакатнее, в чём нетрудно усмотреть воздействие массово-демократической практики нового времени.

Новизну народного характера в значительной степени определяет и то, что композитор не стремился адаптировать применительно к привычным условиям академического искусства проявления горской природы с присущим ей огненным темпераментом, захватывающим эмоциональным напором, ярко выраженным «мужским» началом.

Отсюда вполне естественны переключки с тем течением музыки начала XX века, которое в разных своих оттенках получило обозначения «языческое», «варваристское», «скифское». Композитору вовсе не приходилось что-либо изобретать, он отталкивался непосредственно от фольклорной почвы – может быть, только несколько заостряя заложенное в народных прототипах.

Самые отчётливые признаки «языческой» образности находим в сценах героического плана, особенно в танцах хевсуров, которые представляют собой переработку подлинного фольклорного материала, записанного в северных районах горной Грузии. В этой сцене воинственная стихия приобретает открыто фовистскую окраску.

Суть выразительности заключена не в мелосе, а в мощной варваристской экспансии ритма, тембра, динамики, фактуры:

- вихревое выплясывание наполнено азартом «бешеного» вращательного движения;
- форсированная туттийность усилена взрывчато-импульсивными акцентами опорных долей;
- в тембровой палитре доминируют два компонента – яростный грохот большой батареи ударных (семь исполнителей) и скифски-пронзительное звучание высоких деревянных;

- фактура жёсткая, оголённая, так как интервальной основой служат кварты и квинты – сами по себе и в различных комбинациях (квартаккорды, квартсекундакорды).

* * *

Вторая проблема сравнительного анализа двух опер Палиашвили связана с коренным сдвигом в мироощущении, который произошёл в движении от 1910-х годов к первой половине 1920-х. Для её рассмотрения необходимо сделать вначале анализ содержания каждого из произведений.

Суть оперы «Абесалом и Этери» состоит в утверждении света, красоты и гармонии бытия.

Пожалуй, первостепенным здесь является воспевание прекрасного в человеке. Это для автора настолько существенно, что он, во многом игнорируя литературную канву, возвышает музыкальными средствами и единственного негативного персонажа Мурмана, рисуя его умудрённым жизнью, склонным к драматическому мировосприятию, закрепляя за ним черты суровой мужественности, способность к героическому действию.

Понимание прекрасного в опере «Абесалом и Этери» выступает в единстве с такими качествами, как одухотворённость, чистота, возвышенность, величавость, и явно тяготеет к выражению идеального.

В связи с этим основополагающим для себя композитор избирает высокий музыкальный слог, которым повествует о надсуетном в человеческой жизни, поднимая происходящее над обыденностью, и если бытовые реалии включаются, то в виде, совершенно очищенном от сниженно-прозаического.

Отмеченная этико-эстетическая установка несомненно сказалась в том, что ведущим средством отражения прекрасного является для Палиашвили мелос. Его дарование более всего раскрылось именно в сфере мелодизма – щедрого, многообразного, ставшего сутью выразительности. Три коренных свойства определяют склад мелодики в опере «Абесалом и Этери» – широта, пластичность и вокальность.

В сущности, всё лучшее здесь связано со стихией раздольного, свободно льющегося мелоса. Композитор обнаруживает редкую способность к развёртыванию интонационного потока чрезвычайной протяжённости и при этом отличающегося завидной естественностью и цельностью.

Пластичность мелоса состоит не только в гибкости, изяществе, мягкости, плавной текучести отдельно взятого рисунка – особую объёмность звучанию придаёт интенсивная мелодизация музыкальной ткани, когда основная линия как бы плывёт в густой, насыщенной среде побочных голосов.

Вокальная природа мелоса «Абесалома и Этери», включая её оркестровый пласт, определяется тем, что буквально всё здесь оказывается пропущенным сквозь призму пения, причём пения, по типу кантиленности явно напоминающего об искусстве *bel canto*. Распеты даже те сцены, которые заведомо подталкивали к воплощению на основе речевого интонирования. Речитатива как такового в опере нет, всё в той или иной мере наполнено певучестью.

Другой художественный принцип оперы «Абесалом и Этери» состоит в активном жизнеутверждении. Трагическое здесь ощутимо только в отдельных деталях. Весьма скромно развёрнута и сфера драматической образности. Её основной слой связан с претворением различных оттенков печали.

Помимо небольшого удельного веса драматических образов очень важна их трактовка. Сдержанность – вот неперемнное качество в претворении данной сферы, так согласующееся с характерной для этого произведения апелляцией к красоте и гармонии. В результате настойчивой объективации возникают соответствующие метаморфозы состояний: если печаль – просветлённая, если скорбь – мягкая, тихая, если страдание – в объективно-мужественных тонах.

С точки зрения основополагающего для «Абесалома и Этери» принципа красоты очень показательно, что основное русло выхода из драмы пролегает через претворение состояний катарсиса, разные типы которого даны в женском хоре из начала IV действия, в ансамбле перед развязкой и в заключительной молитве хора.

Их общие черты: просветлённость и умиротворение, подчёркнутое благородство и одухотворённость – воплощение музыкально прекрасного достигает здесь своего апогея, способствуя раскрытию лучшего в человеке, наиболее совершенного в его душевном мире.

Один из ведущих факторов гармоничности состоит в единстве индивидуально-личностного и всеобщего. На первый взгляд, перед нами лирическая драма, где внимание сосредоточено на раскрытии душевного мира главных героев, имена которых вынесены в заголовок оперы. И может показаться, что всё остальное – только пышный фон, величественная рама для развёртывания перипетий лирического «треугольника» (Абесалом – Этери – Мурман).

Однако такое представление было бы сугубо поверхностным. Слишком велика доля того, что находится за пределами лирических излияний, и по смыслу это не просто декоративное обрамление. С подобными сценами в художественную структуру произведения входит широкий круг общезначимых состояний, благодаря которым оно приобретает черты эпоса всенародной жизни.

В столь основательном контексте эпического существенно трансформируется и индивидуально-лирическое. Оно наполняется обертонами общезначимого с одновременным снятием излишне субъективных моментов, так что отпадает необходимость в повышенном эмоционализме и заострённой психологизации. Не случайна также большая значимость ансамблей (причём многие из них с участием хора), где чувства отдельных персонажей становятся «общим достоянием». В результате лирика объективируется, в сочетании с эпическими элементами она превращается в лироэпiku и становится не выражением чисто личностных переживаний, а обобщением чувств и мыслей, принадлежащих многим. Солисты начинают походить на корифеев ораториального повествования, хор оказывается совершенно необходимым (в качестве комментатора и действующего лица), сцены из «частной жизни» перерастают в повествование о народной жизни. Так происходит органичное слияние индивидуального с всеобщим.

В противоположность всему сказанному об опере «Абесалом и Этери» смысл событий, происходящих в «Даиси», заключается прежде всего в отображении жизненного разлада.

Её сюжет представляет собой сложно запутанный клубок отношений. Складывается такое положение, что нет ни одного персонажа, который не оказался с кем-либо в раздоре, включая и любящих друг друга Маро и Малхаза. Резко выраженная противоречивость присуща и внутреннему миру героев. Текст либретто ориентирован на то, чтобы передать не только людскую рознь, но и ожесточение человека, что особенно обнажается перед развязкой.

Как видим, сюжетно-текстовая канва предоставляла более чем достаточную почву для разворота остроконфликтного действия. И композитор использует все возможности, чтобы сделать его максимально интенсивным.

Симптоматично в частности то, что в этой опере очень мало высветлений, чему по-своему соответствует и сценическое время происходящего – вечер, ночь и раннее утро, вместо надежды приносящее мрак безысходности.

Важнейшим условием создания интенсивной драмы стал повышенный динамизм действия. Оперу отличает стремительное, в прямом смысле сквозное развитие, своего предельного выражения достигающее в последнем акте, который при всей масштабности предстаёт как единая, нерасчленимая сцена, разворачивающаяся как бы по принципу цепной реакции.

Проявляет себя повышенный динамизм и через обострённую контрастность, действующую порой даже на уровне микропостроений – с этой точки зрения особенно выделяются № 4 и № 25 с характерной для них исключительно быстрой сменой темпа, тематизма, фактуры и прочих компонентов, включая непрерывное модулирование.

Столь учащённая пульсация действия, сопровождаемая резкими перебивками настроений, отражает не только психологическую импульсивность, но и чрезвычайную неустойчивость, тревожное беспокойство, смятенность душевной жизни героев. Подобного типа динамизм потребовал для себя широкого применения речитатива, который используется тем активнее, чем более бурный характер принимают столкновения персонажей.

В их высказываниях господствует тон несогласия, переченья, атмосфера неуступчивости, отталкивания, вражды. Даже в отношениях Маро и Малхаза многое строится на взаимных обидах, упрёках, обвинениях. Всё это закономерно выливается в прямые столкновения, когда конфликтность обнажается со всей очевидностью.

Уже само по себе вокальное интонирование вполне передаёт противостояние персонажей: яростные вопрошания и гневные отповеди, угрозы и проклятья, диалог вражды и распрей, напоминающий перестрелку (краткие реплики, бросающиеся резко, наотмашь, в пику друг другу).

Трудно переоценить роль оркестра с его клокочуще-взвихренной фактурой и яркими изобразительными штрихами – особенно выделяются отрывистые

вспышки-удары *tutti*, напоминающие то решительно отрубаящий волевой жест, то блеск клинка.

Подобные особенности образно-эмоционального строя делают «Даиси» ярко выраженной драмой сильных страстей. Подразумеваются общая накалённость атмосферы, жгучая исповедальность, передача острых болевых ощущений, нервное возбуждение, доходящее до неистовства.

Ситуация жизненного разлада неразрывно сплетена с темой страдающего человека, фигура которого является центральной в концепции «Даиси». В этом отношении весьма симптоматично, что пафос душевных мук, болевых ощущений характерен не только для чисто лирических героев Маро и Малхаза, но и для сильной, волевой натуры Киазо.

Стремясь подчеркнуть остроту происходящего и силу страдания своих героев, композитор многократно приближается к грани трагического. Из сцены в сцену переходят в различных вариациях констатации полной разуверенности и безнадёжности. В контексте безвыходной ситуации лирического «треугольника», не получающей разрешения даже с гибелью Малхаза, этого уже вполне достаточно для создания трагедийного спектакля.

Законченно трагедийным облик «Даиси» делает композиционная арка от оркестрового Вступления к двум последним сценам. Это своего рода пролог и эпилог оперы, основу которых составляет тождественный материал, но поданный таким образом, что в эпилоге раскрытие человеческих страданий подведено к грани полного отчаяния.

К тому же, в эпилог введён плач Маро, который фиксирует не просто оплакивание конкретного человека, а горестное отпевание жизни как таковой, признание абсолютного крушения надежд и стремлений – вот откуда столь остро выраженная безысходность.

* * *

Итак, «Абесалом и Этери» и «Даиси». Между датами их завершения всего четыре года (1919 и 1923), сюжетно они довольно близки (ситуация лирического «треугольника»), существует и общность, определяемая принадлежностью одному автору, а также опорой на национально-грузинский стиль. И при всём том, как видим, концепционно они разительно несхожи, по устремлениям своим предстают диаметрально противоположными.

В «Абесаломе и Этери» утверждались идеалы света, гармонии, красоты, чему отвечал объективно-уравновешенный тонус, сдержанность и благородство высказывания. «Даиси» даёт нечто противоположное:

- открытая противоречивость характеров и положений;
- острота и субъективность переживаний героев;
- обнажение мучительных, болезненных эмоций;
- немыслимый для «Абесалома и Этери» уровень напряжённого динамизма и конфликтности, доведённой до грани трагической безысходности с соответствующим этому затемнённым колоритом;

- об осознанной установке автора говорит и название произведения – «Даиси», что означает «Сумерки».

Если довериться интуиции композитора, сделавшего столь резкий сдвиг в своей эволюции от первой оперы ко второй, то, как минимум, придётся констатировать неустроенность человеческих судеб и дисгармонию бытия, резко обнажившуюся к началу 1920-х годов.

Столь конкретное хронологическое указание нетрудно обосновать: формально, по сюжету, действие оперы отнесено ко второй половине XVIII столетия, однако всем строем высказывания происходящее сопряжено со временем написания «Даиси» – композитор не делает ни малейшей попытки как-то обозначить колорит далёкой эпохи.

Можно ли считать единственным виновником жизненного разлада окружающий мир, социальные катаклизмы? Внимательно вслушиваясь в музыку «Даиси» придётся ответить отрицательно. Только подспудная причина людских несчастий таится в том, что мир потерял устойчивость, нарушилось равновесие, в атмосфере всеобщего разлома многое зашаталось, сорвалось с места.

Ведь на ход основных событий в «Даиси» это оказывает самое косвенное воздействие, и определяющими оказываются личностно-субъективные факторы. Терзания и муки героев объясняются прежде всего тем, что нет согласия между людьми, царит рознь и ожесточение душ.

Вот почему почти всё в «Даиси» просматривается прежде всего через призму отдельных судеб, личных переживаний и взаимоотношений.

Частично это можно объяснить природой дарования Палиашвили: ведь не случайно его высшим достижением считается первая опера («Абесалом и Этери») – произведение чисто лирическое, и вряд ли стало случайностью то, что не относится к числу удач его последняя опера («Латавра»), в которой он стремился разработать героико-патриотический сюжет.

Но основная причина субъективно-личностной акцентировки состояла, очевидно, в соответствующей психологической настроенности человеческих душ, совпавшей со временем создания «Даиси».

Таким образом, есть основания утверждать, что в этой опере сквозь призму личных переживаний нашёл своё опосредованное отражение грандиозный исторический слом первых послеоктябрьских лет.

Можно задаться вопросом: нет ли противоречия в том, что подобное произведение появляется с немалым интервалом после основных событий, которые потрясли страну? Соблазнительно оправдать это запаздывание большими затратами времени, неизбежными при создании крупномасштабного театрального полотна, не говоря уже о необходимости определённой дистанции для художественного осмысления актуальной действительности.

Однако возможно и другое объяснение: похоже, что длительное накопление напряжений, тревог и смятений начала века именно в первой половине 1920-х годов вызвало трагедийную вспышку, которая обозначила осознание происшедшего, и, таким образом, в резкоконтрастном последовании опер Палиашвили наглядно отразился кардинальный перелом в психологии и жизнеот-

ношении человека. Ведь как раз на 1923 год приходится завершение таких не менее экспрессивных концепций, как Шестая симфония Мясковского и опера Прокофьева «Огненный ангел».

Продолжая параллели, можно напомнить, что примерно в одно время с окончанием предыдущей оперы Палиашвили Мясковский завершил свою Пятую симфонию, а Прокофьев Первую симфонию и оперу «Любовь к трём апельсинам», то есть произведения неизмеримо более объективные по тону, светлые и гармоничные.

Следовательно, логика эволюции оперного театра Палиашвили совпадала с магистральным движением художественного процесса и поэтому может считаться вполне закономерной, ответившей на запросы эпохи.

Игорь Кондаков (Москва)

На границах непросветленного страдания (Трагическое в музыке XX века)

*Радикальная музыка познает именно
непросветленное страдание людей.*

*Их бессилие настолько возросло,
что оно больше не допускает
ни видимости, ни игры.*

Теодор Адорно. Философия новой музыки¹

1. Дух музыки как спасение от «ужасов ночи»

Знаменитая некогда формула Ницше, предлагавшая видеть причиной рождения трагедии (не только древнегреческой, но и трагедии, современной немецкому мыслителю) «дух музыки», в XX веке словно «перевернулась». Что означал для Ницше его прославленный (особенно деятелями русской культуры Серебряного века) тезис «Рождение трагедии из духа музыки», послуживший заглавием к его «Предисловию к Рихарду Вагнеру»? Существует по крайней мере три смысловых контекста, в которых звучит, поворачиваясь разными гранями, этот важнейший для Ницше и его эпохи тезис, приобретающий подчас поистине судьбоносное значение для европейской, а затем и русской культуры.

Во-первых, вслед за Шопенгауэром Ницше признавал музыку эстетическим языком воли, а потому первичным и всеобщим среди других искусств, прежде всего поэзии (лирики) и изобразительного искусства (живописи). «...Лирика столь же зависима от духа музыки, сколь сама музыка в своей полнейшей неограниченности не нуждается в образе и понятии, но лишь выносит их рядом с собою. Поэзия лирика не может высказать ничего такого, что с без-

¹ Адорно Т.В. Философия новой музыки. М., 2001. С. 95.

границной всеобщностью и охватом не было бы уже заложено в той музыке, которая принудила поэта к образной речи. Мировую символику музыки никоим образом не передашь поэтому на исчерпывающий лад в слове, ибо она связана с исконным противоречием и исконной скорбью в сердце Первоединого и тем самым символизирует сферу, стоящую превыше всех явлений и предшествующую всякому явлению. По сопоставлению с нею скорее всякое явление представляется только подобием, поэтому язык, как орган и символ явлений, нигде и никогда не может обнажить перед нами внутреннюю сторону музыки, но при всех попытках подражать музыке всегда соприкасается с нею лишь внешним образом, сокровеннейший же ее смысл, несмотря на все лирическое красноречие, нисколько не становится нам ближе» (1; 78 – 79)¹.

Речь, как видим, шла у Ницше об онтологическом смысле первичности музыки, по отношению к другим искусствам и иным явлениям культуры, из которой уже, по-своему, вытекали и поэзия, и живопись, и театр. Именно потому, что музыка «не есть отображение явления <...>, но непосредственный образ самой воли и потому представляет по отношению ко всякому физическому началу мира – метафизическое начало, ко всякому явлению – вещь в себе» (1; 119). Поэтому, по Ницше, естественно представить, что внутренним ядром поэтического или пластического произведения искусства является невыразимая на языке других искусств музыкальная идея, но передача средствами музыки визуального образа (музыкальная живопись) или вербализованных понятий, словесности представляется ему противоестественной: в этом случае музыка низводится до иллюстративной роли при литературе или изобразительном искусстве. Лишившись мифического характера, «музыка стала лишь скудным подобием явления, и тем самым она бесконечно беднее, чем само явление, а эта бедность принижает для нашего чувства и само явление», превращая музыку в «музыкальное подражание» реальности, низводя ее «на степень рабыни явления» (1; 124).

Что же происходит при утрате музыкой ее онтологической первичности по отношению к другим видам искусства, по отношению к искусству как таковому, по отношению к эстетике и эстетическому как ее всеобщему предмету? Ницше ссылается на оперу, называя ее «паразитическим существом», питающимся «соками истинного искусства». Под действием профанирующих тенденций в новейшем искусстве, пророчил Ницше, «верховная и единственно заслуживающая серьезного к себе отношения задача искусства – спасти наши взоры от открывающихся им ужасов ночи и врачевать душу, охваченную судорогами волевых возбуждений, бальзамом иллюзии – выродится в пустую и развлекательную забаву?» При возникающем под влиянием оперы и подобных ей синтетических явлений искусства «смещении стилей» («этого *stilo rappresentativo*») «музыка рассматривается как служанка, а текст – как хозяин», «музыка уподоблена телу, а текст – душе». Обобщая сказанное, Ницше заключал: «При строгом взгляде на дело это роковое влияние оперы на музыку прямо-таки совпадает с

¹ Здесь и далее Ницше цитируется по изданию: *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990 – с указанием тома и страниц в тексте статьи.

развитием музыки вообще в новейшие времена» (1; 134). Во-вторых, различая в культуре два действенных и продуктивных начала, два «переплетенных между собой художественных инстинкта» – «аполлонический и дионисический» (1; 101), Ницше выделял дионисийское начало культуры как наиболее древнее, глубокое и сущностное, по своей природе мифотворческое. С аполлоническим началом Ницше ассоциировал изобразительное (пластическое) искусство, воплощающее в символической форме радость созерцания идеала, «наслаждение иллюзией и спасение через иллюзию» (1; 103). Именно в пластических искусствах «Аполлон преодолевает страдание индивида лучезарным прославлением вечности явления, здесь красота одерживает победу над присущим жизни страданием, скорбь в некотором смысле извирается прочь из черт природы» (1; 121). В этом отношении наука также несет в себе аполлоническое начало, как и пластическое искусство; различие состоит в том, что «если художник при всяком разоблачении истины остается все же прикованным восторженными взорами к тому, что и теперь, после разоблачения, остается от ее покрова, – то теоретический человек радуется сброшенному покрову и видит для себя высшую цель и наслаждение в процессе всегда удачного, собственной силой достигаемого разоблачения» (1; 113 – 114). Аполлонизм в культуре, утверждал Ницше, неизбежно оптимистичен и подобен волшебному сну.

Трагическое мирозерцание наступает вместе с концом «оптимистического познания»; когда наука подступает к собственным границам, – «здесь-то и терпит крушение ее, скрытый в существе логики, оптимизм». Когда человек, бессильный познать и рационально объяснить мир, вперяя свой взор в «неуяснимое», «к ужасу своему, видит, что логика у этих границ свертывается в кольцо и в конце концов впивается в свой собственный хвост, тогда прорывается новая форма познания – трагическое познание, которое, чтобы быть вообще выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства» (1; 116).

Важнейший признак трагической культуры, по Ницше, есть то, что «на место науки как высшей цели продвинулась мудрость, которая, не обманываясь и не поддаваясь соблазну уклониться в область отдельных наук, неуклонно направляет свой взор на общую картину мира и в ней, путем сочувствия и любви, стремится охватить вечное страдание как собственное страдание» (1; 128). На месте рационального знания оказывается «искусство метафизического утешения» – трагедия (1; 129).

Таким образом, возрождение трагедии и возвышение музыки во многом связаны, как полагал Ницше, с кризисом научного познания, выливающимся в ужас непознаваемости и необъяснимости мира, и торжество иррационализма, когда ведущее место в культуре начинает занимать искусство, вытесняя не оправдавшие надежд человечества науку и философию (своеобразно рационализированные формы аполлонизма), а также пошатнувшиеся каноны религиозного сознания.

Как и трагедия, музыка относится Ницше к дионисическим явлениям культуры. В ней, как это показывает философ на примере судьбы Сократа, «ненасытная жадность оптимистического познания превращается в трагическую по-

корность судьбе и жажду искусства» (1; 116). Ведь «трагедия и понятие трагического вообще» есть, по Ницше, высшее символическое воплощение музыкой «коренной своей дионисической мудрости» (1; 121). «Метафизическая радость о трагическом есть перевод инстинктивно бессознательной дионисической мудрости на язык образов: герой, высшее явление воли, на радость нам отрицается, ибо он все же только явление, и вечная жизнь воли не затронута его уничтожением». «...Музыка есть непосредственная идея этой [т.е. вечной. – И.К.] жизни» (1; 121).

Аполлонизм и дионисийство – это смысловые полюса культуры, за которыми, по убеждению Ницше, стоит оптимистическое преодоление трагического (в аполлонизме) и преодоление оптимистических иллюзий в переживании трагедии (дионисийство). «Оптимистическая диалектика гонит бичом своих силлогизмов музыку из трагедии, т. е. разрушает существо трагедии, которое может быть толкуемо исключительно как манифестация и явление в образах дионисических состояний, как мир грез дионисического опьянения» (1; 111 – 112). Обе тенденции, по замыслу Ницше, «принуждены, по закону вечной справедливости, развивать свои силы в строгом соотношении» (1; 156). Борьба и соперничество между аполлонизмом и дионисийством наполняют, пронизывают собой всю историю мировой культуры.

В-третьих, трагическое вообще (и в музыке особенно) понималось Ницше как чисто эстетическая категория, позволяющая преодолеть в себе нравственно-психологические и иные ассоциации трагедии. «Для объяснения трагического мифа, писал Ницше, первое требование – искать причину доставляемого им наслаждения в чисто эстетической сфере, не захватывая области сострадания, страха, нравственного возвышения. <...> Лишь как эстетический феномен существование и мир представляются оправданными; понятая так, задача трагического мифа и заключается в том, чтобы убедить нас, что даже безобразное и дисгармоническое есть художественная игра, в которую Воля, в вечной полноте радости, играет сама с собою» (1; 154).

«Но чего можно ждать для самого искусства от действия художественной формы, источники которой вообще не лежат в пределах эстетики? От художественной формы, которая скорее прокралась в область искусства из некоторой полуморальной сферы и только при случае изредка способна обманывать нас по части своего полукровного происхождения?» Отвечая на свой риторический вопрос, Ницше писал: «...Скрытому в генезисе оперы и в существе представляемой ею культуры оптимизму удалось с ужасающей быстротой совлечь с музыки ее дионисическое мировое предназначение и придать ей характер чего-то увеселительного, некоторой игры форм...» (1; 134).

Эстетическая игра (в том числе и божественная игра Мировой Воли с человечеством) оказывается, по самой своей сути, амбивалентной: с одной стороны, она возвышает обыденность безобразного и дисгармонического, жалкого и ужасного до великого и вечного в своей масштабности Искусства; с другой, эта же самая художественная игра, придавая всему на свете не просто игровой, но и игривый характер, оказывается способной низвести искусство до пустой заба-

вы, до эстетического развлечения, художественного зрелища, формы проведения досуга и бессодержательной «игры форм».

Однако все это происходит с искусством, полагал Ницше, в том случае, когда оно разрывает пуповину, связывающую трагическое с духом музыки, тем внутренним невыразимым началом, которое составляет сущность любого подлинно значительного явления искусства.

В то же время, сравнивая трагическое вообще с диссонансом в музыке, Ницше видел и в том, и в другом стремление «к чему-то лежащему за пределами слышимого», «в Бесконечное», «взмах крыльев тоскующей души», т. е. тот самый «дионисический феномен, все снова и снова раскрывающий нам в игре созидания и разрушения индивидуального мира эманацию некоторой изначальной радости...» (1; 155) Музыка и трагический миф, подчеркивал Ницше, «совместно коренятся в области искусства, лежащей по ту сторону аполлонизма; они наполняют своим светом страну, в радостных аккордах которой пленительно замирает диссонанс и рассеивается ужасающий образ мира; они играют с жалом скорби, доверяя безмерной мощи своих чар; они оправдывают этой игрой существование даже «наихудшего мира» (1; 156).

В общем, концепция Ницше вполне показательна для XIX века, включая и рубеж веков (неслучайно Ницше именно на рубеже веков, выражая специфику эпохи модерна и предвосхищая все изыски мирового модернизма, был столь популярен среди европейских и русских символистов и постсимволистов).

Идея внутреннего соответствия музыки и трагедии, возвышение музыки среди иных искусств, выведение трагического мирозерцания, трагической культуры, трагедийного искусства из почти мистического «духа музыки» и из музыки как таковой – все эти излюбленные ранним Ницше темы в конечном счете рефлексировали кризис личности, кризис творческой индивидуальности, кризис героического в европейской культуре. Трагическое – как, например, гибель героя – компенсировалось эстетическим катарсисом, апеллировавшим к символам великого, всеобщего и вечного – сверхиндивидуального и сверхчеловеческого, к апологии мировой безличной Воли, носящей явно трансцендентный характер и подавляющей все индивидуально-человеческое, вольно или невольно приносимое в жертву Бесконечному.

Именно эта апелляция к Бесконечному, к Вечности, к Первоединому могла примирить ницшеанского эстетического человека (Вагнер назовет его «человеком-артистом», затем этот термин подхватит и А. Блок) не только с вагнеровской или скрябинской неразрешимостью диссонанса (например «тристанова аккорда» или «прометеева аккорда»), а также с роковой гибелью отдельного героя (малеровского или штраусовского толка), но и с самим «ужасающим образом мира», являющегося в трагической музыке, и с эстетизацией разрушения и скорби, насилия и страдания, неотделимых от пресловутых «ужасов ночи», с непрерывным нагнетанием безобразного и дисгармонического как необходимых эстетических составляющих того мира, который Ницше понимал как «наихудший». Впрочем, эстетическое оправдание «наихудшего мира» оказалось задачей искусства ближайшего будущего – XX века.

2. Эстетическое оправдание «наихудшего мира»

Сегодня трудно даже помыслить, что причиной величайших трагедий XX века – Первой и Второй мировых войн, Русской революции и Гражданской войны, Большого террора и Холокоста, ГУЛАГа и «катастрофы» Советского Союза (включая распад СССР и «третье рождение» капитализма в России) – была музыка, – например, та, услышать которую некогда призывал интеллигенцию Блок. Более того, возложить ответственность за все то зло и разрушения, которые торжествовали на протяжении минувшего столетия и подчас побеждает сегодня, – на музыку и сочинявших ее композиторов, более того, на любого из творцов художественной культуры (так или иначе выражавших «дух музыки» своей эпохи) было бы в высшей степени несправедливо и аморально – даже если понимать ее, вслед за Шопенгауэром и Ницше, как воплощение чистой воли.

Положим, «музыка» свершавшейся революции была, действительно, услышана некоторыми (а, может, и многими) из представителей той русской интеллигенции, к которой обращался Блок. Вслед за поэтом кому-то из них «музыка» почудилась в железной поступи тоталитарных масс, шествующих по команде: «Революционный держите шаг! Неугомонный не дремлет враг»; кому-то – в задорных частушках городского плебса; кому-то – в любовной мелодраме солдата с проституткой, а кому-то и в красноречивом молчании театральнотрушского Христа «в белом венчике из роз», возглавляющего шествие своих красногвардейских апостолов и всю сопровождающую их кровавую революционную стихию в поэме «12».

Однако эйфория от услышанного шума, поначалу парадоксально принимаемого за величественную гармонию нового мира, была недолгой: «имеющие уши» вскоре поняли, что улавливаемые ими звуки «мирового оркестра» свидетельствуют о крушении столпов прежнего мироздания, о катастрофических сдвигах и переломах жизни и сознания, о вихрях и бурях, потрясающих европейскую цивилизацию, о наступлении воинственной и жестокой «азиатчины» на межеумочную Россию – вместо ожидаемого вселенского культурного европеизма (призраки соловьевского панмонголизма, брюсовских «грядущих гуннов», блоковских скифов, «с раскосыми и жадными очами»).

В своей замечательно глубокой и во многом недооцененной статье «Крушение гуманизма» А. Блок не столько доказал, сколько интуитивно почувствовал, цикличность культурно-исторического процесса, в котором преобладание культуры сменяется господством цивилизации, а смерть цивилизации знаменует собой новое *возрождение культуры*. Следуя в этом отношении за Ницше и Вагнером, Блок связывал рождение культуры с «духом музыки», с «музыкальной стихией», а враждебную культуре цивилизацию называл «обескрылевшей и отзвучавшей», чуждой музыкальности, лишившейся «музыкальной влаги», а потому обреченной на гибель. Например, цивилизация, развязавшая мировую

войну, была им охарактеризована как «антимзыкальная», а потому представлялось, что она тем самым «подписала смертный приговор себе самой»¹.

Блоковская модель исторического процесса, отражающая *пульсацию цивилизации / культуры*, ставит во главу угла «дух музыки» (тот самый, ницшеанский), переживающий то подъем, то спад. В зависимости от того, «проструилась» ли музыка на поверхность жизни и оказалась ли она услышана людьми, зависит: приблизится или нет к жизнотворной стихии общество, возродится ли, одухотворенная музыкой культура. Музыка, по Блоку, рождается как отражение «стихийных природных ритмов»; она воплощает «космические соответствия» «революций духовных, политических, социальных».

Другое дело, что музыкальные созвучия и ритмы, знаменующие собой новое культурное движение, могут быть вовремя не услышаны людьми, лишенными музыкального слуха, да и просто глухими. И тогда кажется, что это не музыка, а неорганизованный шум, звуковой хаос. «Музыка эта, – писал Блок, – дикий хор, нестройный вопль для цивилизованного слуха. Она почти невыносима для многих из нас, и сейчас далеко не покажется смешным, если я скажу, что она для многих из нас и смертельна»².

Конечно, в блоковской культурфилософии революционной эпохи еще слишком многое идет от Ницше. Чисто ницшеанской является блоковская апология трагического как универсального ключа к «наихудшему» из миров. «Оптимизм вообще, – писал А. Блок, повторяя мысли немецкого философа из «Рождения трагедии», – несложное и небогатое мирозерцание, обыкновенно исключаящее возможность взглянуть на мир как на целое. Его обыкновенное оправдание перед людьми и перед самим собою в том, что он противоположен пессимизму; но он никогда не совпадает также и с *трагическим* мирозерцанием, которое одно способно дать ключ к пониманию сложности мира»³. Если представлять, вслед за Ницше (и Шопенгауэром, конечно), что голос Мировой Воли требует жертв – в виде отдельных индивидов, не укладывающихся в новую эпоху, отдельных феноменов культуры (например, гуманизма, который терпит в XX веке крах), в виде целых цивилизаций (вроде европейской, построенной на просвещении и гуманизме), то, конечно, следует прислушаться к новому «духу музыки», требующему всех этих роковых изменений и разрушений.

И в самом деле, если с этой точки зрения посмотреть на блоковскую поэму «12», за убийством Катьки «толстоморденькой», за перестрелкой Петьки и Ваньки, за «грабежами» на «этажах», за митингом проституток и досужими разглагольствованиями вчерашнего интеллигента, буржуя, попа о «погибшей Расее», похоже, и в самом деле встает игра эстетическими формами, идущая от безликой, надчеловеческой, внеэтической «Мировой Воли», ницшеанской Абсолютной Идеи. Звучащая музыка Хаоса, революционных разрушений, гул незримо создаваемой подспудными токами революционных стихий цивилизации будущего, казалось бы полностью оправдывает и сами разрушения, и страда-

¹ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. VI. С. 111 – 113.

² Там же. С. 112.

³ Там же. С. 105.

ния, и скорбь творца, чувствующего свою обреченность эпохой, свою неотменимую жертвенность, и трагическое мирозерцание, дающее универсальный ключ к пониманию сложности мира...

Однако Блок не просто повторяет зады нищезанятия на русский манер, как все русские символисты и постсимволисты – от Мережковского до Маяковского. Есть в его рассуждениях и нечто новое, по сравнению с Ницше. Это, конечно, мысль о том, что в центре мировой истории уже не отдельная личность – героическая и трагическая, а *массы*, их стихийная деятельность, их стихийное мировоззрение. Перемена субъекта истории – массового вместо индивидуального – кардинально меняет и масштабы истории, и ее осмысление и оценки, и характер трагического, находящего свое отражение и выражение в искусстве.

Каковы блоковские откровения насчет культурных параметров XX века! Например, о том, что народ выражает свои стремления «на диком и непонятном для гуманистов языке – на варварском языке бунтов и кровавых расправ»¹. Или о том, что «полицейское государство <...> гораздо реалистичнее новейших гуманистов: оно откровенно поставило на первый план вопрос о подчинении и властвовании, а так как властвование требует прежде всего разделения (то есть натравливания одной части населения на другую, одного класса на другой, – *devide et impera*), то всякие попытки связывания. Если они даже исходят от некоторых органов полицейского государства, терпят неизбежное крушение...»². Наконец, и это, принципиально пессимистическое признание: «Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно», ибо варварские массы, в отличие от «цивилизованных людей», не «изнемогли» и не «потеряли культурную цельность», а значит, «в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы»³. В конечном счете – это признание того, что создание произведений искусства и науки, философии перестает быть чисто индивидуальным делом мастеров, гениальных творцов, но становится ремеслом и самодеятельностью свежих, но не обремененных прошлой культурой варваров.

Массовое общество, массовая культура, полицейское государство, засилье «общих мест», обладающих «культурной цельностью» и гибель творческих индивидуальностей, зараженных гнилым гуманизмом и творческим эгоизмом – все это черты наступающего тоталитаризма, который провидит «слепнувшими» от бессилия и отчаяния глазами Блок. Однако во всех этих чертах новой цивилизации уже трудно усмотреть «эстетическую игру» Мировой Воли, а в искусстве, порожденном новой эпохой – оправдание трагической гибели героев-одиночек. В водовороте «вихрей и бурь» гибнут не одинокие гении, а сами массы, вместе со «щепами цивилизации» захваченные «бурным потоком» событий, в который устремилось человечество⁴. Иной стала и мера трагического как эстетической категории.

¹ Там же. С. 98.

² Там же. С. 99.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 115.

Истоком всех грандиозных трагедий XX века – всемирных и национальных, коллективных и индивидуальных, цивилизационных и творческих – были, конечно, грандиозные политические проекты национального и мирового переустройства, требовавшие великих потрясений и разрушений, человеческих жертв и самоотверженности народа. На фоне подобных целей и средств ни музыка, ни театр, ни литература, ни любые иные художественно-эстетические атрибуты общественной жизни, конечно, не могли служить оптимальными «рычагами» власти и управления и неизбежно отходили на второй, а то и третий (или даже еще более далекий) план исторических трансформаций. Все искусства, науки, формы философствования и просвещения приобретали униженный утилитарный статус – идеологической «обслуги» государства, его политики и могущества, его вождей и фетишей. На фоне свершающихся событий оплакивать отдельную личность, гибнущую в водовороте истории и своей гибелью освящающей эстетический катарсис, стало нелепо и неуместно.

В XX веке выражением трагического стала не судьба отдельной личности и ее переживания, а ощущение необратимости самого времени. Время, – писал О. Шпенглер, – «... и есть само трагическое...», имея в виду, что временное измерение истории общества и культуры символизирует необратимость земной человеческой жизни. «Если назвать направление жизни *необратимостью*, – продолжал великий немецкий философ культуры, – если погрузиться в страшный смысл слов “слишком поздно”, с которыми некий мимолетный отрывок настоящего переходит в собственность *вечно* прошлого, то можно будет ощутить первооснову каждой трагической развязки»¹. Музыка, единственный вид искусства, последовательно передающий саму по себе динамику внешнего и внутреннего мира человека, более чем какое-либо явление культуры выражает необратимость времени и трагизм человеческой жизни.

Сравнивая – в духе Шпенглера – музыку и другие временные искусства (танец, театр, кино и т. п.) с искусствами пространственными (архитектура, скульптура, живопись и др.), аналитик несомненно усмотрит в самой оппозиции времени / пространства смысловое противостояние: если пространство характеризуется замкнутостью, то время – разомкнутостью; пространство обратимо, время необратимо; пространство характеризует рациональную ясность каузальности, время – темную иррациональность судьбы; пространство как таковое несет в себе оптимистичность, время – пессимизм².

Подобная выделенность музыки как исключительно художественного средства выражения трагических переживаний и передачи трагичности самого времени в какой-то мере перекликается с ницшеанской концепцией, но что-то существенное и отличает новый, шпенглеровский взгляд на трагедию и трагическое. Первичной в культуре и ее истории предстает сама трагедия, а музыка выступает лишь как наиболее адекватное, наиболее совершенное и универсаль-

¹ Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. С. 288.

² См., например: Кудряшов А.Ю. Музыкальная полистилистика второй половины XX века: текст в пространстве истории // Культура и пространство. Славянский мир. М., 2004. С. 142.

ное художественное и эстетическое средство выражения и воплощения трагического в жизни.

Итак, в XX веке эпохальная формула Ницше «перевернулась», буквально «с ног на голову». Лучше других это почувствовали композиторы нововенской школы, последователи Малера и Брукнера – А. Шёнберг, А. Берг, А. Веберн, призванные стать, вместе со своими учителями и предшественниками (начиная с Вагнера), великими реформаторами европейской и мировой музыки в XX веке. Их радикальный опыт, связанный, прежде всего, с размытием тональности и полным отказом от нее, глубоко осмыслил Т. Адорно, попытавшийся впервые подвести под новый «дух музыки» философскую базу. Не ставя своей целью как бы то ни было осмыслить и оценить адорновскую «Философию новой музыки», а в ее свете сам опыт «новой музыки» нововенских авангардистов, я ограничусь лишь одной цитатой, относящейся к А. Бергу и его оперному творчеству, но по своему смыслу далеко выходящей за рамки рефлексии додекафонии и атонализма. «...Сущность красоты поздних сочинений Берга коренится не столько в замкнутой поверхностности их успеха, сколько в их глубокой невозможности, в безмерной безнадежности, кроющейся под их поверхностью, в смертельно печальной жертве будущего прошлому»¹. Сказанное относится ко всей музыке XX века.

В данной статье речь пойдет о русских композиторах XX века, волей судьбы принужденных стать «классиками советской музыки», – Сергее Прокофьеве и Дмитрие Шостаковиче; причем само это становление, само это превращение представителей русской музыки в представителей музыки советской, по самой своей сути, было внутренне трагичным, прежде всего для самих творцов. Впрочем, и вне этого драматического превращения свободных гениев в «рабов» режима и его идеократии творчество обоих русских композиторов изначально содержало трагическое как главное наполнение истории XX века. И Прокофьев, и Шостакович были свидетелями и участниками двух мировых войн, Русской революции и Гражданской войны, сталинского террора и идеологических гонений на искусство. Оба были узниками и жертвами тоталитарного режима и оба, вольно и невольно, стали создателями эталонного тоталитарного искусства, возвышавшего и прославлявшего советскую власть и его вождей (что также служило почвой для трагических переживаний и угрызений совести великих художников советского времени.

Многое различало Прокофьева и Шостаковича, делая их подчас оппонентами друг друга, ревнивыми соглядатаями успехов и поражений каждого из художников, излишне строгими взаимными критиками своего творчества. Отличными были и биографии двух конгениальных художников: Прокофьев прошел через эмиграцию, жизнь на буржуазном Западе, чего никогда не забывали его советские критики; Прокофьев для Сталина и Жданова был всегда в той или иной степени «не наш», даже когда писал «Здравицу» в честь 60-летия Сталина или Кантату к 20-летию Октября на тексты Маркса, Ленина и Сталина.

¹ Адорно Т. Философия новой музыки. С. 188 – 189.

В отличие от Прокофьева, Шостакович был плоть от плоти советского государства и советской культуры. В 1917 году ему было всего лишь 11 лет; и консерваторское образование, и первые произведения Шостаковича были сугубо советскими. Сколько ни боролась советская власть с «сумбуром вместо музыки» и «балетной фальшью» в творчестве Шостаковича, она добивалась от него лишь того, чтобы он стал еще более «своим», «нашим», «советским», чтобы он не только сочинял музыку к «Падению Берлина» и «Незабываемому 1919-му», но и покорно подписывал написанные за него статьи в «Правду» и зачитывал готовые доклады на съездах Союза композиторов.

Но все же главное, что, собственно, и делало их обоих современниками, представителями русской музыки XX века и многострадальными деятелями «нового» советского искусства, – это было трагическое содержание их творчества, красноречиво выразившее трагедийность самого времени.

Младший современник Прокофьева А. Шнитке, проницательно писал о том, что Прокофьев был «защищен ироническим разумом от миражей современности»¹. Многие в творчестве Прокофьева подтверждают это. Так, не случайно в 1917 году Прокофьев сочиняет два значительных произведения – «Классическую симфонию» (№ 1), стилизованную под Гайдна, или точнее, рассказывающую языком Гайдна о событиях XX века, и кантату «Семеро их» на текст халдейского заклинания в переводе К. Бальмонта. Первая была откликом на события Февральской революции; вторая – на события Октября. То и другое сочинение 1917 года были разными версиями событий, пропущенных через призму прокофьевского иронического разума. Однако написанная уже в эмиграции 2-я симфония (еще в 1917 г. задуманная как «Русская») уже без всякой иронии рисует Россию как «тихий омут» в котором водятся «черти», как бескрайнюю и неуправляемую стихию революционного хаоса, как «безудерж» русского бунта, «бессмысленного и беспощадного».

Гаммы, с «остервенением» распеваемые хором в «Здравице», кантате, сочиненной к 60-летию Сталина, – это, конечно, прокофьевская ирония, весьма рискованная в 1939 году. «Прокофьев в этом эпизоде вовсе не абстрагировался от Сталина, а, наконец, приблизился к деспоту, и пусть лишь контурным рисунком, но как-то запечатлел его очертания»², – вспоминал В. Зак, участник исполнения «Здравицы» в 1947 году. Но трагические страницы «Ромео и Джульетты», «Семена Котко» – отображение реальной трагедии расколотой страны, разделенного народа, ввергнутого в пучину революции и гражданской войны; точно так же как трагизм Пятой и Шестой симфоний, оперы «Война и мир», «Оды на окончание войны» передавал значение и смысл Великой Отечественной как трагедии страны и народа, отнюдь не в духе облегченных победных реляций заштатных советских патриотов. Неслучайно самые трагические произведения Прокофьева особенно ожесточенно критиковались как формалистические и «антинародные».

¹ Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004.. С. 189.

² Цит. по кн.: Сергей Прокофьев: Воспоминания. Письма. Статьи. М., 2004. С. 339.

Шостакович также велик именно как трагедийный художник. Его оратория «Песнь о лесах» (скрытая аллюзия на малеровскую «Песнь о Земле») или кантата «Над Родиной нашей солнце сияет» отнюдь не являются его сокровенным замыслом. Однако его главные произведения несут в себе пафос противостояния террору. Опера «Леди Макбет Мценского уезда» не понравилась Сталину не только своей чувственной и жестокой музыкой, но и оправданием убийства тирана отчаявшейся, тоскующей по любви женщиной, а также картиной страны политкаторжан, всесоюзного ГУЛАГа, развернутой в последнем акте оперы. Пятая симфония, написанная в 1937 году, рисует отнюдь не торжество социализма в отдельно взятой стране, а торжество террора. Проницательный А. Фадеев написал вскоре после первого исполнения симфонии: «... Конец звучит не как выход (и тем более не как торжество или победа), а как наказание или месть кому-то. Страшная сила эмоционального воздействия, но сила трагическая. Вызывает чувства тяжелые»¹.

Знаменитая «Ленинградская симфония» (7-я) была написана Шостаковичем не только о ленинградской блокаде; более того, сегодня выясняется, что составляющий ее музыкальный материал был во многом сочинен еще до начала Великой Отечественной войны (включая гениальный эпизод «нашествия»). С. Волков передает слова Шостаковича, высказанные мемуаристу незадолго до смерти: «Еще до войны в Ленинграде, наверное, не было семьи без потери. Или отец, или брат. А если не родственник, так близкий человек. Каждому было о ком плакать. Но плакать надо было тихо, под одеялом. Чтобы никто не увидел. Все друг друга боялись. И горе это давило, душило. Оно всех душило, меня тоже. Я обязан был об этом написать. Я чувствовал, что это моя обязанность, мой долг. Я должен был написать реквием по всем погибшим, по всем замученным. Я должен был описать страшную машину уничтожения. И выразить чувство протеста против нее»².

Сила обобщения Седьмой симфонии Шостаковича была такова, что симфония о войне, о Ленинграде была откликом не только на гитлеровское нашествие и военные испытания ленинградцев, но и на сталинский террор, на советскую машину уничтожения. Обличая нашествие сил зла, выросших из легкомысленного мотива оперетты Ф. Легара «Веселая вдова» («Иду к “Максиму” я...») в чудовищный скрежет всемирной мясорубки, Шостакович заклеил любой тоталитаризм – и гитлеровский, и сталинский, и любой будущий неоталитаризм – как общечеловеческую трагедию, неотвратимую и необъяснимую, непрощаемую и ничем не компенсируемую.

Трудно представить трагическое в творчестве Шостаковича (включая его последние, сугубо личные, Четырнадцатую и Пятнадцатую симфонии) лишь как досужую игру художественных форм, пусть даже и приписанную Мировой Воле. Трагично *сопротивление художника* Мировой Воле, его неприятие произвола мировой истории, его бунт против страданий и смерти человека. Протест бессмысленный и безысходный, но неизбежный, составляющий смысл ху-

¹ Фадеев А. За тридцать лет: Избранные статьи, речи и письма о литературе. М., 1957. С. 891.

² Волков С. Шостакович и Сталин: художник и царь. М., 2004. С. 397 – 398.

дожественного творчества, долг музыканта и гражданина... Речь идет, по формуле Адорно, об искусстве после Аушвица, а в интерпретации В. Подороги, не только после Освенцима, но и после ГУЛАГа.

Таков, например, смысл автобиографического Восьмого квартета, посвященного «Памяти жертв фашизма и войны», который автор в письме к другу Исааку Гликману охарактеризовал как посвященный «памяти автора этого квартета»¹. Таков смысл и вокального цикла «Из еврейской народной поэзии», написанный Шостаковичем в самый разгар антисемитской кампании против буржуазного космополитизма. Таков смысл и трагической Десятой симфонии, написанной после смерти Сталина, и оттепельной Тринадцатой симфонии на слова Евг. Евтушенко, с трудом пробившейся на концертное исполнение... Даже 11-я и 12-я симфонии, посвященные революции 1905 года и Октябрьскому перевороту, отнюдь не конъюнктурны: они также повествуют о трагических испытаниях народа, страны в XX веке. Что же касается последних симфоний Шостаковича – 14-й и 15-й, то они с огромной и интеллектуальной и эмоциональной силой выражают личную трагедию творца, тяжело переживающего не только конечность жизни и невозможность осуществить всё задуманное и выстраданное, но и првратности исторической и социокультурной судьбы художника, не смогшего полностью реализоваться в современных ему условиях

А. Шнитке в своем «Слове о Прокофьеве» писал о формах художественного и житейского противостояния С. Прокофьева, а в его лице – всей русской музыки XX века в целом, своему трагическому времени. «Этот человек, конечно же, знал ужасную правду о своем времени. Он лишь не позволял ей подавить себя. Его мышление оставалось в классицистских рамках, но тем выше была трагическая сила высказывания во всех этих его гавотах и менуэтах, вальсах и маршах. Он в буквальном смысле слова был Господином в галстук, поэтому, когда он явился в 1948 году на ждановский квазиинтеллектуальный спектакль истребления в ЦК партии – в бурках и лыжном костюме, – это имело более глубокий смысл, чем просто внешняя форма»².

Так, по мысли А. Шнитке, складывалась полистилистика эпохи, в которую контрапунктом вплетались: творчество Прокофьева в ряду произведений других композиторов-«формалистов», пресловутое Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере “Великая дружба”», доклад «надзирателя над идеологией» (сталинская ирония!) А. Жданова, покаянные выступления «провинившихся» композиторов, эпатажное поведение С.С. Прокофьева на политическом представлении, обличительные реплики ретивых конъюнктурщиков, атмосфера неистовых гонений и расправ над культурой и прочие составляющие культурно-исторического процесса в послевоенное время. Подобная трагическая полистилистика эпохи с участием Прокофьева продолжала развиваться даже после его смерти. В этом смысле показательна предсмертная Седьмая симфония Прокофьева, которая представляет собой грустное подведение итогов жизненного пути, трогательное воспоминание о своей творческой юности, тихое и безнадеж-

¹ Письма к другу: Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману. СПб., 1993. С. 159.

² Шнитке А. Статьи о музыке.. С. 190–191.

ное прощание с жизнью и окружающим миром – в то самое время, как неумолимый маятник вечности отсчитывает последние мгновения земного существования гениального мастера....

Описывая похороны Прокофьева, умершего в один день со Сталиным, Шнитке рисует символическую картину: «... По почти пустой улице, параллельной бурлящему потоку трагически-историчной массы, что оплакивала Сталина, двигалась в противоположном направлении небольшая группа людей, неся на плечах гроб величайшего русского композитора того времени. <...> Так и остался в истории образ лишь этой маленькой, особой группы людей, двинувшихся в путь с иным намерением и к иной цели. Этот образ, – продолжал А. Шнитке, – кажется мне символичным. Ибо подобное движение против течения в то время было абсолютно бесперспективным. И все-таки даже тогда существовала, как в любую из прежних эпох, возможность выбора между двумя решениями, из которых истинным оказалось лишь одно»¹.

Другой младший современник Прокофьева композитор С. Слонимский писал в связи с размышлениями о его смерти и похоронах: «Обидно сознавать, что рейтинг гениального Сергея Прокофьева в год его смерти не составлял и тысячной доли рейтинга его сверстника по кончине Иосифа Сталина. И это тоже трагедия – не только трагедия судьбы великого композитора, но и трагедия нашей великой страны, нашей многострадальной отчизны...»².

Казалось бы, сталинская эпоха победила гениального музыканта, сломала его морально, заставив сочинять «Повесть о настоящем человеке» и «Сказ о каменном цветке», «На страже мира» и «Зимний костер», и физически, сведя его в могилу – затравленного, растерянного, испуганного – в неполные 62 года. «И все-таки, – пишет Шнитке, – Прокофьев был не из той породы людей, что гнулись под бременем эпохи. Правда, в его жизни нет примеров открытого сопротивления ритуальному театру истребления. Зато нет и уступок. Он принадлежал к числу тех, кто в самых ужасных обстоятельствах сохранил свое человеческое достоинство, не сдался на милость внешне всемогущей повседневности. Он оказывал спокойное, но тем более стойкое сопротивление»³. Стиль сталинской эпохи и стиль Прокофьева (как и стиль Шостаковича) совпадали по времени, но не по смыслу, образуя в совокупности контрастную полистилистику русско-советской культуры, основанную на неразрешимом диссонансе тоталитарного и индивидуального начал.

Искусство и жизнь С. Прокофьева (или, по-своему, Д. Шостаковича) в контексте сталинской эпохи оказались глубже и дальновиднее, нежели репрессивная политика и художественные вкусы вождя и его «тонкошеих» соратников, а смерть композитора, столь «неудачная» и «неуместная» на фоне смерти «отца народов», в конечном счете выглядела, в сознании потомков и в истории культуры как *нравственное одоление* – и эстетической несправедливости, и преступного режима, и политического культа, и извращенной культурной политики, – вме-

¹ Там же. С. 194.

² Слонимский С. Свободный диссонанс: Очерки о русской музыке. СПб., 2004. С. 125.

³ Там же. С. 189.

сте взятых и по отдельности. Плюрализм культурной памяти заключал в себе и такую, трагическую полистилистику искусства и жизни, красноречивее всего иллюстрировавшей рождение музыки в XX веке из духа трагедии.

Владислав Петров (Астрахань)

Вокально-инструментальное наследие Маурисио Кагеля: к вопросу об интертекстуальности

Имя одного из ярких авангардистов второй половины XX века Маурисио Кагеля широко известно, как музыкантам-профессионалам, так и любителям современно музыки [см. наши работы, посвященные как отдельным произведениям Кагеля, так и его стилю в целом: 2, 3, 4, 5, 6].

Изучение творческого метода композитора представлено в массивной литературе западных авторов. Так, широко известна и уже поэтому заслуживает пристального к себе внимания монография одного из признанных «кагелеведов» Б. Хейли [19]. Она представляет собой хронологическое изложение жизни и творчества композитора с акцентом на основных константах стиля Кагеля. Например, автор отмечает, что Кагель всю свою жизнь ставил под сомнение обособленную значимость музыки как вида искусства; именно поэтому он стремился к синтезу искусств, к соотношению музыки и театра, визуализации музыки. С этих позиций Хейли рассматривает все наследие композитора¹. При этом, заметно повышенное внимание западных музыковедов именно к театральности всех, включая инструментальные, опусов Кагеля. Действительно, эта знаковая черта кагелевского стиля явилась стилеобразующей, поскольку все средства выразительности, все идеи композитора направлены исключительно на визуализацию исполнительского пространства. Причем, эта визуализация, как уже отмечалось, характерна не только для музыкально-театральных сочинений, в которых она априори значима и необходима, таких, как опера «Из Германии» (1979), музыкально-синтетическое действо «Государственный театр» (1970), концертное шоу «Варьете» (1977), но и для произведений, не имеющих, на первый взгляд, непосредственного отношения к действенно-сценическим жанрам – инструментальным опусам «Матч» (1964) для трех исполнителей, «Акустика» (1970) для пяти исполнителей, «Серенада» (1995) для трех исполнителей. Значительная часть западных исследователей утрирует театральность музыки Кагеля: достаточно привести в пример работы С. Брюстла [10], Я. Демиррье [12], А. Гиндта [13], Р. Шейдеманна [22], рассматривающих общие проблемы проявления театральности в наследии Кагеля, и статьи О. Бернаже [9], Е. Роелке [21], К. Шмидта [23], доказывающих возможность ис-

¹ Попутно укажем на ряд других работ Б. Хейли, посвященных семантике фортепиано в творчестве Кагеля [18], его конкретным музыкальным опусам [14, 16, 17] и частным вопросам эстетики и стиля композитора [15].

следования инструментальных опусов композитора с точки зрения театрализации исполнительского процесса.

Примечательна и знакова статья Ф. Кларка «Маурисио Кагель: искусство войны» [11], в которой автор не только представляет общие стилистические метаморфозы композитора на протяжении его жизни, но и утверждает несколько достижений композитора на протяжении его творческого пути: 1) в век Кагеля преобладали импрессионизм, сериализм, минимализм, тоталитаризм и постмодернизм; композитор же обошел ряд этих и других «измов» в целом – вместо этого он сочетал достижения современной музыки с традицией, 2) Кагель явился автором ряда новых жанров, успешно влившихся в общую жанровую иерархию, 3) композитор ввел в исполнительский арсенал ряд, казалось бы, непредназначенных для исполнения предметов, инструментов, приборов.

В российском музыкознании творчество Кагеля изучено достаточно скромно, явной причиной чего, как кажется, *ранее служила* чрезмерно экспериментальная деятельность композитора, чьи концепции вызывали шквал негативных эмоций у любого передового советского музыковеда, а *сейчас служит* ограниченность информации о Кагеле, отсутствие нотных материалов. Хотя, очевиден значительный прогресс: с начала 90-х годов XX столетия в российских изданиях появляется ряд работ, посвященных Кагелю. Среди них назовем статьи А. Ивашкина [1], М. Раку [7], С. Саркисян [8]. Имя Кагеля и его произведения упоминаются в коллективных монографиях и учебных пособиях по истории зарубежной музыки и анализу музыкальных форм. Все чаще в практику российских музыкантов внедряется исполнение его сочинений.

Одной из магистральных черт кагелевского наследия стала вербальная интертекстуальность, связанная с намеренным синтезом в одном произведении двух или более **вербальных текстов** – принадлежащих, например, разным авторам, разным эпохам или одному автору, но написанных в разные этапы жизни. Так, в произведении «Средиземное море» происходит единовременное сочетание текстов Х.Л. Борхеса, лозунгов и политических текстов середины 70-х годов, цитируемых Кагелем, а также текстов, придуманных самим композитором. Литературный (художественный) стиль аргентинского писателя сопряжен в данном случае с нехудожественным стилем политических текстов. Возникает монолитный метатекст, различные источники которого (у каждого свой литературный стиль) направлены на воссоздание одной цели – показа основных вех жизни и творчества выдающегося представителя эпохи Барокко. Отметим также, что Кагель часто обращается к документалистике, используя в качестве текстов своих опусов заметки из старых газет («..., 24.12.1931 Искаженные сообщения») (1991) для баритона и инструментального ансамбля), к текстам музыкальных опусов других композиторов (слова Арии Князя Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе» легли в основу текстовой части сочинения «Князь Игорь. Стравинский» (1982) для баса и инструментального ансамбля, а текст 371 Хорала Баха – в основу вербальной части «Речитативарий»).

Рассмотрим подробнее некоторые из указанных образцов, предпринимая попытку смыслового обоснования синтеза вербальных текстов (вербальной интертекстуальности) и их соотношения с музыкой.

Так, оратория «Святой Бах» (1985) – грандиозное вокально-инструментальное произведение Кагеля общей продолжительностью более двух с половиной часов и включающее в себя 33 номера – создано к 300-летию со дня рождения великого немецкого композитора. Этот опус, написанный для солистов, хора и оркестра, – дань композитора Баху, преклонение перед его талантом (уже в названии Кагель причисляет Баха к святым) и соответственно он повествует о его жизни. «Не все композиторы верят в бога, но все верят в Баха!» – утверждал Кагель. В большинстве номеров ведется повествование о судьбе Баха, взятое Кагелем в известной монографии И. Форкеля. Кроме итога использованы: некролог Баха, помещенный в газеты 1750 года, тексты его писем и записок. Например, в № 20 своей Оратории Кагель в качестве текстовой основы применяет Прощение об отставке, посланное магистрату города Мюльхаузена 25 июня 1708 года, в котором Бах высказывает свою точку зрения о важности роли органиста в современной ему культуре.

Бах Кагеля – всю жизнь мучающийся от непонимания работодателей и малых доходов человек, ставший Иисусом в музыкальном мире, чье творчество – прямая связь человека с Богом. По сравнению со Страстями самого Баха, явившимися жанровой моделью для произведения Кагеля, здесь намного меньше законченных сольных и хоровых номеров. Типичный постмодернист – Кагель – естественным образом прибегает к полистилистике, ознаменованной в данном случае не только наличием цитат из музыки Баха, но и сочинением в стиле Баха. Среди цитат (как музыкальных, так и текстовых):

- фрагменты духовных кантат «Как мимолетно и несущественно» (BWV 26) – № 4, «Новорожденное дитя» (BWV 122) – № 5, «Во всех моих делах» (BWV 97) – № 15, «Господь моя твердыня» (BWV 80) – № 21 и «Храни нас Господь словом своим» (BWV 126) – № 29,

- хорал (№ 53, «O Haupt voll Blut und Wunden») из «Страстей по Матфею» – № 32,

- нормейстерский хорал «Возлюбленный Иисус...» (BWV 1093) – № 19,

- хоралы «Пред Твой престол я предстаю» (BWV 327) – № 2, «Zwingt die Saiten in Cythara» (из BWV 36) – № 6, «Христос, который делает нас счастливыми» (BWV 283) – № 9, «Отец там» (BWV 292) – № 11, «Der du bist drei in Einigkeit» (BWV 291) – № 22, «O Mensch, beweine deine Sünde groß» (BWV 402) – № 23, «О, грусть, о, горе!» (BWV 404) – № 25, «Du, o schönes Weltgebäude» (BWV 301) – № 30, «Приходит ночь» (BWV 296) – № 32.

Единственное, что сразу несколько режет слух – это помещение баховских и псевдобаховских мелодий в экспрессивный контекст, отличающий общее звучание Оратории, в условия сериалистической техники, сонорики. Кроме того, везде имя Христа (Иисуса, Бога, Владыки) заменяется Кагелем на имя Баха. В некоторых случаях, когда используется лишь текст баховских хоралов, его музыкальное овеществление Кагелем не соответствует тому музыкальному об-

лику, который данный текст имел у Баха. Например, в № 2 Оратории Кагеля применяется текст баховского хорала «Пред Твой престол я предстаю», у композитора эпохи барокко, имеющего достаточно светлое музыкальное овеществление. У Кагеля же он помещен в условия диссонантной музыки, сонорики, дисгармонии, что меняет его запечатленную в умах музыкантов образную семантику. В Оратории также значима тема ВАСН.

В партии солистов преобладает диссонантность, декламационность, олицетворенная либо речитацией на одном звуке, либо широкими мелодическими скачками, придающими дополнительную эмоциональность повествованию. Это заметно не только в тех номерах Оратории, в которых ведется повествование о жизни Баха (например, таково интонирование тенора в № 3), но и при воссоздании его хоралов (партия меццо-сопрано в № 6, партия тенора в № 22). Роль хора, как правило, звучащего в большинстве номеров вместе с каким-либо солирующим голосом или рядом голосов, не сводится лишь к фоновому сопровождению: хор комментирует события жизни Баха, акцентирует внимание на наиболее ярких моментах. Не чужд оратории и мистический колорит. Например, № 1 в своем временном большинстве построен на шепоте хором фонем *a i e o* в разных комбинациях, придающих состояние ирреальности. Затем баритон произносит следующий текст: *«Тебе, тебе, Себастьян я буду петь / Тебе адресовано мое восхваление... Хвала тебе теперь и навсегда! Авва, отче!»*.

Вербальная интертекстуальность (синтез ряда текстов) заявляет о себе и в опусе **«Полуночная книга»** (1986) для чтеца, трех солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля (флейта, бас-кларнет, туба, фисгармония, арфа, скрипка, ударные). В данном четырехчастном цикле Кагель обратился к образам романтизма и преподнес их в достаточно ироничной форме. В качестве текстов им избраны фрагменты из дневников Р. Шумана (1827-1838), опубликованные в редакции Г. Эйсмана в Лейпциге в 1971 году. Кагель вспоминал: «Когда я купил эту книгу, я не думал, что она позже будет со мной почти всюду». Композитор увлекся мыслями Шумана, его психологией, самокритичностью, его отношением к жизни и обилием рассказов о природе тех мест, где доводилось бывать немецкому романтику, его вымышленными рассказами, обличенными в прозаическую форму. Ряд таких рассказов, датированных в дневнике Шумана ноябрем 1828 года [см. об этом: 20] и объединенных в своеобразный цикл, имеющий сквозную драматургию и мигрирующих персонажей, лег в основу кагелевского произведения. Части композиции названы в соответствии с названиями рассказов Шумана: 1 часть – «Mitternachtsstück», 2 часть – «Mitternachtsstück aus Selene», 3 часть – «Nachtphaläne in der Selene», 4 часть – «Altarblatt». В последней части текст использован не полностью. В 1 части цикла Кагель применяет фантастический рассказ Шумана о похоронах старого могильщика. В тексте Шуман не избегает обрисовки мрачности и зловещности происходящих событий: «памятники бросали длинные тени словно стрелки часов – в вечность», «они могли слышать стук костей скелета». Центральный персонаж этого рассказа – богиня ночи Селена, с которой главный герой рассказа, лицезреющий похороны, общается. Во 2 и 3 частях цикла Кагель использует

рассказы Шумана, в которых он посредством диалога двух персонажей (Князя и Густава) задается вопросом о смысле жизни, о смысле смерти, о бессмертии. 4 часть, действие которой у Шумана разворачивается в соборе, заканчивается фразой Густава «Есть ли бессмертие? А наша жизнь – это сомнения, неосуществленные желания и несбывшиеся надежды». Трагические тексты Шумана «обитают» у Кагеля в несколько ином контексте: типичный представитель постмодернизма, он трактует идеалы романтизма с иронией, обращаясь к приему принужденного «выпячивания» гиперболизированной романтической субъективности, лирики. Музыка менее серьезна; в некоторых моментах происходит стилизация, по мнению Кагеля, подчеркивающая «слезливый характер романтической музыки».

Инструментарий индивидуален в каждой из четырех частей цикла: 1 – бас-кларнет, ударные (бас-баран, камни, листы, звонок), 2 – флейта и арфа, 3 – туба, ударные (пачки бумаг, картонные листы, железные цепи, стаканы, книги, колокол), 4 – скрипка и фисгармония.

Одно из самых драматичных произведений Кагеля, наиболее полно отображающих вербальную интертекстуальность, – «**24.12.1931 (Искаженные сообщения)**» (1991) для баритона и инструментального ансамбля. В последний входят: скрипка, альт, виолончель, контрабас, фортепиано в четыре руки, ударные инструменты (2 перкуссиониста); также используется магнитная лента. Произведение, созданное к шестидесятилетию композитора, отправляет слушателя в тот день, когда родился Кагель. Композитор, всегда увлекавшийся историей, нашел в архивах газеты, датированные 24.12.1931 и, отобрав ряд наиболее с его точки зрения значимых текстов, отражающих мир насилия того времени, принялся сочинять музыку.

Таким образом сформировался вокально-инструментальный семичастный цикл. Его центральный образ – *образ свободы*, поскольку большее количество частей в той или иной степени затрагивает эту проблему. «Антигероями» цикла становятся ограничивающие свободу человека персонажи (историческая личность – Хондзё в III части), органы, структуры (полиция, войска во II части, национал-социалисты в IV части). VI и VII части выполняют функцию обобщения и объединены одним образом – образом приближающегося католического Рождества (дата создания произведения и используемых газетных источников сыграла здесь важную роль). При этом, в них Кагель сквозь смыслы текстов призывает к объединению наций. Каждая отдельная часть имеет свой собственный текст и синтез текстов здесь проявляется *горизонтально* – в чередующих друг за другом текстов, принадлежащих разным личностям.

I часть – своеобразная преамбула, настраивающая на общее драматическое содержание цикла. В комплексе средств, направленных на воссоздание такой атмосферы, выделяются: применение хроматических нисходящих глиссандо, воя сирен, колокола, голосового смеха, репетиционной декламации баритона, произносящего ряд календарных дат.

В *II части* представлен текст утреннего выпуска газеты «Новости Буэнос-Айреса» за 24.12.1931. Кагель обнаружил, что центральной темой выпуска ста-

ла статья, повествующая о бунте политзаключенных на вилле Девото: *«Бомбами, газом, пулеметами они подавлены в тюрьме Вилла Девото в Буэнос-Айресе. Девяносто два заключенных пытались вырваться из тюрьмы. Они разбили окна и бросили в охранников мебель. Последовала борьба. Некоторые сумели взобраться на крышу тюрьмы. Большие силы войск и полиции были вызваны к осужденным для осады. Наконец, заключенные были разбиты и сопровождены в свои камеры»*. Этот текст поется, декламируется баритоном на фоне стилизующего особенности аргентинской музыки аккомпанемента (использованы соответствующие ритмы танго). Огромную роль играет звукоизобразительность, отображающая все перипетии текста: так, фраза *«Они разбили окна и бросили в охранников мебель»* сопровождается глухими ударами перкуссионистов, а фраза *«Большие силы войск и полиции были вызваны к осужденным для осады»* – воем сирен и полицейского свистка.

В III части использован следующий текст: *«Я, японский командующий, генерал Хондзё не собираюсь завоевывать город Чань Чунь. Но у меня есть желание очистить местные площади от бандитов и я не могу заранее знать к чему эта акция приведет!»*. Кагель вновь обращается к проблеме свободы, применяя слова и образ С. Хондзё – генерала Императорской армии Японии, одного из основных завоевателей Манчжурии. Эти слова были произнесены генералом перед непосредственной атакой северо-восточного региона Китая именно 24.12.1931 года. Здесь вновь присутствует яркая звукоизобразительность: музыкальный материал близок традиционной японской народной музыке, а баритон исполняет свою партию в патетическом ключе, выкрикивая известные японские выражения и фонемы: *«Scho! Rra! Te! Wo ! Sche! Kia! Ta! To! Te! Ich, Honjō»*.

IV часть, пожалуй, самая камерная как по времени звучания (менее 3-х минут), так и по количеству произносимого текста. Баритон исполняет лишь одну фразу: *«Национал-социалисты курят “Пароле”. Шесть пенни. Мягкие и ароматные»*. Кагель, согласно общей идее цикла, причисляет официальную политическую идеологию Третьего рейха к ряду ограничивающих свободу человека органов. Еще до прослушивания музыки, ориентируясь на значимость звукоизобразительности в предыдущих частях цикла, становится очевидным и предсказуемым прием Кагеля, применяемый в IV части: основой музыкального материала является военный марш, отождествляющийся с шествием отрицательных сил.

На фоне этого марша несколько раз патетичным и громким голосом пропевадается фраза *«национал-социалисты»*, возносящаяся над всем остальным материалом, приобретающая гимнический характер. И лишь в самом конце, словно голос из народа, наблюдающий за шествием национал-социалистов, тихим шепотом декламирует фразу *«...курят “Пароле”. Шесть пенни. Мягкие и ароматные»*, превращая патетическую напыщенность на уровне содержания в своего рода анекдот.

В V части, трагедийной по образу звучащего материала, применяется следующий текст: *«Плохие новости из Рима... Внезапный обвал потолка в Биб-*

лиотеке Ватикана унес жизни пяти человек...». Трагедийности способствует, например, использование черт траурного марша.

Обобщающими народности, континенты, общие стремления человечества к свободе выглядят VI и VII части цикла. Текстовая основа VI части такова: «...Но почему я это пишу? Есть люди в Германии, которые и в наше время смотрят мрачно в будущее. Многие надеются получить убежище за рубежом, создать там свою жизнь. Вы не должны предаваться иллюзиям. Это часто требует полного переворота привычного образа жизни и отказа от родных привычек. Например, Рождество. Когда мое письмо достигнет Кельна, где будет праздноваться Рождество, здесь, в Аргентине, будет стоять самая жара...». Этот текст взят Кагелем из открытого письма немца, эмигрировавшего в Аргентину из-за низкого уровня жизни и безработицы в Германии, также опубликованного в газете от 24.12.1931 года. Ее музыкальный контекст первоначально вызывает гармоническую и мелодическую аллюзию с прелюдией № 4 (ми-минор) Ф. Шопена (в рассматриваемом опусе также представлена полистилистика, являющаяся основным принципом стиля композитора в целом).

Кагель, скорее всего, умышленно использует переадресацию слушателей к одному из вечных образцов инструментальной классики, с одной стороны, наделяя ее статусом «ценности ценностей», с другой стороны – вызывая ассоциации с именем Шопена, вынужденного прожить большую часть своей жизни за пределами родины. В контексте используемого текста эта аллюзия на музыку и фигуру польского композитора выглядит вполне оправданной.

Текстовая основа VII части – «Колокола из Палестины! Завтра утром в шесть тридцать во время празднования Рождества Христова в Вифлеемской церкви нажмут кнопку. Электрический заряд через Иерусалим и Египет поступит в Америку сегодня ровно в полночь, приведя в движение колокола церкви Святого Томаса в Нью-Йорке... После этого все церковные колокола ознаменуют начало Рождества в Северной Америке». Первая фраза декламируется, вторая – пропеваается в стиле григорианского хорала со свойственной ему распевностью гласных без какого-либо сопровождения. После этого барабанная дробь знаменует начало нового раздела, в котором инструментальная группа принимает участие вместе с баритоном. Звукоизобразительную функцию выполняет настоящий колокол, постоянно звучащий на сцене.

Таким образом, отметим, что вербальная интертекстуальность в произведениях Кагеля представлена на разных уровнях: с одной стороны, как в оратории «Святой Бах» различные тексты проводятся комплексно, не чередуясь друг с другом, а по «вертикальному» принципу, смешиваясь в рамках даже одного номера, с другой стороны, – как в цикле «24.12.1931 (Искаженные сообщения)», различные тексты проводятся в рамках сочинения «горизонтально», следуя друг за другом. В любом случае, оба варианта синтеза текстов говорят о наличии вербальной интертекстуальности, являющейся одним из знаков эпохи постмодерна в целом. А постмодернизм и свойственная ему полистилистика становятся, в свою очередь, знаком творческого метода самого Кагеля.

Литература

1. Ивашкин А.В. Музыка как большая сцена. Встречи с Маурицио Кагелем // Советская музыка. – 1988. – № 8. – С. 116-123.
2. Петров В.О. «Акустика» Маурисио Кагеля как образец инструментальной пьесы со словом // Интегративная педагогика и психология искусства в полиэтническом регионе: Материалы четвертой международной конференции 15-17 апреля 2009 года. – Майкоп: ИП Магарин О.Г., 2009. – С. 69-75.
3. Петров В.О. «Из Германии» Маурисио Кагеля: постмодернистское видение романтических идеалов // Поэтика музыкального произведения: новые научные направления: Сборник научных статей / Гл. ред. – Л.В. Саввина, ред.-сост. – В.О. Петров. – Астрахань: Астраханская государственная консерватория, 2011. – С. 144-162.
4. Петров В.О. Знаки постмодернизма в творческом наследии Маурисио Кагеля // Обсерватория культуры. – 2013. – № 5. – С. 81-87.
5. Петров В.О. Инструментальный театр Маурисио Кагеля // Искусство и образование. – 2011. – № 5 (73). – С. 36-48.
6. Петров В.О. Слово в инструментальной музыке Маурисио Кагеля // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: Сборник статей по материалам Международной научной конференции 6-9 апреля 2009 года. – М.: Человек, 2010. – С. 163-179.
7. Раку М.Г. «Musicus ludens»: Маурицио Кагель // Музыкальная жизнь. – 1999. – № 7. – С. 41-47.
8. Саркисян С. Инструментальный театр в свете концепции М. Кагеля и вне ее // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. – Кассель, 1994. – С. 381-397.
9. Bernager O. Notes sur une pratique du théâtre musical. À partir de Répertoire et de Pas de cinq de Mauricio Kagel // Musique en Jeu, 1977. № 27. – S. 13-24.
10. Brüstle C. Musik schlechthin als Theater – Mauricio Kagel erscheint auf der Bildfläche // Experimentelles Musik – und Tanztheater, ed. Frieder Reininghaus and Katja Schneide. – Laaber: Laaber, 2004 (=Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, vol. 7). – S. 148-51.
11. Clark Ph. Maurizio Kagel: Theatre Of War // The Wire. Adventures in sound and music, June 2003. – P. 7-13.
12. Demierre J. Mauricio Kagel entre musique et theater // Contrechamps, № 4. – Lausanne: L'Age d'Homme, 1985. – P. 100-106.
13. Gindt A. Sur les chemins d'Aperghis et de Kagel: Introduction à l'analyse du théâtre musical // Analyse musicale, 1992. № 27. – S. 60-64.
14. Heile B. Auseinandersetzung mit einem Mythos: Mauricio Kagels Streichquartette // Positionen, 34 (1998). – P.15-19.
15. Heile B. Kopien ohne Vorbild: Kagel und die Ästhetik des Apokryphen // Neue Zeitschrift für Musik, 162 (Nov.-Dec. 2001). – P.10-15.
16. Heile B. Neutralising History: Mauricio Kagel's String Quartet No. 3 // British Postgraduate Musicology, 2 (1998). – P.16-23.
17. Heile B. Schamanismus und Serialität: Die Entstehung von Mauricio Kagels Norden für Salonorchester // Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung, 15 (2002) – P. 47-51.
18. Heile B. Semantisierung des Instruments: Das Klavier in den Werken Mauricio Kagels // MusikTexte, 66 (1996). – P.22-30.
19. Heile B. The Music of Mauricio Kagel. – Ashgate, 2006. – 209 p.
20. Robert Schumann. Tagebucher. Band I. 1827-1838. Herausgegeben von Georg Eismann. – Leipzig, 1971. – S. 134-138.
21. Roelcke E. Instrumentales Theater. Anmerkungen zu Mauricio Kagels Match und Sur Scène // Musiktheater im 20. Jahrhundert (=Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft, Vol. 10) – Laaber: Laaber Verlag, 1988. – S. 215-238.
22. Scheidemann R. Mauricio Kagel: composer of instrumental theatre // Times, 2008, 20 September.

23. Schmidt C.M. Mauricio Kagel: Match // Die Musik der 60er Jahre (=Veröffentlichung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Vol. 12), ed. by Rudolf Stephan. – Mainz: Schott, 1972. – S. 145-153.

Елена Соболева (Астрахань)

Диалектический и структурный метод в исследовании музыкальной системы

В условиях современной глобализации, из всех её видов – экономической, технологической, информационной, культурной, наиболее «безопасной» является музыкальная глобализация с точки зрения сохранения в человеке его лучших потребностей – создавать и слушать музыку. В этом контексте она выступает кантовской «вещью в себе», так как, несмотря на свою смысловую «неуловимость», неизменно привлекает к себе внимание разума, готового уступить ей приоритет владения истиной. Так или иначе, экстраполяция философских методов и подходов в исследовании музыки имеет давнюю историю, насколько давней можно считать связь между музыкой и философией. Традиция философской мысли XIX века (Шеллинг, Шопенгауэр, Ницше) отмечала именно у музыки способность отражать в невербально-звуковой заданности особые смыслы, воспринимаемые реципиентом через те каналы перцепции, которые позволяют окрашивать звук в ценностно-смысловую единицу информации. Вероятно, внутренняя устремлённость человека к этим звучащим смыслам, обусловленная способностью порождать музыку, обеспечила появление музыкальной культуры. В связи с этим, актуальность исследования тех составляющих музыкальной системы, которые обеспечивают её жизнеспособность, представляется нам достаточно перспективной. Речь в данной статье пойдет о рассмотрении некоторых моделей музыкальной культуры как системы взаимодействия элементов с целью определения такой модели, где составляющие её компоненты не только полно охватывают музыкальную систему, но и коррелируют с системами других сегментов общей культуры.

Наиболее адекватным поставленной задаче является, на наш взгляд, диалектический подход, так как он позволяет не только рассмотреть объекты (элементы) в их взаимосвязи с другими объектами, но и найти тот механизм (антиэлемент), который вносит противоречие в систему, тем самым определяя её развитие. То есть диалектический подход позволяет рассмотреть музыкальную систему не как саму по себе, а как встроенную в общую систему деятельностных установок человека, которые обобщённо принято называть «культурой». С другой стороны, рассматривая музыкальную культуру, как системное образование, уместно обозначить перспективность системного подхода в её исследовании.

Рассмотрим немного подробнее понятие «система». Саму идею системного подхода изначально сформулировал русский учёный А. А. Богданов в 1912–1928 гг. в своём труде «Тектология. (Всеобщая организационная наука)» [3], которую не приняли и не оценили в научных и философских кругах того пери-

ода. В середине 30-х годов XX века австрийский биолог Л. фон Берталанфи издал работу «Общая теория систем» [2], где изложил основы обобщённой системной концепции. Теория Берталанфи зиждется на выводах, что физические системы, в отличие от живых, не открыты по отношению к внешнему миру, тогда как у живых организмов всё происходит наоборот. Этим учёный доказывает их устойчивость по отношению к среде обитания. В 1971 году Западная Европа познакомилась с книгой американских специалистов-экспертов Р. Джонсона, Ф. Каста и Р. Розенцвейга «Системы и руководство» [6], где содружество авторов даёт характеристику системы, приводя в пример системы-предприятия. В 1981 году в свет выходит работа Дж. Гига «Прикладная общая теория систем» [5], где автор отмечает проблему использования общей теории систем в экономической науке. Таким образом, выйдя из мира биологии и экономики, теория систем была экстраполирована в мир гуманитарных и искусствоведческих дисциплин.

Что касается современных отечественных исследований понятия «система», то на сегодняшний день они содержат множество её определений. Зачастую, как отмечают, например, В. Г. Афанасьев (в работе «Системность и общество») [1, с. 21], а также В. Н. Садовский (в работе «Основание общей теории систем» [9, с. 54]), как правило, с идеей «системы» соотносятся такие идеи, как «целое», «элемент», «отношение», «вид», «форма».

Определим возможные параметры системы. Во-первых, она предстаёт как совокупность нескольких элементов, так как один элемент не способен образовать систему. Однако, наличие нескольких элементов также могут не являть собой систему, если они обособлены друг от друга. Исходя из этого, можно сделать вывод, что важнейшей характеристикой системы выступают связи между её элементами, которые настолько тесны и комплементарны в отношении друг друга, что изменение в одних элементах системы влечёт к изменению в других. Следовательно, доминантным свойством системы выступает её целостность. В качестве примера можно привести вполне убедительное определение системы В. Н. Садовским, предлагающим под ней понимать «упорядоченное определённым образом множество элементов, взаимосвязанных между собой и образующих некоторое целостное единство» [9, с. 15].

Итак, сформулированная дефиниция системы даёт нам возможность зафиксировать свойства системного подхода. Различные авторы по-разному трактуют системность, системный подход и вариативно рассматривают его значение и смысл. Например, М. С. Каган отмечает, что предметный ключ системного исследования направляет к решению как минимум двух взаимосвязанных задач. Прежде всего, выявлению того, из каких составляющих (компонентов, подсистем) строится изучаемая система, и каким образом рассматриваемые элементы взаимосвязаны [7, с. 18]. Каган также подчёркивает, что было бы разумно установить необходимость и достаточность выделяемых связей для существования, функционирования и развития системы; определить различия субординационных (разноуровневых) и координационных (одноуровневых) отношений, в которые вступают элементами системы [7, с. 25].

В свою очередь, Афанасьев акцентирует внимание на интеграции внутри самой системы, маркируя мысль о том, что системный подход направлен на объединение разнородных локальных проблем, которые при его применении можно подвести к общему знаменателю, что позволит группу проблем разного уровня сложности рассматривать как единую проблему. Данная операция возможна благодаря тому, что системный подход направлен на разыскание единого объединяющего качества, которое представляет собой основу, фундаментирующую всё здание системы, интегрирующую в себя и модифицирующих по собственным меркам достаточное множество объектов, процессов, феноменов, которые на первый, кажущийся взгляд, нелогично связанных или вовсе не связанных друг с другом [1, с. 25]. В этом же ключе даётся определение системным исследованиям, как совокупности научных и технических проблем, которые, несмотря на их специфику и разнообразие, объединяет сходство в интерпретации и понимании рассматриваемых ими объектов как систем, точнее, как множеств взаимнообусловленных элементов, заявленных в обязательной целокупности. Исходя из этого, системный подход мыслится как “эксплицитное выражение процедур представления объектов как систем и способов их исследования (описания, объяснения, предвидения, конструирования и т.д.)” [1, с. 27].

Э. Г. Юдин полагает, что доминантной особенностью системного подхода является, в достаточной степени, ясная и резкая маркировка границ объекта, выступающая как основание для отсекания объекта от среды и разделения его внутренних и внешних связей. Сюда же можно добавить выявление и анализ системообразующих взаимосвязей объекта и метода их реализации, а также, легитимизацию механизма функционирования, динамики объекта, который выступает способом его действия или развития [15, с. 39].

Также достаточно интересен взгляд К. Т. Гизатова на специфику применения системного подхода. Гизатов указывает, что при наличии условий изучения предмета в разобранном виде необходимо представить взаимосвязи и взаимоотношения между всеми элементами. В таком случае:

- фиксируется «схватывание» самой «основы» исследуемого явления;
- выделяется единое основание, которое позволяет отбирать элементы системы без каких-либо свойств и характеристик совершенно разного порядка, с разными основаниями, где примечательны такие характеристики и признаки, которые нельзя рассматривать как специфические для данного предмета;
- при нарушении целокупности необходима фиксация всех элементов, которые составляют рассматриваемый объект, отказавшись от незамеченных, случайно выпавших, неучтенных элементов, соотносящихся с данным рядом признаков;
- выявление специфики системного подхода, которая заключается не в количественном ряде элементов, а в качестве их взаимосоотнесения [4, с. 58–59].

Итак, определив основные составляющие понятия системы и системного подхода, можно рассмотреть музыкальную культуру как совокупность музыкальной и немусикальной деятельности в рамках общей материальной и духовной культуры, составляющей целостную систему создания, сохранения и

трансляции музыки как особого вида человеческой деятельности, отражающей уровень индивидуальных потребностей самовыражения личности и социально-политических потребностей общества. Под музыкальной деятельностью понимается любая деятельность, связанная непосредственно с музыкой, под внемузыкальной – деятельность «по поводу» музыки – менеджмент, индустрия (в индивидуальном, частном и государственном формате), реклама.

Рассмотрим сущностные основы элементов музыкальной системы.

Система – совокупное целое, где каждый элемент не только обуславливает её жизнеспособность, но и выполняет определённую смысловую роль. В этом контексте в системе должен быть доминантный элемент, детерминирующий её содержательное значение. Также любая система не может быть обособленной единицей, так как с необходимостью встраивается в некое условное (в кантианском контексте) целое. В таком случае в ней должен существовать диалектический (в гегелевском значении) элемент, вносящий необходимое противоречие в текущее состояние системы.

В отечественной философской практике существует немало работ, посвящённых осмыслению элементов музыкальной системы, акцентирующих её многоуровневость. В пример можно привести «теорию многоуровневости музыкальной культуры» Дж. Михайлова [8], согласно которой последняя предстает как совокупность элементов. Это объединение включает в себя:

- общественные институты, как фактор не только институционализации культуры, но и сохранения самобытных музыкальных традиций – от народных до академических.

- союз профессионалов в категории «композитор» – «исполнитель» (с учетом уровня профессионализма), их роль и место в социальных отношениях, влияние на рефлексию в контексте времени – настоящего, прошедшего и будущего;

- теоретическая традиция, выполняющая семиотическую функцию в культуре;

- варианты написания музыкального текста, определяющие изменчивость фиксации музыкальной мысли в сторону усовершенствования.

- различный музыкальный инструментарий, включающий в себя разнообразную палитру народных и академических инструментов;

- типы оркестровых и вокальных ансамблей, как поливариантность озвучивания выражения музыкального содержания;

- разнообразие репертуара, в том числе и стандартного, который соотносится с определёнными видами музыки – крупных и камерных форм.

Также в пример можно привести представление о музыкальной системе М. Бухмана, где разворачивается всё жанровое разнообразие музыки, предполагающее банальность двух блоков – взаимодействующего и прикладного взаимодействующего [4, с. 22]. Жанры выступают категориями всеобщности в музыкальном разнообразии, позволяют ориентироваться в смысловом поле системы, играют роль программы и классификатора музыкального искусства.

Другим примером системной конструкции является совокупность деятельности акторов музыкального пространства, вовлечённых в процесс написания и исполнения музыки, который влечёт за собой образование достаточно большого круга специфической музыкально-театральной деятельности, определяющей отношения в отлаженной, соответственно реалиям времени, инфраструктуре [4, с. 9]. Иначе музыкальную систему можно представить как объединение компонентов, где учитываются специфические составляющие музыкальной и немusical деятельности человека, как профессионала, так и любителя [10, с. 4].

Ещё одно видение музыкальной системы предстаёт как обобщающей набор вариативных элементов:

- аксеологическая составляющая, как гарант приоритета музыкального искусства, определяющаяся социальными установками того или иного временного периода;

- виды музыкальной деятельности в их многообразии, включая «слушательскую» деятельность;

- деятельность профессионалов – «аккумуляторов» специальных знаний, умений и навыков, привлекающих интерес со стороны общества к музыкальному искусству, как особой форме мастерства;

- институты, определяющие культурную политику, включающую музыкальную индустрию [13, с. 45–46].

Наконец, понимание совокупности структурных элементов музыкальной системы предлагается рассмотреть как пограничный феномен, выходящий в пространство семиотического осмысления и философского анализа [12]. Рассмотренные варианты моделей музыкальных систем объединяет одна характерная особенность – в перечне их элементов не содержится того необходимого диалектического звена, который играет роль «вызова» системе, а её «ответ» обуславливает переход на следующую ступень развития/изменения. Попробуем определить данный элемент в предлагаемой нами ранее модели современной музыкальной системы европейского образца, получившей название «Триадный категориальный блок» [11], которая упорядочивает компоненты и элементы озвученных выше образцов музыкальных систем под эгидой трёх совокупных элементов – «Создание/Воссоздание», «Сохранение», «Трансляция».

В Таблице 1 модель представлена с авторскими корректировками.

МП – «Материнская плата»		
Концептуальный центр (связь с социальными процессами)		
Создание/Воссоздание	Сохранение	Трансляция
		→
Композиторский комплекс (профессиональное и непрофессиональное творчество): -Композиторское содружество	-Институционализация музыкального образования и воспитания -Музыкальная рефлексия -Музыкальная семиоти-	-Система трансляции музыки (от издания нот до исполнения) -Инструментальная база -Менеджмент, индустрия, реклама (внемуси-

-Композиторская школа -Композиторская деятельность -Запись и расшифровка фольклора -Переработка музыкальных идей -Новые музыкальные идеи -Новый музыкальный язык	ка -Музыкальные технологии -Пункты самодеятельного музыкального творчества -Музыкальные технологии	зыкальная деятельность)
---	---	-------------------------

Модель триадного категориального блока

Итак, система – это совокупное целое, где каждый элемент не только обусловливает её жизнеспособность, но и выполняет определённую смысловую роль. В этом контексте в ней должны присутствовать доминантные элементы, детерминирующие её содержательное значение.

Элемент «Создание/Воссоздание» включает такой блок, как «композиторский комплекс», включающий создание авторской музыки (профессиональной и самодеятельной), транскрипций, аранжировок, оркестровок и переложений, запись и расшифровку пласта народной музыки, как в авторском творчестве, так и в музыковедческой деятельности, генерирование музыкальных идей и формирование нового музыкального языка. Данный элемент направлен на приращение и обогащение музыкального материала. Следующая часть триадного блока – «Сохранение» подразумевает наличие блоков, включающих весь функционал, связанный с овладением музыкальным искусством и организацией музыкальной деятельности (профессиональной и непрофессиональной), исследование музыкального текста, фиксирование музыкальной семиотики. Данный элемент связан с институционализацией музыкального искусства, построением системы музыкального образования, созданием как национальных, так и академических музыкальных школ, опорных пунктов обмена музыкальной информацией в рамках самодеятельного творчества (фестивали, кружки, группы). Третий элемент – «Трансляция» – включает блоки, основанные на организующей функции, связанной с транслированием музыкального искусства, формированием необходимой базы музыкального инвентаря, организацией всех форм трансляции (от уличных концертов до концертных залов, интернет-трансляций), руководством совокупной музыкальной системой. Рассматриваемый элемент указывает на экономико-политическую составляющую системы, а также роль государства в формировании необходимых запросов в отношении культуры и «ответы» гражданского общества.

Однако, как определить, какой элемент предлагаемого к рассмотрению триадного блока является ведущим, то есть указывающим не только на наличие музыкальной культуры в её подвидовой разнообразии (народная, самодеятельная, академическая, популярная музыка), но и на определённый генезис, заклю-

чающийся, с одной стороны, в институционализации, с другой – в появлении тех блоков/подблоков элементов, которые определяют их уровень? В любом случае, именно в этом элементе должны быть сосредоточены основные движущие силы системы, её «сердцевина», без которой невозможно вообще было бы выделить эту систему из числа других, существующих в культуре, говорить о специфике её индивидуальности. На наш взгляд, доминантным элементом системы является первый – «Создание/Воссоздание», так как собственно с ним связано появление музыки как таковой. Что же касается академической музыки, то здесь показателем перехода системы на зрелый уровень являются подблоки «композиторское содружество» и «композиторская школа».

Очевидно, что предлагаемая музыкальная система не может существовать сама по себе, в отрыве от других систем общей культуры, что предполагает её постоянную внутреннюю коррекцию. В силу этого в данную модель был включён ещё один компонент («надэлемент»), не являющийся структурным элементом системы, но представляющий особую важность в её функционировании, который нельзя не учитывать при попытке построения модели музыкальной системы. Он выступает «концептуальным центром», так как играет организующую и управляющую роль, задаёт вектор действия, обеспечивает общий контроль над системной деятельностью. Данный надэлемент был условно назван «материнской платой» (МП), так как именно он указывает на открытость музыкальной системы с внешними связями, а в каких-то случаях зависимости от тех процессов, которые происходят в политико-государственной и экономической среде. Это обусловлено тем, что музыка, в отличие от, например, живописи или литературы, является более социальным явлением (музыкальное произведение только тогда собственно «произведение», когда оно звучит, а не находится в состоянии партитуры), что предполагает большую степень социального участия. Социальность музыки также определяется феноменом её всеохватности – в поле музыкального взаимодействия (композитор – исполнитель – слушатель), так или иначе, попадает каждый человек, исходя не только из своих эстетических предпочтений, но и политической или религиозной парадигм в том или оном обществе.

Ещё один важный компонент музыкального искусства – эмоциональное влияние на человека (недаром музыку называют языком чувств). Благодаря этому качеству, музыка превращается в орудие эмоциональной «манипуляции», так как средства музыкальной выразительности – ритм, метр, тембр, интонация и др. – вычленены из человеческой природы, что объясняет повышенную потребность человека именно в данном виде искусства. В связи с этим, история развития музыкального искусства напрямую связана с политической историей, где музыка превращается в объект государственного контроля (вспомним, например, историю гонения на музыкантов-скоморохов при Алексее Михайловиче Романове, пертурбации и насаждение идеологического контроля над музыкальной системой после прихода к власти большевиков, введение ограничений на исполнение определённой музыки в «Государстве» Платона и др.). Перечисленные факторы указывают на то, что музыкальная система в достаточной

степени зависима от социальных процессов, более того, развитие или изменение в содержании блоков, составляющих элементы музыкальной системы, связано не только с исторической, но и экономико-политической предопределённостью. Вследствие этого, рассматривать музыкальную культуру, как обособленный или особый элемент культуры вообще, не представляется рациональным, так как существует опасность ухода в узкую специфичную область «музыкальной» истории, семиотики, культуры. Определение же надэлемента системы позволяет увидеть те детерминанты, которые могут лежать в основе её изменений или же консервации. Таким образом, он превращается в диалектический компонент в общей модели, так как может выступать неким «диссонансом» в общем «консонансе» музыкальной системы.

Итак, определённый нами надэлемент музыкальной системы, не являясь её внутренней составляющей, вносит диалектический надлом в элементы и провоцирующий смысловые и материально выдержанные (качественные и количественные) изменения внутри системы. Что касается содержания «материнской платы», то ею может выступать как отдельный социальный институт (общественная организация, движение), так и социокультурное явление, проявляющее себя в различных институтах, либо политическая, общественная или культурная программы (идеологии), влияющие на изменение содержания блоков элементов системы. Например, в середине XIX века, МП русской профессиональной (академической) музыкальной культуры можно считать ИРМО (императорское русское музыкальное общество), благодаря деятельности которого в России начало складываться профессиональное музыкальное образование и появились первые музыкальные учебные заведения; в 60-х годах XX века МП той же академической культуры можно считать Союз композиторов РСФСР, под эгидой которого в России на сегодняшний день существует около 50-ти региональных композиторских организаций.

Таким образом, применение системного и диалектического методов в исследовании музыкальной культуры, с одной стороны, позволяет построить модель музыкальной системы, которая способствует не только более качественной ориентации в классификации музыкальных и немусикальных видов деятельности, но и в содержательно-смысловой составляющей системы. С другой стороны – определить диалектический компонент системы, благодаря которому она способна изменяться и встраиваться в общую канву истории и культуры.

Литература

1. Афанасьев В.Г. Системность и общество. М.: Политиздат, 1980. 388 с.
2. Берталанфи К.Л. фон. Общая теория систем – обзор проблем и результатов // Системные исследования: Ежегодник. М.: Наука, 1969. С. 30-54.
3. Богданов А.А. Тектология: (Всеобщая организационная наука). Кн. 1. М.: Экономика, 1989. 304 С.
4. Бухман М. М. Этническое своеобразие музыкальной культуры: Дис. ... канд. филос. наук. Н. Новгород, 2005. 155 с.
5. Гиг Дж. ванн. Прикладная общая теория систем. // Электронный ресурс: https://www.okbsapr.ru/education/distantсионnyy-kurs/uchitsya/oshibki/materialy-dlya-chteniya-k-teme/Materialy_dlya_chteniya_k_teme_4_Van_Gig.pdf (дата обращения 25.09.2023).

6. Джонсон Р.А., Розенцвейг Д.Е. Системы и руководство (Теория систем и руководство системами); Пер. с англ. И. М. Михайлова и др. ; Под ред. Ю. В. Гаврилова и Ю. Т. Печатникова. 2-е изд., доп.. Москва: Сов. Радио, 1971. 647 с.
7. Каган М.С. О системном подходе к системному подходу // Системный подход и гуманитарное знание: избранные статьи. Л.: Изд-во ЛГУ, 1991. С. 17-29.
8. Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки: Дис. ...кан. искусствоведения. М., 1981. 170 с.
9. Садовский В.Н. Основание общей теории систем. Логико-методологический анализ. М.: Наука, 1974. 280 с.
10. Скворцова Э. В. Эколого-культурная миссия русской эмиграции первой «волны» (на примере деятельности представителей русской музыкальной культуры): Дис. ...канд. культурол. наук. М., 2003. 173 с.
11. Соболева Е. А. Построение модели музыкальной культуры в рамках системного подхода // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия «Познание». 2021. №1. с.102-106.
12. Сохор А. Социология и музыкальная культура // Электронный ресурс: http://library.lgaki.info:404/2017/Сохор_Социология.pdf (дата обращения 25.09.2023).
13. Тузова О. В. Развитие музыкального творчества в Астрахани // Вестник АГУ. Выпуск 4 (148), 2014. С. 69-77.
14. Шафеев Р. Н. Системный подход к изучению музыкальной культуры и ее структура музыкальной культуры // Вестник СамГУ. 2007. № 3 (53). С. 223-230.
15. Юдин Э.Г. Методологическая природа системного подхода // Системные исследования. Ежегодник. М.: Наука, 1973. С. 38-51.

Ernesto Triguero (Cuba)
Эрнесто Тригеро (Куба)

Un capítulo de la vanguardia poética oriental cubana

Глава кубинского восточного поэтического авангарда

В третьем десятилетии XX века в Сантьяго-де-Куба появляется группа, отражающая зарождение литературного авангарда в эпицентре кубинской литературы. Группа Н была создана в 1928 году и обеспечивала преемственность литературной истории, предшественниками которой были Хосе Мануэль Поведа, Мануэль Наварро Луна, Реджино Боти и Агустин Акоста. Их поэтика свидетельствует о полном обновлении размера и различных приёмов, до сих пор не использовавшихся в островной поэзии.

В статье анализируется, как члены группы осваивают ультраизм и отражают характеристики современности, а также заимствования из живописи и других искусств, обеспечивая литературе новые художественные ресурсы. Их тексты предполагают оригинальность бытийных проекций этих писателей, которые, хотя и ведут эфемерную жизнь в культурной панораме данного кубинского города, но обращаются к поэтической перспективе, во многом обязанной новациям, созданным «измами» европейцев.

Las generaciones poéticas republicanas todavía encierran enigmas para los investigadores, en torno a la obra de figuras que pudieran ser representativas y cuyo

estudio ofrecería una visión más completa de lo acaecido en aquella etapa, marcada, en principio, por la intervención norteamericana, la cual produjo un giro en el pensamiento nacional y como consecuencia el vacío en la literatura y el arte.

Los sueños de independencia preconizados por muchos escritores que en el siglo XIX expresaron el amor a su país y el deseo de su liberación en poemas, odas y sonetos terminaron con la dominación yanqui. La generación del 98 en España y la eclosión modernista de las letras cubanas y americanas propiciaron el cambio paulatino en el estilo y en el ritmo de la poesía.

Sin embargo, los influjos del modernismo americano se abandonaron a medida que cesaba el letargo de los primeros veinte años republicanos. El apego al molde modernista de Rubén Darío, por ejemplo, había dado a algunos poetas las reminiscencias de un simbolismo tardío en voz cubana, pero el anecdotario de la poesía neorromántica, la narrativa sentimentaloides, el brillo y colorido de imágenes orientales ya caducaban al arribo de la década de los veinte. Se preparaba la llegada de la vanguardia literaria.

Regino Boti, en el prólogo de su poemario *Arabescos Mentales* (1959), distinguió el cambio que venía operando la lírica cubana:

La poesía, que es expresión por medio de imágenes, ha tendido siempre a vaciarse en tal forma de lenguaje sintético que explica las condensaciones de los poetas contemporáneos, fruto de una más intensa cultura. Nuestra poesía se dirige a una facultad mental superior a la memoria, y sus sinopsis típicas, puramente *ad intellectum*, analizadas lógicamente y gramaticalmente se resolverían en grandes desatinos. (p. 25)

Aun se debe periodizar y valorar con exactitud la poesía de esos años. Se ha pretendido situar a ciertos cultores como los únicos promotores de aquella oleada en sintonía con una poesía insular. José Manuel Poveda, Manuel Navarro Luna, Regino Boti y Agustín Acosta se conocen como sus representantes en los manuales y libros de numerosos investigadores. Ellos produjeron la concientización de lo nacional. El tema negro, la poesía social y la jitanjáfora fueron los resultados del contenido.

De la forma en que la generación de los años veinte analizó las consecuencias de la historia patria y el fracaso general en que se sumía el régimen republicano se desprendieron las causas de esta liberación. “Para los integrantes de la segunda generación republicana (y en especial para su promoción inicial) fue sin duda su experiencia histórica de más envergadura”. (Fernández Retamar, 1970, 313)

La vanguardia literaria anunciaba una reorientación en el destino nacional acuñado inclusive en el panorama literario internacional. El crítico español Guillermo de Torre (1965), encumbrado historiador de las literaturas de vanguardia, sitúa estos nombres entre los más sobresalientes y destaca a la *Revista de Avance*:

Sus principales animadores: Jorge Mañach, Félix Lizaso, Francisco Ichaso, José Z. Tallet y Juan Marinello, que el paso de los años dispersaría en muy distintas direcciones. Poetas de ese período son: Eugenio Florit, Ramón Guirao, Emilio Ballagas, Manuel Navarro Luna, quien es autor del libro –según Fernández Retamar– “más típicamente vanguardista de la poesía cubana: Surco, en 1928”. (590)

Aun así la historia literaria de este período está por escribirse, porque los derroteros de una época no se registran solamente por aquellos que permanecen en la escena del gran público. Nuestra vanguardia actuó de forma similar a la sudamericana. Desde la Semana de Arte Contemporáneo de Sao Paulo, en 1922, la literatura brasileña comenzó el esplendor de su camino más auténtico, conocido como el nacionalismo brasileño. Los cubanos citados aparecieron entonces como un grupo que llegó a publicar y a crear desde las raíces de la nación. Sin embargo, las literaturas de vanguardia tuvieron en nuestro archipiélago otros talentos y tendencias dentro de la terminología con que se conoció en los principales circuitos internacionales. En Europa, la vanguardia se había iniciado a comienzos del siglo en medio de una apoteosis de movimientos y manifiestos. Los artistas se reunían en los cafés de las principales urbes y entre sorbos de aquel néctar daban a conocer las tendencias y las poses de los llamados ismos. No es de extrañar que las ideas repercutieran en un amplio espectro de posibilidades, fugas mentales y síntesis que se unían a las teorías de la pintura, la poesía y la novela. El siglo también produjo un tono de ironía y desenfado tales que las exposiciones de pintura eran circuitos de grito y estampida contra lo burgués.

Todo puede haber sucedido cuando la guerra. Parece mentira que una edad que nos pareció a veces monótona y como inexistente e impracticable, fuese la que remocionase todas las cosas y nos diese a conocer las verdaderas relaciones y asociaciones entre el hombre y el mundo. (Gómez, 1957, 964)

En España y Francia, por ejemplo, a los manifiestos los secundaban revistas de corte literario, en las que los poetas imponían su sello estético. El cubismo, el futurismo, el dadaísmo, el ultraísmo, el personalismo, el surrealismo y el expresionismo estuvieron entre las variadas modas literarias. De Torre (1965) plantea la muerte del signo modernista a partir de los últimos estertores de los seguidores de Rubén Darío:

[...] formada por una cohorte de poetas impersonales que agravaron la agonía del cielo modernista, exprimiendo hasta el final sus ya flacas ubres y tipificando hasta el hastío sus temas: reminiscencias desvaídas del simbolismo francés, delicuescente sentimentalismo lunar y exaltación monótona de los paisajes y tipos castellanos —que habían exaltado los del 98 en su afán de hallar las raigambres iberas. (511)

Por su parte, en Cuba, no solamente la *Revista de Avance* acogió lo más selecto del pensamiento vanguardista. Roberto Fernández Retamar (1970, 313) cita otras como *Atuey* (1928) y *Revista de La Habana* (1930), *Antenas* (1928) en Camagüey y *Revista de Oriente* (1928), en Oriente. En estos espacios provincianos se intentó de una forma mimética trasladar parte de la atmósfera parisina o madrileña y aun cuando no se llevó a planos nacionales, surgieron voces poéticas que sí matizaron las características vanguardistas.

La epifanía de la ventilación europeísta se reflejaba en los periódicos locales en Santiago de Cuba. El teatro europeo se reseñaba, el 18 de enero de 1928, en una de las páginas del *Diario de Cuba*, con alcance para toda la provincia de Oriente:

Los tres teatros de Max Reinhardt en Berlín —“Deutches Theater”, “Kammkerspiele” y “Komoedie”— son como tres laboratorios del arte escénico. Para

cada obra, y apenas pasa semana sin que haya estreno en uno de los teatros, tiene Max Reinhardt el “escenificador” –los alemanes dicen, con palabra francesa, el “regisseur” –una idea nueva, una manera nueva de escenificar. Max Reinhardt no es el hombre de una sola nota, el esclavo de un procedimiento, el actor de una fórmula o patrón universales.

Sus escenificaciones son realistas, simbolistas, expresionistas, o en ellas se mezclan y dosifican mágicamente los elementos de distintas escuelas, según sea el carácter de la obra que trate de hacer vivir ante el público. (*Diario de Cuba*, 20 de enero de 1928)

A partir de las innovaciones de Luigi Pirandello se producían los avances en el teatro y esto repercutió a la vez en el espectro de visiones. Peculiar y distintivo resultó el que una localidad lejana del escenario habanero divulgara los sucesos de las grandes ciudades europeas. Gacetilleros y cronistas se aprestaron a informar o narrar sobre el estilo bohemio de París y esto posibilitó que los escritores buscasen o leyesen con más ahínco la literatura que en esos momentos se realizaba en la vieja Albión. Varios investigadores han afirmado que la influencia en Cuba se dio más a través de los Estados Unidos con la prosa angloamericana y más tardía la poética europea (Barrero et al, 1972, 224). Sin embargo, en las planas del grupo H en el *Diario de Cuba* aparecían fragmentos de prosas o comentarios referentes a la intensa vida cultural del viejo continente.

Otro factor estimulante fue la unión de determinados grupos y la participación de intelectuales reconocidos por sus aportes en el campo de las letras. En Santiago de Cuba, se gestó, al igual que en Guantánamo y Manzanillo, un grupo que deseaba saltar las barreras provincianas y crear un circuito de elevado rango poético. Las revistas se convirtieron en el vehículo de máxima expresión con que los poetas reconocieron los talentos individuales de la provincia de Oriente. El dominicano Max Henríquez Ureña fue un impulsor clave en el desarrollo cultural de Santiago de Cuba y propició que la revista *Archipiélago* contase con ejemplares de la poesía latinoamericana y, a su vez, invitaba a importantes escritores de la región a brindar charlas y conferencias. La investigadora Daisy Cué (2003) manifiesta la existencia de ese grupo interesado en impulsar la literatura no solo en Santiago, sino en Oriente, y le otorga suma importancia a este tipo de publicaciones:

Las revistas –y junto con ellas las páginas literarias de los periódicos—fueron vehículo portador de la experiencia creadora de autores de diferentes zonas del país. Pese a ser publicaciones de provincia difícilmente pudiera acusárseles de provincianas. Resulta frecuente encontrar en ellas junto a las voces orientales, firmas de poetas habaneros, villaclareños o matanceros. (10)

Pero todavía nos sorprende la rapidez con que entró en la antigua provincia de Oriente y, en específico en Santiago de Cuba, la franquicia de los ismos de vanguardia. Parece indicar que los viajes realizados por algunos a Europa trajeron consigo la renovación total de la métrica y las encadenaciones extrañas de los versos que hasta ese momento no se habían usado en la poesía cubana. El motivo inquieta, sin embargo nos inclinamos por la variante de los viajes y el acopio que pudieron hacer algunos de estos allende los mares.

Mas, en Santiago de Cuba, resultó singular la aparición de una página literaria en el *Diario de Cuba* en el cual ya se apelaba a la nueva estética de los corrillos europeos. Los poetas pretendían superar el antiguo “sonsonete” con que el modernismo se había descarrilado, amén de sus cualidades, y añoraban acabar con el anacronismo romántico decimonónico. El poeta Juan Ramón Breá, principal promotor y cabecilla del grupo, criticó la inexistencia en Cuba de una poesía vanguardista debido a la falta de literaturas y porque los poetas no se resignaban a ofrecer sus mejores cualidades, y planteó lo siguiente, como parte del manifiesto oriental:

Quizás haya contribuido esto a que en Cuba no se haya editado un libro francamente ultraísta que salve el lamentable anacronismo que nos rezaga a veinte años de distancia de las nuevas literaturas. Estos nuevos módulos estéticos que darán al traste con la «picúa» teatralidad del ritmo obligado y las presentidas consonancias, nos ofrecerán, con el único y difícil consorcio del ritmo interior, la poesía pura, donde el poeta pretende rimar sin desteñidas consonancias su yo con el desglosado yo del exterior, para darnos una sensación fuera de los conceptos al uso. (*Diario de Cuba*, Página Literaria del Grupo H, 2 de julio de 1928, 10).

El ultraísmo pasó a ser el punto de mira de los poetas reunidos en torno a la página literaria del grupo H, que aún hoy es olvidado por los estudiosos. Quizá esto se atribuye al carácter efímero de sus construcciones poéticas y al hecho de que no trascendieran por más tiempo en Santiago de Cuba y en la provincia de Oriente, a diferencia de otros autores más reconocidos en nuestra historia. Asumieron este ismo porque resultó el más apropiado para exponer sus innovaciones. Esta corriente se conoció como la variante hispana del vanguardismo literario y cobró singularidad en cada uno de los países donde fue implantada, aunque se le reprocha la corta vida. En España, los enlaces principales fueron Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez, Rafael Cansinos-Asséns y José Ortega y Gasset. Guillermo de Torre cita como antecedentes a Antonio Machado, Miguel Unamuno y Valle-Inclán. (1965, 520-521)

En Santiago de Cuba, la máxima expresión del ultraísmo lo constituyó el Grupo H. En cuanto a su vida dentro del panorama cultural santiaguero la investigadora Aida Bahr (1992) lo apunta como “el de más aliento y coherencia, encabezado por Juan Ramón Breá e integrado por Francisco y Manuel Palacios Estrada, Amador Montes de Oca y Lino Horruitiner, entre otros, quienes lograron su propio órgano de difusión: la “Página Literaria” del grupo, que apareció en el *Diario de Cuba* en 1928”. (40)

El nombre de H motiva nuestra inquietud, pero al respecto Mary Low, quien fuera poetisa, esposa de Juan Ramón Breá y coautora junto a este del libro de ensayos *La Verdad contemporánea*, escribió un artículo para la revista *Orígenes* en 1956, en el que aclara las intenciones del grupo:

[...] En cuanto al título del Grupo, dio mucho que hablar. Esa misteriosa H sonaba a hermandad secreta, a sociedad conspirativa, pese a que sus sesiones se celebraban al aire libre, en el parque Céspedes, o a gritos entre los ruidos parlanchines del viejo café «La Giralda», situado en San Félix y Enramadas –médula

de Santiago--, oscuro y memorable recinto desaparecido hace ya largos años. Pero en realidad, la letra H fue un hallazgo casual, sin más significado que su valor placentero, adoptada bajo la necesidad de ponerle nombre a lo que no se podía expresar; pues, ¿con qué rótulo podían definirse los vastos deseos y desmedidas ilusiones de ese grupito sediento de infinito? Tampoco había allí nada de programático y de exclusivo; la sombra de esa H abrigaba las personalidades más disímiles y hasta contradictorias. (citada por Barrero *et al*, 1972, 230)

Estos poetas se sumaron a la corriente rápidamente, sin cobardía estilística, y se inspiraron en versos transidos de la contemporaneidad que abrazaba los confines poéticos. En la mayoría de sus poesías se vislumbraban la interconexión con los detalles de la cosmología, el yo nervioso del poeta y la realidad concreta visible, abandonando la anécdota del amor y la luna en prisión. El paisaje poético se hizo acompañar de la velocidad con que lo contemporáneo llegaba. La ráfaga de la ametralladora de Filippo Tomasso Marinetti¹ parecía estar en Oriente, sin embargo el futurismo no constituyó la piedra angular como tendencia. Veamos “Jazz-Band”, de Francisco Palacios Estrada (*Diario de Cuba*, 2 de julio de 1928, 10):

*Resumen de los ruidos
explosivos y mecánicos
de nuestra edad. Alaridos
por la virtualidad del alarido*

*Un escape de gasolina,
con neumático al reventar
y un chirrido de metal que se funde
componen tus tiempos de jazz.
Para complementar
su pura estridencia integral,
yo pondría de director musical
a un hermoso gorila,
que empleara como batuta
su privilegiada laringe supranatural.*

Los poemas del grupo H no dejaron de acusar el estridentismo y las cadenas de asociaciones entre la realidad interior y un a exterior, presentes en el mecanicismo de la vida moderna. Las características del ultraísmo evidenciaron una ironía personificada con el ambiente. El sujeto poético no se mezcló a la subjetividad lírica ante la pérdida o el anhelo de las emociones, sino que al ritmo del jazz, al sonido de

¹ El poeta italiano Filippo Tomasso Marinetti nació en Alejandría, Egipto, el 22 de diciembre de 1879. Se reconoce como el principal promotor del futurismo literario y artístico. En 1905 fundó en Milán la revista *Poesi* y en 1909 publicó el Primer Manifiesto Futurista. Entre sus principales obras se cuentan *Mafarka il futurista*, *La batalla de Trípoli*, *El aeroplano del Papa*, *Democracia futurista* y *Fascismo y Futurismo*.

los motores de un auto o las emociones adheridas a una máquina estelar se construyó la experiencia vivencial del poeta.

A partir de la página de este grupo los santiagueros conocieron un estilo nervioso y totalmente iconoclasta. Sobre la realidad del movimiento y su apertura, algunos intelectuales santiagueros criticaron abiertamente la brecha que se abría y consideraron que este cenáculo no tenía condiciones para establecer un *quorum* verdadero. Alberto Santa Cruz Pacheco fue uno de los cronistas del *Diario de Cuba* en su página literaria, y al inicio no se convenció del alcance del mismo. En “La crisis de la poesía” plasmaba su escepticismo:

Ciertamente que, estamos asistiendo al último estadio de la poesía. Todo ese ultraísmo, dadaísmo y otros muchos ismos puestos en boga, no representan otra cosa sino el eclipse final que se avecina. Los esfuerzos inauditos que realizan los nuevos portaliras, son innútiles, porque faltan los factores esenciales que deben ir implícitos al verso, es decir, emoción y sensibilidad, ritmo interno y ritmo externo, música, colorido, vigor en la expresión y, finalmente, claridad en los conceptos; pues queriendo no pecar de redundantes, suelen incurrir en algo peor: son oscuros e ininteligibles, y ocultan, bajo la apariencia de sutiles razonamientos, las ideas más triviales junto a una carencia absoluta de originalidad. (*Revista de Oriente*, julio de 1928, 9)

Estas dudas de Santa Cruz Pacheco poco a poco se evacuaron, porque se convirtió después en uno de los seguidores de esta tendencia y apareció fotografiado en las cenas del grupo H. Entre las máximas figuras ya citadas por Aida Bahr, cultoras, no solo de la poesía, sino también del cuento, aparecieron Inés Peralta Roldán, los Palacios Estrada, Julián Mateo y el dominicano Lucas Pichardo. El grupo seleccionaba también poesías de los gestores del movimiento en España. Numerosas poesías de europeos y latinoamericanos se publicaban en H. Allí aparecieron el 9 de julio de 1928: Guillermo de Torre, J. Rivas Parredas, Juan Larra, José de Ciria y Escalante, Luis Sánchez Sariol, Philippe Soupault, Blas Cendrass, Gerardo Diego, Rafael Lasso de la Vega, Ernesto López Parra, Jean Cocteau y otros. Los escritores que publicaron respetaban las normas a propósito de la estética reinante.

Podemos situar, como tendencia predominante, al ultraísmo con su moda peripatética, su ulular epatante, sus combinaciones entre el *clown* poético y las andanadas bohemias pero en estilo librepensador. La bohemia para estos santiagueros y orientales resultó caldo para contrarrestar la vieja estética suplantada. Estos escritores labraron un camino de indudable reconocimiento intelectual, cuyas grafías clamaban una revolución puramente formal y cuyo contenido derribaba la moralina burguesa.

Se constata en las poesías publicadas en H la mezcla de los ismos y en algunos se observan todavía las viejas fórmulas modernistas. En las *Greguerías* de Juan Ramón Breá se inyecta a su vez el espíritu surrealista: epigramas nacidos del subconsciente que develan una realidad irónica, dura y estremecedora como superposición de realidades en escala bidimensional. Ahí se nota los préstamos de la pintura a la literatura en una estructura de arte del pensamiento, en la negación de la realidad convencional. Poesía y pintura se tomaron de la mano en gesto de rebeldía.

La *Revista de Oriente* acompañó a la página literaria del *Diario de Cuba* en el festín vanguardista y se hizo eco al igual que su homóloga oriental la revista manzanillera *Orto*, de este empuje con que los tildados provincianos reconocían el convite extranjero. Asimismo, publicó poemas de los mismos en sus páginas y en una de sus secciones informaba sobre la gestación de este grupo tan importante para la cultura local y regional. Primitivo Cordero Leyva, director de la *Revista de Oriente*, elogiaba a *Orto* por ser divulgadora de las buenas nuevas orientales. Por su parte, la publicación avisaba de esta forma la aparición del grupo:

En días pasados, se reunieron en torno a una bien servida mesa en un restaurante de esta Ciudad varios escritores, de los que integran el denominado «Grupo H»; para festejar, sin temor al ridículo y al que dirán los demás mortales, el primer mes de vanguardismo en Santiago de Cuba, proyectado sobre la provincia a través de la plana literaria que redactada por los mismos, aparece todos los lunes, en el poderoso rotativo “Diario de Cuba”.

Esta interesante e innovadora labor, que tanta alarma produjo al principio, provocando los más variados comentarios, notamos, que al fin se va haciendo simpática a unos e indiferente a los más; por lo menos, es algo halagador saber que se les ha perdonado la vida, a tan intrépidos cruzados del vanguardismo. (*Revista de Oriente*, no. 1, 35).

La página literaria H mantuvo una estrecha conexión con los europeos y latinoamericanos e intentó exponer con sus recursos la novísima poesía. En su plana inicial del 2 de julio de 1928 congratulaba «la imitación de los tensos e hiperbóreos genios ultraístas» de la revista *Alpha*, de Córdova.

*Con vocales violáceas
y anaranjadas consonantes
quiero componer el poema
de los esoterismos trascendentes
en que la nueva estética,
incadenciosa y arrítmica,
esplende triunfadora.
(Diario de Cuba, 2 de julio de 1928, 9)*

Una caracterización completa de esta poesía ilustra los llamados «esoterismos trascendentes». Aquella novedosa moda literaria en Santiago de Cuba permitió que la ciudad también tuviera su vanguardismo particular. Los poetas orientales dieron a luz su manifiesto y reconocieron el estado patético de postguerra que había golpeado a todo el mundo y, sobre todo, la evidencia cubana de una república contra la cual la Generación del Veinte ya se pronunciaba en La Habana. La crisis de los valores republicanos ahogaba en llanto a la juventud progresista e intelectual, para dejar sus pronunciamientos en poemas de este corte:

*Siento la sangre del tiempo
que pulsa en las arterias de las horas
y en las venas menores de los minutos
su rítmica canción desoladora*

*para mí en este momento.
Desolación, sin pensamiento
y sin emoción.
Sin el violoncelo de la lágrima pura
y la estética circunscripción de la idea.
Desolación dura.
(Diario de Cuba, 2 de julio de 1928, 10)*

Al estado de embriaguez por la velocidad de la máquina, sobrevinieron las candilejas, el tumultuoso repique en las tablas, las luces encendidas de las urbes y la vida bohemia de las actrices, en gesto más moderno que las poses de Toulouse-Lautrec en Moulin Rouge. Esta estrofa del poema “Carnaval” de Inés María Roldán así lo atestigua:

*Un Pierrot estirado y blanco
como un hilo de luna
gesticula su patética
desesperación de vaudeville.
(Diario de Cuba, 30 de julio de 1928, 10)*

Es cierto que hubo fuga en el modo convencional de redacción de la poesía, el ritmo totalmente libre prevaleció en todos los autores y la monotonía de las postales palaciegas y los símiles alados se eliminaron. La metáfora alcanzó su grado de perfección dentro del carácter efímero. El verso narrado dio paso a la síntesis que señalaba Regino Boti y a la realidad con sus tintes de sombra. Inclusive, la ironía europea que con ahínco y gracia había desarrollado Ramón Gómez de la Serna en las *Greguerías*, se ejerció en la pluma de Juan Ramón Breá. Lo iconoclasta de la pintura pasó entonces a la poesía. De Torre (1965) le consignó importancia a su valor visual, relieve plástico y arquitectura visible, y declaró que:

La poesía ultraísta reaccionó intensamente contra la preferencia o el exclusivismo de los motivos subjetivistas, sentimentales y eróticos, esforzándose contrariamente por dar categoría lírica a los temas derivados de la vida moderna, mas no para transcribirlos meramente —como hacía el futurismo—, sino buscando su connotación más aguda, desde un ángulo sorprendente. En suma, se aspiró a nuevas asociaciones y disociaciones mentales que tradujeran una visión intacta y amaneciente del mundo. (541)

El carácter de vanguardia, en el grupo, lo asumió la poesía, ya que el cuento no cobró el ritmo esperado. Este género se inclinó más hacia el romanticismo y la recreación de paisajes medievales, al decir de Aida Bahr. (1992, 40) Este análisis se centra en el registro poético, en el cual se alcanzaron cotas altas, poco reconocidas por las editoriales; de ahí la escasa atención que le ha sido prestada en la historia de la poesía cubana. Como si siguieran la estética del esperpento que De Torre le otorgara a parte del movimiento y los vocablos y giros prosaicos de José Moreno Villa, el ultraísmo oriental se llenó de neologismos y malabares verbales (De Torre, 1965, 513-514). Este fragmento de poesía es evidente con la mezcla de asociaciones esperpénticas que le imprimen una cadencia alborotosa y rimbombante.

*La cresta del caimán se empingorota,
el caballo ladra, el buey cacarea,
la paloma gruñe, la cabra rebuzna
la chinche gorjea, el piojo aúlla
y el perro duerme la siesta.
(Diario de Cuba, 2 de julio de 1928, 9)*

De una forma u otra, la vanguardia terminó trágicamente por la caída de sus valores. Quizá esta poesía efímera, sideral, voluptuosa con los astros y las innovaciones tecnicistas tuvo su corolario por la superposición de los variados ismos y la partida de Juan Ramón Breá para La Habana, pero revolucionó el ambiente literario santiaguero y oriental. Fue reconocida por la *Revista de Oriente*, que publicaba las poesías de Amador Montes de Oca, Inés Peralta Roldán y los Palacios Estrada. Sus cultores estaban en la línea de Ramón Gómez de la Serna (1957), cuando escribió sus apreciaciones sobre el pintor Pablo Picasso: “no queremos sino hacer cosas que no imiten nada, que creen nuevos tapices geométricos y constructivos” (983); en el caso de la poesía, los tapices de la suprema libertad formal, antecedentes del postmodernismo literario.

Bibliográficas

1. Bahr, A. (1992). “El cuento en Santiago de Cuba (1902-1958)”. En *Del Caribe*, no. 19. Santiago de Cuba.
2. Barrero, A. *et al.* (septiembre de 1972). “El grupo H”. En *Santiago*, no. 8, Santiago de Cuba.
3. Boti, R. (1959). *Arabescos mentales*. La Habana: Ediciones de la Organización Nacional de Bibliotecas Ambulantes y Populares.
4. Cué, D. (2003). *Ciudad de la memoria*. Santiago de Cuba: Ediciones Santiago.
5. De Torre, G. (1965). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
6. Fernández, R. (1970). “La poesía vanguardista en Cuba”. En *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana: Serie Valoración Múltiple, Casa de las Américas.
7. Gómez, R. (1957). *Obras Completas*, t. II. Barcelona: Editorial Ahr.
8. Santa Cruz, A. (julio de 1928). “La crisis de la poesía”. En *Revista de Oriente*, (1): 1. Santiago de Cuba.

Николай Хренов (Москва)

Человек смеющийся как проблема социологии культуры: от обряда к жанру и от жанра к социальному институту

1. Ретроспекции в архаику: отклонение от нормы в обряде как необходимость вторжения хаоса.

Касаясь жизни наших далеких предков, выдающийся русский историк и литератор Н. Карамзин обращает внимание на отношение народа к власти, хотя, собственно, власти-то в нашем понимании еще и не было. А если и была, то

лишь на короткое время, когда приходилось отбиваться от враждебных соседей. Картина получается такая, что в том древнем обществе была свобода, а рабы, как и властелины отсутствовали за ненадобностью. «Сей народ, – пишет историк, – подобно всем иным, в начале гражданского бытия своего не знал выгод правления благоустроенного, не терпел ни властелинов, ни рабов в земле своей, и думал, что свобода дикая, неограниченная, есть главное добро человека... Каждое семейство было маленькою, независимою республикою; но общие древние обычаи служили ему между ими некоторою гражданскою связью. В случае важных единоплеменные сходились вместе советоваться о благе народном, уважая приговор старцев, сих живых книг опытности и благоразумия для народов диких; вместе также, предпринимая воинские походы, избрали вождей, хотя, любя своевольство и боясь всякого принуждения, весьма ограничивали власть их, и часто не повиновались им в самых битвах. Совершив общее дело и возвратившись домой, всякий опять считал себя большим и главою в своей хижине» (1).

Предки уже понимали, что власть может быть опасной для свободы, которой они так дорожили. Значит, власти в ее позднем понимании не было, но зато было то, что мы сегодня называем культурой как основанием ранней формы социума. Старцы как живые книги опытности и благоразумия для народов диких – это и есть нормы культуры в ее ранних и элементарных проявлениях. Но не доверяя власти, предки все же без нее обойтись не могли. Социум без власти не существует. Но поскольку права как социального института еще не существовало, они начали ограничивать власть с помощью традиции, т.е. культуры. С помощью обряда. Право как часть культуры существовало еще в форме обряда. Перед тем, как обряд возникает, существует еще произвол граждан. Правители, пишет Н. Карамзин, «зависели от произвола граждан, которые нередко, единодушно избрав начальника, вдруг лишали его своей доверенности, иногда без всякой, единственно по легкомыслию, клевете, или в несчастиях, ибо народ всегда склонен обвинять правителей, если они не умеют отвратить бедствий от государства» (2).

Правда, это не было произволом. Н. Карамзин недоговорил и недообъяснил. Таким был закон жизни. Выбирали на царство лишь тех, кто мог продемонстрировать либо силу, либо ловкость, либо мужество, либо все вместе. Но более всего право не столько даже на царство, сколько на жизнь. Ведь даже когда самый удачливый получал царство, то его, это царство, еще следовало удерживать, а это означает соответствовать строгой регламентации, а главное, обязательно принимать участие в новом соревновании, т.е. испытании, а его правитель мог и не выиграть, не одержать победу. Соперники могли оказаться сильнее. В этом состязании за власть царь мог быть даже убитым. Но нам важно понять смысл прихода неофита к власти и то, в какие обрядовые формы этот приход облекается. Короче говоря, нас интересует кандидат на власть, который в случае одобрения будет снабжен сакральной аурой и предстанет героем, а как это обозначается в мифологии, «культурным героем». Кандидат на власть как

фигура, находящаяся у «порога», накануне переходного состояния. Иначе говоря, до вхождения во власть он проходит состояние бесстатусности.

Чтобы обезопасить, с одной стороны, граждан от власти, а, с другой стороны, вождей от граждан, предки пришли к выводу: нужен упредительный обряд. Претенденты на власть не должны исполнять привилегированную властную должность, если народ этого не хочет. Ведь в давние времена средств массовой коммуникации не существовало, а потому граждан нельзя было убедить в наличии того, чего на самом деле не существует. Поэтому народ заранее в формах обряда предупреждал будущего носителя властного величия, что это свое величие он должен постоянно доказывать. Вот как Н. Карамзин описывает сам этот обряд избрания на власть. «Избираемый, – пишет историк, – в самой бедной одежде являлся среди народного собрания, где земледелец сидел на престоле, или на большом диком камне. Новый властитель клялся быть защитником веры, сирот, вдов, справедливости, тогда земледелец уступал ему камень, и все граждане присягали в верности» (3). Так происходила сакрализация человека, занявшего престол. Однако дело в том, что это описание не исчерпывает всего обряда. Надо полагать, что облеченный в бедную одежду претендент на власть мог вызывать самые разные реакции граждан, но прежде всего смех.

Но кроме того, у Н. Карамзина фиксируется еще одно обстоятельство, смысл которого, как кажется, невозможно понять. Во время этого обряда обычно совершалось какое-либо злодеяние, которое, как может показаться, к обряду отношения не имеет. «Между тем, два рода знаменитейшие имели право везде косить хлеб и жечь селения, в знак и в память того, что древние славяне выбрали первого властелина для защиты их от насилия и злодейства» (4). Как это получается? Выбирают защитника от злодеяний и в то же время эти злодеяния осуществляют? Тут все непонятно. Непонятно и то, что избираемый властелин предстает в самой бедной одежде, и то, что первые лица в раннем гражданском обществе косят злаки в том месте, где этого делать нельзя, да еще и устраивают пожары и вообще занимаются всяким безобразиями. Ведь это что-то вроде антиповедения. Связь между этими явлениями совершенно непонятна. Наш выдающийся историк описывает обряд, но смысл его он читателю не приоткрывает. Да уж и известен ли он ему самому? Ведь тут мы имеем дело с мифом. Обряда без мифа не бывает. Обряд – выражение мифа. Чтобы этот смысл уяснить, необходима проницательность Джеймса Фрезера или Клода Леви-Строса.

А смысл между тем есть, и он существенный. И он настолько существенный, что его следы можно обнаружить намного позднее и не только в искусстве. В процессе работы над проблемой субкультур в России автору этих строк попался любопытный материал о бурлаках как отходниках, появляющихся в Нижнем Новгороде во время наступления навигации (5). После совершения найма бурлакам дают задаток, и они бросаются в загул. Затем выбирают старосту. Как же происходила эта процедура? Выбираемому артельному старосте надевали на голову ведро. Получающий высокую должность староста выслушивает оскорбления и выдерживает даже побои, и только после этого он всту-

пает в должность. Неизвестно, одевался ли будущий староста в бедную одежду, но, чтобы ощутить свою бесстатусность, достаточно было и ведра на голове.

Совершенно неожиданно мы находим отзвук этого обряда у В. Шукшина в его романе «Я пришел дать вам волю». Речь в нем идет о появлении Степана Разина со своей ватагой в Кремле. Следствием такого появления явился приказ повесить всех бояр, а их тела погрузить на плоты и отправить по Волге. «На колени! – велел боярам. – Все! Разом!.. Бояре разом, послушно стали на карачки; на сердце у атамана отлегло. Он, не останавливаясь, прошел к трону, где восседал царь, взял его за бороду и сдернул с трона. И долго возил по каменным белым плитам, приговаривая: – Вот тебе, великий! Вот как мы его, великого! Вот он у нас какой великий!.. Где он великий-то? – затычки делать из таких великих, бочки затыкать. Дурь наша великая сидит тут... расселась. – Степан пнул напоследок царя, распрямился, посмотрел на него сверху. – Вот он и весь... великий... Тфу! Потом он примерился сесть на трон... Посидел маленько – не поглянулось, делать нечего. – Стырь! – позвал он любимого старика. – тут батька! -Иди садись. В царя игрывал – садись: всех выше теперь будешь. – А чего я там буду?.. Негоже соколу на воронье место. – Иди, не упирайся, старый! – да что я там?! Дерьма-то – царем я и не хотел сразу... Я так – зубоскалил. Неохота мне там... Да и чего делать-то? – Сидеть! Не робей, тут – мягко, хорошо. – Стырь подошел, тоже пнул лежачего царя, взобрался на трон. – Кварту сиухи! – велел он. – А чего с боярами будем делать, батька? – Всех повесить и – вниз по Волге. Всех! – закричал Степан» (6).

А вот это уже не развлечение, да и смех здесь имеет иной, трагический оттенок. И все-таки мотив унижения царя относит нас к далеким временам. Так, как мы убеждаемся, обрядовые элементы вписываются в реальность. Реальных носителей величия народ уже не только предаёт осмеянию, а превращает в жертвы. Все, что предшествует приказу Степана Разина, напоминает какую-то народную драму, вроде «Людки» или «Царя Максимилиана». В ней фигуре царя серьезного противостоит царь-шут, царь ненастоящий, пародирующий царя настоящего. Этот «дуэт» опять же уходил глубоко в историю. Но второй царь – это царь не настоящий. Это всегда шут, трикстер, пародирующий царя первого, серьезного. Это и у В. Шукшина. Это и в лаконичном описании древнего славянского обряда у Н. Карамзина. Этим антиповедением пронизана вся жизнь. Не только в смеховых, но даже и в трагических ее проявлениях. Различие между этим обрядом и примером Н. Карамзина было только одно. На этот раз обряд был лишен сакральных признаков. Это был не сакральный обряд, а его имитация с целью развлечения и смеха. Но ведь в данном случае речь идет уже об эпохе миф и фольклор уже угасали и вырождались.

Смысл описанного Н. Карамзиным обряда будет очевиден, если его сопоставить с другими, характерными для архаических культур обрядами, в особенности, праздничными. Начнем с учиняемым соплеменниками сжиганием поселений и вторжением в поля со злаками, им не принадлежащие. Ведь что такое это устраиваемое во время выборов претендента на власть злодеяние как не впускание в жизнь хаоса, непременно сопутствующего рождению космоса.

А космос возникает с учреждением новой власти как способа достижения той организованной и упорядоченной жизни космоса, которая когда-то была учреждена предками. Короче говоря, способа достижения порядка и процветания древнего коллектива. Конечно, сжигать поселения и лишать крова граждан ужасно, но считается, что это условие будущего процветания. А главное этот впуск хаоса в человеческое бытие – это ведь демонстрация повторяющегося мифа. Древнее общество еще не знает, что такое находиться во власти прогресса, чем загипнотизированы современные общества. Изменение их жизни к лучшему они связывают не с будущим, а с возвращением к героическим предкам, которым они хотели бы подражать, т.е. с прошлым.

Так что в этом самом обряде, о котором рассказывает историк, актуализируется миф. Жестокость поджигателей - лишь необходимая иллюстрация мифа. А вечно повторяющийся миф гласит: чтобы достичь порядка, необходимо впустить в мир хаос. Иначе откуда же брать энергию для сотворения нового космоса, а главное для его процветания. Вот это воспринимающееся отклонение от некоей нормы поджигателей и грабителей и иллюстрирует хаос как повторяющийся мотив. Он повторяется не только в обряде введения на престол, но и во многих других обрядах, например, в свадебном обряде. Но это может проявляться не обязательно в жажде захватить чужой урожай на поле или поджечь жилища соседей, но, например, в сексуальной распущенности. Это ведь тоже нарушение запрета, отклонение от нормы, облеченное в форму обрядового поведения. И это тоже оказывается способом впустить в мир хаос, правда, на короткое время. Эта самая распущенность, соответствующая, например, междуцарствию как состоянию бесстатусности, как утверждает А. ван Геннеп, наблюдается у некоторых народов в период между помолвкой и окончанием свадебных церемоний (7).

Так, перечисляя обряды посвящения в тотемические общества, братства, тайные общества и возрастные классы, А. ван Геннеп констатирует сопровождающие их постоянные нарушения. «На протяжении всего испытательного срока обычные связи как хозяйственные, так и правовые видоизменения, иногда даже явно нарушаются, Посвящаемые находятся вне общества, общество не властно над ними, и тем не менее, важно, что их персоны являются в сущности, сакральными и священными, следовательно, они неприкосновенны, опасны, вероятно, так же как боги. Таким образом, с одной стороны, табу, как негативные обряды, воздвигают барьер между посвящаемыми и обществом в целом, а с другой, - у общества нет защиты от действий посвящаемых» (8). А это уже любопытно. Хаос приходит не со стороны. Приводимая историком подробность помогает понять скорее то, что означает сакральное время, т.е. время совершения обряда. Пример, приводимый А. ван Геннепом, свидетельствует об особом состоянии посвящаемого. Право на отклонение от нормы во время обряда получают не только совершающие обряд, его участники, но и сам посвящаемый.

Очевидно, что долгое время смысл такого отклоняющегося поведения как выражение сути обряда разгадано не было. Пытаясь объяснить это явление, А. ван Геннеп пишет: «Оно заключается в том, что во время испытательного

срока посвященные могут безнаказанно воровать и грабить, угощаться, обогащаться за счет сообщества» (9). В качестве примера выдающийся этнограф приводит обряд, практиковавшийся в Либерии. Его смысл заключается в том, что воровство правонарушением не воспринималось. Под руководством своих наставников молодежь совершает ночные нападения на соседние деревни, присваивая себе все, что попадает – рис, бананы, куры и всяческие припасы. Причем, все это делается не от отсутствия пищи, а просто так диктует обрядовое поведение, смысла которого они сами часто не понимают. Но зачем нам ходить в Либрию. Заглянем в более близкие эпидемии смеха времена, а также и места. Например, в Россию XIX – начала XX века, чтобы понять какое древнее наследие сохранялось в русской культуре, что существовало в империях прошлого, предшествующих империи советской, наложившей на это наследие настоящее табу.

Поэтому, если говорить о кино, советского Мак Сеннета не получалось, да и не могло получиться, хотя некоторые режиссеры нечто подобное пытались делать. В этом плане любопытен фильм Л. Кулешова «Приключения мистера Веста в стране большевиков» (1924). А ведь где-где, а именно в России Средневековье-то еще продолжалось, во всяком случае вплоть до драматической коллективизации, и, следовательно, продолжали сохраняться элементы культуры, что существовали в форме обрядов совершеннолетия. В частности, обрядов взросления или перехода во взрослое состояние. Этот обрядовый переход, например, происходил в святки, и он допускал крайние формы поведения, а именно, воровство, хулиганство, драки со взрослыми. Молодые крушили все, что попадет под руку и наказания за это не несли. Они разваливали поленницы с дровами, ломали ворота, заваливали дворы и улицу хламом, сваливали грязь в печные трубы, кидали за околицей поленья в первого встречного. Кстати, печные трубы могли быть отличным гэгом, и Л. Кулешов, подражая Мак Сеннету, этим воспользовался. Так, молодые воссоздавали с помощью такого поведения то, что называется «антимиром». Но ведь и комическое тоже часто именно этот «антимир» и воссоздает. Приводя множество примеров ритуального поведения в разных губерниях России, Т. Бернштам пишет: «Итак, община разумно понимала признаки и свойства возраста молодежи: ей была предоставлена возможность в течение игры – перехода – выплескивать избытой жизненной энергии, проявлять агрессивные (разрушительные) наклонности, пробовать брачные силы – словом, дозреть и избыть свою биологическую и социальную неопределенность. Этот рациональный подход освещался мифолого-религиозным сознанием, создававшим систему ритуального регулирования образа жизни и возрастных процессов» (10).

Мы зафиксировали лишь примеры отклонения от нормы, обязательные в обрядовом поведении, будет ли это воровство или сексуальная распущенность. Но это только отдельные конкретные признаки обряда. Более общим признаком отклонения от нормы оказывается разгул, а точнее, праздничное поведение по случаю смены власти, а это поведение предполагает обязательное отклонение от нормы. Так, описывая обряды смены власти в Нигерии, А. ван Геннеп отме-

чает, что в ситуации междуцарствия устраиваются большие празднества и народные гуляния. Во время этих празднеств происходят выборы нового вождя и передача ему символов власти. Ну, в общем, как это описано у Н. Карамзина. А что же происходило во время этих праздников? Происходило ослабление правил морали, когда мужчины и женщины на какое-то время возвращались к половой распущенности прежних времен. Так, касаясь обрядов престолонаследия в древнем Лациуме, Д. Фрезер пишет: «На определенных стадиях развития общества такие сатурналии составляют обычное явление. В нашей собственной стране пережитки их долгое время давали о себе знать в майских троицких и даже рождественских обрядах. Отцом детей, которые рождались от более или менее беспорядочного полового общения, характерного для праздников такого рода, естественно, считался бог, которому соответствующий праздник был посвящен» (11).

Но обратимся к обрядности, что известна в России. Сошлемся опять же на прекрасного исследователя из Музея антропологии и этнографии Т. Бернштам, с которой автору этих строк пришлось общаться. Я заказывал ей статью для своего журнала «Традиционная культура». Так вот, в одной из своих книг она приводит пример практиковавшегося в Заветлужье обрядового «свального греха». «Разгул праздника, естественно, мог нарушать все границы. Однако общинные праздники типа братчин, видимо, допускали ритуальное половое общение взрослых, о чем, например, говорит такое выразительное свидетельство конца XIX века из Вятской губернии: «Во время братчины в Хорошевской волости (Ветлужский край – Т. Б.) совокупаются в близких степенях родства: сноха с деверем, свекром, близкие родственники. Бывали такие случаи и с родными – братья с сестрами (все женатые) и грехом не считали» (12). Вот уж, действительно, средневековье.

Мы пока прокомментировали лишь один из признаков обряда, связанный с отклонением от нормы. Временным отклонением от профанного времени и включения во время сакральное. Но мы не прокомментировали появление кандидата на правителя. Откуда он появляется? Только не из своего поселения или клана. Он приходит со стороны, он – чужак, как герой вестерна – далекого эха древнего обряда. Как утверждает Д. Фрезер, царем становился мужчина из другого клана, может быть, города или народа. Он должен жениться на дочери своего предшественника и благодаря этому получит право на царство (13). А что касается параллели с героем вестерна, то это натяжкой не является. Описывая подобного рода обряды, английский этнограф и антрополог Виктор Тернер, продолжающий разрабатывать идеи А. ван Геннепа, не случайно вспоминает ковбоя – «бездомного и таинственного незнакомца» без имущества и без имени, который восстанавливает этическое и правовое равновесие в среде местной политической власти, устраняя неправедных секулярных «боссов», угнетавших малых мира сего» (14).

Так что при внимательном анализе современных произведений мы можем обнаружить остатки весьма и весьма древних форм мышления. Нельзя утверждать, что в теории кино не было попыток такого отношения к жанрам. Но, как

правило, такие попытки ограничивались выявлением функционирования сюжетов, сохраняющих фольклорное происхождение, что проявляется, например, в фильмах, в основе которых лежит сказка. В этом отношении заслуживают внимания работы киноведа В. Фомина. Так, в одной из своих статей он пишет: «В отличие от других, более старших искусств, которые выросли непосредственно из недр самого фольклора и состоят с ним в самом что ни на есть прямом кровном родстве, кино – детище нового времени – формировалось в условиях и совершенно особых и с миром фольклора прямой генетической связи иметь уже не могло. Тем не менее, гены фольклора довольно ощутимо дают о себе знать и в кино» (15).

Появление в 70-е годы прошлого века издания, посвященного жанрам кино, в которое была включена статья В. Фомина, не случайно. Именно в это время происходили дискуссии по поводу так называемого «жанрового» кино как альтернативы «авторскому» кино. На самом же деле, понятие «жанрового» кино было спровоцировано кризисом тех фильмов, в которых чистота жанров разрушалась под воздействием идеологии и пропаганды. А такого рода фильмы, начиная с эпохи оттепели, зритель смотреть перестал. Посещаемость кино в стране к концу 60-х годов начала падать. Причины этого были разные, но, в том числе, и эта причина, связанная с кризисом системы. Наступает время возвращать жанры в их «чистых» формах, как они успели сложиться на докинематографических этапах в истории культуры. Жанр в чистом виде возвращал разрушенную коммуникацию между кино и массовой публикой. Одна из возможностей возвращения кино к чистым жанрам, как показывает В. Фомин, связана с обращением кино к фольклору. С этим невозможно не согласиться. Однако фольклорный пласт в истории культуры все-таки представляет лишь сравнительно ранний пласт, когда сакральная стихия ослабевала, а культура все больше становилась профанной, о чем и свидетельствовало сведение мифологических сюжетов к развлечению. Если уж иметь в виду весь арсенал средств воздействия на публику с помощью кино, то тут следует говорить о необходимости актуализации в кино самых архаических форм, связанных с обрядами и мифами. Эта актуализация – процесс стихийный. В кинематографических жанрах она разворачивается независимо даже от того, осознают это сами режиссеры и, более того, исследуют ли это киноведы. А теория жанров, несомненно относится к одному из значимых разделов теории кино. Мы в данной работе как раз и пытаемся показать, как архаические формы актуализируются в жанрах и прежде всего в жанре комедии.

2. История образов до истории искусства: смех как элемент обряда.

Итак, кажется, мы пока уяснили один из существенных признаков древнего обряда, а именно, отклонение от нормы как обязательного элемента переходности. Но всякое отклонение чревато впуском в космос хаоса. Какое все это имеет отношение к проблематике комического? Самое прямое. Ведь нам следует понять функционирование жанров, а точнее, жанра комедии. Без ретроспективного анализа тут не обойтись. Здесь для обоснования этой мысли требуется

авторитет. Как пишет М. Бахтин, в жанре всегда сохраняются неумиряющие элементы архаики («Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало» (16). А началом было состояние, предшествовавшее истории искусства. Когда Аристотель касается комедии, сравнивая ее с трагедией, он признается, что происхождение ее неизвестно. История трагедии известна. А вот что касается комедии, то тут все сложнее, поскольку на нее не обращали внимания. В этом жанре пытались разобраться, когда уже стали известны имена комиков и когда его форма определилась. Когда произошло что-то вроде профессионализации. Что касается ранних периодов в истории комедии, то она, судя по всему, игралась самодеятельными актерами или, как говорит, Аристотель, любителями. Короче говоря, комедия еще существовала в форме обряда. Смех еще не имел художественного смысла.

Вернемся снова к обряду, описанному Н. Карамзиным. Обратим еще раз внимание на то, что в этом обряде претендент на власть появляется в «самой бедной одежде». Что из этого следует? Ведь очевидно же, что такое появление будущего правителя в такой одежде провоцирует смех, да, пожалуй, и не только смех. В адрес избираемого несутся издевательские выкрики, инвективы, оскорбления. Хорошо если бы только выкрики. Перед тем как стать царем настоящим, нужно побыть царем униженным, осмеиваемым, подвергнутым публичному смеху. Издевательства приходят со стороны, от граждан, соплеменников и проецируются на властителя, хотя какой он еще властитель? Он находится в состоянии перехода, а значит, в таком состоянии, которое можно обозначить как вакуум. Свой прежний статус он должен забыть, а новый он еще не успел принять. Это ситуация бесстатусности. Поэтому, как диктует обряд, с претендентами на власть можно сделать все, что угодно, даже изувечить, нанести вред, избить. Это - то как раз и воссоздается в романе В. Шукшина. Только у него этот шутовской обряд заканчивается драматически.

В переходном состоянии будущий правитель – ни то, ни се. В самом деле, он должен умереть для прежней жизни и родиться заново. Этим рождением и будет избрание его на власть. Собственно, такое состояние и есть инициация. Будущий властитель тоже иницируемый. В своем лаконичном описании славянского обряда Н. Карамзин оставил только наряд претендента на власть – бедную одежду, короче лохмотья. Но тут целая жизнестроительная система. Так, описывая аналогичную ситуацию готовящихся принять новый статус персонажей, В. Тернер фиксирует такие подробности. «Они могут наряжаться чудовищами, носить только лохмотья или даже ходить голыми, демонстрируя, что, будучи лиминальными, они не имеют статуса, имущества, знаков отличия, секулярной одежды, указывающей на их место или роль, положение в системе родства, короче, ничего, что могло бы выделить их среди других неофитов или иницируемых. Их поведение обычно пассивное или униженное; они должны беспрекословно подчиняться своим наставникам и принимать без жалоб несправедливое наказание. Похоже, что они низведены и принижены до полного единообразия, с тем, чтобы обрести новый облик и быть заново сформирован-

ными, наделенными новыми силами, которые помогли бы им освоиться с их новым положением в жизни» (17).

Читая это высказывание ученого, невольно вспоминаешь российских средневековых юродивых, образ которых в русской культуре успел превратиться в повторяющийся образ-архетип. Почему же с ними, бедными, пока они еще не получили власть, так скверно обращаются? Да потому, что они оказываются в специфическом состоянии. Они, как пишет В. Тернер, «ни то, ни се» («Лиминальные существа ни здесь, ни там, ни то, ни се; они – в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом» (18)). Потому они и уподобляются смерти, утробному существованию, невидимости, темноте, двуплости, пустыне, затмению солнца или луны. А это все и означает вторжение хаоса. И вот тут мы уже можем начать приводить примеры из искусства и, в частности, из кино. Ведь разнообразие сюжетов и жанров, функционирующих в современном кино, свидетельствует об актуализации тех формул, что возникли на ранних этапах истории, когда, собственно, искусство еще не успело обрести самостоятельность, не эмансипировалось от других сфер, а именно, от религии и мифологии, и оказывалось лишь элементов обряда.

Перед тем, как получить новый статус, выбираемый, а значит, посвящаемый обязан пережить состояние бесстатусности. Они должны стать ничем. Ну не узнаем ли мы в этом описании обрядовой персонажей созданный в своих фильмах Чаплиным образ бродяги? Но мы можем найти пример ближе, в частности, из кино эпохи распада государства, спровоцированного процессами перестройки. Обратимся к фильму Э. Рязанова «Небеса обетованные». Действие фильма происходит на свалке, занимающей большую территорию. Вообще-то, обитающие там люди это место называют поселком «Закат коммунизма». Тут и брошенный паровоз времен революции, много отработавших свой срок видов транспорта, развалившихся автобусов, из которых обитатели свалки сделали конуру для жилья. Впрочем, чего тут только нет. Но, в отличие от обычных свалок, которые в последнее время в России стали представлять острую проблему, у Рязанова на свалке оказываются еще и люди – герои этого фильма, их много, и потому свалка начинает восприниматься символом той ситуации, в которой оказалась страна в целом.

Среди персонажей, оказавшихся на свалке, выделяется, например, женщина по имени Фима, которую играет Л. Ахеджакова. Эта актриса, часто снимающаяся в фильмах Рязанова, как раз и воплотила в себе тот древнейший архетип юродства, и кажется, что она его утверждает уже не только на сцене и на экране в разных образах, но и в самой жизни. Да, это архетипический тип в полном смысле этого слова. Когда-то ее героиня в фильме Э. Рязанова занималась живописью, писала картины в модернистском духе, а ныне стоит с протянутой рукой на улице, выпрашивает у прохожих копеечку. А вот рядом пожилая женщина, брошенная своими сыновьями, как, впрочем, и своими многочисленными мужьями, представляющими партийную элиту, которые, отправляясь на повышение в Москву, передавали ее в руки тех, кто занимал их места. В фильме эту женщину зовут Катя

Иванова. Ее играет О. Волкова. Сейчас она, как и Фима, становится попрошайкой. Здесь также обитает брат Фимы Федор в исполнении О. Басилашвили, который когда-то работал в партийном аппарате, но не сработался, начал критиковать власть, был уволен, арестован и многие годы пребывал в лагере. Сейчас он не имеет крыши и вынужден жить тоже на свалке.

В лагерях отсиживал свой срок и другой герой, которого все на свалке зовут «президентом», поскольку он на этой людской свалке является авторитетом. Президент поселения под названием «Закат коммунизма». Это, конечно, что-то вроде карнавального президента. Именно в его сознании возникает идея свободной и благополучной жизни, правда, уже на другой планете. На свалке, в конце концов, оказывается и бывшая жена «президента» – в прошлом ответственный партийный работник Аглая Свицерская (С. Немоляева). Когда-то она была большевистской фанатичкой, а ныне живущая впроголодь пенсионерка. И наконец, также находящийся на пенсии полковник советской армии в исполнении Л. Броневского. Перед родиной у него большие заслуги. Во время русско-японской войны (правда, не 1914-го, а 1945 года), он был в числе тех героев, что брали Муданзян, о чем он все время напоминает. Во время нападения хулиганов, пытающихся угнать машину полковника, он одного из них покалечил, бросив кирпич с балкона, за что и был арестован. Оказавшись в кутузке вместе с Фимой и Катей Ивановой, он проникается к этим униженным женщинам симпатией и продолжает после того, как его выпускают из милиции, поддерживать с ними связь. Вскоре он тоже оказывается в своей генеральской шинели на свалке.

В общем, здесь собираются люди так называемого «дна». Не случайно кто-то из персонажей упоминает пьесу М. Горького. Все названные и неназванные персонажи успели на свалке обустроиться и к такому бытию привыкли. Но начинается перестройка. Неожиданно на свалке появляются бизнесмены, а среди них американский делец с переводчиком. Оказывается, отечественные предприниматели в сговоре с американцами, подкупив городское начальство, на месте свалки собираются реализовать совместный с американцами проект – построить предприятие по производству противозачаточных средств. Это не должно удивлять, ведь во время перестройки люди неожиданно узнали, что оказывается в стране советов есть секс. Американцы убеждены, что возведением этого предприятия они делают солидный вклад дело освобождения русских.

Итак, наши герои не только унижены, но и гонимы. Они не могут существовать даже на свалке. Они – ни то, ни се. Они именно лиминальные существа в понимании антрополога В. Тернера. Потому что они находятся в состоянии бесстатусности. Но проблему, как кажется, можно решить. «Президент» видит сон, в котором он встречает инопланетянина. Тот, понимая, что людям на этой территории трудно выжить, предлагает ее покинуть и переселиться на другую планету. Поскольку же людей на свалке много, то для их бегства с непригодной для жизни земли требуется корабль с большой вместимостью. Поскольку «президент» дает согласие на переселение, инопланетянин отправляется за транспортом. Все эти люди, а по сути, бомжи увлечены идеей переселения

и находятся в ожидании корабля с инопланетянами. И вот наступает момент, когда, как кажется, инопланетный корабль появляется.

Конечно, сон «президента» в рязановской комедии не может не восприниматься карикатурой на политические и идеологические, раз их в истории было много, почему бы не быть еще и кинематографическому сну. Персонажи в этот очередной сон верят. В пьесе М. Горького персонаж по имени «Актер» цитирует строчки из Беранже: «Если к правде святой/ Мир дорогу найти не умеет, – / Честь безумцу, который навеет / Человечеству сон золотой!» Вот «президент» у Рязанова – это очередной безумец. Но смысл-то сна трагический. Ведь очередной сон – он уже не земной. Земля больше идеологических и революционных снов вынести не способна. На этот раз спасателями предстают уже не сами люди. Они сами себя спасти неспособны. Их самих уже нужно спасать, причем, от них же самих. Перестроечный сон также безумен, как и все предыдущие. Безумен потому, что бесчеловечен. Пока он происходит с помощью бульдозеров, но потенциально он может существовать только на штыках. Кажется инопланетяне решат проблему.

Наконец, они вроде бы появляются. Только вот вместо корабля на свалке оказываются представители еще более высокой власти, причем, вместе с военными. Их одежда похожа на скафандры, точь-в-точь такая, в какой два года назад во время протестов на улицах Москвы появились brave росгвардейцы. Удивительно, как Рязанов уже многое предсказал. Получается, что на этот раз «перестройщики» появились не столько с шеренгой солдат, но еще и с бульдозерами. А что, ведь не впервые. Но это не столько бульдозеры, сколько танки «Т55». Танки идут в наступление. Быть бы на этом месте новой «Ходынке», если бы паровоз, в котором бомжи – эти «призраки коммунизма», как называет себя и себе подобных Фима, заняли свои места, не взлетел в небо, к небесам. Вот уж, действительно, без «бога из машины» наш ведущий комедиограф в данном случае закончить фильм просто не мог. Ведь как не крути, а выхода нет. Видимо, тут мог помочь только бог, а власть – она решает свои дела. Что касается инопланетян, то они просто не успели. Бог превратил списанный паровоз в корабль, спас и «человеков» и вообще человечность, иссякание которой в России, несмотря на перестройку, не только не прекратилось, но заметно усилилось. Ну, как тут во всех этих униженных людях не увидеть тех самых лиминальных существ, лишенных собственности, жилья, имущества, прав, вообще статуса, о котором пишет В. Тернер. С одной только разницей, бомжи Рязанова вовсе не принимают удары судьбы, т.е. власти не принимают без жалоб. Они сопротивляются, не сдаются, пытаются защитить свое человеческое достоинство.

В качестве иллюстрации подобного бесстатусного, т.е. лиминального состояния обратимся также к более раннему фильму Э. Рязанова «Человек ниоткуда» (1961), свидетельствующему о том, что Рязанову еще в начале своей творческой карьеры удалось угадать весьма значимый, если не определяющий механизм комического, уходящий глубоко в историю, в обрядовую жизнь предков. Герой этого фильма – дикарь из племени тапи, оказавшийся в современной Москве и удивляющий своей исключительной непосредственностью

прохожих. Но чудо, кажется, объяснимо. События в фильме разворачиваются в институте антропологии. Молодой ученый-антрополог Поражаев, стремясь завоевать сердце девушки, которая никак не может выбрать, кто из двоих ухаживающих за ней героев должен быть ее мужем – идеалист Поражаев (Ю. Яковлев) или его протагонист в научных делах, тоже антрополог, которого играет А. Папанов. Поражаев выдвигает смелую гипотезу, и ее следует проверить.

Герои уезжают в экспедицию, цель которой проверить гипотезу Поражаева о существовании снежного человека. Антагонист Поражаева, конечно, считает гипотезу героя чепухой. Гипотеза, как этого и ожидал герой А.Папанова, не подтверждается, и экспедиция возвращается. Но Поражаев продолжает поиски. Ему везет. В поисках снежного человека в непроходимых горах сваливается с обрыва и неожиданно обнаруживает на его дне дикое племя. Но поскольку Поражаев, неожиданно появляясь, нарушает покой племени, согласно туземным обычаям ему грозит смерть. Аборигены его должны съесть. Но ему снова везет. В самый критический момент, когда повар уже начал разжигать костер, аборигены видят в небе пролетающий спутник. Аборигены воспринимают появление спутника как дело рук чужака. Его воспринимают волшебником и отменяют его казнь. Обретающий свободу Поражаев вместе с «чудаком» в исполнении С. Юрского возвращается в Москву. Далее начинается то, что называют эксцентризмом, а это проявляется в несовпадении тех условностей, под властью которых находятся люди в современном городе и непосредственным поведением тапи, эти условности разрушающим.

Фильм Э. Рязанова, в общем, не получился. Ему явно не хватает того, что потом принесут в кино Г. Горин, М. Захаров, да, собственно, и сам поздний Э. Рязанов. В нем много риторики. В нем все время пытаются учить, утверждая, что «не в деньгах счастье», что «кто не работает, тот не человек», что «бездельники развиваются обратно к обезьянам» и т.д. А самое главное, проводниками нравственного кодекса советского человека здесь оказываются советские милиционеры, а они – очень хорошие люди. Над ними смеяться непозволительно. Конечно, если смотреть на мир взглядом «постороннего», т.е. тапи, то все, что происходит с людьми, нельзя считать нормой. Но мир дается и взглядом персонажей, олицетворяющих норму. Этот взгляд дидактичен. Всему миру известно, что не такие уж эти милиционеры и святые. Так, в романе У. Фолкнера «Шум и ярость» один из героев пытается убедить шерифа в том, что он обязан помочь ему отыскать ограбившую его сестру, а тот отказывается. Тогда он говорит: «Вы об этом еще пожалеете. Я найду защиту. Тут не Россия, где нацепил бляху – и на него уже управы нет».

Да что там Фолкнер. Откроем Л. Толстого. Можно ли глубже понять чиновника, чем это делает великий классик. Его Нехлюдов в романе «Воскресение», размышляя о губернаторах, смотрителях, офицерах, околоточных, городских и прочих блюстителях порядка, приходит к выводу, что все они «видели перед собой не людей и свои обязанности перед ними, а службу и ее требования, которые они ставили выше требований человеческих отношений». Все эти блюстители порядка «большой частью кроткие, добрые люди», но они сдела-

лись злыми и бесчеловечными только потому, что «они служат». («Все дело в том, – думал Нехлюдов, – что люди эти признают законом то, что не есть закон, и не признают законом то, что есть вечный, неизменный, неотложный закон, самим богом написанный в сердцах людей»). «И действительно, люди эти страшны. Страшнее разбойников. Разбойник все-таки может пожалеть – эти же не могут пожалеть: они застрахованы от жалости, как камни от растительности. Вот этим –то они ужасны. Говорят, ужасны Пугачевы, Разины. Эти в тысячу раз ужаснее... Если бы была задана психологическая задача: как сделать так, чтобы люди нашего времени, христиане, гуманные, просто добрые люди, совершали самые ужасные злодеяния, не чувствуя себя виноватыми, то возможно только одно решение: надо, чтобы было то самое, что есть, надо, чтобы эти люди были губернаторами, смотрителями, офицерами, полицейскими, то есть, чтобы, во-первых, были уверены, что есть такое дело, называемое государственной службой, при котором можно обращаться с людьми, как с вещами, без человеческого, братского отношения к ним, а во - вторых, чтобы люди этой самой государственной службой были связаны так, чтобы ответственность за последствия их поступков с людьми не падала ни на кого отдельно»(19).

Когда Э. Рязанов фильм «Человек ниоткуда» ставил, мы еще не знали, как поведут себя блюстители порядка в 90-е годы. И хотя милиционеров среди персонажей не так уж и много, тем более, заслуживающих критической оценки, тем не менее, режиссер все же лягнул этот институт в фильме «Небеса обетованные» с помощью одной фразы. В нем задержанных в милиции Фиму и Катю Иванову дежурный милиционер гонит на работу. «Что делать-то» – спрашивают женщины и получают в ответ: «Милицию мыть». На это героиня Л.Ахеджаковой реагирует: «Вас отмоешь!». Замысел Э. Рязанова просто великолепен. Режиссер интуитивно ощутил древнейшую мудрость смеха. Он ощутил необходимость вернуть в комедию приемы эксцентризма. Хотя этот фильм не был для режиссера удачей, но он все же свидетельствует о прозрении талантливого режиссера. Он ощутил суть комического. Ведь одним из бесспорных шедевров режиссера был фильм «Берегись автомобиля». А герой этого фильма, сыгранный И. Смоктуновским, пренебрегающий общепринятыми нормами, чтобы продемонстрировать, что такое честный человек, оказался вариантом дикаря из племени тапи, только найденным режиссером уже в стихии современности. Актер сыграл современного «кандида».

Однако если иметь в виду фильм «Человек ниоткуда», то в нем реабилитация замысла заставляет желать лучшего. Так и чувствуется, что с режиссером много работала цензура. С одной стороны, в сюжете ощущается оптимизм времени, связанный с оттепелью, и та критика общества, что у Рязанова будет в его комедиях «Зигзаг удачи» и «Гараж», пока просто невозможна, ибо во время создания этого фильма была другая общественная атмосфера. С другой же стороны, в этом замысле все же ощущается предвосхищение будущих советских комедий. Не случайно в эпизодах фильма уже мелькают лица Ю. Никулина и Е. Моргунова. Тут уже улавливается и будущий эксцентризм Л. Гайдая, а значит, одна из самых ярких традиций в мировом кино – традиция Мак Сеннета.

Ощущается, но еще не разрабатывается. Что-то мешало ей осуществиться. Инерция запрета все еще дает о себе знать. Но постепенно режиссер обретает большую свободу. Об этом будет свидетельствовать, например, его комедия «Зигзаг удачи» (1968).

Цитируя последнюю книгу Нового завета «Откровение Иоанна Богослова, в которой говорится, что древний змей был исторгнут с небес и низвергнут на землю, Ф. Шеллинг пишет, что после этого «... настали спасение и сила, и царство божье и власть стала Христа его, ибо сброшен жалобщик на наших братьев, который жаловался на них днем и ночью перед Богом». «Жалобщик» на людей – это, конечно, сатана. Но что интересно, у сатаны в этом мироздании специфические функции. Правда, церковь позднее наделила сатану другими функциями. Философ так комментирует это место: («... В человеке есть нечто, что ему все время говорит, что вся его жизнь в глазах божьих неприятна, что бы он ни делал; что постоянно жалуется на него Богу. Кто жалуется на другого третьему, пытается рассорить его с последним. Сатана – тот, кто постоянно ссорит человека с Богом; тот возбужденный принцип – будто беспрестанный обвинитель человека перед Богом, неустанно напоминающий Богу о вине человека» (20).

Спрашивается, какую истину о человеке, о людях может высказать художник, стремясь увидеть в обыкновенных и, в общем, кажется, не имеющим отношения ко злу персонажам. Если Э. Рязанов в качестве своих героев берет именно таких людей и пытается извлечь из них самое неприятное, мерзкое, злое, то в чем тут смысл? Если бы не художник, то этого никто бы и не разглядел, и мир бы казался гармоничным и соответствующим представлениям Бога о человеке. Однако вот ведь извлек же Э. Рязанов из этих людей какую-то мерзость. И что это означает, что люди и в самом деле мерзки? И тогда мы бы могли в соответствии с суждением Графа, сделанном в четвертой беседе сочинения Жозефа де Местра «Санкт-Петербургские вечера», сказать о Э. Рязанове то, что он сказал о Вольтере, к которому тяготеют многие разновидности смеха Нового времени. А князь говорит: «Величайший грех Вольтера состоит в злоупотреблении талантом и сознательном проституировании гения, созданного для того, чтобы славить Бога и добродетель... Заключив нерасторжимый союз со святотатством, она (развращенность – Н. Х.) бросает вызов Богу и толкает к гибели людей». Жозеф де Местр. Санкт-Петербургские вечера. – Санкт-Петербург.: Алетейя. 1998. С. 187–736 с.)

Образ «жалобщика» у Иоанна Богослова требует более точного представления о функции юродивых в Древней Руси. Ведь это они несли в себе протест против того образа жизни, который ведут обычные, вроде бы ни в чем неповинные, не заслуживающие поношения люди. Роль юродивых вовсе не исчерпывается тем, чтобы бросать правду-матку в лицо царям, за что им часто угрожает смерть, нет, они обличают и простых смертных, и даже тех, кто соблюдает религиозные нормы и воспринимается совершенным христианином. Есть от юродства в этом смысле и от той роли, которую призван доносить миру «жалобщик» о несовершенстве людей, заслуживающих порицания, нечто и у нашего ведущего комедиографа Э. Рязанова. И не только у него. Это вообще один из смыслов,

воспроизводимых в комическом жанре. Да, в фильме «Зигзаг удачи» он предстанет таким вот «жалобщиком» на самых что ни на есть обычных людей, служащих в одном из столичных фотоателье под названием «Современник».

Да, утверждает он, – это современные люди, жители города, работают фотографами, получают за свой труд незначительную зарплату, которой едва хватает на жизнь. Целый производственный коллектив, который перед Новым годом должен перед государством отчитаться, но отчитываться нечем – клиентов мало. Один из них предприимчивый человек по фамилии Орешников (Е. Леонов). Его только что на заседании месткома избрали ответственным за кассу взаимопомощи. Он предлагает, чтобы удачно отчитаться, нужно фотографироваться всем членам коллектива да еще и привлечь к этому своих родственников. Сказано – сделано. Но у Орешникова возникает желание взять из кассы взаимопомощи появившиеся деньги и купить облигацию. Возможно, ему повезет, он выиграет и тогда сможет, наконец-то, купить дорогой фотоаппарат новой марки, а потом вернуть деньги в кассу. Он все так и сделал, как задумал и, действительно, выиграл большую сумму.

Об этом узнают его сослуживцы. Все эти люди небогатые, живущие на одну зарплату, у всех дома проблемы. Все нуждаются в деньгах, а потому, узнав о выигрыше да еще на их деньги, они набрасываются на Орешникова, принуждая его выигранную сумму поделить между всеми членами коллектива. Орешников не согласен, но облигация все же оказывается в руках сослуживцев. Они уже садятся за праздничный стол, чтобы отпраздновать Новый год и решают вопрос, кому сколько денег выдать из выигранной Орешниковым суммы. Но тут появляется Орешников в костюме деда Мороза и облигацию похищает. В конце концов, ему приходится из этой суммы взять часть денег для себя и для красотки - сослуживицы Лидии Сергеевны, от которой все время уходит ревнивый муж, а остальные готов отдать преследующим его по улицам города сослуживцам. Начинается настоящая облава. В процессе этой истории с выигрышем зритель узнает, что всех этих персонажей нельзя назвать идеальными героями, что соответствует суждению Аристотеля о том, какими должны быть персонажи комедии. Кто-то из них, как сам Орешников не только предприимчив, но и скуп, кто - то, как Лидия Сергеевна, готова изменить мужу ради денег, кто-то, как директор автобазы Иван Калачев (Е. Евстигнеев) хамоват или как председатель месткома Алевтина Васильевна, ради своей выгоды способна манипулировать коллективом и т.д. Короче, все не без греха. Все они заслуживают того, чтобы их обличали. Но, с другой стороны, они – труженики, энтузиасты, убежденные в том, что самая важная профессия на земле – фотограф. Их можно пожалеть, они трудно живут, у них непростая судьба. Они не свободны. Так, Орешников признается, что хотел бы снимать «поток жизни» (ироническая реакция Рязанова на модную в 60-е годы тенденцию в кино), но вынужден делать снимки в профиль и в анфас. Намек на заказы, поступающие из уголовного розыска. В общем, жизнь если это не трагедия, то уж драма точно. В конце концов, зритель должен сделать именно такой вывод.

Пересматривая фильм сегодня, невольно приходишь к выводу. Мастер очень далеко ушел от «Карнавальная ночь». Здесь такого гротеска, такой эксцентрики, какую приносит с собой И. Ильинский на экран, нет. Зато здесь у мастера появилась какая-то новая интонация, заставляющая вспомнить о театральных сюжетах 20-х годов. Какое-то специфическое отношение к персонажам. Что-то вроде отступления от уже ставшего каноническим видения советского человека. Откуда идет эта интонация? Мы улавливаем в ней влияние М. Булгакова и, в частности, романа «Мастер и Маргарита». В самом деле, без булгаковской иронии трудно представить атмосферу оттепели. Роман этот напоминает вспышку, мгновенно осветившую бытие советского человека и задавшую новое отношение к прошлому. М. Булгаков предложил форму выражения этой рожденной временем, самой жизнью иронии. Это не прошло мимо Э. Рязанова. Как известно, полностью роман в Советском Союзе был опубликован только в 1973 году. Но можно было познакомиться с ним в парижском издании на русском языке, появившемся в 1957 году, и с неполным вариантом романа, опубликованным в 1966-1967 году в журнале «Москва». А фильм-то Э. Рязанова вышел чуть позже, а именно, в 1968 году. Так что знакомство Э. Рязанова с романом вполне могло быть. Отсюда и новая ироническая интонация в очередном фильме. Но что это за ирония? Конечно, без Воланда, т.е. Сатаны булгаковского романа нет. А, следовательно, нет и булгаковской иронии. Но Воланд в атеистическом государстве бил током. Да и совершенно неясно было, что с ним делать. Лучше пока не трогать и не разбираться. Критики, филологи и философы разбираются в этом до сих пор. Это как с Остапом Бендером. То ли Воланда воспринимать в соответствии с христианским гнозисом, а цитируемый нами Шеллинг как раз именно так и воспринимал Сатану как критика христианского Бога, но и необходимого Богу «жалобщика» на людей, то ли он у М. Булгакова приходит из древнего гностицизма, а там Сатана предстает еще одним, самостоятельным по отношению к христианскому Богу Богом. Ведь Бог, как его видели древние гностики, уже появился в отечественной литературе в эпоху Серебряного века (Слободнюк А. «Дьяволы «Серебряного века. Древний гностицизм и русская литература. 1890–1930 гг.». СПб. Алетейя. 1998). Если христианский Бог – это Бог добра, то Бог гностиков – Бог зла. У гностиков ведь главная проблема заключается в выяснении происхождения зла в мире. Это самое зло уже начали ощущать на рубеже XIX–XX веков. Появление Воланда у М. Булгакова означает, что Москва во времена Сталина уже существует без христианского Бога. В ней зло зашкаливает, и христианский Бог справиться с этим просто не может. А потому осталось лишь воскресить другого, древнего Бога, с самого начала связанного со злом. Ирония в романе, правда, проявляется в том, что даже Бог зла способен иногда делать добро. Воланда в фильме Э. Рязанова нет, да просто и быть не должно. А вот отношение к человеку у мастера булгаковское. Он видит в своих персонажах зло, но только сквозь добро. Вместо Воланда как носителя этого раздвоения между добром и злом к Э. Рязанову переходит булгаковская интонация.

Вот и получается, что фильм не о том, что все люди – потенциальные преступники, а о том, что все они, даже самые простые и обыкновенные, заслуживают сострадания, но, в том числе, и смеха, ведь смех свидетельствует о том, что они пусть и несовершенные, но добру не чужды. И в общем, фильм заканчивается как заканчиваются все сказки. Исключенные из кассы взаимопомощи и из местного комитета восстанавливаются в своих правах и приступают к торжественной встрече Нового года. Правда, заканчивается фильм, и зритель теряется в догадках: комедия ли это? Это как М. Булгакова: ирония имеет обратную сторону. Да, конечно, комедия, но только комедия с очень активным вторжением в нее других жанров, а именно, лирики и драмы. Таков Э. Рязанов – утешитель. Нет, – «жалобщик» но гуманный «жалобщик», следующий извечному принципу: обличая, утверждай.

Наш тезис о комедиографе как жалобщике Богу может показаться искусственным. Но попробуем продемонстрировать это на конкретном примере. Известно, что время от времени по поводу русского искусства, да и вообще России постоянно высказывается мнение о том, что русские не владеют формой. Она ускользает. Ускользает-то ускользает, но ей, чтобы противостоять этой стихийности, все время навязывают жесткую имперскую форму. Российская действительность предстает столь быстро обновляющейся, что о форме как о чем-то наиндивидуальном и инвариантном, а это во многом и определяет ментальность и идентичность народа, и в самом деле может показаться именно такой. По этому поводу, касаясь генезиса русской формальной школы, высказывался Р. Якобсон (Якобсон Р. Формальная школа и современное русское литературоведение. – М.: 2011, с. 14).

Оппонируя некоторым западным мыслителям, Р. Якобсон обращает внимание на то, что русское искусство следует византийской традиции, а для этой традиции характерно повышенное чувство формы. В самом деле, обвинения исчезнут, если критики съездят на русский север и увидят в Ферапонтовом монастыре фрески Дионисия. Это уже не повсеместно известные Феофан Грек и даже не Андрей Рублев. Артистизм исполнения у Дионисия бросается в глаза сразу. Что же касается поздних периодов в отечественном искусстве, в частности, второй половины XIX века, то в этот период и в самом деле произошли некоторые изменения. Активность нового поколения и оппозиция этого поколения дворянской культуре, а также вспыхнувшая вера в позитивизм разрушали традиционное для искусства представление о форме. Русская критика, начиная с Белинского, Писарева и т.д., на эту проблему внимания не обращала. Эта традиция оказалась разрушенной лишь в эпоху Серебряного века, но не совсем. На протяжении всего XX века российские художники, возвращая опорощенное наследие, открывали заново и форму и вообще эстетическое измерение жизни. Но этот процесс развертывался не как возвращение к форме в ее византийском варианте, а через посредничество западного искусства. Хотя в самом западном искусстве интерес к византийскому стилю заметно угасал еще во времена Джотто.

В качестве конкретного примера приведем пример с воздействием на некоторых российских художников (например, А. Тарковского, К. Шахназарова и

др.) фильмов Л. Бунюэля. Л. Бунюэль представляет авангард и, еще точнее, сюрреализм, но в его фильмах многое определяют религиозные образы. Конечно, у него далеко не апологетическое отношение к христианству и даже, более того, совсем не апологетическое, скорее скептическое и ироническое. Он ниспровергатель религии и критик церкви. В его фильмах вообще антихристианская направленность. Однако даже в этом случае его обращение к религиозным образам (например, в фильмах «Симеон-столпник» или «Млечный путь») позволяет ему воспроизводить реальность в совершенно необычном свете. Это систематическое следование режиссера принципу остранения. В его фильмах образы обычных людей предстают в соотносимом с религией свете. Эта особенность его творчества не могла пройти незамеченной и российскими режиссерами. Она дает возможность им успешно решать вопрос, связанный с формой.

Обратим, в частности, внимание на совпадение фильма Бунюэля «Ангел-истребитель» (1962) и комедии Э. Рязанова «Гараж» (1979). Правда, как всегда бывает у Рязанова, это не чистая комедия. В этом смысле в фильме «Гараж» показателен такой диалог. Сын высокопоставленного чиновника спрашивает понравившуюся ему девушку, тоже возможную пайщицу гаражного кооператива, чем она занимается. Она отвечает, что филологией, закончила МГУ, а более конкретно, она изучает сатиру. Молодой человек реагирует на это так: «У Вас замечательная профессия. Вы занимаетесь тем, чего нет». Конечно, в данном фильме сатиры полно. Но Рязанов здесь проигрывает прошлые обиды. Кажется, проводимая параллель Рязанова с Бунюэлем неуместна. Не совсем. В том и в другом случае речь идет о людях, которым приходится провести целую ночь в таком месте, откуда невозможно выйти. И там, и тут это не просто люди, а представители элиты (у Бунюэля – утонченные аристократы, у Рязанова – ученые). В России, как известно, аристократов нет, а вот ученых много, и их даже время от времени посылают на овощную базу, чтобы они смогли себя ощутить пролетариями. Этот сюжет в фильме обыгрывается. Но то, что герои как Бунюэля, так и Рязанова образованы и культурны, ничего не решает. Ситуация способствует тому, что эта их ученость и воспитанность, как их разум и их культура легко разрушаются, и перед нами они предстают злостными собственниками, жестокими, готовыми оскорблять и даже избивать друг друга. Короче, в фильмах этих мастеров воспроизводится мир, готовый к приходу Воланда. Получается, что цивилизация не столь далеко уходит от варварства. Похоже, именно цивилизация и возвращает к нему. Хам-то уже не в грядущем, а в настоящем, и присутствие его здесь весьма заметно. У Бунюэля персонажи, лишенные еды и воды, набрасываются друг на друга, чтобы скорее утолить жажду. Короче, люди регрессируют, снова становятся дикарями, как их далекие предки, да и не только предки.

Демонстрируя заимствования, обратим внимание на то, что в замкнутом пространстве вместе с людьми оказываются животные. У Бунюэля это медведь и овны, а Рязанов присутствие животных доводит до дикого гротеска. Действие у него разворачивается в музее с чучелами животных. Там и обезьяны, и медведи, и птицы, и даже рыбы. На этот раз в фильме снимается и сам режиссер.

У него в институте охраны животных, в котором работают все герои фильма, должность заведующего отдела насекомых. Он - единственный из пайщиков не принимает участия в конфликте, поскольку, удобно разместившись возле животного огромного объема, он его проспал. Чучело огромной рыбы со скрежетом постоянно передвигается по проволоке от одной стены к другой, вторгаясь в напряженный диалог пайщиков гаражно-строительного кооператива, оскорбляющих и обличающих друг друга. Дело доходит до того, что в атмосфере всеобщей экзальтации немой, но весьма радикально настроенный Семен Хвостов (А. Мягков) неожиданно обретает дар речи. Схватка принимает такой оборот, что жена Гуськова, присутствующая на совещании вместо мужа, почти сходит с ума. В процессе схватки обнаруживается, что члены правления кооператива, в том числе, заместитель директора института Алла Петровна Аникеева (И. Савина), не являются такими уж в нравственном смысле безупречными. Вот и Аникеева, оказывается, занимала деньги у заведующей рынка, чтобы купить себе «Жигули». Но, как говорится, долг платежом красен. Не платежом, говорим мы сегодня, а взяткой. Вот и попала заведующая рынком в список людей, претендующих на собственный гараж, хотя подразумевается, что в этом списке должны быть исключительно ученые института.

Конечно, Рязанов переборщил с этими животными. Но в то же время и освободил их от бунюэлевской сновидческой символики и мистики. У Рязанова, в отличие от Бунюэля, никакой мистики и в помине нет. Он – чистый материалист, как и все его герои. Карнавальная стихия, в которой все воспроизводится через низшие стихии, это его стихия. Его героям трудно, они ежедневно борются с этим миром зла, чтобы выжить. В этой борьбе они и сами становятся и носителями, и творцами зла. Им не до мистики. Один из членов правления перечисляет, какие медные трубы пришлось пройти, чтобы, наконец-то, строительство гаража началось. И покупали билеты в Большой театр кому надо. А также нужно было преодолеть тяжбу со строителями магистрали, которая должна была проходить через то место, где планировалось строительство. Опять же пайщики пережили несколько поджогов. Так что если и попали в список чужаки, то ведь получается, что они тоже для этого много сделали и вроде бы право имеют. Ну, никак не получается эта жизнь без взяток.

Наконец, все разоблачены, и вопрос, кого вычеркивать из списка (ведь эта чертова магистраль привела к тому, что пришлось число гаражей сократить), заходит в тупик. И тут, наконец, пора дать слово наивной Лидии Малаевой, которая тоже работает в этом институте мэнээсом, и это именно она припрятывает ключи от двери музея, чтобы ее сослуживцы не могли уйти из здания, не решив вопроса, хотя их всех ждут дома. Кто-то из родных все время появляется у здания и умоляет немедленно явиться домой. У кого-то не могут без матери заснуть дети, кого-то ждет невеста. Впрочем, то же и у Бунюэля. Одни называют Лидию Малаеву «белой вороной», другие «идейной пигалицей», а вот Карпухин (В. Невинный), выводящий особый вид морозоустойчивых обезьян, которые в сибирской тайге могут есть не бананы, а кедровые шишки, называет ее

просто «шмакодявкой». Обидные прозвища тут дают мгновенно. Вот и Карпунин, обращаясь к героине Ахеджаковой, говорит «Отдай ключи, гадюка».

Наконец, коронный номер Лидии Малаевой. Она начинает толкать свою речь с призыва: «Предлагаю жить по демократическим советским принципам». Она сообщает, что среди пайщиков есть герои войны, а они права не качают. «Мы тут все боремся за место под солнцем», – говорит она, а вот настоящие герои – очень скромные люди. Пайщики, опасаящиеся за свое место под солнцем, решают «шмакодявку» наказать. Разоблачить и приговорить, чтобы больше не произносила идейные речи и не путалась под ногами. Прошлись по ее личной жизни. Кстати, выясняется, что Лидия Малаева – специалист по ядовитым змеям. Кто-то высказывает предположение: «Если она так рьяно бьется за правду, значит она не замужем». Кто-то мысль продолжает: «А ребеночек-то все-таки есть» И так далее и тому подобное. Лидия Малаева реагирует: «Кругом звери и дикари». Ну, зачем же так. Это и так ясно. Но не всем. Поэтому героиня продолжает: «Человек – тоже животное. Человека нужно охранять от человека». Вот и получается, что там, где у Бунюэля только намеки, Рязанов превращает в гротеск, в абсурд, в вакханалию смеха. Казалось бы, причем тут ироничный и утонченный мистик, сновидец и сюрреалист Бунюэль. Ведь у Рязанова сплошная пошлость и вульгарщина. Но ведь эти пошлость и вульгарщина, и, самое главное, отсутствие какой-либо связи между людьми – все это есть в жизни. Это следствие распада государства, которое худо-бедно жизнь организовывало и, кажется, жестокость смягчало, ограничивало вожделение людей. Во всяком случае, когда начинало казаться, что уже есть «социализм с человеческим лицом». А когда это государство распалось, люди бросились друг на друга. Ну как в этом случае не апеллировать к Господу, как не жаловаться на, по выражению одной из героинь, «озверелых мещан». Вот Рязанов и предстает этим самым жалобщиком. Но вот ведь мог он эту пошлость и вульгарщину нашей жизни превратить в яркое зрелище узнавания. А вот рамку-то, форму-то он все-таки позаимствовал у Бунюэля.

Однако вернемся снова к обряду. Смех в такого рода переходных обрядах, может быть, еще не самое страшное. Страшное, когда тебя избивают, наносят увечья. Мы констатировали, что в случае с обрядом, описанным Н. Карамзиным, смех приходит со стороны, а именно, со стороны соплеменников. Но архаическое мышление сложнее. Смех, как мы уже успели отметить, может исходить и изнутри. Сам иницируемый – и герой, властелин, воин, спаситель, но, поскольку мы имеем дело с мифом, то и «культурный герой». Он одновременно жертва, объект издевательств и поношения. Над ним издеваются, смеются, но и он смеется, смеется, в том числе, и над своим положением, над собой. Иначе говоря, он одновременно совершает героические деяния, что подбавляет властителю и чего от него ждут, предстает трикстером. Возникает объединение в одном персонаже и культурного героя, и трикстера (21). Один предстает носителем организующей стихии, порядка, а другой – стихии разрушительной, вносящей в мир хаос, и вот этот хаос приносит он сам, а не какая-то

другая, пришедшая извне сила. Хаос настолько силен, что способен овладеть и тем, кто пытается его преодолеть.

Но это один и тот же персонаж. «Рядом с «культурным героем», часто в качестве его брата – близнеца или даже его собственной «второй природы», иной ипостаси, выступает мифологический плут – трикстер с чертами шута, – пишет Е. Мелетинский, – трикстер или неудачно подражает деяниям культурного героя в делах создания элементов космоса, введения обычаев и культурных навыков, или нарочно порождает «дурные» элементы природы и культуры, например, гористый рельеф, злых зверей, враждебные племена («людей»), саму смерть. Кроме того, трикстер способен на всевозможные проделки, ради утоления собственной жадности и в ущерб другим членам общины. Такая «индивидуалистическая» направленность их деятельности часто им не удается и, во всяком случае, решительно осуждается. Культурный герой – прообраз положительного героя, а трикстер – прообраз антигероя. «Культурные герои» являются историческими предшественниками и образов богов, и образов эпических богатырей. От трикстеров тянется нить к хитрецам сказок о животных и к персонажам плутовских романов» (22).

Пожалуй, эта изложенная авторитетным филологом и фольклористом формула лежит в основе комического и часто в основе комического персонажа. Такое сращивание в одном персонаже двух комплексов, а точнее, носителей двух разных стихий характерна для самых ранних эпох. Потом произойдет освобождение сюжета от обряда и мифа, и вместо одного персонажа появятся два – один является носителем серьезного, жизнеутверждающего героического начала, другой – начала развенчивающего, разрушающего, смехового. Так у Шекспира в драме «Генрих IV» появляется кроме принца Генриха еще и Фальстаф. Вот на этой разъединяющей стадии возникает даже гомеровский эпос, с которого начинается литература, свидетельствующая об эмансипации искусства от других сфер, о профессионализации, о повышении в нем развлекательного и понижении сакрального начала. В «Илиаде» Гомера много героев, представляющих участвующих в войне троянцев и ахейцев. Но что интересно, есть в ней и остаток от древнего обряда, связанный с развенчанием героев.

У Гомера ради этого развенчания культурного героя возникает специальный персонаж, функция которого заключается в обличении и снижении. Культурному герою здесь противостоит персонаж, обличающий культурного героя, который вроде бы этого обличения совсем не заслуживает. Эта линия противостояния героического и комического не проходит по всему эпическому повествованию, но она все же имеется. Об этом свидетельствует вторая песнь в повествовании Гомера, в которой хитрый Зевс усыпляет царя Микен, предводителя ахейцев Агамемнона. С помощью этого сна Зевс внушает Агамемнону, что он должен возглавить войско и присоединить Троию. Воодушевленный близкой победой Агамемнон верит в то, что в этой войне он одержит победу и начинает готовиться к предстоящему сражению. Испытывая милитаристское воодушевление, общество готово идти за Агамемноном. Но тут появляется некто по имени Терсит, призывающий героев вернуться домой, оставив у стен Трои одного

Агамемнона. Он появляется, чтобы разоблачить будущего самоуверенного вождя. Он пытается убедить граждан в том, что со стороны Агамемнона война – это авантюра. Пусть он один и воюет против троянцев.

Речь его, разумеется, для удачливого воина Агамемнона оскорбительна. Но Терсита это мало беспокоит. Это его привычное дело – оскорблять и порицать фанатических правителей, использующих войны ради своей славы, тщеславия, обогащения. Война приносит правителям обогащение. В этом он упрекает и Агамемнона. Обращаясь к нему, он говорит, «Что, Агамемнон, ты сетуешь, чем ты еще недоволен?». И вот его аргументы: «Кущи твои преисполнены меди, и множество пленниц// В кушах твоих, которых тебе, аргивяне избранных// Первому в рати даем, когда города разоряем. // Жаждешь ты злата еще, чтоб его кто-нибудь из троянских//Конников славных принес для тебя, в искупление сына,// Коего в узах я бы привел, как другой аргивянин?// Хочешь ли новой жены, чтоб любовию с ней наслаждаться, //В сень одному заключившимся? Нет, недостойное дело, // Бывши главою народа, в беды вовлекать нас, ахейн!» (23). Но, конечно, внушая мысль о необходимости войны, лукавый Зевс ведь имел в виду не только обогащение. Война для царей – в то же время и средство подавить свободу, не допустить мятежи, избежать недовольства людей.

Кто такой Терсит? И какое право он имеет так обличать и порочить Атрида, «владыку народов»? Зачем, в конце концов, Гомеру понадобилось развенчивать могущественного мужа? Причем развенчивать всемогущего Агамемнона в тот момент, когда он готов совершить еще один свой победоносный подвиг. Этот подвиг он еще не совершил, но разве имеются у кого-то сомнения в том, что он его совершит. Здесь снова вспоминается цитата из сочинения Н. Карамзина. Перед тем, как передать власть новобранцу, народ должен подвергнуть его осмеянию. Но ведь та же самая ситуация воспроизводится и Гомером. Правда, у Гомера Агамемнона возводить на престол не нужно. Он уже давно его занимает. Но все равно осмеяние неизбежно. Ведь Агамемнон находится на пороге нового перехода. В результате новой победы его слава и почет будут еще убедительнее. Предстоит триумф фанатика – милитариста. Культурные герои должны делать свое дело даже если это не соответствует норме, но это не означает, что они должны оставаться вне критики, т.е. снижения в оценках их славных подвигов.

Терсит разоблачает Агамемнона: ведь его победы принесут больше пользы ему, а не простым ахейским воинам и вообще народу. Значит, в поведении Агамемнона что-то не чисто. Терсит говорит правду о царе в его присутствии, причем, говорит публично. Да и цель-то его дерзких слов в том, чтобы спровоцировать смех. В том числе, и направленный против себя. Агамемнон – это не единственный из правителей, которых Терсит обличает. У Гомера сказано: «Вечно искал он царей оскорблять, презирая пристойность, //Все позволяя себе, что казалось смешно для народа» (24). Гомер недвусмысленно дает понять, что дерзкие речи в присутствии тех, в адрес кого они направлены, – это чуть ли не профессия Терсита. Так ведь он – это что-то близкое или древнерусскому юродивому или западному шуту. В этом смысле любопытно у Гомера описание

внешнего вида Терсита («Муж безобразнейший, он меж данаев пришел к Илиону»; // Был косоглаз, хромоног; совершенно горбатые сзади // Плечи на персях, сходились; глава у него подымалась // Вверх острием, и была лишь редким усеяна пухом» (25). В общем, как говорит о нем Одиссей, нет более презренного смертного среди ахейцев, чем этот самый Терсит. У Гомера и шут Терсит издевается над Агамемноном, но и над ним издеваются. Он это заслужил, поскольку «скиптроносцев порочит». А потому в этой сцене Одиссей, желая защитить царя, избивает Терсита, чтобы «ругателя буйного» «обуздать велеречье». Но что при этом происходит? Несмотря на слезы Терсита, присутствующие при этом ахейские воины смеются («Все, как ни были смутны, от сердца над ним рассмеялись»). Вот ради того, чтобы спровоцировать смех, Терсит и существует.

Больше сцен с Терситом в «Илиаде» нет. Да и эта сцена в записанный Гомером текст, возможно, попала из какого-то другого, более древнего сказания, сочиненного другим рапсодом, жившим в другое время, что может свидетельствовать о ее близости древнему обряду. Впервые заинтересовалась Терситом О. Фрейденберг, разглядев среди героических персонажей этой эпопеи странного персонажа, на которого ранее из исследователей никто не обращал внимания. «Вся эта характеристика Терсита, со стороны и его наружности, и нравственного облика, есть типичная для античности «стоячая» характеристика так называемого шута. Каждое действующее лицо имело в античности свою определенную маску поведения, и если мы привыкли встречать ее закрепленной в одной комедии, то потому только, что не подходили с этой точки зрения к эпосу и к другим литературным жанрам» (26). В самом деле, приводя пример комического, извлекая его из эпоса Гомера, мы продемонстрировали комическое, когда оно в эмансипирующемся искусстве остается пока только отголоском или обрывком обряда. Хотя смех у Гомера уже институционализирован с помощью искусства, он еще пока не обретает самостоятельность и не предстает в соответствующем ему жанре.

3. От трикстера к актеру: комическое как обратная сторона трагического.

Опознавание героя как шута в эпосе, столь, казалось бы, непривычное для последующей западноевропейской поэтики – не единственная заслуга О. Фрейденберг. Замечательный исследователь античности делает еще более значимое открытие, улавливаемое в сцене поношения царя у Гомера столь близкий обряду миф, в котором присутствие шута предполагает и присутствие царя, как, впрочем, и наоборот. В этом мы уже узнаем прием, используемый С. Эйзенштейном в фильме «Иван Грозный». Это прием, когда Иван грозный облакает в царскую одежду Владимира Старицкого, превращая его в царя-шута. «И тот, и другой, – пишет О. Фрейденберг, имея в виду «Илиаду», – вызывались общей семантикой «шута», который представлял собою одну из метафор смерти, как «царь» – одну из метафор жизни; праздник шутов, в общей формуле Сатурналий, показывает единство этих двух аспектов в одном лице «шутовского царя», где эквивалентами «шута» являются «узник», «раб», «дурак» и

«разбойник», герсп. «вор». Этот шутовской царь есть столько же царь, сколько и раб; так сказать, идея праздника заключается в том, чтобы представить переход смерти в жизнь, смену старого и нового года, регенерацию из вчерашнего умирания (его метафоры – «узы», «рабство»). В сегодняшнее новое оживание («царствование»). Функции этого перехода несет шут, как олицетворение инвективы (брани-насмешки), смеха и глупости – трех метафорических передач образа плодотворящей смерти. И маска нравственной характеристики Терсита состоит именно из этих черт. Его назначение – вызывать смех народа, в своей дерзости и наглости он, прежде всего, дурак, и, наконец, вся его роль исчерпывается тем, что он «поносит бранными словами царей», первоначально принося царям регенерацию в культурном акте публичной брани и публичного обличения» (27).

Так вот, оказывается, какая функция закрепляется за Терситом. А что касается «шутовского царя», то мы уже обратили на него внимание, цитируя роман В. Шукшина. Конечно, мифологическая связь между царем и шутом у Гомера оборвана. Она присутствует лишь в обряде. Гомер, стоящий у истоков литературы, мифологическое перевертывание царя и шута, кажется, исключает. С некоторого времени цари и шуты, герои и комики существуют отдельно. Но, тем не менее, когда это разделение станет уже нормой, такая древняя мифологическая формула нет-нет, да и всплывет из коллективного бессознательного в виде архетипа, что и произошло, например, с фильмом С. Эйзенштейна «Иван Грозный». В своих теоретических работах С. Эйзенштейн этот регресс в художественном сознании не только не осознавал, но и сознательно культивировал, утверждая, что, как он сам утверждал, «даже и сама установка моего искусства «глубинно» связана с первейшими функциями искусства, еще даже в вид искусства из прочих деятельностей человека не выделившегося» (28).

Эта формула, несомненно, касается и стихии комического. Ведь не случайно З. Фрейд, пытаясь разобраться в стихии комического, вспоминает идею А. Бергсона об инфантильных корнях комического. Это положение иллюстрирует поведение ребенка, провоцирующее смех. Но сам ребенок лишен чувства комизма. Комизм возникает в результате присущей ему наивности. Той самой наивности, которую демонстрирует выходец из племени тапи в фильме Э. Рязанова «Человек ниоткуда». З. Фрейд пишет: «Ребенок смешит нас только тогда, когда он держит себя не как дитя, а как серьезный взрослый человек, и при этом тем же способом, как и другие маскирующие себя люди; но пока он, по существу, остается ребенком, восприятие его доставляет нам чистое, быть может, напоминающее комическое, удовольствие. Мы называем его наивным, поскольку он демонстрирует нам свою расторможенность, и наивно-комичными те проявления, которые у других людей мы оценили бы как непристойные или как остроумные» (29).

Но возвращение к сознанию ребенка, а, следовательно, к стихии наивного, означает регресс сознания. Но дело не только в наивности. С помощью З. Фрейда мы, например, создаваемый Ч. Чаплиным образ не объясним. Придется объяснять его прием с помощью повести В. Ерофеева «Москва - Петуш-

ки». Героя В. Ерофеева преследуют ангелы, которые несут в себе, как ему кажется, смерть. Ангелы смеются над несчастным Венечкой, который никак не может приехать в Москву, чтобы увидеть Кремль. В конечном счете, несмотря на его усилия, он все время оказывается в поезде, который привозит его в Петушки. Чтобы прояснить этот «ангельский» смех, Венечка рассказывает о том, что он когда-то наблюдал на одной железнодорожной станции. «Когда-то, очень давно, в Лобне, у вокзала, зарезало поездом человека, и непостижимо зарезало: всю его нижнюю половину измололо в мелкие дребезги и расшвыряло по полотну, а верхняя половина, от пояса, осталась как бы живою, и стояла у рельсов, как стоят на постаментах бюсты разной сволочи. Поезд ушел, а он, эта половина, так и остался стоять, и на лице у него была какая-то озадаченность и рот полуоткрыт. Многие не могли на это глядеть, отворачивались, побледнев и со смертной истомой в сердце. А дети подбежали к нему, трое или четверо детей, где-то подобрали дымящийся окурок и вставили его в мертвый полуоткрытый рот. И окурок все дымился, а дети скакали вокруг – и хохотали над этой забавностью» (30).

Когда С. Эйзенштейн пытается разгадать особенности взгляда на мир Чаплина, как он пишет, «глаз» Чаплина способен увидеть Дантов ад или гойевское «каприччио». Но в то же время увидеть и происходящее в его фильме «Новые времена» в формах беззаботной веселости» (31). Этот «глаз» С. Эйзенштейн связывает с «эволюционным бегством», с «регрессом в инфантильное». В связи с этим С. Эйзенштейн приводит пример, напоминающий пример В. Ерофеева. Речь у него идет об эпизоде из романа А. Мальро «Условия человеческого существования». Там героиня, мать семейства от отчаяния бьет по лицу мертвого отца, а дети заливаются безудержным смехом. С. Эйзенштейн делает из этого эпизода следующее замечание: «В этом секрет Чаплина. В этой тайна его глаз. В этом он неподражаем. В этом его величие... Видеть явления самые страшные, самые жалкие, самые трагические глазами смешливого ребенка. Быть в состоянии видеть образ этих явлений непосредственно и внезапно – вне морально-этического их осмысления, вне оценки и вне суждения и осуждения, так как на них смотрит во взрыве смеха ребенок, – вот в чем он отличен, неподражаем и единственен» (32).

Архаической формулой противопоставления персонажей – одного как носителя нормы и идеала, а другого как носителя отклонения от нормы, что мы зафиксировали у Гомера, воспользовался Ф. Феллини. Но он же ее и отрефлектировал, приводя в качестве иллюстрации своей мысли противопоставление двух клоунов – серьезного, т.е. белого и бунтующего против серьезности рыжего клоуна. Один тяготеет к возвышенному, другой – к низменному. «Первый – пишет Ф. Феллини – это само изящество, грация, гармония, ум, трезвость мысли, некоторые морализаторы выдают за качества идеальные, непревзойденные, безусловно божественные. И вот тут сразу заявляет о себе негативный аспект этого дела, поскольку белый клоун становится, таким образом, олицетворением мамы, папы, учителя, художника, прекрасного и вообще всего, что «положено делать». И рыжий, который и подпал бы под очарование всех этих совер-

шенств, если бы их так упорно не выставляли напоказ, восстает... Рыжий, которого можно сравнить с ребенком, пачкающим под себя, бунтует против подобного совершенства; он напивается, катается по земле и, следовательно, подступает к вечному протесту. Короче, перед нами борьба между надменным культом разума (который тяготеет к эстетизму, навязываемому силой) и инстинктом, свободой инстинкта» (33).

По сути, у Феллини это столкновение персонажа, выступающего носителем того уровня разума, которого достиг современный человек с персонажем, возвращающим к ранним формам мышления или, как выражается К. Юнг, к «рудиментарному состоянию сознания». Иначе говоря, рыжий клоун – это объективация более раннего состояния сознания. Спрашивается, а зачем это сознание актуализировать и зачем для этого культивировать целый жанр? На это К. Юнг отвечает так: это выражение высокомерного презрения, с каким наш современный век смотрит на вкус и ум прошлых столетий. Трикстер как раз является тем образом, что сохраняет в себе не только божественное и сакральное, но также и животное начало. Имея в виду трикстера, К. Юнг пишет: «Он – и нечеловек, и сверхчеловек, и животное, и божественное существо, главный и наиболее пугающий признак которого – его бессознательное» (34).

Это суждение лидера аналитической психологии как нельзя лучше иллюстрирует фраза, брошенная в фильме Э. Рязанова «Небеса обетованные» герою В. Гафта - «президенту» его женой, партийной фанатичкой: «Не могу понять, то ли ты шут, то ли бог». Эта фраза была реакцией члена партии на сообщение бывшего мужа-бомжа, что он зарезервировал ей место в корабле, присланном инопланетянами для спасения униженных и оскорбленных людей в России. Любопытно было бы знать, читал ли Э. Рязанов Юнга, ведь сказанное просто напоминает его формулу трикстера. Известно, что режиссеры Юнга читают, о чем и свидетельствует приведенная из Феллини цитата. Возрождение совмещения героического и комического нет-нет да и всплывает в сознании современного художника. И тогда появляются художники, способные выразить трагикомическое отношение к миру. Не случайно К. Кереньи утверждает: «Фигура трикстера представляет собой вневременной праобраз, корень всех плутовских созданий мировой литературы, охватывающий все времена и культуры» (35).

Но дело не только в этом. Если иметь в виду опыт кино, то здесь иногда комическое находит неожиданное пристанище в трактовке, казалось бы, далеких от комедии ролей. Доказывая односторонность концепций комического (у Канта, Бергсона и Фрейда), С. Эйзенштейн обращает внимание на то, что подавляющее большинство трагических актеров является одновременно и комическими актерами. В связи с этим он признается, что не случайно его подсознание продиктовало пригласить на драматические роли в фильме «Иван Грозный» эксцентрических актеров – Н. Черкасова, М. Жарова, П. Кадочникова, Л. Целиковскую и С. Бирман (36) В этом признании С. Эйзенштейна сказывается влияние на него метода В. Мейерхольда, которого С. Эйзенштейн считал своим учителем и многое от его метода усвоил. О родстве используемых приемов двух режиссеров свидетельствует, например, такое суждение самого

В. Мейерхольда, высказанное им в докладе 1925 года, посвященном поставленному им спектаклю «Учитель Бубус». «Правда, – говорит он, – мы все время сидим на комедии, это очень хорошо, – мы готовим себя к трагедии, а к великой трагедии можно подойти только путем комедии – через комедию к трагедии, потому что мы подходим именно путем трюков. Но если мы этот трюковой материал не будем проверять, как таковой, не будем бдительно относиться к тому, что уже до нас выработано, то мы можем иметь свой комедийный штамп, который может нас погубить» (37).

В другом месте В. Мейерхольд возвращается к этому вопросу неотделимости комического от трагического. («В комическом он (актер – Н. Х.) дает все черты трагического и в трагическом – комическое. Он не хочет знать грубого механического деления на комическое и трагическое» (38). Не эту ли связь между комическим и драматическим имел в виду А. Чехов когда жаловался на К. Станиславского, ее не учитывающего. Так, по поводу спектакля «Вишневый сад» он пишет в 1904 году О. Л. Книппер следующее: «Почему на афишах и в газетных объявлениях моя пьеса так упорно называется драмой? Немирович и Алексеев в моей пьесе видят положительно не то, что я написал, и я готов дать какое угодно слово, что оба они ни разу не прочли внимательно моей пьесы. Прости, но я уверяю тебя. Имею в виду не одну только декорацию второго акта, такую ужасную, и не одну Халютину, которая сменилась Адурской, делающей то же самое и не делающей решительно ничего из того, что у меня написано» (Чехов А. Собрание сочинений в 12 томах. Т. 12. – М.: Издательство «Художественная литература». 1964, с. 533 – 784 с.). Типом актера, в игре которого улавливается и комическое и трагическое, для В. Мейерхольда был И. Ильинский. Так, в 1934 году режиссер сообщал, например, что будет ставить «Бориса Годунова» А. Пушкина, и главную роль в нем должен был сыграть И. Ильинский, несмотря на то, что к этому времени актер успел закрепить за собой комическое амплуа. Любопытно отметить, что актер, который часто снимался в кино в 20-е годы, затем на экранах появлялся редко, что, несомненно, имеет объяснение. Та разновидность комического, которая оказалась в 20-е годы прошлого века оказалась востребованной, в 30-е годы начала переживать кризис, что не могло не отразиться на восприятии новых образов И. Ильинского, в том числе, на оценках сыгранных актером критиков. Так, в статье 1936 года Б. Алперс писал: «Актеры эксцентрической школы с каждым годом теряют свою былую популярность и отходят в тень» (39). Б. Алперс называет и актеров этой школы – С. Мартинсона, С. Бирман, Ю. Глизер и, в том числе, И. Ильинского.

Тем не менее, когда И. Ильинский в кино все-таки появлялся, а это произошло, например, в комедии Г. Александрова «Волга-Волга» (1938), это была грандиозная удача. Его Бывалов, директор предприятия местного кустарного производства, превращен в символ бюрократа как характерного типа для империи советского образца. Сыгранный им Серафим Огурцов, и. о. директора Дома культуры в комедии Э. Рязанова «Карнавальная ночь» кажется копией Бывалова из фильма «Волга-Волга». Это, кстати, стало причиной сомнений актера, стоит ли соглашаться на роль в фильме Э. Рязанова. Об этих сомнениях Э. Ря-

занов рассказывает в своей книге. Рассказывает режиссер и о том, как созданные актером для образа чиновника на экране навсегда, казалось бы, закрепили за ним маску комического актера. Но дело даже не в запрете. Ведь Э. Рязанов очень хотел, чтобы И. Ильинский играл и в его фильме «Человек неоткуда», и актер уже даже начал сниматься. И, казалось бы, эта роль и в самом деле написана для актера, сохраняющего стиль игры, внедренный во время его работы у В. Мейерхольда. А театр В. Мейерхольда Б. Алперс называет «цитаделью эксцентризма». Но не случилось, актеру пришлось от этой роли отказаться. И. Ильинский был уже не в том возрасте, чтобы играть роль дикаря и выполнять множество гэгов. Молодой С. Юрский с этой ролью справлялся лучше.

Трудности с И. Ильинским возникали и когда Э. Рязанов, несмотря на отвод актера из фильма «Человек ниоткуда», захотел его снимать в фильме «Гусарская баллада», где он должен был играть не какого-то вымышленного комического персонажа, а самого генералиссимуса Кутузова. Когда уже этот фильм был снят и снят с И. Ильинским, чиновники не разрешали пускать его в прокат. Им казалось, что комик компрометирует выдающегося полководца. Снижает его величие. Вот именно – величие. Сколько же энергии в обществе тратится на то, чтобы сохранить это величие, хотя носитель этого величия этой возложенной на него роли не соответствует. Э. Рязанов видел в Кутузове прежде всего живого, лукавого и мудрого старика. Театральный опыт И. Ильинского свидетельствовал, что он великолепно справлялся и с персонажами иного, не комического плана. Сам Э. Рязанов вспоминает о его роли Акима в пьесе Л. Толстого «Власть тьмы», поставленной в свое время в Малом театре режиссером-мейерхольдовцем Б. Равенских. Кстати, автору этих строк посчастливилось в начале 60-х годов этот спектакль видеть. «Никаких преувеличений, комических добавок, трюков, – пишет Э. Рязанов об исполнении И. Ильинским роли Акима, – скромная, предельно достоверная игра. Невероятное самоограничение выразительных средств. Постоянно пульсирующая в глазах мысль. Да и автор не очень – то был щедр на текст в этой роли. Несколько однообразных, косноязычных реплик. А в результате на сцене жил, именно жил, русский мужик, темный, малограмотный, дикий, но мыслящий, чувствующий, прекрасной души человек, поразительно точно реагирующий на добро и зло» (40).

Аналогичная история возвращения серьезного к комическому, а драматического персонажа к трикстеру, как, впрочем, и наоборот, можно отыскать и в других отечественных, а также и зарубежных фильмах. В этом смысле интересен опыт А. Германа, приглашающих на серьезные роли в своих фильмах то Ю. Никулина, то А. Миронова. Сошлемся только на пример из итальянского кино. В этом смысле показательно содружество Ф. Феллини с комическим актером А. Сорди при создании первых фильмов режиссера «Белый шейх» и «Маменькины сынки». А. Сорди – один из самых популярных комических актеров итальянского кино 50–60-х годов, снявшийся в более чем сотне фильмов. В нашем прокате шел один из лучших фильмов с его участием» «Бум». Характеризуя тип личности, воссоздаваемый актером на экране, Г. Богемский пишет: «Герой А. Сорди почти всегда вечный неудачник, он нагловат, циничен, трус-

лив, легкомыслен, нередко откровенно жалок, но вместе с тем – он сентиментален, незащищен, добр и нежен, искренен, неожиданно способен на сильные чувства и самоотверженные поступки» (41). Набрасывая этот портрет героев А. Сорди, критик утверждает, что он воплотил очень значимую особенность итальянского национального характера. Все так, но в то же время А. Сорди как никакой другой комик, возвращает к древнему архетипу трикстера. А. Сорди удаются роли не только чисто комические, но и драматические. Не случайно его снимал Ф. Феллини, да, собственно, он его и открыл. Ведь комическое и трагическое в фильмах Феллини тоже тесно переплетены.

Судя по всему, 60-е годы не столько в итальянском, но и в отечественном кино – это время такого гибридного жанра как трагикомедия. И тут снова без сноски на фильмы Э. Рязанова не обойтись. Сам режиссер в своем интервью признавал, что первоначально сценарий фильма «Берегись автомобиля» (1967) предполагал чистую комедию, но потом трансформировался в трагикомедию. «Вначале мы с Брагинским, – говорит он, – сочинили повесть. Повесть была откровенно сатирична и юмористична. Фильм же отличается от литературной основы, причем, отличается не изменением ситуаций или характеров, а тем, что он грустнее повести. В фильме отчетливо проступает щемящая, печальная интонация. Мне хотелось создать, конечно, смешную, сатирическую ленту, но одновременно горькую и добрую. Мне хотелось, чтобы смысл картины не исчерпывался бы сюжетом, не был однозначен, вызывал бы у зрителей не только смех, но и грусть, побуждал бы задуматься об увиденном. То есть, с самого начала я шел на смешение комедийного и драматического» (42). Но, разумеется, фильм Э. Рязанова «Берегись автомобиля», как и многие остальные его фильмы, – лишь частное проявление общей вспышки трагикомического жанра, улавливаемого в творчестве и других отечественных режиссеров, в том числе, Г. Данелии и О. Иоселиани. Продолжая мысль о трикстере, в котором совмещается и образ героя, которому зритель сочувствует, и образ отталкивающий, аморальный циничный и вызывающий отторжение, мы просто не можем обойти стороной одно из самых замечательных явлений в советской литературе и в советском кино, связанных с романами И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев» и «Золотой теленок». Так, уже в раннем романе «12 стульев» влиял образ, ассоциирующийся и с божественным началом и одновременно с животным. Это явление тем более заслуживает нашего внимания, поскольку речь здесь идет именно о комическом, а точнее, об одной разновидности смеха, не до конца применительно к кинокомедии проясненного.

Выше мы будем обсуждать тему, связанную с взаимоотношениями между комическим, с одной стороны, и социальным контекстом, с другой. Существовали ли в истории периоды, когда искусство возвращало к тому типу трикстера, в котором совмещались и положительные, и одновременно отрицательные черты, т.е. к самым ранним формам комического, когда оно уже существовало, но еще не представало в эстетических, а точнее, художественных формах. Но не представало и в тех оценках, которые были уже нравственными оценками. Иначе говоря, видимо, даже и в наше время существуют формы искусства, ко-

торые черпают свои формы из поздних слоев культуры и его формы, которые извлекают из истории самые ранние ее слои. Такая постановка вопроса может многое объяснить и в жанрах кино. Например, феномен И. Ильфа и Е. Петрова, как и созданные по этому роману фильмы можно объяснить, исходя из этого обстоятельства.

Сначала сделаем одно предположение. Понятно, что совершающаяся в России революция не могла обойтись без хаоса. Она спровоцировала взрыв этого хаоса, но сама была его следствием, т.е. распадом империи. Разрушались и сакральные ценности, и нормы поведения. Естественно, это серьезная ситуация, чреватая не только разрушением традиционных устоев общества, но и самой жизни. Ведь некоторые культуры исчезали из истории, не пройдя положенных для каждой культуры циклов. Этот хаос нужно было каким-то образом преодолевать. Большевики на него отреагировали реакцией, которая вообще-то является заключительной фазой любого революционного всплеска. Россия – не исключение. Период сталинизма и стал такой заключительной фазой русской революции. Начавшаяся после революции оттепель блокируется, и начинается очередное завинчивание гаек что принимает чудовищные лагерные формы. Мы обычно недооцениваем в восприятии и оценке произведений искусства контекста, т.е. общественной атмосферы.

В 1928 году появляется рукопись первого романа И. Ильфа и Е. Петрова «12 стульев». Авторы – никому неизвестные люди, выходцы из Одессы. Публикация романа сделала их мгновенно известными. На роман возник феноменальный массовый спрос. Но только со стороны читателей, а не критиков. Критика молчала и в своих оценках заметно запаздывала демонстрируя не то растерянность, не то испуг. А ведь в это время еще существовали писательские группировки с разными и идеологическими, и эстетическими установками. Но какое-то время все молчали. Постепенно появлялись отзывы профессиональных критиков, но отзывы отрицательные. А. Фадеев даже называл Остапа Бендера «сукиным сыном». Авторы ругали за антисоветчину и за «скалозубство». Подобные отзывы продолжались и позднее. Была даже попытка на какое-то время остановить публикацию романов. А между тем, роман «12 стульев» продолжал распространяться в читательской среде, стимулировавшей его переиздание.

Почему же возник такой оглушительный успех романа в читающей публике и отторжение его в профессиональной и идеологической среде? Дело тут в необычности дебюта, которым в литературную жизнь входили неизвестные авторы. Дело было в главном герое романа – Остапе Бендере. Это совершенно необычный образ и, казалось, в русской культуре прецедентов он не имел. Не с чем было сравнивать. Для его оценки не оказалось эстетических критериев, хотя этих критериев в 20-е годы было хоть отбавляй. Определяющими и весьма активными были прежде всего классовые критерии. Ведь именно из этого исходила большевистская эстетика. Поэтому в первых критических отзывах на роман преобладает вопрос – кто такой Остап Бендер, какой класс он представляет? Кто он по национальности? Какое у него отношение к жизни? Есть ли у него идеал? Четкого ответа на этот вопрос никто не давал, но однако все его за-

давали. Писали о том, что Бендер – деклассированный, денационализированный персонаж. Еще бы, ведь он о себе говорит, что он «сын турецко-поданного». Не обнаруживая ни классовую, ни национальную определенности, идеологическая критика оказалась в растерянности, и потому точной оценки романа так и не получилось. Критика и по сей день эту загадку разгадывает.

Да, действительно, на все эти вопросы применительно к Остапу Бендеру ответить было невозможно. Его происхождение неясно. Профессии у него не было. Сам о себе Остап говорит: «Я не разбойник и не апостол». В одной из сцен в фильме М. Захарова кто-то из эпизодических персонажей признается, что, кажется, он встречал Остапа Бендера, когда отсиживал свой срок в тюрьме. Следовательно, Бендер тоже мог там находиться. Остап свободно передвигается по стране и берется за любую работу, хотя работать он, конечно, не любит. Но ради достижения цели чего только не приходится делать. Если работы не предвидится, то он сам создает ситуацию, когда потребность в нем оказывается неизбежным. Но все это ради цели, т.е. чтобы овладеть бриллиантами. Но Остапу важны даже не бриллианты, не результат, а сам процесс поиска. Есть необходимость найти художника для рекламирования государственного займа, ради чего снаряжается целый пароход и отправляется по Волге, Остап предлагает свои услуги. Правда, это закончится конфузом. Остапа буквально берут под руки и выкидывают с палубы, но его это мало волнует. Он знал, что этим все и кончится и уже готовится к следующей авантюре.

Оказавшись в затерянном селе под названием Васюки, он устраивает чемпионат шахматистов и демонстрирует сеанс одновременной игры, хотя ранее в шахматы никогда не играл. Очередной конфуз, и вот уже за ним гонятся местные шахматисты, чтобы с ним расправиться и даже избить. Остап случайно узнает от Ипполита Воробьянинова о кладе с бриллиантами, зашитом в одном из стульев. Умирает теща бывшего предводителя местного дворянства Ипполита Воробьянинова. Перед смертью она сообщает зятю, что бриллианты зашиты в стуле. Чтобы завладеть бриллиантами, Воробьянинов пытается эти стулья найти, но они все время исчезают. Их то продают на аукционе, то по одному продают в разные места. Авантюра усложняется. Нужно узнавать адреса, куда эти стулья направляются. В общем, чтобы стулья обнаружить, необходима смекалка, а главное, энергия. У постаревшего «гиганта мысли» и «отца русской демократии», а также «лица, особо приближенного к императору», а этими званиями Остап наделяет Воробьянинова, нет ни того, ни другого, хотя он все еще пытается вернуть дореволюционную красивую жизнь с поездками за границу, посещением дорогих ресторанов, модных курортов, с любовными приключениями. А главное, Воробьянинов – честный человек. Но сюжет для того и существует, чтобы проверить честного человека на прочность, и получается, что он все же такое испытание не проходит. Себя он считает носителем морали. И кажется, что так оно и есть. Он знает, что можно и чего нельзя делать. Перед очередным рискованным поступком Остапа он испытывает волнение и страх, пытаясь отговорить своего спутника и не рисковать. В конце концов, бриллианты-

то завещаны ему. С этими своими «предрассудками» он превращается с точки зрения Остапа в настоящего зануду.

Зато тем, чем не обладает Воробьянинов, сполна имеется в Остапе: и смекалка, и энергия, и остроумие, и, простите, интеллект, а также и наглость, цинизм и вообще, кажется, отсутствие всякой морали. Но, конечно, не совсем. В том-то и дело, в том-то и сложность, что в Остапе, кроме всех его поступков, демонстрируется не только отклонение от этической нормы. Он какую-то человечность все же сохраняет. Это связано с ироническим отношением ко всему, в том числе, и по отношению к себе. Это-то как раз и возвышает его над всеми остальными персонажами. Это ведь серьезная традиция, романтическая традиция. В связи с этим представляется не лишним применительно к Остапу задать вопрос: любит ли он деньги? Сам Остап задает этот вопрос Воробьянину: «Зачем Вам столько денег?» В этом же смысл авантюрного нерва фильма. Ведь роман Ильфа и Петрова – это не только комедия, но и авантюрный жанр. Если иметь в виду фильм М. Захарова, поставленный по этому роману, то это получается уже и музыкальная комедия, поскольку там А. Миронов постоянно поет, в фильме есть даже вставка, когда поет занятый в эпизоде Н. Караченцов, и там даже есть вставки с танцами (судя по всему, режиссер привлекал к постановке еще и балетмейстера). И, кстати сказать, в одной из песен, которую поет А. Миронов, как раз и звучит тема одиночества героя как человека лишнего с его утлым, «таким одиноким» парусом «на фоне стальных кораблей». Тут эту метафору даже и расшифровывать не нужно: время реакции наступило, а сталь уже закалилась. В этих строках и в этой горечи, что звучат в исполнении А. Миронова, как раз и улавливается эта самая человечность героя, и она, несмотря на все продуманные и импровизированные запредельные авантюры героя, не мешают зрителю ему сочувствовать.

А что касается денег, то их у него никогда не бывает, а если и случается, то ни в его карманах не задерживаются. Это, конечно, не Чичиков, а скорее враль Хлестаков, который догадавшись, за кого его принимают местные сонные чиновники, становится полным мошенником, но не перестает быть фантастическим фантазером, которого эта фантазия несет. Вот и в фильме М. Захарова автор, остающийся за кадром (его голосом говорит З. Гердт) позволяет себе фразу «Остапа понесло». Это, стало быть, означает, что герой отделяется от реальности, отдаваясь во власть фантазии и импровизации, а это и есть его стихия, смысл жизни. И ему уже абсолютно не важно, верят в это окружающие или не верят. Остапа «занесло», как «занесло», например, Хлестакова в спектакле В. Мейерхольда «Ревизор», поставленном в 1926 году. «Занесло» и вынесло во что-то такое, что кажется уже не комедией, а каким-то страшным гротеском. З. Кракауэр в своей книге «От Калигари до Гитлера», анализируя немецкие фильмы 10–20-х годов, обнаружил в них повторяющийся тип героя-убийцы, воплощенного, например, в образе сомнамбулы Калигари в известном фильме Р. Вине, предвосхитившего восходящего на политический Олимп Германии автора знаменитой книги «Майн Кампф».

Сам В. Мейерхольд утверждал, что в его спектакле изображены типы уходящей России. В реальности оказалось, что это не так. Его спектакль был грандиозным предчувствием того, как из уже не грядущего, а настоящего хама возникает монстр, способный стать диктатором. Театральный режиссер В. Фокин уже в наше время уловил эту интуицию В. Мейерхольда и воспроизвел ее в своем спектакле «Ревизор», поставленном в 2003 году в Александринском театре. В фильме М. Захарова есть упоминание о том, что Хлестаков – это не «человек ниоткуда», он мог до этого отбывать срок в тюрьме. Один из эпизодических персонажей, бывший зэк признается, что встречал его, когда отсиживал свой срок. А вот у В. Фокина совершенно сознательно сделано так, что что Хлестаков и его слуга Осип – это бандитская пара, прибывшая из тюрьмы. По ходу действия они продолжают грабить чиновников. Хлестаков даже незаметно снимает серьги с жены и дочери Сквозник-Дмухановского и передает их Осипу, и тот их прячет. Покидая особняк губернатора, Осип успевает прихватить с собой еще и ковер. Хлестаков и Осип бриты наголо как зэки, и их одежда тоже на эту мысль не может не навести. В своем интервью В. Фокин утверждает, что Хлестаков в его спектакле может быть депутатом, спикером, бандитом или даже и тем, и другим, и третьим вместе. Но главное, что он выбивается из среды. Это фитюлька, вызывающая ужас своей непредсказуемой усредненностью. Это и террорист, и экстремист, и уголовный пахан, хам, и бес. Но в нем улавливается даже черт, как это и было у В. Мейерхольда. Тщедушный, щуплый, никчемный Хлестаков поражает своей иррациональной агрессией. Он сам не осознает, на что способен. Он физиологичен и звероподобен. Поэтому его животный эротизм и его манипуляции с раздеванием жены городничего на глазах у всех чиновников и самого городничего не удивляет. Все эти признаки Хлестакова у В. Фомина выдают в нем вторгающегося в спокойный театральный мир трикстера в его самых элементарных формах.

Но, ведь как утверждал, К. Юнг, трикстер может быть не только чертом, но и Богом. И. Ильф и Е. Петров свободны от мейерхольдовских предсказаний и предчувствий, которые, кстати, подтвердились. У них нет мистики, свидетельствующей о том, что режиссер еще не переболел символизмом. Но Остап Бендер тоже выбивается из своей среды. Он еще не полностью себя проявил, недоовплотился, так сказать. А, может быть, он и вообще такой. Вот и деньги для Остапа – не главное. Поэтому и заканчивается роман плачевно. Стремясь завладеть кладом, Воробьянинов убивает Остапа. Человек, который постоянно исходит из нравственной нормы, испытывая отвращение от очередного циничного поступка Остапа, и в самом деле оказывается способным на преступление. Власть денег оказывается сильнее его нравственных норм. После совершенного преступления Воробьянинова охватывает ужас, он в полном отчаянии. Но это и есть овладевающий человека хаос. Ну не драма ли это? Поэтому в этой комедии есть и мощный драматический нерв. Но это драма не Остапа, а Воробьянинова. Вроде бы все, что связано с Остапом, соответствует авантюрному жанру. Остап – авантюрист, плут, т.е. герой авантюрного жанра, а на самом деле он – поэт.

Он поэт хаоса. Отчасти он тоже рыжий клоун. Это только кажется, что он на своем месте.

Читая роман, нельзя не ощутить, что Остапу бессознательно сочувствуешь, отдавая отчет в том, что все, что он делает, представляет отклонение от нормы. Короче, есть в Остапе и нечто он морализаторства Воробьянинова. Не только Воробьянинов постоянно протестует против разного рода авантюры Остапа, но и Остап учит и убеждает Воробьянинова. Воробьянинов часто оказывается тоже не прав. Остап находит все новые и новые аргументы, и Воробьянинов с ними вынужден, в конечном счете, соглашаться. Что же, в конце концов, представляет этот комический дуэт? Конечно, дуэт двух клоунов. Такой дуэт можно, как уже отмечалось, отыскать даже у В. Шекспира. Это дуэт принца Генриха и Фальстафа в драме «Генрих IV». Кстати, именно Фальстаф, нарушающий все нормы морали, особенно любим зрителем. Так, в предисловии к этой драме Ф. Браун писал: «В этом отношении «Генрих IV» – единственное в своем роде произведение всемирной литературы; в этом – и еще в другом: в создании того типа, которому наша драма главным образом обязана своей славой – в создании великого бессмертного Фальстафа, все просветляющего – и все уничтожающего своей бездонной глубокой житейской философией. Кто устоит перед обаянием этой безобразной личности? Мы любим его с первого момента появления его на сцене, и любим, как следует любить – с тоской при разлуке» (43). Но как можно испытывать любовь к «безобразной» личности? И. Ильф и Е. Петров убеждены, что можно

Если Воробьянинов воплощает исчезающую и мертвоющую в этом новом социуме культуру, то Остап Бендер – вышедшую из традиционных ограничений и восходящую новую систему ценностей и обезоруживающую окружающих безграничную свободу мысли и поведения. Систему того, кого когда – то Д. Мережковский назвал «грядущим хамом». Любопытно отметить, что когда авторы романа приступили к осуществлению всего замысла, Остапа на его страницах еще не появилось. Главным героем должен был быть Ипполит Матвеевич. Но по мере продвижения работы, а роман был написан всего за месяц, фигура Воробьянинова уступала место эпизодическому лицу, который совершенно неожиданно к удивлению самих авторов, которые позднее в этом признаются, выходил на первый план. Отвечая на вопрос, откуда пришел Остап Бендер и в каком месте у него прописка, можно, принимая во внимание сказанное, сказать так. Остап – чужак, посторонний.

Один из критиков 20-х годов писал, что это выдуманная фигура, человек лишенный какого-бы то ни было социального лица и социальных корней. Воробьянинову он говорит: «Мы с Вами, Кися, чужие на этом празднике жизни». Он пришел из бессознательного, из коллективного бессознательного. И это произошло в тот момент, когда страна приблизилась к тому, что называют «годом великого перелома». Потому-то роман для идеологов и оказался не ко двору, зато был просто необходим для выживания массы. Это архетипическая фигура. Он – из глубины веков. Он всегда оттуда выходит, реагируя на распространяющийся хаос. Он – следствие революционного и постреволюционного

хаоса как следствия перехода. Хаоса, порожденного порывом к свободе. Он порождение хаоса и сам несет хаос. Свобода без хаоса не приходит. Она приходит с хаосом. Объективация хаоса происходит в человеческих образах, которые, утверждая, развенчивают, а, развенчивая, утверждают. Хаос – это когда поступки людей выходят за пределы общепринятого. Без этого выхода за пределы нет свободы и движения к идеалу не происходит. Но это пугающая свобода, ибо она развязывает инстинкт, разрушает стереотипы сознания. Остап как фигура, порожденная хаосом и несущая в себе хаос, и находится в этом мире, в ситуации взаимодействия с другими, но в то же время оказывается и вне этого мира.

Остапа несет несовместимая с реальностью раскрепостившаяся фантазия. А реальность становится все более жесткой и жестокой. Время отвергает героя, но только время, а не масса, нуждающаяся именно в таком герое и именно в такое время. Остап рожден временем перехода. Явление героя из бессознательного, из самой настоящей архаики – логическое следствие разрушения в истории разных геологических пластов культуры, без которого не существует радикальных переходов. Идеология, естественно, не могла пропагандировать роман. Такому герою в новом обществе места не нашлось. Он по-прежнему лишний, но у него такая судьба. Воскрешение Остапа Бендера началось по мере изживания реакции, в эпоху оттепели, даже чуть позже, когда инерцию оттепели остановить было еще нельзя. С середины 50-х романы Ильфа и Петрова начали тиражироваться в значительных масштабах. Возникло даже собрание сочинений. А что касается кино, то их романами заинтересовалось сразу несколько режиссеров. Мы упоминаем лишь фильм, поставленный по роману «12 стульев», поставленный М. Захаровым.

Кинематографическая жизнь Остапа Бендера, начиная с оттепели, является реакцией на свободу, пусть и урезанную, неполную, а точнее, на возможность хотя бы о ней говорить, а свобода, как мы уже постарались показать, всегда приходит вместе с хаосом, носителем которого является рыжий клоун-потомок того образа, что приходит из бессознательного. Конечно, Остап Бендер был нужней в эпоху реакции, а не в эпоху оттепели, но идеологи прекрасно отдавали отчет в этом и все делали, чтобы возможный резонанс романа устранить. А кино, видимо, даже и не помышляло о том, чтобы роман экранизировать. Им заинтересовался в 30-е годы лишь американский режиссер Л. Мейлстоун, но и ему не удалось осуществить этот замысел.

Так что же, каким, в конечном счете, получился в фильме М. Захарова Остап Бендер – положительным или отрицательным? Применять к трикстеру критерии государственной эстетики, доставшейся нам в наследство, неуместно. Реагируя на изменения, происходящие в социуме, этот образ актуализирует самые древние слои комического, когда «осевое» время еще не успело наступить, а человечество еще не успело сформулировать четкие нравственные оценки происходящих в мире явлений. Это время, как кажется, навсегда ушло в прошлое, но почему-то образ «золотого века» с ним-то как раз постоянно и связывается.

4. Комическое как оборотная сторона трагического: типологический и исторический подходы к анализу жанра комедии.

Таким образом, отталкиваясь от скупого изложения Н. Карамзиным древнего обряда, мы попытались расшифровать то, что под этими скупыми строчками подразумевалось и показать, что за этим обрядом стоит целое мировосприятие архаического человека, позволяющее ему достичь организации социума. Иначе говоря, за этим стоит вся культура, какой она была в древние эпохи. Мы воспроизвели лишь отдельные признаки этой культуры. Но поскольку мы процитировали выдающихся этнографов и антропологов, то следует обратить внимание и на то, что описываемый Н. Карамзиным обряд представляет, пожалуй, что-то вроде целого социального института, имеющего специфическую структуру и осуществляющего особые функции. Такое представление об обряде, включающем в себя смех, для нас важно, поскольку даже и в более позднее время, когда искусство эмансипировалось от других сфер и прежде всего сакральных, когда смех получил определенные границы проявления, т.е. закрепился в жанровых границах и прежде всего в границах жанра комедии, все равно смысл смеха не исчерпывался чисто эстетическим и художественным смыслом.

Эту особенность смеха ощущает А. Бергсон. «Смех..., – пишет он, – не относится к области чистой эстетики, поскольку преследует (бессознательно и в большинстве случаев нарушая требования морали) полезную цель общего совершенствования» (44). Но раз смех к эстетике не относится, хотя ее не исключает, то к чему же он относится? Объясняя, к чему смех относится, Бергсон, видимо, как раз и позволяет уяснить нашу мысль о смехе как социальном институте. Согласиться с А. Бергсоном сложно. К эстетике смех все же относится, о чем свидетельствует искусство. Но точнее было бы сказать, что только эстетическая сторона смеха не исчерпывает. Согласно А. Бергсону, смех носит групповой характер. Он подразумевает что-то вроде заговора с другими смеющимися (действительными или воображаемыми) лицами. И функция смеха является социальной функцией. Несомненно, в данном случае А. Бергсон фиксирует очень важную особенность смеха. Смех – явление коллективное. Но этому условию соответствуют и комические персонажи, во всяком случае, те, которых можно отнести к типу трикстера.

Доказывая, что трикстер является коллективным образом тени – средоточия низших черт характера в людях, К. Юнг пишет: «Как только люди собираются большими группами, что ведет к подавлению индивидуальности, тень приходит в движение и, как показывает история, может персонифицироваться и найти свое воплощение» (45). Но что такое подавление индивидуальности как не психологический регресс, о котором мы уже успели высказаться. Любопытно, что комическое имеет даже особую публику, Как пишет А. Шлегель, грехом комического является удовольствие от дурного, примеров которого мы можем обнаружить достаточно не только в ранней, да и не только в ранней кинокомедии, которую в свое время так критиковал К. Чуковский. Это объ-

яснил еще Ф. Шлегель. Он пишет: «Чистое удовольствие редко содержит смешное, но смешное (очень часто не что иное, как удовольствие от дурного) гораздо действеннее и живее» (46). Вот почему само комическое может иметь разновидности. У массовой публики свои требования к комедии («Греки чтили народ, и немалое преимущество греческой музыки заключается в том, что она умела сделать высшую красоту понятной даже для неразвитого рассудка, для обычного человека» (47)). И, тем не менее, даже грекам можно сделать упреки («Комическое в гораздо большей степени, чем трагическое, соотносится с восприимчивостью и уровнем понимания своей публики, а они в свою очередь зависят от массы общественной культуры и всех способностей души: отсюда различие между низшим и благородным комическим. Чтобы пробудить не очень чувствительную восприимчивость, требуются более сильные раздражители, более резкие потрясения; противоречия и контрасты, вообще отношения, которые должен постичь неразвитый рассудок, должны быть грубее и доступнее» (48).

Однако поскольку корни комического мы пытаемся обнаружить в обряде, то именно в нем и следует искать объяснение смеха как социального института. Становление этого института и в самом деле произошло в период, когда эстетическое, а, тем более, художественное еще не успело отделиться от религиозного, т.е. от обряда и мифа, как не успело отделиться от коллективного индивидуальное начало. Хотя каждый коллектив (племя или этнос) уже делится на фратрии, группы, тем не менее, коллективное начало преобладало. Смех сопровождал обряд в его коллективной форме. О внеэстетической особенности смеха свидетельствует его использование в древних культурах в качестве предотвращения конфликтов между племенами и смягчения в межгрупповых взаимоотношениях. Смех – эффективное средство устранения явной или скрытой вражды между племенами, о чем писал английский антрополог А. Рэдклифф-Браун. Это обстоятельство также свидетельствует о функционировании смеха в его социологическом, а не только эстетическом аспекте. Иначе говоря, это подтверждает идею смеха как социального института. Так, касаясь взаимоотношений между кланами и племенами, имеющими свою идентичность и автономность, А. Рэдклифф-Браун говорит, что иногда между ними возникает явная или скрытая вражда, а она может привести к столкновению и жертвам (49).

Чтобы этого не произошло, вызываются к жизни специальные обряды, предполагающие обмен оскорблениями и инвективами. Обряд предполагает дозволенную игровую непочтительность, с помощью которой погашаются страсти и укрепляется дружба. Такой вот игровой и смеховой антагонизм, позволяющий утверждать, что в данном случае смех имеет отнюдь не только художественную функцию. Подобная архаическая форма иногда актуализируется в кинематографических сюжетах. Об этом, например, свидетельствует комедия И. Пырьева «Трактористы», в которой мужской команде трактористов противостоит команда женская. Эта межгрупповая производственная состязательность, свойственная архаическому обряду, здесь становится эффективным приемом провоцирования смеха. В смехе всегда ощущается регулятивная функция и прежде всего утверждение нормы и отклонение от нее. Смех даже и жанре ко-

медии имеет социальную направленность, т.е. функционирует как социальный институт. Смех был институтом и на том этапе истории общества, когда культура функционировала исключительно в форме обряда, и на том этапе, когда обрядовые формы ушли в прошлое. И этот социальный институт начал функционировать в чисто художественных формах. Это обстоятельство дает возможность изучать смех не только с помощью искусствоведческого, но и с помощью социологического и культурологического подходов. Развивая мысль о смехе, не имеющем отношения к эстетике, А. Бергсон пишет, что в смехе есть скрытое намерение унижить человека, отклоняющегося от общественно приемлемого и замыкающегося в себе. «Кто изолирует себя, – пишет он, – тот становится смешным, так как подобное обособление и есть в большинстве случаев причина комического. Вот почему комическое так часто оказывается связанным с нравами, представлениями, скажем прямо – с предрассудками общества» (50). Смех имеет функциональный смысл. С его помощью общество карает и мстит за пренебрежение к нему, к его установкам, нормам и морали. Короче, вот формула А. Бергсона: «устрашать, унижая».

Ну, разве не унижение испытывает герой фильма Э. Рязанова «Старые клячи» – жадный и бесчеловечный «новый русский», когда его машину модной западной марки заливают вонючей жижей из ассенизационной машины, и она льется на его белоснежный костюм. Гэг в духе ранней американской комической. Разве вызывает сочувствие циничный чиновник (Ф. Бондарчук) из фильма «Год культуры» (2018, реж. М. Килибарда, Т. Калатозошвили), когда он случайно падает в свежерытую могилу и не может оттуда выбраться, а окружающие не имеют желания ему помочь и ему не сочувствуют? Разве не унижен до предела бывший мэр, арестованный за взяточничество и посаженный под домашний арест, когда его превращают в раба и заставляют чинить стояк в квартире, а в это время прорывается канализация, и все та же вонючая жижа вместе с фекалиями на него выливается? Это эпизод из фильма «Домашний арест», о котором речь впереди. Это совершенно дурацкие и натуралистичные до крайности сцены. Но однако же именно они делают явным тот общественный гнев людей, провоцируемый диким российским капитализмом на рубеже XX–XXI веков.

Конечно, все эти неловкие ситуации, извлекаемые из фильмов недавнего прошлого, свидетельствуют о том, что общество, обращаясь к искусству, обязывает его быть средством «устрашать унижая». Получается, что смех и в самом деле не только эстетика, но и социология, т.е. эффективный способ социального контроля. Удивительно, но идея, высказанная А. Бергсоном и связанная с выпадением смеховой стихии из матрицы эстетических категорий, оказалась актуальной в 20-е годы в советской России. Эта актуальность, конечно же, явилась следствием слишком радикального сдвига в формах драматургии. Ее старые формы трещали под напором непривычного и нового материала и возникающей атмосферы времени. Но раз традиционные формы разрушаются, то искусство начинало воспроизводить такие приемы, которые не обладали художественным потенциалом и пребывали за границей эстетического. Воспроизво-

дя дух театральных дискуссий 20-х годов, Б. Алперс напоминает о суждении критика Ю. Айхенвальда о театре, под которым следует подразумевать не искусство, а, как пишет Ю. Айхенвальд, что-то другое. Вообще, согласно этому популярному в свое время критику, театр не имеет эстетического оправдания. Утверждая, что кризис театра, о котором так много в начале прошлого века говорили, реален и что это вообще даже и не кризис, а его конец, Ю. Айхенвальд пишет: «Конец театра наступил потому, что театр и не начинался. Эстетически он не может быть оправдан. Его реальное существование, конечно, еще не говорит за его разумность. Театр – ложный и незаконный вид искусства. Он вообще не принадлежит к благородной семье искусств. Он не знатен. Отрада плебса, игрушка детей, лжеискусство, он отвечает в нас не чистой эстетике, а скорее нашей физиологической активности, нашей динамике. Он не искусство, а что-то другое, – может быть, большее, искаженный осколок большего. А важно, не только теоретически, но и практически, чревато последствиями то, причислим ли мы театр к искусству или же к иной категории явлений» (51).

Комментируя это высказывание Ю. Айхенвальда, Б. Алперс пишет: «В этом айхенвальдовском предположении (но не в общей концепции его нашумевшей статьи) заключена большая доля истины» (52). С Ю. Айхенвальдом пытался полемизировать В. Мейерхольд, хотя его полемический ответ на суждения критика, по сути, оказался лишь уточнением. «Театр – искусство» пишет В. Мейерхольд – и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство» (53). Вот, вот: больше чем искусство. Мы как раз к такому выводу и тяготеем. Эти высказывания любопытно сопоставить также с аналогичным суждением А. Блока, правда, оно касается уже не театра, а поэзии. «Во всяком произведении искусства (даже в маленьком стихотворении) – больше не искусства, чем искусства» (54). Применительно к нашему предмету, это звучит так: да, искусство и театр, в том числе, – не только искусство. В этом смысле важно присмотреться к феномену смеха. Значит, не только эстетика. Точнее, эстетика да еще и социология и социальная психология. Да, социальная психология потому, что в искусстве, а в данном случае, в театре есть и еще один творец, оказывающий воздействие на возникающее и приобретающее форму произведение. Это зритель. Не случайно Б. Алперс пишет: «Жанры характеризуют не только индивидуальный стиль художника и драматурга, сколько эпоху и общественную среду, которые вызывают их к жизни, обусловили их особый, неповторимый характер. В них очень мало от индивидуального в художнике» (55). Это высказывание авторитетного театроведа понравилось бы исследователям структуралистской ориентации. В конечном счете, к выводу о вторжении неэстетического в эстетическое приходит и Б. Алперс, пытающийся осмыслить приведенную выше дискуссию 20-х годов. Он говорит, что все попытки заковать театр в строгую броню искусства, подчинить его строгим правилам эстетики не увенчались успехом. «Как бы то ни было, – пишет он, – в театре нагляднее, чем в литературе или в любой другой области искусства, можно наблюдать в отдельные минуты его истории, как текучий, еще неостывший материал «сиюминутной» жизни переливается через грань, отделяющую повсе-

дневную действительность от искусства, и на глазах у зрителей впервые обретает то, что мы называем художественной формой, превращается в систему театральных образов» (56).

Однако существование нехудожественного начала в смехе объясняется совсем иначе. В самом деле, казалось бы, в современном обществе существует система права, которую человечество шлифовало многие столетия. А когда эта система сложилась, то все древние формы отстаивать человеческие права и добиться справедливости должны отмереть. Это логично. Да, логично, но только почему тогда при существовании разработанной системы права, законов и конституций проблема справедливости до конца так и не решена. Более того, именно эта система права, которая, казалось бы, обеспечивала наказание виновных и торжество справедливости, когда она нарушается, оказывается барьером для достижения этой самой справедливости. Этот парадокс и звучит в процитированном ранее высказывании Л. Толстого о чиновниках. И тут пережитками и недоработками ничего не объяснить. Поэтому в таких ситуациях могут сработать лишь древние средства восстановления нравственной нормы, а это и есть смех.

Следствием чего же оказываются такие сдвиги в жанрах, вообще, в драматургии? Какие же признаки радикальных сдвигов можно фиксировать? Во-первых, сдвиги развертываются в драматургии, они спровоцированы омертвлением традиционных приемов и вторжением в драматургию самой неорганизованной жизни, превращающейся в самоценную. Тут возникает несколько вариантов из создавшейся ситуации. Первый вариант связан с приспособлением традиционных приемов для выражения нового материала и нового духа жизни. Второй – с отрицанием этих приемов и попыткой отыскать новые приемы для передачи развертывающихся процессов жизни. Третий – с использованием традиционных приемов, но в ироническом и, может быть, даже эксцентрическом плане. Наконец, в-четвертых, с ускользанием от жанра комедии вообще и уходом в другие жанры в качестве частного элемента. Здесь, конечно, следует иметь в виду необычайную подвижность жанра. Он не только способен включаться в другие жанры, но и втягивать другие жанры в себя. Но здесь также нужно говорить о возникновении на поздних этапах истории искусства такого гибридного жанра как трагикомедия. Это новое явление в истории европейского искусства. Хотя точкой отправления своей культуры европейцы считают античность, стремясь соответствовать возникшим в этой культуре эстетическим установкам, тем не менее, европейская культура является самостоятельной. Поэтому отклонения от античной эстетики здесь естественны. Существует мнение, что для античной эстетики характерно обособление комедии от трагедии. Это совершенно самостоятельные жанры. В этом вопросе теоретик жанров Б. Дземидок категоричен и, может быть, справедливо. Он утверждает: античность не знала взаимопроникновения комедии и трагедии (57).

Эту традицию стиль классицизма довел до крайности, что породило, например, неприятие Шекспира, ведь именно с него начинается тесное переплетение трагического с комическим. По мере ослабления эстетики классици-

ма происходит реабилитация эстетики Шекспира. Чем ближе к XX веку, тем все очевидней становится взаимозависимость между комическим и трагическим. Началом этого процесса следует считать возникновение романтизма, оказавшегося в оппозиции к Просвещению. А Просвещение еще опиралось на эстетику классицизма. Так, взаимопроникновение трагического и комического для А. Шопенгауэра становится нормой. Он пишет: «Жизнь каждого отдельного лица, взятая в общем и целом, в ее самых существенных очертаниях, всегда представляет собою трагедию; но в своих деталях она имеет характер комедии. Ибо заботы и муки дня, беспрестанное поддразнивание момента, желания и страхи каждой недели, невзгоды каждого часа – все это, благодаря постоянным проделкам случая, сплошь сцены из комедии. Но вечно не удовлетворенные желания, бесплодные стремления, безжалостно растоптанные судьбой надежды, роковые ошибки всей жизни с возрастающим страданием и смертью в конце – все это, несомненно, трагедия. Таким образом, судьба, словно желая к горести нашего бытия присоединить еще и насмешку, сделала так, что наша жизнь должна заключать в себе все ужасы трагедии, но мы при этом лишены даже возможности хранить достоинство трагических персонажей, а обречены быть нелепыми комедийными характерами в обилии мелочей жизни» (58).

Это суждение выдающегося философа невольно ассоциируется с фильмом Э. Рязанова «Зигзаг удачи». Тут и неудовлетворенные желания, и бесплодные стремления, и безжалостно растоптанные судьбой надежды. Значит, драма, трагедия. Но это одновременно и «мелочи жизни», провоцирующие смех и позволяющие смягчить удары судьбы. Хотя смех, в общем, ничего не решает и не разрешает, но на мгновение все-таки реализует свободу. Может быть, в логике движения в истории искусства к тесному взаимопроникновению комического и трагического особое место занимает, с одной стороны, Н. Гоголь, линию которого продолжит Ф. Достоевский, а, с другой, А. Чехов. Б. Дземидок даже приходит к выводу о том, что XX век свидетельствует о закате трагедии как чистого жанра. Что же касается нашего предмета, то поминки по чистой комедии начались именно в возникновении романтизма, о чем свидетельствуют извлеченные нами из Ф. Шлегеля следующие строки. «Нет ничего более редкого, – пишет идеолог романтизма, – чем прекрасная комедия. Комический гений более уже не свободен, он стыдится своей веселости и боится оскорбить своей силой. Поэтому он не порождает чистого и совершенного произведения из себя самого, а довольствуется тем, что украшает своими эффектами серьезные драматические действия, взятые из обыденной жизни. Но при этом исчезает настоящая комедия, комическая энергия неизбежно заменяется трагической, и возникший новый жанр, смесь комической и трагической драмы, притязаящая обычно со скромной гордостью на первое место» (59).

Мы приводим высказывания А. Шопенгауэра и Ф. Шлегеля, чтобы повести читателя к вопросу о возникновении той традиции в истории жанров, которую будут называть трагикомедией. Этот вопрос является не только общеэстетическим, но и кинематографическим. Что касается трагикомедии, то она пожалуй, в системе жанров начинает занимать в системе жанров все более значи-

мое место. Прочитываем в связи с этим высказывание Г. Гейне о переплетении комического и трагического не только на сцене, но и в самой жизни, чтобы увидеть то, что великолепный синтезатор знаний о комедии Б. Дземидок, цитируя Г. Гейне, тем не менее, не сделал из него всех выводов. Так, повторяя известное высказывание «От великого до смешного только шаг», Г. Гейне пишет: «Но жизнь в сущности так ужасающе серьезна, что была бы невыносима без этого смешения патетического и комического. Это известно нашим поэтам. Самые страшные картины человеческого безумия Аристофан показывает нам лишь в веселом зеркале своей шутки; великую муку мыслителя, сознающего собственное ничтожество, Гете решается высказать лишь в простонародных стихах кукольного театра, а смертную жалобу на юдоль мира сего Шекспир вкладывает в уста шуту, опасливо потряхивая погремушками его колпака.

Все они научились этому от великого праотца поэзии, который в своей тысячекратной мировой трагедии сумел достигнуть высшей степени юмора, как мы ежедневно убеждаемся в том: после ухода героев на сцене появляются клоуны и арлекины со своими шутовскими дубинками и колотушками, после кровавых революционных сцен и императорских деяний вперевалку приплетаются толстые Бурбоны, со своими старыми, отжившими островами и изящно-легитимными каламбурами, и грациозно семенит туда же древняя знать со своей голодной улыбкой, а за ними шествуют благочестивые рясы со светильниками, крестами и хоругвями, – даже минуты высочайшего пафоса в мировой трагедии не защищены обыкновенно от вторжения комических элементов; республиканец, который в отчаянии всаживает себе как Брут, нож в сердце, быть может, прежде понюхал этот нож – не резали ли им селедку. И на этой великой мировой арене все идет так же, как на убогих наших подмостках: и на ней встречаются пьяные герои, короли, забывшие свою роль, декорации, повисшие в воздухе, суфлеры с излишне громкими голосами, танцовщицы, производящие эффект поэзией своих бедер, блестящие костюмы в качестве главной приманки» (60).

Собственно, эту закономерность эволюции жанра прослеживает и Ф. Шлегель, иллюстрируя ее тем, что происходило с античной комедией. Расцвет комедии там происходил по мере угасания героического, а, следовательно, и драматического начала. Да и возникла комедия позже, чем трагедия. Конечно, в искусстве, как и в жизни, комическое и трагическое переплетается, и, может быть, эстетика отделяет один жанр от другого даже и в античности слишком жестко. Суждение Г. Гейне требует большей исторической проницательности, а именно, выделения в историческом процессе переходных ситуаций, исторических сдвигов, когда герои – носители высоких истин и идей уходят со сцены жизни, а на смену им приходят, как пишет Г. Гейне, клоуны и арлекины, когда некогда бурлящая общественная жизнь в виде революционных взрывов утихает, вводится в берега. В такие эпохи угасает утопический пафос, умирает вера, а жизнь берет курс уже не на общественную, а частную, приватную жизнь. Вот это и есть переходная ситуация в истории.

Для нашей темы это важное обоснование и переходности, и активизирующей в этой переходности смеховой стихии. Применительно к нашей теме

можно было бы напомнить о появившейся в период перестройки серии телевизионных фильмов о куклах, в которых в повторяющихся из фильма в фильм кукольных персонажах зритель узнавал действующих во время трансляции этих фильмов по телевидению политических деятелей вплоть до главы государства. Таким образом, трагикомедия приводит к необходимости в истории исследования жанров различать два подхода – типологический и исторический. Мы, правда, в данной нашей статье придерживаемся не столько даже исторического, но поскольку нас интересуют ретроспекции в архаику, то генетического подхода или, может быть, точнее было бы сказать, историко-генетического подхода. Но эти два подхода позволяют иметь в виду также и не совсем совпадающие друг с другом определения жанра.

Что касается типологического подхода, то в данном случае определение жанра дается априорно. Здесь можно говорить о трагедии и комедии вообще, как мы обычно говорим о романтизме и классицизме вообще. Что же касается исторического подхода, то тут возникает вопрос, касающийся эволюции жанра и такого явления как гибридный или переходный жанр. К комедии это тоже имеет отношение. По поводу исторического подхода к жанру Б. Томашевский говорит следующее: «Здесь жанр определяется историческими своими границами, и только сознание современников может безошибочно засвидетельствовать принадлежность конкретного произведения к тому или иному жанру. Жанр и направление предостоят исследователю как заданное определенными границами поле изучения, – и черты, характеризующие жанр, определяются путем отборочного описания явлений, попадающих в границы жанра. В этом понимании жанр есть не отвлеченная научная категория, а живая историческая формация, – реальная категория, на которую ориентируются составляющие жанр конкретные произведения» (61).

Исторический подход постоянно сталкивается с гибридными или, как выражается Б. Томашевский, «переходными», «пограничными» жанрами. Примером может служить, например, мелодрама начала XIX века, которую иногда называли музыкальной драмой или даже оперой. К комедии мелодрама имеет прямое отношение. Канонизация жанра мелодрамы произойдет позднее. Исходной же точкой классической мелодрамы следует считать драматическую линию, которая еще в XVIII веке обособилась от комедии и начала бурное развитие. Канонический жанр мелодрамы предусматривал синтез трагического с комическим, синтез драмы, музыки, танцев. Со временем внутри этого жанра возникли его разновидности (мелодрама историческая, мелодрама мещанская, мелодрама комическая и т.д.). Раз мелодрама выдвигается в центр жанровой системы, то она начинает поглощать другие жанры, включая комедию, авантюрный жанр, а также целые виды искусства – цирк, оперу, балет. Таким образом в ряде случаев комическое теряет свою самостоятельность, становясь придатком мелодрамы. В этой своей эволюции мелодрама уклоняется то в сторону трагедии, то в сторону комедии. В иных случаях, начиная как элемент мелодрамы, она способна от нее обособляться и становиться самостоятельным жанром.

5. *Переходные обряды в истории культуры с функциональной точки зрения: хаос в ситуации перехода как выражение комического.*

Доказывая мысль о действии в искусстве и, в частности, в комической сфере не только эстетических, но и социологических факторов, мы хотели бы читателя подвести к тому, что и эстетические, и социологические факторы смеха – это лишь частные аспекты более универсального явления, которое есть культура, а она с помощью этого принципа «устрашать, унижая» решает вопрос о необходимости общественной гармонии, без чего социум существовать не может. Однако когда мы используем бергсоновскую формулу «устрашать, унижая», то ведь мы приходим к реабилитации смеха в его сатирическом варианте. Сатира же, как в своей книге о смехе доказывает М. Бахтин, в Средние века и в Ренессансе, в Новое время вытеснила все другие виды смеха, в том числе, карнавальный смех. Казалось бы, благодаря М. Бахтину, мы уяснили, что уже ближе к нашему времени на место сатиры пришел так называемый мениппейный или карнавальный, т.е. амбивалентный смех, когда подвергающий кого-то смеху смеется не только над тем, что этого заслуживает, но и над собой тоже. Иначе говоря, в последних столетиях острый сатирический смех постоянно вытеснял смех площадной, народный, универсальный и карнавальный.

Как бы не так, Концепция М. Бахтина – это скорее воспоминание о некогда существовавшем карнавальном смехе, а не о том, что он был востребован XX веком. Востребован прежде всего, конечно, государством, установки которого преобладали. Вся жизнь была введена в официальные берега. Что же касается мениппейного смеха, то он, конечно, оказывался на положении вытесненного в подсознание. Выход смеха из-под сознания был чреват драматическими последствиями. За анекдоты получали срок. Сатирический смех не запрещался. Но сатира – это смех официальный, разрешенный и контролируемый. Как пишет М. Бахтин, начиная с XVII и XVIII веков смех все более применялся к явлениям отрицательного порядка. Он становится все больше сатирическим. Новая форма смеха, пробивающая себе дорогу в Новое время, исходит из следующей установки. «... Существенное и важное не может быть смешным; не могут быть смешными история и люди, выступающие как ее представители (цари, полководцы, герои); область смешного узка и специфична (частные и общественные пороки); существенную правду о мире и человеке нельзя сказать на языке смеха, здесь уместен только серьезный тон; поэтому в литературе место смеха лишь в низких жанрах, изображающих жизнь частных людей и общественных низов; смех – это или легкое развлечение, или род общественно полезного наказания для людей порочных и низких» (62).

Но если с этим согласиться, то почему же в таком случае эпоха Николая I, когда все уверовали в то, что отныне в России может преобладать лишь «серьезный тон», дала величайшую комедию, актуальность которой с тех пор сохраняется. Но тут нужно проверять даты. Эта комедия была задумана еще в 1816 году, а появилась в 1823 году, т.е. за два года до воцарения Николая I. Следовательно, она еще несет на себе печать инерции александровской оттепели, когда

замышлялись реформы, предшествующие восстанию декабристов. А что касается судьбы комедии, то в эпоху Николая I она вообще была запрещена. С воцарением Николая Первого смех начинает подвергаться запрету, как это произойдет уже в наши дни, когда запрещается телепередача «Куклы». И тогда, и сегодня власть вспоминает о своей сакральной ауре. Как пишет Б. Алперс, комедия Грибоедова – политический монолог, переведенная на язык сцены митинговая речь. Однако ведь, по утверждению все того же критика, – это единственный случай, и та форма комического, что внес в литературу, не нашла, да и не могла найти сразу же подражателей.

В Европе статус серьезного возрастает с усилением в жизни европейских народов государственного начала. Долгое время это обстоятельство никого не пугало. Не пугало до тех пор, пока не возникнет массовое общество и не достигнет к XX веку своего зенита. К этому времени карнавальное ощущение мира еще сохранялось. Но его очередного возрождения еще не произошло. Да и не могло произойти. Активизировавшаяся государственность в начале XX века трансформируется в тоталитарный режим. В контексте этого режима карнавальная смех исчезает. Ведь появление книги М. Бахтина – это не выражение реальности, Наоборот, как уже отмечалось, это лишь воспоминание о том виде смеха, который уже не существует и не мог существовать. М. Бахтин с идеей карнавала предстает еретиком. А уж с рубежа 20–30-х годов точно.

В реальности же получала выражение высказанная А. Бергсоном идея смеха как общественного регулятора. Но только здесь следовало бы различать общественный и государственный регулятор. Неофициальный смех – это вроде бы общественный смех. Однако нельзя исключать периоды в истории, когда общественное и государственное начало оказываются в единстве. Да, собственно, идея А. Бергсона сохраняется и до сих пор. Этому есть причины. Можно утверждать, что культурологический подход в его применении к смеху заключается в выявлении комического с функциональной точки зрения. В выявлении смеха как социального института. Раз мы приняли тезис о комическом как социальном институте, то следует принять и тезис о функции или о функциях комического, которые предстоит определить. Этим мы и занимаемся, возвращая смех, существовавший до возникновения истории искусства.

Однако свою задачу мы усложнили. Ведь смысл своего исследования мы видим в том, чтобы понять функции комического в ситуации распада варианта российской империи, произошедшего в середине 80-х годов прошлого века. Но это не просто ситуация, а очередная переходная ситуация, которая время от времени в истории происходит. Хотя ситуация середины 80-х обладает специфическими особенностями, тем не менее, в ней, как можно предположить, повторились особенности, что имели место и в случавшихся в истории ситуациях. Исходя из нашего тезиса о функциях комического как социального института, нам предстоит определить специфические функции комического и в аналогичных переходных ситуациях и в той ситуации, в которой наше поколение было не просто наблюдателем, а активным участником. Смысл начавшегося в сере-

дине 80-х годов перехода состоит в том, что упразднилась традиция советской государственности, что была выстроена в период сталинизма.

Но нас интересует даже не этот аспект, а психологические последствия этой переходной ситуации. Ведь начавшийся тогда распад империи колебал тот внутренний образ советского человека, который сформировался в тоталитарную эпоху. А этот образ возник на основе совмещения индивидуального и государственного, а точнее, имперского начала. Ради выстроенной Сталиным вертикали индивид должен был жертвовать своей свободой, хотя, может быть, точнее было бы утверждать, частью свободы. Эта жертва была принесена на алтарь сталинской имперской вертикали. Это был большой соблазн, который и сработал. Пропаганда много поработала, чтобы этот комплекс человека, жертвующего своей свободой ради сохранения государством своей имперской мощи направить в государственное русло. Но как утверждает Ф. Шлегель, комическое предполагает свободу, т.е. снятие всех ограничений. Не случайно он в связи с этим упоминает карнавал. Но свобода в его понимании является символом гражданской свободы.

Киноведами отмечалось, что угасание комического происходило вместе с утратой свободы. Так, С. Фрейлих констатирует: «комическая пережила пору расцвета в период немого кино и несколько угасла у нас в 30-е годы» (63). Но ведь эти изменения невозможно объяснить, учитывая лишь природу развивающегося искусства. Аура Сталина проявилась в том, что он вызвал к жизни комплекс русского человека, который можно было бы назвать имперским комплексом. Его смысл заключался в том, что, жертвуя частью свободы, советский человек приобретал преимущество, льстящее его самолюбию. Пусть у него было мало свободы, но зато он представляет самое мощное или одно из самых мощных и, тем более, как подсказывала пропаганда, самых справедливых государств в мире. Он – носитель идеального государства, с которым в мире считаются. Так формировалось величие государства, государства самого по себе, государства как самоцели. Эта установка стала традицией. Это величие с помощью пропагандистских усилий трансформировалось в индивидуальное величие, в величие первого лица в государстве. Имперский комплекс сформировал в человеке чувство защищенности и гордости, что он такое справедливое (ибо как мог быть несправедливым социализм) и такое мощное (ибо для поддержания справедливой идеи потребовалась милитаризация страны) представляет.

Вот на основе этого комплекса и возникает этот новый чудовищный симулякр, в соответствии с которым человек стал видеть вокруг себя исключительно врагов. Конечно, соперничество между разными державами – необходимость, которая ощущается даже в древних обрядах. Но ведь пропаганда может способствовать ее превращению в вооруженное столкновение. Ведь сама по себе социалистическая идея неспособна льстить самолюбию. Это еще абстракция. Необходимо идею подкрепить вооруженными силами. Конечно, чтобы возникла такая уверенность человека в своем государстве и, соответственно, в себе, пропаганде пришлось много работать, и она, разумеется, с этой задачей справлялась. И вот наступает момент, когда это государство, которое у многих

ранее не вызывало сомнений, неожиданно рухнуло, а вместе с ним ослабла и определенность в идентичности человека, одним из признаков которой был возрожденный имперский комплекс. Что может быть следствием распада государственности? Конечно, угасание имперского комплекса. Человек оказался в пучине бесстатусности. Но не один человек, а целая страна постигала, что такое лиминальное состояние.

Идея мощного государства, в которой индивид ощущал себя защищенным, угасает. Человек оказывается предоставленным лишь себе. Государственный человек превращается в частного. Это ведь совершенно непривычная для имперской России ситуация. И она в эпоху оттепели начинает осуществляться. Империя как основа его идентичности угасала, и оставался реальным лишь дефицит свободы. Но свобода в ситуации распада государственности реабилитируется. Иначе говоря, человек уже не довольствуется урезанной, принесенной в жертву свободой. Он готов ее вернуть целиком. Но, кроме всего прочего, он готов воспользоваться своей свободой и в выражении смеха. Так, С. Фрейлих в связи с этим сдвигом пишет: «В 60-е годы комическая обретает новую жизнь, о чем говорят примеры из практики и советского кино» (64). В связи с этим он называет советский фильм «Операция Ы» и американский фильм «Безумный, безумный мир».

Описанный С. Аверинцевым применительно к русскому смеху механизм «Нельзя» уже не работает. Смеяться можно всегда и над всем. Сакральных объектов больше не существует, а если и существует, то смеяться будем и над ними. При этом позиция нового свободного человека – это позиция уже не государственного и общественного, а частного человека, от государства дистанцирующегося. Поворот в сторону комического произошел именно в эпоху оттепели. Не случайно автор популярной в среде интеллигенции статье «Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура» В. Кормер в эпоху оттепели фиксирует прорыв карнавализации. Мы касаемся этого вопроса потому, что оттепель является предысторией того периода, который нас интересует и который начинается с перестройки. А вот перестройка, пожалуй, и продемонстрировала определенность той стихии, которая возникла еще в период оттепели (65).

В другой своей статье, продолжающей идеи первой статьи, В. Кормер однако утверждает, что было бы неверным считать, что способность к карнавальному восприятию жизни в наше время совершенно исчезла. Так, карнавальность он усматривает даже в революции, когда происходит отмена прежнего иерархического строя, осмеяние и уничтожение прежних сакральных святых. Момент карнавального трансвестирования он находит даже в поведении Ленина и, что еще более неожиданно, Сталина, наделенного, по мысли В. Кормера, «карнавальной чуткостью». В связи с этим В. Кормер приводит наблюдение А. Барбюса о том, что сталинское окружение веселья не исключало («...Они все время смеются, как только соберутся вместе, так сразу начинаются шуточки, подкалывания, все прямо покатываются со смеху и т.д.» (66). Если это и в самом деле правда, то Ф. Искандер, как и режиссер Ю. Кара в своем фильме «Пи-

ры Валтасара, или ночь со Сталиным», буквально воспроизводят эту карнавальную атмосферу пиров с участием вождя.

Но дело не только в праздничных и торжественных застольях с участием вождя. «...Сталин может считаться «классическим» представителем сознания, карнавализованного на почве диалога с историей и отягощенного вдобавок комплексом самозванства. Последнее проистекало, по-видимому, также из своей системы отношений к непосредственному предшественнику. Отсюда, между прочим, и ненависть к «ленинской гвардии», нашедшая выход в карнавально оформленном ее развенчании, ритуальном обливании нечистотами и уничтожении (напомним, что карнавала обязательно включал символику уничтожения). Сталинские процессы можно истолковать с этой стороны также и как подсознательное стремление приобщить к самозванству всех и каждого, заставить всех испытать обязательные самозванца чувства страха и неуверенности, ощутив свое бытие как не-должное...» (67).

В связи с испытываемым Сталиным комплексом самозванства, который он проецировал на своих подданных, любопытно вспомнить один из эпизодов в пьесе М. Булгакова «Иван Васильевич». В нем взбунтовавшиеся опричники обнаруживают, что он ненастоящий, что он самозванец (68). В самом деле, у М. Булгакова возникает любопытная параллель между Сталиным и Иваном Грозным. Она не может быть случайной. В послесловии редакции журнала к статье В. Кормера обращается внимание на то, что карнавальное поведение Сталина соответствует традиции, типу жизни, заданному правителями России, начиная с Ивана Грозного. «Если считать юродством максимальное самоуничтожение, таящее под собой величайшую гордыню, то нельзя себе представить более характерного носителя этой гремучей смеси, чем Иван Васильевич» (69).

Это суждение свидетельствует о том, что дело здесь не только в юродстве. Ведь высокий герой, т.е. царь здесь в то же самое время и предмет снижения, самообличения. В этом тоже улавливается древний архетип трикстера, что можно обнаружить не только в поведении Грозного, но и некоторых византийских императоров. Нельзя не видеть, что эта традиция была заимствована еще в Византии. Если это, действительно, так, то М. Булгаков в своей пьесе не случайно воскрешает в середине 30-х годов образ Ивана Грозного, а спустя десятилетия, уже после смерти Сталина это вновь делает в своем фильме, поставленной по этой пьесе М. Булгакова, Л. Гайдай. Но приводимые В. Кормером примеры с карнавальным сознанием и поведением вождей к пониманию оттепели, которую без карнавального сознания, как кажется, понять невозможно, еще не приближает. Здесь нужно понять тот аспект карнавальности, носителем которой является элита. Ведь если сознание элиты (шестидесятников) в это время содержит признаки карнавальности, то это не могло не получить выражение в фильмах этого времени. Здесь, пожалуй, пригодится сформулированный В. Кормером признак эпохи как эпохи кризисной и, еще более точно, переходной. Вот как его формулирует сам В. Кормер: «в момент кризиса вводятся все резервы психики, что и дает в итоге нетривиальные способы поведения» (70).

Возвращаясь к мысли о новом повороте в сфере комического, что произошел и в театре, и в кино в 60-е годы, посмотрим, что об этом пишут критики. Такой поворот к смеху первыми начали констатировать театральные критики. Так, в 1970 году В. Дмитриевский констатирует тягу аудитории к комедийному жанру. Только вот эта тяга его беспокоит. Ведь те комедии, которые бьют все рекорды по посещаемости, весьма низкого качества. Так, предметом критики В. Дмитриевского оказывается пьеса Б. Рацера и В. Константинова «Десять суток за любовь». Так, спектакль Ленинградского театра имени В. Комиссаржевской, поставленный по этой пьесе, только в течение января – апреля 1970 года был показан около ста раз (71). Кстати, некоторые сюжеты, знакомые по фильмам Э. Рязанова, впервые оказались зрителю знакомыми по поставленным в театрах и написанным режиссером вместе с Э. Брагинским пьесам («С легким паром», «Сослуживцы»).

О чем свидетельствуют эти факты? Да о том, о чем писал еще Ф. Шлегель, о расхождении между «низшим» и «благородным» комическим. В данном случае мы имеем в виду «низшее» комическое, т.е. это когда зритель получает «удовольствие от дурного». Но вернемся к оттепели, которую продолжила перестройка. В обретении свободы было одно неудобство. Каждый понимал свободу по-своему. В переходной ситуации человек с распадающейся идентификацией получал возможность экспериментировать со своей идентичностью. Эти эксперименты вскоре начал выходить за границы морали. С этим нужно было что-то делать. Если раннее эти границы обозначала идеология, как бы это не оценивать, то что же в новой ситуации следует считать границами, т.е. нормой? Вот тут-то и начинает работать то, что превращает смех в социальный институт. Осмеяния начали заслуживать не только чиновники, но и представители разных социальных групп и профессий, например, предприниматели. Страх, что тебя будут обвинять в очернении советских людей, был снят. Исчезновение этого страха продиктовало активность смеха, активизацию смеха как социального института.

Это состояние постсоветского человека, возвращающего себе свободу, превосходно передает Э. Рязанов в фильме «Старые клячи» (2000). Фильм начинается с момента, когда социализм вроде бы еще продолжает быть реальным. В доме культуры трубопрокатного завода проводится торжественное сошествие, после которого будет концерт и выступит ансамбль художественной деятельности под названием «Трубные голоса». Наши героини, а их четыре – Маша (С. Крючкова), Лиза (Л. Гурченко), Аня (Л. Купченко), и, наконец, Люба, которую играет Л. Ахеджакова, ставшая постоянной героиней фильмов Э. Рязанова. Мероприятие, посвященное юбилею завода, проводится под лозунгом «Красной трубе – 75 лет». Вообще лозунгов много, и один из них гласит: «Труба – дело социализма». Скоро все трубы вместе с социализмом с грохотом рухнут. Героиням приходится выживать. И вот уже наши героини – бывшие передовики производства начали пользоваться свободой. Героиня Л. Гурченко нанялась к одному грузину на рынке продавать бананы, что у нее плохо получается. Грузин, забирая выручку, выражает недовольство. На рынке мы нахо-

дим и другую передовичку. Когда-то она на заводе была заведующей лабораторией, защитила кандидатскую. Сейчас она по дорогам моет машины. А на рынке кипит жизнь. Буйствуют рэкетеры. Торг разворачивается не только на рынке.

Еще один главный герой фильма – преуспевающий предприниматель в малиновом костюме по фамилии Фоменко. Когда-то был простым продавцом в рыбном магазине. Ныне он организовал собственную фирму и нанял телохранителей. Вот уж, действительно, пороговый тип. Он на власть пока не претендует, но вскоре будет там. Он уже близок к осуществлению своей мечты – иметь квартиру с окнами, непременно выходящими на Кремль. Впервые он появляется в эпизоде, когда нужно уговорить неприспособленную к новым порядкам женщину поменять свою квартиру на более скромную и получить за это приличную сумму, конечно, в валюте. Женщина, а ее играет Л. Ахеджакова, сомневается, тянет с подписью на договоре, но в конце концов все же расписывается, и ее переселяют во что-то вроде конуры на кладбище. Об этом узнают ее подруги. Они возмущены. Из договора исчезает подпись Фоменко, поскольку использовались чернила, которые быстро смываются. Подруги решают вступить за Любу и вернуть ей квартиру. Так начинается погоня за зарвавшимся Фоменко. Конечно, малиновый пиджак у героя Э. Рязанова – это не лохмотья у претендента на власть в обряде Н. Карамзина, которые вызывали смех. Но именно эти пиджаки и спровоцировали смех по всей России, а с ними и творцов русского дикого капитализма. И эти нувориши вынуждены были их снять. Пиджаки –то сняли да и только.

Первое, что решают сделать подруги – получить сведения о деятельности Фоменко. Аня нанимается уборщицей в фирму Фоменко и получает доступ к компьютеру. Чтобы преуспеть в реализации задуманного, нужны деньги. Переодевшись в форму пожарников, подруги вынуждают торговца – грузина дать взятку. Нужная сумма добывается в казино. Поход в казино оказался удачей еще и потому, что подруги там знакомятся с бравым офицером из афганцев в исполнении В. Гафта. Он приходит в казино, надеясь выиграть, ведь нужно накормить голодных солдат. Государство больше армию не финансирует. Отсутствие опыта не позволяет ему выиграть необходимую сумму. Его обыгрывают ловкие мошенники. Он возмущен и хватается за пистолет. Подруги восхищены офицером, а Аня просто влюбляется в него. Подруги отдают часть выигранных денег, чтобы он накормил солдат. Офицер еще раз появится в фильме и очень поможет подругам .

Вскоре подругам удастся обнаружить в деятельности Фоменко грандиозную аферу. Его фирма должна выступить посредником в поставке большой партии икры предпринимателем из Гамбурга. Следующий акт в этой интриге – обольщение. Жребий падает на героиню Л. Гурченко. Она должна встретиться Фоменко, предстать перед ним женой предпринимателя из Гамбурга и обольстить его. Икру же доставит в Москву вор и браконьер из Астрахани. Выступающий посредником в этой сделке Фоменко должен договориться с начальником вокзала, чтобы тот разрешил ему использовать для доставки икры в Гамбург специальный вагон. Узнав все подробности операции подруги появляются

на вокзале и начинают действовать. С помощью диспетчера, который оказался знакомым одной из подруг, вагон с икрой загоняется в так называемый «бермудский треугольник», где его никто не сможет найти. А в это время героиня Л. Гурченко появляется в концертном зале, и мы ее едва узнаем. «Совершенно случайно» ее место оказалось рядом с креслами Фоменко и его супруги. Увидев преобразившуюся Лизу, Фоменко не может отвести от нее глаз и забывает о своей жене. Обольщение продолжается ужином на двоих в ресторане гостиницы «Националь» и постелью.

Браконьер из Астрахани торопится перебросить икру за бугор, но вагон с икрой отыскать невозможно. Появившись перед очами Фоменко с кинжалом, он требует: ищи вагоны, и если найдешь, доживешь до старости. Облагодетельствованный в казино офицер направил вагон в военную часть. Браконьер из Астрахани, понимая, что вагоны пропали, приступает к наказанию Фоменко. Он привязывает камень к шее Фоменко и сталкивает его в реку. Покидая место преступления, он напевает: «И за борт ее бросает в набежавшую волну». Так «новые русские» мочат друг друга. Однако наши героини, хотя и готовы отомстить Фоменко за подлость, но не являются столь жестокими. Они вытаскивают тело Фоменко из воды, откачивают его и предлагают по-доброму разрешить вопрос. Но по-доброму решать дела Фоменко не умеет.

А в это время в кладбищенской хибаре появляются настоящие ее владельцы. Фоменко прописал Любу в чужую квартиру. Люба остается без крыши. Это заставляет подруг действовать круче. Во время банкета, на котором присутствует Фоменко, Лиза раскрывает карты и командует «Подавайте десерт». Она прибегает к помощи пистолета. Фоменко привязан к стулу. Погоня продолжится. На этот раз подруги вынуждены убежать. К счастью, старый автомобиль, доставшийся Любе от отца, способен двигаться по рельсам, а также передвигаться по воде и даже погружаться в нее. Кроме того, автомобиль бронирован, от него отскакивают пули. Когда-то еще в годы войны отец Любы – талантливый инженер сконструировал этот автомобиль специально для Сталина на тот случай, если бы пришлось удирать от немцев. Манипуляции с автомобилем в фильме сделаны в духе Мака Сеннета. Уроки мастера эксцентрической комедии Э. Рязанов уже продемонстрировал в одном из своих предыдущих фильмов «Невероятные приключения итальянцев в России» (1974). Впрочем, тут уже можно говорить о том, что он зашел на территорию Л. Гайдая.

В фильме есть еще одна тема – симпатии директора дома культуры Иосифа Марковича к героине С. Крючковой. Дом культуры возникает в фильме логично. Ведь героиня Л. Гурченко мечтает о том, чтобы хотя бы один раз появиться на эстраде и после выступления можно умереть. Вот эта мечта в финале и осуществится. Иосиф Маркович задумывает организовать зрелище в духе популярного американского иллюзиониста и фокусника Дэвида Копперфильда и назвать номер «Полет жука». Жук однако взрывается. Придется номер отложить, а жука доработать. Афиша с надписью «Полет жука» заменяется афишей «Старые клячи». Под «клячами» подразумеваются наши героини. Но когда концерт начинается, выясняется, что в зале присутствует лишь старая мать

Иосифа Марковича. Однако героинь спасает от позора вновь появившийся благодетельствованный ими офицер со своими солдатами. Они заполняют пустующий зал. Кроме того, офицер приказывает распечатать вагон с икрой и накормить ею солдат. Не пропадать жен добру. Но икры так много, что солдаты не справляются. Кто-то предлагает передать икру учителям, ведь они перестали получать зарплату. Мать – старушка Иосифа Марковича советует передать ее правительству, ведь только оно может знать, что с ней делать.

Однако если концерт заканчивается благополучно, то о фильме этого сказать нельзя. Фоменко добивается, чтобы подруги были арестованы. Начинается суд, но судья проявляет по отношению к подругам благосклонность. Во время суда торжествующий Фоменко видит в окно приближающего браконьера с камнем. Наконец, суд оправдывает подруг. Их увозят, но не на автозаке и не в Бутырку. Грузовик-то из военной части. Подруги усаживаются в грузовик, и их провожает судья в исполнении самого режиссера. Мелькает последний кадр, а в нем надпись на борту «Люди». В жизни такая надпись часто мелькает на проходящих машинах и уже не воспринимается. На этот раз после всего увиденного в фильме об этом сказать нельзя. Но что можно сказать, так это то, что хотя эксцентрические приемы Э. Рязанову не чужды, но все же они не исчерпывают присущей режиссеру стилистики. Это было заметно уже в фильме «Карнавальная ночь». Конечно, «Карнавальная ночь» далека от американского фильма «Утиный суп», поставленного в 1933 году режиссером Лео Мак Кери с участием комиков братьев Маркс. Но можно утверждать, что в эпоху оттепели кино отходит от имперского «серьезного тона» и возрождает умерший не только в советской России, но и в Америке эксцентрический стиль. Кстати, «Утиный суп» – один из последних фильмов, свидетельствующий о закате в Америке эксцентрического стиля.

Впрочем, его угасание в этот момент происходит и в советской России. В 1936 году Б. Алперс писал, что «эксцентрический стиль игры к нашим дням явно выродился, обнаружил свою пустоту и неспособность к дальнейшему развитию» (72). Тут невозможно не удивиться тому, что он одновременно и в России, и в Америке. Почему в России? На этот вопрос ответить, может быть, даже легче, а вот почему в Америке, следует еще подумать. Но что касается первой вспышки эксцентризма, то она угасает в 30-е годы. Почему? Потому, говорит Б. Алперс, что потребовалась психология, живой человек на сцене и на экране. Эксцентризм же это исключал, как он исключал сатиру, в которой в России нуждалась новая власть, ставившая своей задачей перевоспитание человека. Она исходила из просветительских установок, которые, как получается по А. Бергсону, оказались в основе комедии. Актеры эксцентрической школы демонстрировали галерею физических уродцев, идиотов, представших в американском кино в образах братьев Маркс, а в позднем российском варианте в виде героев из фильмов Л. Гайдая. «Эти монстры с непомерно низкими лбами, с непропорционально развитыми чертами лица и членами тела, с деревенской походкой, с бессмысленными глазами теряли свою сатирическую остроту и превращались в те же аттракционы: настолько они были исключительны и неправ-

доподобны по своему облику, – пишет Б. Алперс. – Вместо того, чтобы осмеять социальную природу своего персонажа, эксцентрический актер превращает его в экспонат патологического музея» (73).

Но, пожалуй, еще более интересной реакцией кино на меняющуюся жизнь оказывается вторжение в комический жанр лирического и драматического начала, что, разумеется, свидетельствует о изменяющихся потребностях публики. Пожалуй, именно это обстоятельство свидетельствовало об угасании эксцентризма. Ведь для того, чтобы включить в комедию лирику и драму, требуется психологизм, который, казалось бы, под воздействием художественного авангарда 20-х годов, ушел в прошлое. Но он никуда не уходил. Уже начиная с 30-х годов, психологизм в кино усиливается, что не замедлит проявиться в перенесении на экран произведений классической литературы. Однако если иметь в виду реабилитацию психологического, то она разворачивается сначала в формах мелодрамы, которая многое определяла в XIX веке, а затем, если иметь в виду отечественное кино, она способствует некоторому закату эпического начала. Хотя наше кино с его государственными установками мелодраму никогда не любило, а если стать на точку зрения идеологии, то есть за что. Мелодрама культивирует частную, приватную жизнь, а с точки зрения идеологии существует лишь одно измерение жизни – государственное, а если существуют и другие формы жизни, то их тоже следует контролировать с помощью государственных институтов. Хотя жизнь никогда не сводилась к государственной жизни, но пропаганда ее такой изображала, а, соответственно, такой она часто представала и на экране.

Тем не менее, чем ближе к концу XX века, тем активней в кино проявляет себя гибридный жанр – трагикомедия как замещение чистой мелодрамы, элементы которой С. Фрейлих видит в фильме Г. Чухрая «Сорок первый». Трагикомедия – тоже следствие нарастания психологизма. Тяготение к трагикомедии С. Фрейлих улавливает не только в отечественном, но и в кино других стран, например, в Италии. Ее признаки он находит даже в «Сладкой жизни» Ф. Феллини. «Трагикомедия – как плащ из двойной ткани, в котором подкладка может стать лицом, лицо – подкладкой. Трагикомедия, воспринимая историческое явление в момент его изменения, может взять и его прошлое и одновременно его будущее. В ней трагическое и комическое не сосуществуют, а переходят друг в друга. Она может уловить момент утраты трагического пафоса, когда явление, возвышенное в прошлом, предстает перед нами уже как фарс; трагикомедия не может кратчайшим путем – через смешное выйти в область героического» (74).

В качестве примера трагикомедии в кино С. Фрейлих приводит фильм Э. Климова «Похождения зубного врача» (1965). В самом деле, фильм повествует о талантливом враче, работающем в поликлинике одного небольшого города. Городок небольшой, его жители все друг друга знают. И вот появился в этом городе незнакомец и новичок в деле зубного врачевания. Чесноков – не просто новичок в этом городишке, но новичок в профессии. Он еще не успел начать свою профессиональную жизнь, он ее только начинает. Это важный и переходный момент в его жизни. Будучи молодым, совершенно наивным и не-

практичным, он – оптимист, Врачи, которые будут его коллегами, его приветливо встречают. И так получается, что не успевает он взять инструмент в руки, как у него все получается. Он даже сам удивляется, как это у него так получается. У своих первых и довольных пациентов он все спрашивает, в самом ли деле они не чувствовали боли, когда он удалял им зуб. Так получается, и все тут. Он убежден, что все идет правильно и что так и должно быть. Зубы своих пациентов он щелкает как орехи. И вот уже возле его кабинета выстраивается огромная очередь. Все хотят попасть к нему на прием. Слава его растет и распространяется по соседним городам и весям.

Однако же Чеснокову приходится трудиться не в вакууме, а в новой среде. Важны еще и взаимоотношения с коллегами. А коллеги встревожены. У дверей кабинетов, в которых они принимают больных, пусто. Пациентов у них нет. Среди коллег паника. Некоторые не выдерживают, покидают поликлинику и переезжают в другой город. Другие не сдаются и только ждут момента, чтобы своему молодому коллеге подставить подножку. Одна за другой летят жалобы начальству. Особенно неистовствует постоянно улыбающаяся «безработная» коллега по имени Людмила Ивановна. Наконец, дело доходит до областного начальства, и в кабинете Чеснокова появляется высокая комиссия. Ощущая давление начальства, герой теряет равновесие и начинает делать ошибки. Он теряет свой дар. Вместо большого зума он удаляет своему пациенту здоровый зуб, а в книге учета записывает третий здоровый зуб. Людмила Ивановна торжествует.

Дальше больше. Дар потерян. То ли сам Чесноков добровольно отказывается от практики, то ли его лишают работы. Он перестает практиковать и только учит студентов в медицинском училище. Но Чеснокова не оставляют в покое и там. В городе случается чрезвычайное происшествие – крайний случай, требующий вмешательства высококлассного специалиста. Все убеждены, что с этим может справиться только Чесноков. Но он отказывается, заявляя, что он разучился и больше не практикует. На это ему говорят: если Вы не можете, то как Вы можете учить других? Тогда вместо себя Чесноков выставляет свою ученицу. Ей трудно. Она еще никогда не имела пациентов. Для нее это тяжелое испытание. Ведь инструменты она берет в руки впервые. Да еще такой тяжелый случай. Девушка пытается отказаться. Чесноков настаивает и всем кажется, что он поступает жестоко. Комиссия возмущена такой жестокостью. Чесноков же не перестает настаивать. И вдруг – чудо. Не успела она взяться за инструмент, как у нее сразу все получилось. Как когда-то у Чеснокова.

В фильме случай с тяжелым зубом – не чисто медицинская, нравственная проблема. Это чудо означает, что победила не коварная Людмила Ивановна и не коллеги, ее поддерживающие и даже не начальство, а именно Чесноков. Своего дара он не утрачивает. Ему только не дают этим даром пользоваться. Ведь он существует в обществе, в котором отрываться от других и возвышаться над другими не принято. Получается, что Чесноков – по-прежнему в своем деле гений. А иначе как бы он мог передать своим ученикам способность делать чудо. И не справилась бы его ученица с этим тяжелым случаем. Так, история та-

лантливому человеку, обладающего редким даром лечить людей, почти за травленными своими сослуживцами и начальством, превращается в настоящую трагедию. В самом деле, сколько аналогичных историй постоянно случается в разных сферах. Э. Климов в своем фильме демонстрирует обобщенную формулу столкновения таланта и бездарности, которая нередко заканчивается весьма плачевно.

Режиссер не просто демонстрирует эту формулу, он вкладывает в нее и свою личную драму, как и драму многих своих современников – режиссеров, не имеющих возможности реализовать свои замыслы и не по причине лишь жестокости начальства, но и коварности коллег. «Почему же это комедия?» – восклицает один из зрителей фильма Э. Климова. В самом деле, почему? Наверное, потому, что свои драматические сюжеты сам А. Чехов называл комедиями, и к этому трудно привыкнуть. Но раз А. Чехов сегодня – один из самых востребованных драматургов не только в России, но и в мире, то, видимо, вектор, некогда взятый им в драматургии, продолжает быть верным и многое в жанровых решениях современных режиссеров определяет.

Э. Рязанов идет именно этим путем. Некоторые фильмы Э. Рязанова – это что-то вроде эстрадных представлений с множеством самых разных номеров. Но это как раз и выражает дух эксцентризма. Здесь сюжет не нужен, как не нужна и психология. Нужен монтаж аттракционов. Это уже было в фильме «Карнавальная ночь». Это осталось и в фильме «Старые клячи», в котором действие тоже происходит отчасти в доме культуры, в котором в спешном порядке готовятся к концерту. Он и состоится. Однако в фильме мы увидим не просто множество концертных номеров, но и много человеческих судеб. Действие фильма то воспроизводит монтаж эксцентрических номеров (фокусник, лектор, произнесенная лекция о жизни на Марсе и т.д.), но продолжает лирическую линию (объяснение в любви). В комическое все время вторгается лирическое и даже драматическое, чего в последующих фильмах становится больше.

То приближение к человеку, к доброму человеку, что порождает особый стиль, отличающийся, несомненно, от стиля его коллеги Л. Гайдая. Для Э. Рязанова каждый номер, чаще всего, например, песня – это выражение души, ее полет, вознесение в высшие сферы, порыв к светлому, человеческому, которое всегда побеждает. И эти песни у него поют, как правило, драматические актеры. За исключением, может быть, фильма «С легким паром». Так лучше, убедительнее, человечнее. Голос не выходит на первый план, не отрывается от человека. И может быть, поэтому он так любит снимать открытую им еще в фильме «Карнавальная ночь» Л. Гурченко. Но несмотря на последовательность и отточенную законченность авторского стиля Э. Рязанова, в фильме «Старые клячи» получила выражение и новая реальность, перестроечная ситуация, реальность экспериментов, свидетельствующая о том, как сложно в реальной жизни перейти к свободе, когда не имея возможности опереться на традицию, начинают утверждать свою свободу, как это делает предприниматель Фоменко. Свободу, не опирающуюся на нормы морали. А ведь это мы недавно наблюдали и не перестаем наблюдать и по сей день в массовых проявлениях. Кажется,

еще немного и, в силу этого, Россия провалится в ад. Но пока не провалилась, может быть, в том числе, и благодаря человечности, утверждаемой такими режиссерами, как Э. Рязанов.

6. Снижение величия – основа функционирования комического как социального института.

Итак, в архаических обществах смех как социальный институт культивировался и функционировал в период перехода, а описанный выше обряд означает переходный обряд. Эхо такого перехода мы зафиксировали, например, в фильмах Э. Рязанова «Небеса обетованные» и «Старые клячи». Он воспроизводит своеобразный момент инициации, втягивающий не только отдельных людей, но всю страну. Вообще, переходов в истории существует великое множество. Это и переход из одного общества в другое, из одной социальной группы или субкультуры в другую, из одной территории в другую, переход от одного возраста к другому, от одного рода деятельности к другому и т.д. Так, переход в его профессиональном смысле мы ниже еще обязательно затронем. Но при этом здесь главное и повторяющееся – это переход какого-либо коллектива или индивида в другое состояние, т.е. ликвидация статусности и нахождение в ситуации бесстатусности, как это происходит с персонажами Э. Рязанова. Такой переход чреват нежелательными и негативными последствиями для стабильности социума. Поэтому мудрые предки придумали жесткую регламентацию для такой переходности.

К сожалению, киноведение, которое мало внимания проявляет к тому, что происходит в других гуманитарных науках, эта сторона дела никогда не интересовала. Разрабатывающий проблематику теории кино С. Фрейлих упрекает своих коллег за то, что они не проявляют интереса к жанру трагикомедии (75). Но можно утверждать, что, несмотря на существующие исследования, посвященные комедии, некоторые аспекты жанров и в самом деле требуют объяснения. Поэтому мы и стараемся привлечь к обсуждению этого вопроса антропологию, этнологию и фольклористику. Впервые интерпретация действия обряда перехода как социального института была дана французским этнологом Арнольдом ван Геннепом в книге «Обряды перехода» («Les rites de passage».1909).(76). Под обрядами перехода ученый подразумевает обряды, сопровождающие всякую перемену места, состояния, социальной позиции и возраста. Концепция лиминальности в теории кино впервые была применена Т. Эльзессером и М. Хагенер для обоснования одной из концепций построения пространства, связанного уже не с окном и рамкой, т.е. традиции, возникшей еще в эпоху Ренессанса и известной как прямая перспектива, а концепции построения как двери, как порога и пересечения пространства (Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб. Сеанс. 2016, с. 84).

Каждый конкретный обряд разделяется на три фазы. Первая фаза, названная им разделением (от лат. слова *limen*, что означает «порог»), означающим отделение личности или группы от среды, от занимаемого раньше места в социальной структуре и погружение в ситуацию бесстатусности. Комические ге-

рои – всегда переходные типы, поскольку они отклоняются от разделяемой всеми нормы, а потому каждый из них может быть обозначен как пороговый персонаж. А. ван Геннеп называет эту первую фазу перехода прелиминальной. Затем идет промежуточная фаза, называемая лиминальной, когда ритуальный субъект отходит от прежнего состояния, но не приобретает еще нового состояния. Надо сказать, что это весьма благоприятная ситуация для драматургии. Наконец, наступает следующая, заключительная фаза, названная постлиминальной. На этой фазе переход завершается. Происходит восстановление или воссоединение. Ритуальный субъект обретает новый статус и включается в социум. На этой фазе лиминальные существа преодолевают состояние бесстатусности. Они приобретают новый статус и становятся героями.

Как комментирует смысл этой фазы продолжающий развивать идеи А. ван Геннепа английский антрополог В. Тернер, «ожидается, что ритуальный субъект будет вести себя здесь в соответствии с определенными обычными нормами и этическими стандартами, регламентирующими поведение тех, кто занимает определенное социальное положение в системе таких положений» (77). Но раз герой начинает существовать в соответствии с нормой, кончается драматургия. Поскольку хаос преодолевается, исчезает и почва для комедии. Если она и сохраняется, то питается воспоминаниями. В качестве примера переходной ситуации приведем пример из кино.

В фильме Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», вышедшем на экраны в 1973 году, переходная ситуация берется не из самой жизни и даже не из исследования антропологов, анализирующих такие жизненные ситуации. Это порождение сновидной фантазии инженера Тимофеева, который верит в возможность создания «машины времени», способной извлекать человека из настоящего времени и переносить его или в прошлое или в будущее. Во сне удается то, что в жизни недостижимо. Все действие в фильме – порождение сновидения, в котором идея Тимофеева неожиданно даже для него самого осуществляется, и ему удается пробыть аж в эпоху Ивана Грозного, а самого царя с его опричниками и дьяками перенести в нашу современность. Правда, получается так, наши современники включаются в жизнь времен Ивана Грозного, а сам Грозный со своими холопами прибывает из XVI века в Москву. Итак, управдом Бунша, направляющий доносы в милицию по поводу работы по ночам Тимофеева над своей машиной, становится не столько холопом Ивана Грозного, а самим Иваном Грозным, ведь Бунша очень похож на Грозного и в отсутствие самого царя его за Грозного и принимают.

Что же касается вора-квартирника по имени Жорж Милославский, то он тоже переносится в XVI век, причем, как раз в тот момент, когда он грабит квартиру соседа Тимофеева дантиста Шпака. Бунша - фальшивый Грозный ведет себя в средневековом мире весьма неуверенно. Зато настоящий жестокий Грозный в Москве то и дело расправляется с холопами, приказывая их за разные провинности сажать на кол. Однако у Грозного-Бунши находится великолепный помощник – Жорж Милославский (Л. Куравлев), который постоянно выводит «царя» из всех затруднительных ситуаций. Короче, он оказывается тем

же в любом времени. Такой вот устойчивый и легко узнаваемый тип. Он настолько активен и так хорошо ориентируется в запутанных обстоятельствах, что, кажется, он и есть в фильме главный герой. Вообще, этот самый Жорж даже несколько напоминает Остапа Бендера, но, конечно, Остапа Бендера Л. Куравлев сыграть бы не мог. Естественно, что реакции Милославского и его язык – порождение его воровской среды. А поскольку растерявшийся Бунша вынужден царствовать под диктовку Милославского, то он тоже усваивает воровские привычки. Ниже мы продемонстрируем этот жаргон на пример окружения «отца народов» в фильме «Пирсы Валтазара, или ночь со Сталиным».

Будучи примененными к царским церемониям воровские атрибуты оказываются комичными. Но Милославский не просто вносит в условный язык придворного этикета воровской жаргон, он в XVI веке продолжает свою основную деятельность – воровство. Так он ловко обчистит посла шведского короля во время приема его Грозным, сняв с его груди подаренный ему королем медальон из бриллиантов. То же делал Хлестаков в спектакле В. Фокина. Что же все это значит? А значит то, что рядом с лицом, занимающим высокую должность, в данном случае, царем, оказывается его двойник в образе управдома, постоянно отсылающего доносы обо всем, что происходит в доме, в котором живет инженер Тимофеев, пародирующий поведение высокого мужа и тем самым уничтожающий смысл того, что стоит за словом «высокое». Так ведь это то, что характерно для карнавального поведения, в котором главное – перевертывание верха и низа. Из двух лиц один, занимающий высокое положение, оказывается внизу, а тот, кто был внизу, начинает играть роль человека, занимающего высокий статус. Тут снова игра со статусом.

Фильм Л. Гайдая, хотя он сразу понравился зрителям (60,7 миллионов зрителей за первый год проката) первоначально критикой от идеологии воспринимался и скептически, и критически. Для того времени он оказался непривычным. Ведь эксцентризм, расцветающий в советской России в 20-е годы, был почти уничтожен. Выпуская фильм «Иван Васильевич меняет профессию», Л. Гайдай снова ощутил себя в экстремальной ситуации. Один раз его уже пытались лишиться профессии, отобрать партбилет и уволить с «Мосфильма». Это было в 1958 году, когда он закончил фильм «Жених с того света». Первый секретарь ЦК ВЛКСМ Н. Михайлов, посмотрев фильм, потребовал его запретить как антисоветский. Поскольку Гайдай ставил фильм на «Мосфильме», то на подозрении оказалась вся студия. И. Пырьев, самый авторитетный человек в кино этого времени, этого допустить не мог и начал кампанию в поддержку не просто Гайдая, а жанра. Он стал инициатором организованной с участием ведущих кинокритиков в Союзе кинематографистов конференции под названием «Нужна ли нам эксцентрическая комедия?». Когда фильм показывали участникам конференции, всем он нравился.

Однако поддержать Гайдая охотников оказалось мало. Тогда Пырьев решил на крайнюю меру. Он выпускал из зала только тех, кто подписался в пользу эксцентрической комедии, а значит и Гайдая. Он своего добился. В результате фильм дорабатывали и очень сильно сократили. На этот раз Гай-

дая удалось спасти. И вот снова. Критики, не спешившие поддержать Гайдая, еще помнили время, когда эксцентрику уничтожали в театре и в кино. Это уничтожение началось еще в середине 30-х, когда большевистские идеологи увидели в Камерном театре, руководимом А. Таировым, постановку комической оперы «Богатыри». Либретто этой оперы написал Д. Бедный, а он, по сути, превратил хрестоматийные сюжеты и образы отечественного былинного эпоса в пародию (78). А почему бы и нет, если даже сами богатыри могли представлять юродивыми, дублировать юродивых. Например, в былине «Илья Муромец» наш богатырь после ссоры с князем Владимиром кощунствовал («На церквах-то он кресты вси да повыламывал, // Маковки он залочены все повыстрелял» (79)). Ну, просто большевик этот Илья Муромец, раз он кресты на церкви «выламывает».

Мы уже отметили, что с 50-х годов прошлого века в итальянском кино можно констатировать сдвиг в сторону трагикомедии. Но это характерно также, видимо, вообще для мирового кино, в том числе, для отечественного кино, Казалось бы, в этой ситуации говорить о возрождении эксцентризма невозможно. Но, тем не менее, он возрождается и вовсе не приводит к упразднению трагикомедии. Эти жанровые разновидности начинают уживаться. Э. Рязанов этот парадокс констатирует, но считает, что объединение самых разных жанровых элементов в одном фильме оправдано (80). С начала 30-х годов советский зритель питался преимущественно шедеврами социалистического реализма. Однако подключившиеся к дискуссии о фильме передовые критики сразу распознали эксцентрический нерв гайдаевского фильма. Так, А. Зоркий писал: «Здесь мир булгаковской сценической фантазии развернут кинематографически, остроумно передиктован в яркое эксцентрическое действие» (81). За защиту выступила тяжелая артиллерия – самые авторитетные критики тех лет, и в качестве аргументов того, что зритель имеет дело с эстетическим шедевром, обращали внимание на карнавальную атмосферу действия. Ю. Богомолов писал: «Гайдая, видимо, заинтересовало в пьесе не столько содержание, сколько сюжетный ход, позволивший организовать на экране карнавальную сумятицу, когда все опрокинуто, перепутано и сдвинуто самым наглядным образом... Режиссер снимает не просто сатирическую комедию, но праздничную феерию, карнавальную историю, где все переодеваются – кто в одежды будущего, кто прошлого, где все узнают не узнавая друг друга... Жанр карнавального зрелища, которому следует сегодня Гайдай, редкий и по-своему исполнен глубокого смысла и значения. При всем том, что он кажется просто безобидной забавой, несерьезной игрой, потребность в нем велика» (82).

Что же касается спектакля в Камерном театре, то в нем пародировался и князь Владимир, пародировался и вообще обряд крещения Руси. Как мы стараемся показать, запрета на объекты пародии в народной культуре не существовало. Так было в средние века. Д. Бедный эту эксцентрику начал возрождать. В спектакле А. Таирова богатыри предстали алкоголиками, а князь Владимир самодуром. Героями русской истории оказывались разбойники. Спектакль был, естественно, подвергнут критике. В газете «Правда» была опублико-

вана статья П. Керженцева «Фальсификация народного прошлого», в которой спектакль критиковался за хулу героической русской истории. Несмотря на близкое знакомство в былые годы со Сталиным, началась травля Д. Бедного. Его исключили из партии. Эту же самую карнавальную интонацию в фильме Л. Гайдая ощутил и В. Демин. «Как и положено в день карнавала, – писал он, – на престол возводят шута, величание становится ироническим, почести – пародийными. Фантастическая машина, которую изобрел наш старый знакомый Шурик (А. Демьяненко), конечно – не машина времени. Она, машина пародии, сопоставление времени, их травестийное просвечивание друг сквозь друга, имеет только одну цель – узнавание в знакомом незнакомого, в привычном – нелепости... Привычная фраза «Товарищи, проходите, не стесняйтесь!» – странно звучит только из уст государя, направленного к челяди. Пир оказывается банкетом, прием послов может прерваться на обеденный перерыв, чинные боярышни здесь не прочь пройтись в самом залихватском шейке, а стоит тебе запутаться в колокольных канатах, как колокола сами собой отзвонят сначала «чижик-пыжик», а затем торжественно, с душой – «Подмосковные вечера». Мир удваивается, трансформируется, еще чуть-чуть – и он замкнется на самом себе, на грани абсурдистского комикования» (83). Все это, конечно, так. Аргументы в пользу Л. Гайдая наши кинокритики, разумеется, нашли и фильм отстояли. Восхищение фильмом в зрительской аудитории было подтверждено высокими профессионалами. Критика тогда еще что-то значила.

Правда, оставался еще один невыясненный вопрос. Зачем в 1973 году, когда фильм вышел, вытаскивать на экран фигуру Ивана Грозного? С одной стороны, почему бы и нет. Ведь, как свидетельствует наше время, интерес к этой фигуре время от времени вспыхивает. Постоянно о нем ставят фильмы («Царь Иван Грозный», режиссер Г. Васильев. 1991; «Царь», режиссер П. Лунгин, 2009). Вот и сегодня некоторые уже говорят о необходимости его увековечивания в граните. Но дело однако не только в Грозном как человеке. Просто система постоянно возвращается к истокам традиции. Можно воскресить и Грозного, можно и Петра Первого, о чем тоже свидетельствуют поставленные фильмы, и, например, Екатерину II, а она тоже в последние годы удостоилась внимания отечественных режиссеров. Проблема, видимо, заключается в том, что Л. Гайдай поставил фильм по написанной еще в середине 30-х годов пьесе М. Булгакова. Вот тогда-то, для того десятилетия эта, фигура, действительно, представляла интерес. Тогда, предпринимая грандиозные имперские планы, Сталин сознательно ориентировался на выдающихся исторических деятелей России, прежде всего, на Петра I, о котором А. Толстой написал роман, а режиссер В. Петров поставил фильм. Но вскоре отца народов будет интересовать и фигура Ивана Грозного. Ведь нужно же было как-то оправдывать многочисленные жертвы – и уже совершенные и еще те, которые Сталин не успел совершить. Оправдать, разумеется, невозможно, но отцу народов было видней.

Так, необходимость в жертвоприношении, которое осуществится в 1937 году, потребовала исторического персонажа как двойника жестокого отца народов. Это жертвоприношение, как вождю казалось, ликвидировало опас-

ность утраты его власти. Ведь идея поставить фильм о Грозном возникла не у С. Эйзенштейна, а у Сталина. Но раз в Грозном Сталин видел двойника, то, наверняка, эта аналогия носилась в воздухе, что не могло не получить выражение в пьесе М. Булгакова. Конечно, едва ли этот замысел, улавливаемый сегодня в замысле М. Булгакова, тогда осознавался, да и пьеса-то не был поставлена, и, следовательно, зритель на сцене ее не увидел. Такой смысл самим М. Булгаковым мог даже не осознаваться. Тем не менее, он рискнул сделать то, что в это время сделать было невозможно. Невозможно именно в комедийном жанре. Ведь у М. Булгакова управдом Бунша, компрометирующий самодержца, – это двойник царя, комический двойник. Как у Чаплина в фильме «Великий диктатор» таким комическим двойником диктатора является парикмахер.

Дело ведь тут не в том, что Бунша появляется в халате Грозного. Дело еще и в том, что комические выходки, устраиваемые по подсказке вора Жоржа Милославского Грозным-Буншей, превращают Грозного в шута. Это ведь тоже комическая фигура. Это и есть примененный М. Булгаковым прием снижения или, как бы выразился В. Шкловский, остранения. Этим приемом М. Булгаков воспользовался в романе «Мастер и Маргарита». Но нас интересует фильм Л. Гайдая. Зачем же в 70-е годы ему потребовалось воскрешать фигуру Грозного? Да за тем, что сюжет М. Булгакова актуален не только для 30-х, когда уже все ощутили, что из себя представляет этот самый вождь, но и для 70-х. Это время, когда оттепель уже отшумела, а ушедшее вроде бы начальство вновь занимало свои кресла. Вроде бы о надругательстве над величием уже невозможно было и думать, но не думать человеку, глотнувшему глоток свободы, уже невозможно. Невозможно, но нужно. Иначе невроз. Невозможно, но нужно хотя и с запозданием. Необходимо изжить страх. Любопытно на тему десталинизации высказывается Ж.-П. Сартр. «Десталинизация увеличила число неврозов в Европе, – пишет он, – отсюда следует заключить, что замалчиваемые недовольства, урезанные рассуждения, невыраженные ощущения, обойденные молчанием события были оттеснены, загнаны в подполье душ - но не подавлены. Одни – мертвые и смердят, другие, заживо погребенные, вернувшиеся на сцену с концом сталинизма, ожесточились до сумасшествия: открывший глаза «десталинизированный» обнаруживает себя без корней в ужасном и голом мире без ориентиров» (84).

Разве в атмосфере 60–70-х годов не улавливается ситуация, которая в российской истории постоянно возвращается. Ее смысл С. Аверинцев передает так. «Смеялись в России всегда много, – пишет он, – но смеяться в ней всегда более или менее «нельзя» – не только в силу некоего внешнего запрета со стороны того или иного начальства или же общественного мнения, но прежде всего в силу того, что, положив руку на сердце, чувствует сам смеющийся. Любое разрешение, любое «можно», касающееся смеха, остается для русского сознания не вполне убедительным. Смеяться, собственно, – нельзя; но не смеяться – сил никаких нет» (85). Смеяться невозможно, но нестерпимо хочется. Для этого и существует обходный путь – с помощью кино. Да, представить отца народов в комическом свете многие десятилетия было невозможно. Мужества Чаплина в

России не оказалось. Ведь только он рискнул поставить фильм «Великий диктатор». Тоже ведь комедия, да еще какая. И, разумеется, в российском прокате ему нечего было делать. Несмотря на то, что Чаплин представляет другое общество, даже там по этому поводу ему пришлось вынести травлю. Так представить Сталина в России 70-х тоже не было возможности. Хотя ведь тело Сталина давно уже было вынесено из Мавзолея. Наоборот, в это время начали появляться фильмы, героизирующие диктатора. Но нет возможности представить Сталина комической фигурой, зато так можно представить его исторического двойника.

На этот раз Иван Грозный появляется уже у Л. Гайдая. Режиссер обращается к пьесе М. Булгакова. Своим фильмом он как бы подсказывает обществу, как следует разгадывать повторяющийся факт российской истории. Развенчание великого человека у Л. Гайдая происходит еще обходным путем. Но скоро наступит время, когда Сталин появится и в комическом ореоле. Это произойдет, например, в фильме Ю. Кара «Пирсы Валтасара, или ночь со Сталиным» (1989), в котором роль Сталина сыграет А. Петренко. Фильм поставлен по одной из новелл романа Ф. Искандера. Замысел фильма любопытен. Речь в нем идет о ночном банкете, организованном в Абхазии местной властью в середине 30-х годов с участием Сталина. Местный вождь Лакоба задумал ритуал, подтверждающий всенародное признание величия вождя. В фильме Сталин вроде бы комической фигурой не предстает. Его в этой ауре представить невозможно. Наоборот, это сверхвеличественная фигура, изнемогающая от сознания своего фантастического могущества и своей нечеловеческой мудрости. Он – не человек, а божество. Он даже ростом своим выделяется среди своих рыцарей – ответственных лиц современного государства – Калинина, Ворошилова, Берия.

В центре сюжета – молодой и талантливый солист танцевального ансамбля. Непосредственно торжественному пиршеству предшествуют сборы ансамбля, а солисты предвкушают фантастическую встречу с самим вождем. Для них это что-то вроде присутствия самого бога или марсианина. Отсюда и значимость сюрприза для вождя. Лакоба должен показать вождю своего гениального танцора Сандро. Но в силу домашних обстоятельств Сандро принять участие в концерте не может. Однако без Сандро невозможно спровоцировать восторг вождя. Лакоба настаивает на участии, шлет телеграммы, которых приказывает «неприменно быть». Итак, наш талант вынужден подчиниться и, преодолевая все преграды и прежде всего тройную охрану, которая каждый раз требует показать документы, оказывается в огромном зале с пиршественными столами, за которыми уже расположились члены правительства. Этот местный дворец в фильме станет грандиозным дворцом организованного величия. Храмом, в котором происходит апофеоз величия.

Посмотрим, что из этого получается. «Какие маленькие» – наивно реагирует на высоких гостей один из солистов ансамбля. Это он о Ворошилове, Калинине и Берия. В общем, не соответствуют образам, создаваемым пропагандой. Да, «маленькие», пигмеи. Эта, как покажет, режиссер, касается не только роста выдающихся членов правительства, но и их сути. Ведь все они предста-

нут шутами, комическими персонажами. При участии самого вождя. Это очевидно уже по их репликам. Когда перед Ворошиловым ставят поднос с зажаренным поросенком, он спрашивает Калинина «Кто мне свинью-то подложил?». Неожиданно вокруг любимого вождя начинает летать пчела. Все бросаются с ней расправиться. Но мудрейшему из мудрых удается ее прикончить самому. Раздается крик «Кто допустил?». Сталин не прочь своих соратников унижить. Ему это доставляет удовольствие. Так что наблюдение Р. Роллана о шутках в окружении Сталина фильм подтверждает. Так, Лакоба затевает рискованную стрельбу, как она описана Шиллером в пьесе «Вильгельм Телль». Он стреляет в яйцо на голове повара, причем, к ужасу несчастного повара он проделывает это несколько раз. Наблюдая за ловким в стрельбе Лакобой, Сталин, обращаясь к Ворошилову, спрашивает: «Кто из вас ворошиловский стрелок?» Да, Ворошилов так стрелять не способен.

Неожиданно в этом грандиозном зрелище возникает момент, когда величие вождя оказывается под угрозой. Преисполненный показной любовью к Калинин Сталин, обращаясь к нему, говорит: «Дай я тебя поцелую». И вдруг он получает от пьяненького всесоюзного старосты ответ, от которого все присутствующие вздрагивают и застывают, как в гоголевском «Ревизоре». Калинин говорит Сталину: «Да что я тебя буду целовать, конопатый?». Тут остолбенел и сам вождь. Ведь мог бы мгновенно отправить в распыл и ведь многих отправлял. Но пока не отправит, не отправит именно сейчас, во время пира. Отправит позже, причем, всех танцоров. Но любимый вождь все же должен исходить из затруднительного положения именно сейчас, после того как Калинин так отреагировал на его желание целоваться. После затянувшейся мертвой паузы, во время которой пенсне Берии подозрительно заблестело, ответ Калинин находится. «Ах ты мой всесоюзный козел» – парирует вождь. Естественно, раздается взрыв коллективного хохота.

В соответствии с замыслом Лакобы за пиршественным столом гости должны были не просто величать вождя, но и затрагивать хозяйственные проблемы, но так, чтобы при этом опять же все сводить к его мудрости и величию. Так затрагивается жгучий вопрос о коллективизации. Здесь эта трагическая авантюра подается как победа мудрого вождя. Все хвалят Сталина за то, что он оказался мудрее Бухарина потому, что именно он доказывал с «этим делом» не спешить, а вождь выступал за быстрые темпы коллективизации, и оказался, как подтверждает Калинин, прав. «Результат?» – спрашивает всесоюзный староста гостей. – Разве отвернулись крестьяне от нашей партии? Ну, разве кто посмеет возражать. Обсуждение хозяйственного вопроса заканчивается тостом в честь стратегического гения - любимого вождя. В ту ночь члены правительства отлично попиروвали. Только вот один неугомонный Берия все время подходил к вождю и спрашивал, что делать со старым большевиком Цулукидзе, уж очень ему хотелось выслужиться перед вождем и получить от вождя разрешение на расстрел очередного смутьяна. Остальные-то, видимо, уже были расстреляны.

Конечно, холуями и шутами в фильме, казалось бы, предстают только вожди, что по меньше рангом. Сам же Сталин в фильме величие сохраняет и

умножает. Да не совсем. Ну как может понравиться такая реакция Сталина на долгое рассматривание Берии принесенных поваром на блюде яиц большого размера, пока повар ему не объяснил, что это не куриные, а гусиные яйца. Услышав это объяснение Сталин, наклонившись к Калинин, комментирует: «Завидует!». Конечно, любимого вождя уравнивает с шутами не только реакция подобного рода, но и все то, что в эту ночь происходит. А происходит вот что. Сандро по приказу Лакобы должен продемонстрировать свой коронный номер. Он должен с завязанными глазами броситься на колени и в этом положении прокатиться через весь зал, чтобы остановиться прямо у ног вождя. Сандро делает это блистательно. Высший пилотаж! Сталина это возбуждает, и он сам, налив вино в рог, угощает им Сандро. В общем, вождь доволен, но в проявлении своих чувств сдержан. Сохраняет ауру величия.

Итак, искусник Сандро свое человеческое унижение превращает в искусство, и это становится символом талантливого народа, оказавшегося поработанным «рыбым чертом». А ведь могло быть все по-другому. Любопытно то, что и самого Сталина эта мысль во время пира посещает. И тут сюжет начинает разворачиваться уже в другом – авантюрном жанре. Ведь когда-то, убегая от преследования, бандит Джугашвили, очистив кассу парохода, двигающегося из Поти в Одессу и убивший всех участников ограбления, чтобы замести следы, случайно встретил по дороге мальчика по имени Сандро, но не прикончил его, а лишь намекнул, чтобы тот об этой встрече никому не рассказывал. Не случайно увидев в зале Сандро, вождь все время силится вспомнить, где он видел это лицо. Вот Сандро и молчал всю жизнь. А что касается вождя, то быть бы ему простым земледельцем и заниматься своим хозяйством, как это делают его земляки – абхазцы, если бы он отказался от власти. Да и самому вождю на минутку показалось, что это его неосуществленная, но возможная в жизни роль. Не было бы ему сейчас так одиноко, несмотря на свое величие, и была бы ему любовь и уважение за отказ от предложения войти во власть.

Удивительно, но запрет на снижение величия, тиражируемый пропагандой, перечеркивает все мудрые традиции, внедряемые даже с помощью религии. Ведь даже богу сопутствует сатана, подвергающий его, бога, творение, да и самого бога критике, обличает его. Но ведь сатана, о чем мы уже успели высказаться в связи с фильмами Э. Рязанова, не есть то, что вне созданного богом мироздания. Он богу не такой уж и чужой. Он внутри этого мироздания, а значит, он - часть его, порождение бога, нуждающегося в том, чтобы его замысел и его действия подвергались критике. Это что-то вроде инобытия юродивого. Однако эта возникнувшая первоначально и сопровождающая религию мысль позднее исчезла. Церковь дала другую интерпретацию сатаны. Как подтверждает Ф. Шеллинг, первоначальная идея сатаны была совсем другая. Функция сатаны вовсе не сводится к причинению зла. «Вы видите, к каким глубинам, – пишет Ф. Шеллинг, – даже вплоть до первых начал, нисходит здесь идея сатаны благодаря тому, что он есть сила, которая, будучи сама злой, тем не менее, выводит наружу и выявляет сокрытое зло, чтобы оно не оставалось спрятанным под добром, которая потому и радуется выведенному наружу или выявленному

злу, что оно есть подтверждение ее сомнения и что благодаря его открыванию ее замысел реализован» (86). После этого суждения становится яснее сверхзадача фильмов Э. Рязанова.

Творение бога сатана сомнению не подвергает. Он только функция отклонения в процессе созидания Богом мироздания, которые представляют опасность, ибо могут впустить хаос. Это лишь позднее, вопреки первоначальному смыслу, сатана стал все больше восприниматься исключительно носителем зла, противостоящего добру. Кажется, М. Булгаков, создавая роман «Мастер и Маргарита», это понимал. На самом же деле, сатана – выражение принципа. Он носитель принципа. Он подозревает, ставит под сомнение, обвиняет и обличает. Подлинная функция сатаны заключается не в том, чтобы, подвергая замысел бога критике, разрушать этот замысел и противодействовать воле бога. Обвинения сатаны конструктивны. В конечном счете, они способствуют реализации замысла бога. «Следовательно, – пишет Ф.Шеллинг, – вплоть до того финального конца, где Христос уничтожит всякое господство и всякую власть, где все его враги будут повержены ему под ноги, вплоть до этого сатана есть принадлежащий к самому божественному устройству принцип, которому дано поддерживать противоречие, проклятие, спор, раздор, чтобы тем величественнее была победа и конечный триумф, к которому приведено постоянно ставившееся под сомнение духом противоречия дело божье. Тогда, когда уничтожено всякое сомнение, когда дело божье ясно, очевидно и определено, тогда сатана выполнил свою работу, его миссия и вместе с ней его сила заканчивается. Но до тех пор он – великая сила, которая сама необходима для финального возвеличивания Бога, которую именно поэтому нельзя поносить, нельзя презирать, как недвусмысленно учит апостол Петр» (87).

Между прочим, суждение Ф. Шеллинга позднее подтвердят исследователи комического, как его понимали в средневековой Руси, и оно окажется в основе критики концепции смеха у М. Бахтина. Специфика средневекового смеха на Руси порождает вопрос о неуниверсальности теории комического у М. Бахтина. В 1976 году вышла книга Д. Лихачева, А. Панченко, Н. Поньрко «Смеховой мир Древней Руси». На нее откликнулись, Ю. Лотман и Б. Успенский. В своей рецензии на книгу они как раз и писали о том, что смех в Древней Руси не подтверждает идею М. Бахтина. Это касается и статуса сатаны в православной культуре. Здесь его невозможно отделить от Бога. «В отличие от амбивалентного народного карнавального смеха, по Бахтину, кощунственный, дьявольский хохот не расшатывает мира средневековых представлений. Он составляет часть последнего. Если «бахтинский» смеющийся человек был вне средневековых ценностей – не спасался и не погибал, а жил, то хохочущий кощун – внутри средневекового мира. Ринувшись в бездну гибели, отвергнув Бога, он не отверг идеи Бога. Перейдя в стан сатаны, он переместился в иерархии, а не опроверг факт ее существования» (Успенский Б., Лотман Ю. Новые аспекты изучения Древней Руси. Вопросы литературы. 1977. № 3. С. 154). Получается, что в русской культуре еще долго сохранялись самые древние представления о сатане. Они сохранялись в обряде, но они были и в религии.

Весьма проницательное суждение Ф. Шеллинга еще раз подтверждает истину, в соответствии с которой сатана не безусловно злая фигура, носитель зла, а необходимый принцип для божественного мироправления. Спрашивается, а как этот возникший еще в древнем мире принцип снижения величия, реализуемый падшим ангелом и воспринимаемый антагонистом Бога, действует в новой истории, которая вообще выходит за пределы религии и разворачивается по другим законам, когда главные лица государства могут оказаться носителями ауры, которая в языческую эпоху оказывалась прерогативой божества? Уже в языческой античности аура божества переносилась на царей и императоров. Мы в этом убедились, приводя пример из Гомера. У него этот самый Терсит, обличающий Агамемнона, – нечто вроде светского сатаны. Но давно уже известно, что «Бог умер» Это означает, что вместе с ним «умерла» и божественная аура. Но в том-то и дело, что в новой истории носителями этой ауры становятся конкретные люди, т.е. вожди, а закрепляемая ранее за богами аура уже переносится на них.

В общем, в XX веке мир повторяет логику функционирования античной культуры, конечно, лишь в политической сфере. В связи с этим любопытно наблюдать, как они поступают с этим возникшим еще в язычестве мудрым принципом, который оказывается в основе смеха как социального института. Таким социальным институтом как предметом культурологического исследования становится даже не сам смех, а принцип, смысл которого объясняет Ф. Шеллинг. Принцип снижения. Принцип, дающий право подвергать осмеянию лиц, претендующих на величие. Право на развенчание этого величия. Ведь в этом развенчании величия как принципе своего художественного метода отдает отчет даже Ф. Феллини, цитируя Лао Цзы. «Если ты произвел на свет мысль, подвергни ее осмеянию». Не случайно он заселяет свои фильмы клоунами и утверждает, что «вообще весь мир – а не только моя страна – населен клоунами» (88). Ф. Феллини-то как гений может утверждать все, что угодно и, разумеется, поступать, но с выстраданным в течение столетий принципом в XX веке происходят удивительные трансформации. При тоталитарных режимах действие этого принципа как и сам этот принцип вообще, казалось бы, упразднены. Раз вождям масса позволила воспользоваться божественной аурой, то они, словно боги, в своих действиях оказались абсолютно свободными. Ей бы следовало возродить обрядовую практику своих предков, мудро контролирующих власть, но, увы! – этого не происходит. Эти новые боги и «культурные герои» демонстрировали в своих действиях абсолютную свободу. На то они и «боги». Они не нуждались в том, чтобы вернуть изначальный смысл принципа снижения величия. Ведь они в этом должны быть заинтересованными.

Что касается новых вождей, то они отвергли принципы не только христианства, но и язычества. Они возвращали мир в доосевое время. Общества XX века возвращали к тем временам, когда о принципе снижения люди еще не знали, и он еще просто не успел возникнуть. Этот наш тезис можно иллюстрировать судьбой М. Бахтина, исходящего из противопоставления официальной и неофициальной культуры. В XX веке официальная культура оказалась настоль-

ко мощной, что карнавальное, смеховое начало в ней едва ощущалось. Если что-то связанное с ней прорывалось в форме анекдотов, то за это жестоко преследовали. Но, несомненно, смеховое начало все еще сохранялось, как и обузданное властью гражданское, общественное сознание. Ведь настаивает же Ф. Шлегель на том, что смеховая стихия это свободная стихия и в то же время именно общественная стихия. Свободный смех – выражение гражданской свободы. Но о какой же общественной стихии с 30-х годов можно говорить, если тоталитарные государства становятся реальностью. Реабилитируя неофициальный пласт смеховой культуры, М. Бахтин по тем временам предстает самым настоящим еретиком.

7. Принцип снижения величия: от обрядовых форм к литературным и кинематографическим формам смеха.

Итак, мы не только описали, но, опираясь на выдающихся этнологов и антропологов, и попытались выявить функционирующий в формах обряда целый социальный институт, вызванный к жизни культурой, какой она существовала в архаических и традиционных обществах. Но наша задача заключается в том, чтобы понять, ушел ли в прошлое представленный нами социальный институт или же он продолжает существовать и в современных обществах, в которых переходных состояний в силу беспрецедентного динамизма современного общества становится все больше. Иначе говоря, продолжают ли современные общества сохранять культурные механизмы, вызванные нашими предками к жизни в архаических обществах. И можно ли в многочисленных персонажах, скажем, персонажах кинематографических улавливать признаки тех пороговых субъектов что характерны не только для архаических обрядовых практик, но мифов, сказок и других фольклорных текстов.

Конечно, архаические общества ушли в прошлое. Конечно, переходных обрядов больше не существует. Все так. Но ведь наши предки оказывались первыми, кто творил культуру, регламентирующую архаических обществах поведение и сознание людей и с помощью этой культуры каждому явлению давал те или иные нравственные оценки. Осталось ли что-то от этих первоначальных форм культуры? Судя по всему, осталось, не могло не остаться. Осталась культура, точнее, какие-то элементы архаической культуры. Например, получающие выражение в искусстве архетипы. Но вот ведь что интересно. В те времена, когда переходные образы вызывались к жизни, искусства как особого и самостоятельного явления не существовало, хотя какие-то его признаки в самих этих обрядах уже можно было уловить. Со временем обряды угасли, забылись. Но эмансипирующееся искусство подхватывало отшлифованные в архаических формах формулы, видоизменяли их, переосмысливало и начинало их воспроизводить. Тот социальный институт, что функционировал в обрядовых формах, стал воспроизводиться исключительно в формах искусства. Он получал оформление в жанре. Обряды умерли, а культурные формы на уровне архетипов остались и продолжают в искусстве жить. Конечно, часто в очень измененном и едва узнаваемом виде.

Вот как, например, это ощущает М. Бахтин. Пытаясь понять происхождение плута, шута и дурака в средневековой культуре, которые будут иметь большое значение для истории европейского романа, он пишет: «Фигуры эти, конечно, далеко не новые, их знала и античность, и Древний Восток. Если опускать в эти образы исторический лот, то он ни в одном из них не достанет дна: так глубоко это дно. Культовое значение соответствующих античных масок лежит сравнительно близко, в полном свете исторического дна, дальше они уходят в глубины доклассового фольклора» (89). Собственно, мы, приводя пример из «Илиады» Гомера, как раз и пытались это продемонстрировать. Спрашивается, а в чем конкретно проявляется это влияние на поздние, даже современные формы искусства? М. Бахтин и тут дает неожиданный ответ. Так, в возникновении Автора в литературе и, следовательно, в утверждении авторской точки зрения в романе, авторского отношения к миру он улавливает влияние древних фольклорных и мифологических фигур.

В самом деле, эти фигуры, по его мнению, предстают отражением какого-то другого бытия. «Романист, – пишет М. Бахтин, – нуждается в какой-то существенной формально-жанровой маске, которая определила бы как его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни. Здесь-то маски шута и дурака, конечно, различным образом трансформированные, и приходят романисту на помощь. Маски эти не выдуманные, имеющие глубочайшие народные корни, связанные с народом освещенными привилегиями непричастности жизни самого шута и неприкосновенности шутовского слова, связанные с хронотопом народной площади и с театральными подмостками. Все это для романного жанра чрезвычайно важно. Найдена форма бытия человека - безучастного участника жизни, вечного соглядатая и отражателя ее, и найдены специфические формы ее отражения – опубликования» (90).

Но ведь сказанное выдающимся гуманитарием подтверждается авторством не только в литературных, но и в кинематографических формах. Чтобы ощутить, как такого рода персонажи предстают «отражением какого-то другого бытия», достаточно вспомнить alter-ego Э. Рязанова в его фильме «Небеса обетованные» Для героя В. Гафта в этом фильме – «президента» «другим бытием» может быть только другая планета, А то, что связано с социальной средой, для него неприемлемо. Все скверно, все воспринимается под знаком смерти. Пытаясь выявить форму смеха по логике функционирования социального института, мы пытаемся уловить следы архаических обрядов, а значит, культуры, какой она существовала в архаических обществах, в кино и, в частности, в фильмах комического жанра и в тех комедийных ситуациях, которые не обязательно присутствуют в фильмах комического жанра. Так, цитируя М. Глюкмана, В. Тернер обращает внимание на функцию придворного шута, выступающего привилегированным арбитром в нравственных оценках. Он имел право насмехаться над королем и придворными. В связи с этим М. Глюкман проводит параллель между придворными шутами и шутами при африканских правителях, которые были карликами и вообще эксцентриками» (91).

Попробуем уловить параллель между тем, что практикуется в архаических обществах и разными историческими ситуациями, случающимися в истории России и получающими отражение в классических произведениях. Улавливал же М. Бахтин связь между носителями смеха в древних культурах и европейским романом. Обратим, в частности, внимание на то, что в рассказе Ф. Достоевского «Скверный анекдот» описано состояние героя, находящегося, как сказано у классика, «несколько в эксцентрическом состоянии». Причем слово «эксцентризм» Ф. Достоевский использует в рассказе еще несколько раз. В письме А. Алова и В. Наумова директору Мосфильма В. Н. Сурину говорилось, что сюжет классика можно подать в разных жанровых интерпретациях. Но они решили делать фильм в острокомедийном ключе. «На наш взгляд, «Скверный анекдот» принадлежит к числу тех самых произведений, которые допускают возможность различной трактовки... Конечно, на основе рассказа можно снять бытовую драму или даже трагедию. Мы, однако, в своей работе преследуем совсем иную цель. Нам представляется будущий фильм острокомедийным. И такая возможность налицо. Блестяще выписанные, чудаковатые персонажи, острые, почти фарсовые ситуации, иронический диалог дают возможность снять подлинную комедию, воссоздающую быт и нравы чиновничьей царской России» (Фомин В. «Полка». Документы, Свидетельства. Комментарии. М.: НИИ киноискусства. 1992. С. 16). Разрешение режиссеры получили. Знали бы чиновники, что потом начнется. Режиссеров будут упрекать в подражании «Виридиане» Л. Бунюэля. Почти каждый из выступавших на разных совещаниях улавливал влияние Ф. Кафки. Один из чиновников констатировал даже то, что режиссеры переплюнули даже Кафку. «Тут ничего нет от Кафки! Потому что у Кафки есть ужас действительности, которая обрушивается на маленького человека, и он чувствует себя ни способным обороняться, ни найти в этой среде себя. Но в защиту этого человека выступает Кафка. Здесь человека нет вообще (Фомин В. с. 22). На упрек по поводу отсутствия сочувствия к герою – маленькому человеку В. Наумов отвечал так: «Никакой жалости у Достоевского к Пселдонимову нет ... Мы не можем жалеть и сострадать Пселдонимову, т. к. из этого могут возникнуть истоки, фанатизма, фашизма и т.д.» (с. 28) Речь в рассказе идет о чиновнике, находящемся в генеральских чинах. Это Иван Ильич Пралинский, действительный статский советник. Рассказ был впервые напечатан в 1962 году и, стало быть, явился реакцией писателя на «обновляющуюся Россию», переживавшую отмену крепостного права. Это была одна из следующих друг за другом «оттепелей» в российской истории. Это была эпоха гласности, провозглашаемой гуманности и затеваемых радикальных реформ, расколовшая родное отечество на два лагеря – на сторонников начавшегося обновления и на консерваторов.

Позиция консерватором передана повторяющейся фразой, высказанной начальником департамента, тайным советником Никифоровым. Это фраза – «Не выдержим». Собственно, это выражение «выдержим или не выдержим» было весьма актуальным и в ситуации последующей в истории России оттепели, наступившей в середине 50-х годов XX века. Фильм появился в 1965 году,

т.е. сразу же после отставки Н. Хрущева, когда новая оттепель еще не успела уйти в прошлое. Именно в это время режиссеры А. Алов и В. Наумов не случайно обратились к рассказу Ф. Достоевского и перенесли его на экран на экране он прозвучал так, что руководящие кинематографом чиновники не знали, что с фильмом делать. Ведь они тоже, как и тайный советник у Ф. Достоевского, придерживались позиции «Не выдержим». И ведь как в воду глядели. Так ведь и получалось «по-ихнему».

Фильм пытались даже запретить. И запретили, положили на полку. Именно этот фильм и открывал «полку». Затем пойдет «Андрей Рублев» Тарковского. Мне, проходившему в это время на киностудии «Мосфильм» практику, все волнения, связанные с этим фильмом, пришлось наблюдать. Уж слишком очевидно было, о чем в фильме идет речь. И ведь что интересно. Фильм оказался не только критикой чиновничества, которые очень старались, чтобы реформы захлебнулись и чтобы осуществилось это «Не выдержим», но комическое получило в нем уж какое-то слишком универсальное звучание. Смысл фильма заключался не только в ретроградности чиновников и в неспособности замордованной многовековым рабством массы, среды, общества. Весь этот самый чиновный люд был представлен в таком гротесковом виде, что кажется фильм актуализирует полотна И. Босха. А, например, критик Е. Сурков (он же главный редактор сценарно – редакционной коллегии Госкино СССР) дал резко отрицательную ему оценку, соотнеся с образами Ф. Кафки.

Чтоб понять, что же такое натворили А. Алов и В. Наумов, чиновники пригласили на просмотр писателей, например, И. Эренбурга. Приглашали на обсуждение известных филологов и критиков, например, А. Аникста, С. Бочарова, Л. Коппелева, В. Кожина, В. Непомнящего. Фильм показали даже Генриху Беллю. Посмотрев его, немецкий писатель сказал: «Картину закроют. Выпустят через 20 лет. Если это произойдет, считайте, что в вашей стране наступила демократия». Г. Белль оказался провидцем. Фильм сняли с полки уже в ситуации перестройки. Все персонажи фильма представлены или сумасшедшими, или алкоголиками, но при этом как бы они не отличались друг от друга – все они оказались лизоблюдами. Правда, за исключением одного, все время прорывающегося сказать Пралинскому в лицо всю правду. Но он тут же и исчез, убрали, упрятали, выставили. Такого негативного «портрета» народа в отечественном кино просто никогда не было. Казалось, что крепостничество настолько вошло в его гены, что ни о каком гуманизме еще столетия невозможно даже помышлять. Против фильма выступил не только Е. Сурков, но и сам И. Пырьев, доказывая на заседании президиума Союза кинематографистов, что в фильме отсутствует человек, а есть конгломерат уродов, людей патологических, истеричных, уничтожающих одним фактом своего существования смысл картины – обличение низости, подлости, подхалимства.

Взять хотя бы жениха по фамилии Пселдонимов. Вот уж точно босховский тип, почти марионетка. Пселдонимов с остреньким длинным носом, напоминающий гоголевский профиль, буквально немеет перед Пралинским, застылая в неподвижной, скрюченной позе. Это сколько же времени ждать, чтобы

такая фигура, наконец-то, распрямилась и продемонстрировала свое человеческое достоинство. Кажется, этого времени не дожидаться. Даже если бы сверху захотели и в самом деле внедрять гуманность, масса, как получается, к этому еще долго не будет готовой. Так, что это самое «Не выдержим» в фильме исходит не только от высокопоставленных чиновников, но и от тех, кто оказался внизу. Ну, и как же их можно осуждать, когда и сегодня мы наблюдаем все ту же скрюченную фигуру потерявшего дар слова Пселдонимова перед начальником. Скорее уж к реформам готов чиновник Пралинский, нежели человек массы – Пселдонимов.

Одержимый духом начавшей растекаться по любезному отечеству гуманности Пралинский решил все же выдержать и стать первым в департаменте гуманистом, т.е. побрататься с подданными И приблизиться к народу. Возвращаясь от Никифорова, собиравшего сослуживцев по случаю новоселья и совпавшего с ним его дня рождения, Пралинский, вынужденный возвращаться домой пешком (поскольку его кучер первым воспользовался объявленной свободой и, забыв о барине, отправился навестить знакомую женщину), случайно набрел на дом, в котором происходила свадьба его подчиненного – чиновника самого низшего звания по фамилии Пселдонимов. Судьба предоставила Пралинскому продемонстрировать гуманность, и он заходит в дом Пселдонимова (правда, это совсем и не его дом, он принадлежит родителям невесты, поскольку у столь бедного чиновника дома вообще нет) и пытается включиться в общее веселье, быть как все. Это ему плохо удается, он все время смущается от несходства своего статуса с положением гостей Пселдонимова, как, впрочем, такое смущение переживают и все веселящиеся гости, не зная, как вести себя со столь высоким гостем. Но они переживают это чувство лишь первое время, а затем начинают над ним издеваться.

Впрочем, он и сам дает для этого повод. Пралинский напивается сверх меры. С ним происходят разные ночные неудобства. Ф. Достоевский не скупится на сообщения о физиологических подробностях героя. Дело в том, что ночью у него случился понос, и мать Пселдонимова вынуждена была постоянно выносить за ним ночной горшок. В общем, вопрос о соотношении «верха» и «низа», о чем так много говорит М. Бахтин, здесь решается в пользу «низа». В конце концов, бедный Пселдонимов, потративший на свадьбу все свои жалкие сбережения, даже не может нанять извозчика, чтобы отправить Пралинского домой. Но это все же случается. Проснувшись утром, Пралинский не может без чувства омерзения вспомнить, что с ним произошло ночью, Ему стыдно появиться в департаменте, и он симулирует болезнь. Короче, гуманиста из него не получилось. Получился только большой конфуз. В общем, все его свадебные приключения лишь доказывают позицию его начальника – «Не выдержим». Проверку на гуманность Пралинский не выдержал, как не выдержит реформ Россия вообще. Не выдержит она изживание рабства и в последующих попытках утвердить гуманность.

Спрашивается, можно ли в рассказе Ф. Достоевского, а затем и в фильме обнаружить следы древнего ритуала, подтверждающего нашу гипотезу о функ-

ционировании комического. Да, приходится признать, что описанная в рассказе ситуация и представленная как обновление – это и в самом деле ситуация переходная, причем, переходная для всего общества. Конечно, она и для Пралинского предстает как переходная. Другое дело, что это неудавшийся переход. Пралинский, которым овладевает идея гуманности, не достигает цели, он застревает на промежуточной, т.е. согласно А. ван Геннепу, лиминальной фазе, и эта фаза для России оказывается ее судьбой. Эта самая лиминальность, кажется, становится очень существенным признаком коллективной идентичности русского человека. Новый статус Пралинский не приобретает, а старый еще может сохранить, хотя отношение к нему со стороны сослуживцев-чиновников меняется. Это ощущает и сам Пралинский, вынужденный симулировать болезнь как причину не появляться в департаменте, ибо за его романтический порыв ему нестерпимо стыдно.

Но как бы то ни было, главное было сделано. Произошло то, что происходило и с кандидатом на власть в описании Н. Карамзина, явившимся в «самой бедной одежде», что и спровоцировало смех. Сопоставляя эти две ситуации из исторического повествования Н. Карамзина и рассказа Ф. Достоевского, мы приходим к одному из главных мотивов, объясняющих комическое. Оно возникает как следствие механизма, который можно было бы назвать механизмом снижения, утраты величия. Причем, эта утрата величия может или предшествовать высокому статусу носителя этого величия, как это случилось в карамзинском примере или случиться с тем, кто уже это величие приобрел и пытается его сохранить и преумножить. Ведь Пралинского у Ф. Достоевского пугает не столько поведение веселящихся на свадьбе и пренебрегающих величием чиновника, сколько падение в глазах сослуживцев в департаменте его генеральского статуса, его высокого положения.

Любопытно, что когда во время обсуждения фильма на президиуме Союза кинематографистов выступил с легкой критикой фильма С. Герасимов, он обвинял режиссеров в отсутствии вкуса («Не обязательно сажать генерала на ночной горшок»). На что В. Наумов парировал: «Достоевскому необходимо было посадить величие на горшок». Ну, не убедил классика Достоевский, пора бы вчитаться в М. Бахтина. Но дело тут не только в М. Бахтине, а в эксцентризме, который был уже у Ф. Достоевского, что режиссеры и ощутили. Нет, не любит С. Герасимов эксцентризм, а ведь когда-то входил в кино вместе с пионерами этого стиля – Л. Траубергом и Г. Козинцевым. Возможно, после партийных проработок пионеров советского эксцентризма он опасался очередной волны критики эксцентризма, когда он возрождался, еще и в 60-е годы. Ну, как в связи с этим не процитировать то место из благовестования от Луки, где Христос рассказывает притчу, разъясняющую, кто заслуживает в приглашенных на свадебный пир «первого места». «7. Замечая же, как званые выбирали первые места, сказал им притчу: 8. Когда ты будешь позван кем на брак, не садись на первое место, чтобы не случился кто из званых им почетнее тебя. 9. И звавший тебя и его подошед не сказал бы тебе: «уступи ему место»; и тогда со стыдом должен будешь занять последнее место. 10. Но когда зван будешь, пришед са-

дись на последнее место, чтобы звавший тебя подошед сказал: «друг! Пересядь выше»; тогда будет тебе честь пред сидящими с тобою:». В заключение рассказанной притчи Христос произносит слова, которые можно считать формулой на все времена. Покидая религиозную сферу, трансформируясь и переносясь на площадь. Она продолжает сохранять свою суть: «Ибо всякий возвышающий сам себя унижен будет, а унижающий себя возвысится» (92).

Применительно к рассказу Ф. Достоевского и фильму А. Алова и В. Наумова эта евангельская формула звучит необычно. Чиновник Пралинский хотел возвысить себя с помощью добровольного самоуничужения. Он хотел унижить себя, чтобы тем самым возвыситься над остальными чиновниками, сослуживцами по департаменту. Но его индивидуальная инициатива потерпела фиаско. Среда, в которой он существует, смысл его поступка не оценила, да, собственно, и не могла оценить. Это ведь утвержденная в течение веков имперская система с ее незыблемыми иерархиями и статусами. В свадебную ночь, отклоняясь от этой статусности, Пралинский предстал шутком и трикстером, а система продолжала быть непоколебимой. Своей неудачей Пралинский обязан сохранению величия империи в целом, в которой нет и не может быть никакого движения, никаких реформ.

До сих пор, имея в виду эксцентризм, мы под ним подразумеваем что-то вроде развенчания «голого короля», человека, пробравшегося к власти, но по своим способностям не соответствующим высокому положению. Но функционирование этого механизма в советском кино сложнее. Оно вовсе не носит индивидуального характера. Величие здесь подсознательно соотносится прежде всего с империей, а сама империя сакрализуется. Лишь после того, как мы обнаруживаем сакральную ауру империи, можно заняться и ее носителями – индивидами. До сих пор, имея в виду эксцентризм, мы под ним подразумеваем что-то вроде развенчания «голого короля», человека, пробравшегося к власти, но по своим способностям высокому положению не соответствующим. Мы уже упомянули о том, что перед появлением на свадьбе у Пселдонимова Пралинский в своем сознании проиграл, как выразился классик, «несколько эксцентрическое состояние». Но это самое слово «эксцентризм» Ф. Достоевский повторит в рассказе несколько раз. Так перед появлением на свадьбе Пралинский пока лишь мечтает, и ему такое состояние, которое автор называет эксцентрическим, извинительно. Но в этом же абзаце Ф. Достоевский второй раз употребляет слово эксцентризм («Но вся беда в том, что минута была эксцентрическая» (93)).

Далее Пралинский, испытывая неудобство, хотел бы поскорее оставить веселье, но ему это сделать не удастся, ведь нужно же свою роль гуманиста доиграть до конца, ощутить своих подчиненных как людей и вообще собравшихся гостей как своих братьев, побрататься с ними. Автор это нарастание дискомфорта выражает фразой «Действительно, положение его становилось все более и более эксцентрическим». И наконец, это слово снова появится, когда он окончательно напивается, и ему хочется рассказать всем, какой он добрый и славный человек какими выдающимися способностями обладает («»)Он чувство-

вал, что впадает в самую эксцентрическую чувствительность; он снова начинал любить всех, даже Пселдонимова, даже сотрудника «Головешки» (94). Эта овладевшая Пралиным «эксцентрическая чувствительность» так и не позволяет ему произнести спич по поводу «современного назначения России в числе прочих европейских держав».

Вот этот эксцентрический мотив, появившийся еще и у Ф. Достоевского, получит в XX веке необычайное распространение в самых разных культурах и не только в отечественной, в еще большей степени в американской. Два молодых, обращенных в будущее народа открывают этот самый эксцентризм. Ну, в самом деле, ведь ментальный потенциал уже после 1917 года снова обновляющейся России не мог не породить эксцентризм, ведь породила же ментальность американцев раннюю эксцентрическую комедию. Писал же В. Маяковский: «Другим странам по сто. // История – пастью гроба. // А моя страна - подросток, – // твори, выдумывай, пробуй!» (95). Но, конечно, Россия открывает эксцентризм иначе, что естественно. Это проявляется даже в пародиях на американское кино, как это делает Л. Кулешов в фильме «Приключения мистера Веста в стране большевиков». Когда С. Эйзенштейн принимал решение поставить фильм о Мексике, то решающей причиной для него была особенность психологии этого народа – сопровождать смерть смехом, о чем свидетельствовали в этой стране праздничные обряды. В связи с этим С. Эйзенштейн высказывает мысль о зависимости смеха от ментальности народа. Ведь только мексиканцы умеют «непосредственно смеяться над тем, что приводит в судороги страха страны и нации стареющие, истлевающие, не убежденные в жизненности своих начал и в жизнеутверждающей неиссякаемости соков своих народных источников» (96). Из этого вывода классика кино вытекает тема влияния на комическое ментальности.

8. Комический жанр: обличение персонажа или социума: феноменология эксцентризма.

Известно, какие эпидемические формы в первых десятилетиях XX века принимает распространение эксцентризма во всем мире. Мы эту эпоху уже забываем. Приходится заниматься буквально археологией смеха. Это происходит не без влияния кино. Пожалуй, не будет ошибкой полагать, что этот эксцентризм особенно прописался по кинематографическому ведомству. Вот об этой эпидемии смеха пишет и режиссер Л. Трауберг. Он сам в былые годы вместе со своим соавтором Г. Козинцевым испытал соблазн превратить кино в эксцентрическое зрелище. «Что сказать об эпидемии смеха, овладевшей миллионами, нет, сотнями миллионов людей, в начале нашего века, почти во всех странах мира? Люди хохотали (не беспрерывно, но часто) от всего сердца, счастливо, громко» (97). А ведь расцвет эксцентризма был следствием обществ, вступающих в переходный период. Переходность же сопровождается впуском хаоса. Эксцентризм и демонстрировал такой впуск хаоса. Переходные ситуации, стало быть, переживает не только индивид, но и общество в целом. Так входило человечество в XX век.

Вспоминая свои опыты с эксцентризмом, Л. Трауберг однако говорит, что в русском искусстве подобных прецедентов не было, правда, говорит он об этом осторожно. Вообще, вся его книга посвящена исключительно комическому жанру в американском кино первых десятилетий XX века. Как хорошо, что Л. Трауберг эту книгу написал, Ведь он не только сам пережил эту эпидемию комического, но попытался выразить эту атмосферу в формах кино. Это превосходный фрагмент к будущей истории мирового кино. Без этой дотошной реконструкции фильмов с участием ранних американских комических актеров и воссоздания атмосферы эпохи, что провоцировала эксцентризм, современный зритель, да даже и исследователь ломал бы голову над тем, почему же в этих фильмах с участием Андре Дида, Бастера Китона, Лаурела и Харди и братьев Маркс люди смеялись. Сегодня иногда даже и фильмы Чаплина, превзошедшего всех остальных названных комических актеров, смеха не вызывает. С. Фрейлих вообще утверждает, что некоторые фильмы Чаплина в советском прокате успехом не пользовались (98).

Л. Трауберг пишет: «На белом полотне мелькали кучера, усатые пожарные и объемистые служанки, воры сосисок, расклейщики афиш, трубочисты, стирающие почему-то белье, люди с зубной болью, парикмахеры, повара, несносные дети, тещи, свекрови, вздорные генералы и лишённые разума денщики... Все это мельтешило, гналось (кто за кем, не разберешь), падало, прыгало, превращало в лом и пыль все, что встречалось на пути: все это вызывало корчи от смеха» (99). Среди персонажей ранней комедии выделяется фигура тещи. Ее заметил зашедший в кинотеатр молодой талантливый литературный критик К. Чуковский, и вот что он пишет по этому увиденного им фильма «Бега тещ». «Махнул жених платком, побежали старухи, – все грузные, жирные, растрепанные. Толкают друг дружку, цепляются. Прыгают отвислые груди, дрожат огромные животы, шляпки съезжают с полулысых голов, но сильна материнская любовь: – они бегут... В афишке кинематографа эта картина называется «Бега тещ» (Чуковский К. Нат Пинкертон и современная литература// Чуковский К. Собрание сочинений. Т. 7. – М.: Терра – Книжный клуб. 2003). Когда антракт между сеансами закончился, кинемеханик снова подошел к аппарату, а тапер занял свое место. И снова побежали тещи. И вот какое обобщение делает К. Чуковский по поводу этого и подобных фильмов. «Если б мог, я стихами воспел бы кинематограф, но одно в нем смущает меня: почему такая страшная власть, такое нечеловеческое, божеское могущество идей и создает «Бега тещ»? К чему же нам всем это чародейство, если «Бега тещ» – его венец и предел? Дальше это не идет и дальше не хочет идти. После «Бегов тещ» мы увидим «Приключение с цилиндром игрока», мы увидим «Проделки сумасшедших», «Любовь в булочной», «Видения водолаза», но идеал всего этого – «Бега тещ». Выше этой высоты не восходит вдохновение кинематографа; бегут, толкаются старые женщины, их кусают собаки, их колотит городской, – и больше ничего не хочет рассказать нам кинематограф: здесь вся его мудрость, здесь рубеж его эстетики и морали».

Однако можно ли считать, что в эти десятилетия эпидемия смеха распространилась лишь в Америке, не захватывая и Россию? Конечно же, нет. Хотя бы уже потому, что до 1917 года все зарубежные фильмы крутились и в отечественном прокате. Однако трудно согласиться с Л. Траубергом по поводу отсутствия прецедентов эксцентризма в России. Уже один лишь рассказ Ф. Достоевского свидетельствует о том, что в нашей культуре существовал и эксцентризм. Ну, в самом деле, разве генерал Пралинский на ночном горшке или тот же вдрызг опьяневший генерал под столом, рассуждающий о высоком предназначении России или, наконец, хозяин дома, в котором происходит свадьба, – садист – старик Млекопитаев, которого держит на руках и качает как ребенка толстая приживальщица русская Сарагина или как отпечаток генеральского сапога на подносе с заливным – разве это все не напоминает сеннетовские гэги?

Ведь среди гостей на свадьбе были и упомянутые Л. Траубергом вздорные генералы, повара, безумные женщины, тещи, наконец. В 1964 году С. Креймер поставил фильм «Безумный, безумный, безумный мир», с которым связано возрождение эксцентризма в кино. Фильм шел в нашем прокате. В фильме улавливается ностальгическая нотка по ранней комической, а в персонажах узнаются образы, созданные комиками раннего кино, есть один из самых удавшихся образов – теща. Она всех наставляет, отчитывает, даже избивает своей сумочкой всех, кто ее указания не воспринимает всерьез. Может показаться, что параллель между сеннетовскими трюками и образами Ф. Достоевского, к которой мы прибегаем, не выдерживает критики. Кто такой Мак Сеннет И кто такой наш классик? Фигуры несовместимые. Но как сказать. Характеризуя фильмы Жана Дюрана, Л. Трауберг пишет: «Режиссер искренне полагал, что нет в мире человека, которому нельзя дать оплеуху или опрокинуть на голову ведро с клеем» (100).

Но все эти эксцентрические приемы характерны и для Мака Сеннета, фильмы которого пользовались сумасшедшим успехом. Не случайно характеризуя эстетику фильмов Мак Сеннета, другой американский режиссер Ф. Капра пишет: «Ничего святого не было для Сеннета и его непочтительных шутов. «Все суета», – сказал Екклесиаст. «Это даже наполовину неверно, – возразил Сеннет – Все достойно осмеяния». Это только в России этот механизм комического как социальный институт постоянно становится неразрешимой проблемой. Но не всегда. В фильмах Мака Сеннета смеются над королями, монархами, герцогами, священниками, коронованными особами, членами конгресса, видными финансистами. Но ведь не было все это в начале XX века новизной. Все уже было, например, на средневековом Западе. «То, что служило предметом героизации и идеализации, становилось объектом снижения, – пишет В. Даркевич о средневековой культуре. – Все, что почитало и культивировало Средневековье, – паломничества, крестовые походы, судебные поединки, тайну исповеди, чудеса, являемые на местах погребений святых, рыцарские подвиги в битвах с неверными, – отдано в жертву пародии» (102). Смеху подвергались самые в этой культуре значимые сакральные ценности, Так, пародировали даже

Ветхий и Новый завет, В карикатурном виде предстает сам бог. Травестийному снижению подвергался образ Христа. Пародировался Апокалипсис. Пародировались не только сакральные образы, но и возвышенные подвиги рыцарей. Пародия уничтожала идеализацию рыцарства. «В мире, оппозиционном идеальному, галантные и изящные рыцари, одетые в дорогие доспехи и восседающие на чистопородных конях, превращаются в бойцовых петухов, а их прекрасные влюбленные, избранное придворное общество – в скопище монстров» (101).

Спрашивается, если предавались обличению сакральные ценности, в том числе, сам Бог, а мы уже успели отметить функцию сатаны с его принципом обличения величия Бога, как это понимает Ф. Шеллинг, не говоря уже о духовенстве, то как к этому относились сами представители духовенства? Не добивались ли они, как сегодня сверхаппетивные верующие в России, запрета? Оказывается, не добивались и даже наоборот. Такое глумление церкви приходилось терпеть. Эти пародийные образы она находила скорее забавными, нежели кощунственными. Более того, в различных пародийных представлениях, например, в пародиях на литургию принимали участие и сами священники. «Во время пародийных ритуалов их участники – дьяконы и субдьяконы, огородники и беспризорные мальчишки, судомойки и садовники, заполняя церковь, представляли в шутовском облике. Одежания священнослужителей заменяли лохмотьями или вывернутыми наизнанку платьем, выступали в одеждах женщин и гистрионов, надевали чудовищные маски. Торжественность процессий, степенная размеренность шествий при входах и выходах церковнослужителей в обхождении кругом престола и храма сменялись «срамными плясаниями и скаканиями». Вместо чтения писания и пения духовных гимнов исполняли непристойные песни с громогласным ржанием, вместо каждения благовониями церковь наполняли зловонным дымом кадил, в которых сжигали старые подошвы. Пародировали таинства молитв: их заменяли смеховыми парафразами, молитвенники держали перевернутыми. Высмеивая таинство евхаристии, у алтаря поедали кровавые колбасы, играли в кости» (102).

Так стоит ли удивляться гэгам Мака Сеннета? Все это уже было. Было, но на какое-то время, а это было одно из самых оптимистически воспринимаемых времен – время Просвещения, оказалось забытым. XX веку пришлось об этом вспоминать. Да к этим воспоминаниям никто и не призывал. Это получилось само собой и совершенно стихийно. Искусство ведь тем и ценно, что оно возникает стихийно. Это только в Новое время его начали контролировать с такой жесткостью. Однако никакой контроль не способен сдержать взрыв стихии, в том числе, смеховой стихии. В XX веке взрыв антиповедения был спровоцирован новым, т.е. массовым обществом, которое в начале прошлого века уже было реальностью. Вот тогда-то и стало очевидным, что коммуникация происходит на языке самой массы. Именно в это время пришлось вспоминать и воскрешать все то наследие, без которого невозможно представить коммуникации с некогда «безмолвствующим большинством», а это большинство существовало всегда и во все времена. Существовал и язык, с помощью которого происходила коммуникация. Его пришлось возвращать.

Нет, видимо, не случайно Теодор Драйзер сравнивал Мак Сеннета с Вольтером, Аристофаном и Свифтом. У Л. Трауберга статус Мака Сеннета весьма высок. Он утверждает, что, по сути, американский режиссер создал новый жанр. Но какой? Вот этот самый эксцентрический жанр. Вместе Д. Гриффитом М. Сеннет начинает шеренгу классиков. Начинает заслуженно, ведь, по выражению Л. Трауберга, именно ему суждено было в какой-то мере преобразовать физическую энергию страны, времени в химическую... энергию нового комедийного кинематографа» (103). Наконец, какими бы грубыми гэги в сеннетовских фильмах, над которыми потешались миллионы американцев и не только американцев не казались, Мак Сеннет обнаружил потребность в комическом и нашел «золотую жилу». Конечно, конечно, форму этой комедии создавал не один Чаплин как режиссер, но еще и массовая публика, воспринимающая его фильмы в соответствии со вкусами того времени. А эта публика демонстрировала удовольствие не только от высокого и духовного, но, как писал Ф. Шлегель, и от дурного. Мы уже цитировали суждение Ф. Шлегеля о том, что смешное часто удовлетворяет потребность в дурном и о том, что удовольствие от дурного живее и действеннее. Примеров этого в истории искусства достаточно. М. Сеннет начал линию в кино, которую подхватит и продолжит Чаплин. Именно Чаплин придал приемам, впервые появившимся у М. Сеннета, более глубокий смысл. Тот смысл, который мы зафиксировали в эксцентризме Ф. Достоевского.

Ранее мы уже процитировали суждение З. Фрейда о комизме, возникающем как проявление инфантильности. А носителем инфантильности всегда предстает ребенок. Но как убеждает нас жизненный опыт, не только ребенок. Ведь инфантильное – это проявление регресса психики. А такой регресс может случаться и со взрослым. Как мы уже показали, З. Фрейд помогает понять, в чем заключается комизм Чаплина. В этом пытался разобраться С. Эйзенштейн, в свое время испытавший сильное влияние концепции З. Фрейда и многое с помощью этой концепции в искусстве пытался объяснить. Много, но не все. Идею регресса психики и соскальзывание психики на инфантильный уровень С. Эйзенштейн, видимо, берет у З. Фрейда. Берет и прилагает ее к специфическому комизму Чаплина. Заимствуя у З. Фрейда идею регресса в инфантильность, он однако сначала пытается объяснить его социальными причинами, что для нас, пытающихся представить смех социальным институтом, важно.

Для С. Эйзенштейна это – следствие все большего давления цивилизации. Такое давление, например, порождает бегство из городов в такие места, которые позволяют снять напряжение. Но таких мест становится все меньше. «Остается, – пишет С. Эйзенштейн, – бегство эволюционное: вниз по линии собственного развития. Остается возврат в круг представлений и чувствований «золотого детства», обозначенный иностранными словами – «регресс в инфантильное» – уход в лично-детское». Это бегство можно обозначить как бегство эволюционное – вниз по линии собственного развития, в инфантильное, а значит, на уровень «золотого детства» (104). Вот это бегство от изматывающего делового мира первоначально проделала Англия, о чем свидетельствует появление об-

раза ребенка в романах Диккенса. В начале XX века это бегство поразило Америку. Такой инфантильный комплекс получил выражение в кино, в частности, в эксцентризме и, в особенности, в фильмах Чаплина.

Однако выводы С. Эйзенштейна касаются не только особенностей комизма Чаплина. Они объясняют уже и психологию американских зрителей, какой она была в начале XX века. Почему персонаж Чаплина так привлекал? Да потому, что на мир в фильмах Чаплина смотрят детским взглядом. «Особенность Чаплина состоит в том, – пишет С. Эйзенштейн, – что при седых волосах он сохранил «детский взгляд» и непосредственность восприятия любых явлений. Отсюда его свобода от «оков морали» и возможность видеть в комическом аспекте такое, отчего у других дерет мороз по коже. Подобная черта во взрослом человеке именуется «инфантильностью». И отсюда – комизм чаплиновских построений базируется «в основном» на инфантильном приеме» (105). Как мы убеждаемся, дело тут не в сознании среднего американца, интеллектуальный уровень которого не поднимался выше умственного развития подростка, а в новой психологии человека, вынужденного адаптироваться к новым социальным условиям, к достигающей высокого уровня развития цивилизации.

Спрашивается, объясняет ли в данном случае С. Эйзенштейн лишь особенность стиля Чаплина, его видение мира, имитирующего детское восприятие или же эти его суждения о Чаплине справедливы и для всей традиции, у истоков которой находится М. Сеннет? Конечно же, суждения С. Эйзенштейна о творчестве Чаплина объясняют в нем не все. Они скорее объясняют атмосферу, присущую американскому обществу в первых десятилетиях XX века. Да еще и психологию публики того периода, востребованность именно такого смеха. Но для этой атмосферы Чаплину, как и его современникам-режиссерам удалось найти более адекватные способы выражения. Что же, в конце концов, открыли американские комедии? Что открыл Мак Сеннет?

Чем продолжает быть интересен Чаплин? Как уже следует из наших предыдущих суждений, они открыли эксцентризм. Но разве эксцентризм был открытием в кино начала прошлого века? Как справедливо полагает Л. Трауберг, основателем эксцентризма является Вольтер. Ведь это именно у него мы обнаруживаем способность увидеть состояние мира со стороны, так, как это имело место у трикстеров, породивших, как утверждает М. Бахтин, в поздней европейской культуре авторов романа. Утверждая, что знаменитый прием остранения является признаком эксцентризма, Л. Трауберг цитирует недоброжелателей Вольтера, утверждающих, что его целью является ниспровержение идеи совершенства мира и его целенаправленности, превращения этого в предмет насмешек и упорное стремление приписать миру как можно больше нелепостей.

Итак, нам остается лишь дать более общее определение эксцентризма и уловить его влияние на ту историю кино, что имела продолжение после того, как короткий век американской комической закончился. Кому, как не Л. Траубергу давать определение эксцентризма, раз он вместе со своим соавтором по фильмам 20-х годов Г. Козинцевым продемонстрировал отечественный

вариант эксцентризма в кино. Кстати, Г. Козинцев позднее признавался, что сами творцы эксцентризма в кино до конца так и не поняли, с чем имеют дело. Они открывали его заново и открывали интуитивно, следуя духу времени. Этот вопрос прояснится позднее с появлением пьес Ионеско и Беккета. Кстати, Ионеско потом признает, что кумиры ранней американской комедии, в частности, братья Маркс оказали на него влияние. Но что касается Г. Козинцева, то спустя много лет после увлечения эксцентризмом, он признавал: «Придумывая «эксцентризм» в 1919 году, я, право же, обладал инстинктивным даром провидения. Ионеско и Беккета, вероятно, еще и на свете не было» (106).

В самом деле, то, что когда-то возникло в кино стихийно и привлекало зрителей, своевременно осознано не было. Смысл эксцентрического смеха отрефлексирован не был. Поэтому и Л. Трауберг, и Г. Козинцев постоянно возвращались к эксцентризму, давая самые разные ему определения. Но окончательного и исчерпывающего определения не было. Оно придет позднее. И вот уже Г. Козинцев формулирует логику движения к открытию того, что возникло стихийно и своевременно понято не было «Все современные процессы характерны двумя чертами: – пишет он – необыкновенным убыстрением пути от возникновения явления до его совершенного краха и постепенным отмиранием мотивировок, то есть тех причин, которые – во всяком случае для понимания большинства – объясняют или могут быть сгруппированы так, чтобы объясняли это явление как исторически необходимое» (107).

Что касается Л. Трауберга, то под эксцентризмом он понимает не столько подвид клоунады, сколько мировоззрение. Это специфическое отношение к миру. Вот окончательная формула эксцентризма по Л. Траубергу: «Эксцентризм – это напоминание о том, что мы живем в абсурдном мире» (108). Здесь, правда, возникает вопрос, испытывает ли эксцентризм все возможные проявления смеха? Обладает ли он универсальностью? Л. Трауберг утверждает, что эксцентрический смех не предполагает провоцирование возмущения, бунта.

Комический герой должен выражать спокойный взгляд со стороны. Взгляд человека с каменным лицом, какое мы привыкли ассоциировать с Б. Китонем. Или взгляд героя с легкой улыбкой, как у Чаплина. Получается, что эксцентризм вроде бы исключает сатиру, ведь именно с ней-то и связано возмущение и стремление что-то изменить и усовершенствовать. Никакого усовершенствования. Раз это абсурдный мир, то усовершенствовать его невозможно.

Нужно демонстрировать абсурд, а мир разрушать, разрушать и разрушать, как это и происходит завершающих ренессанс ранней американской комедии фильмах с участием братьев Маркс. Но это ведь не только фильмы с участием братьев Маркс. Это возникает уже к М. Сеннета. И вот по этому поводу такое обобщение Л. Трауберга. «Все чаще появлялись на экране сцены буйств и разрушений без всякой мотивировки, – пишет Л. Трауберг, – просто разрядки атавистического стремления к уничтожению. Впрочем, не только атавистического. Второй закон термодинамики гласит, что все организованные системы медленно движутся в направлении к хаосу и беспорядку. Очевидно, эксцентризм в те-

атрах – бурлеск, а позже в кино ускорял... это движение» (109). Значит, изменения в смехе связаны с изменениями в мировоззрении.

Ну разве мы не ощущаем, что сеннетовская интонация прорвалась в начале 60-х годов в коротких фильмах Л. Гайдая «Пес, Барбос и необычный кросс» или «Самогонщики»? Кто такие эти самые персонажи – Бывалый, Трус и Балбес в исполнении Ю. Никулина, Е. Моргунова и Г. Вицина – образы, переходящие из фильма в фильм? Да, они появились именно в это время и не могли появиться ни раньше, ни позже. Чем же они занимаются в гайдаевских фильмах? Да, тем, чем заниматься нельзя. Вот в финале фильма «Самогонщики» их и поджидает милиция. Они организуют свою подпольную фирму по производству самогона. Но дело-то, в общем, не в этом, а в том, что они постоянно попадают в нелепые ситуации, что заканчивается и разрушением самогонного аппарата и всей уже готовой к распродаже продукции. Они, в общем, смеются не только над предписаниями, но и над собой, больше даже над собой. Они существуют, подобно персонажам М. Сеннета, в абсурдном мире, и до этого мира им и дела нет. Можно ли его усовершенствовать? А зачем? Они об этом даже и не помышляют. Это безнадежно.

Это ведь тот же детский взгляд на мир, о котором пишет С. Эйзенштейн в связи с Чаплиным, и это все то же озорство рыжего клоуна, которого так любит Ф. Феллини. Они хулиганят. Тут сплошные трюки ради трюков. Гэги ради гэгов. А по поводу того, что эти глупцы и дураки появились в свое время и в своем месте, так это действительно так. Конечно, наблюдая за тем, что происходит, скажем, с коллективизацией и не только, простой человек и так понимал, что это абсурд. Но атмосфера оттепели, когда можно было многое уже называть своими словами, утверждала его в абсурдности существования. Это обстоятельство стало основой для возрождения комедии в ее эксцентрической форме, причем, не только в отечественном кино. Так, Г. Богемский, характеризуя художественные поиски в итальянском кино в 60-е годы, констатирует одно из значимых и новых направлений в нем – эксцентрическую комедию (110).

В отечественном кино эта линия связана с фильмами Л. Гайдая. Но как разрешить вопрос об универсальности эксцентрического смеха? Видимо, смеха вообще не существует, а существуют разные его типы. В самом деле, всем известно, что смех – это и сатира. Но вот какие отношения эксцентризма с сатирой? Как этот вопрос решался в разные эпохи, например, в средние века. Этого вопроса не обходит и В. Даркевич. Оказывается, разные направления смеха могут соединяться, но могут и разъединяться. Конечно, в Средневековье фольклорная и ученая традиция в смеховой стихии не расходились. А вот чем ближе к Ренессансу, тем сильнее ощущается отчуждение между официальной церковностью и фольклорной стихией как кладью архетипов. Поэтому В. Даркевич разделяет смех направленный и смех ненаправленный.

Под смехом все больше подразумевался ненаправленный, т. е. эксцентрический смех. «Ненаправленный смех, родственник искусству циркового клоуна, – пишет В. Даркевич, – не подразумевает объекта осмеяния, он просто удовлетворяет потребность человека в оживляющей радости и веселье. Ему свой-

ственны алогизмы, эмоциональная насыщенность. Особое место занимает связанный с крестьянской моделью мира архаический обрядовый смех, в основе которого лежали подпочвенные мифологические и магические представления. Мифопоэтическое мироощущение – источник ритуального смеха, удивительно устойчивого, в отличие от элитарных смеховых форм» (111).

Иное дело – направленный смех, отличающийся интеллектуализмом и связанный с книжной традицией. С его помощью происходит развенчание корыстолюбивых священников и монахов, трусливых рыцарей и ученых-шарлатанов. Значит, это будет уже не просто эксцентрический, а сатирический смех. Мы уже цитировали суждение М. Бахтина о сатирическом смехе, который в культуре Нового времени стал доминирующим. Акцент он ставит на ненаправленном смехе, когда отрицание является оборотной стороной утверждения.

Этот смех направлен, в том числе, и на самих смеющихся. Как мы убедились, сторонником такого смеха выступает А. Бергсон. Исследование М. Бахтина успело стать настольной книгой филолога и искусствоведа. Но ведь нельзя же утверждать, что все в истории культуры демонстрирует лишь такую разновидность смеха. Не учитывая оппозицию Просвещения и романтизма, трудно понять положения советской эстетики, в которых торжествует именно просветительская традиция. Традиция модерна в философском смысле этого слова. С точки зрения этой традиции смех должен содержать жизнеутверждающее начало. Он должен способствовать воспитанию человека и устранению отклонений от нормы.

Поэтому комический персонаж в этой системе – это персонаж, отклоняющийся от этической нормы. В этом и проявляется смысл просветительской традиции. Общество должно развиваться и совершенствоваться, а тем, кто этому противостоит, заслуживает осмеяния. Но сатирическое и эксцентрическое начало в разные периоды вступали в непростые взаимоотношения. Так очередное расхождение смеха эксцентрического и смеха сатирического произошло в эпоху Просвещения.

Эксцентрический смех, связанный с низовыми пластами культуры, кажется, уходит в подпочву, в коллективное бессознательное. Он начинает всплывать в сознание, когда романтики начали реабилитировать миф и фольклор. Начиная с XVIII века, преобладает смех сатирический, соответствующий веку разума и искоренению человеческих предрассудков. Однако вопреки утверждающемуся все больше и больше направлению антагонисты просветителей – романтики – выявляют и идеализируют мощный фольклорный пласт культуры. С романтизма начинается то, что В. Даркевич называет ненаправленным смехом. Вместе с реабилитацией архаической и традиционной культуры начинается обличение и разума, и его носителей. А ведь это означает отторжение целой традиции – просветительского смеха.

Точка зрения романтиков по поводу смеха оказалась настоящей революцией в культуре. Благодаря романтикам был реабилитирован и забытый Аристофан и отвергнутый классицизмом Шекспир. Но, в том числе, оказались поня-

тыми Сервантес и Рабле, которого М. Бахтин поставил в центр неофициальной культуры Средневековья и Ренессанса как выразителя духа антиповедения.

9. Реабилитация поэтики эксцентризма в кино как следствие оттепели.

Пока нам удалось сформулировать одну из особенностей эксцентризма, связанную с отношением персонажей раннего комического фильма, а вместе с тем и с отношением самого автора к миру, не подлежащей исправлению. Это обстоятельство уже требует серьезного анализа того, как фильмы комического плана с эксцентрической направленностью вписываются в ту картину мира, которая в России утверждалась десятилетиями, получая отражение в кино. Здесь, несомненно, возникает проблема. Открытия, сделанные в практике комического и, в частности, комического в кино, кажутся в эпоху социалистической утопии продолжения не получили. Ведь в России этого времени основной идеей было не оставлять общество в том виде, в каком оно получено от предшествующих поколений (оно, разумеется, этого не заслуживает), разрушать его и на его обломках строить, строить и фанатично строить в короткие сроки, опасаясь врагов – соседей, строить даже если цена этому будет велика – миллионы загубленных жизней. Плохо приходится нынешним поколениям, но зато будут счастливы поколения следующие, т.е. мы, сегодняшние, благодарные за наше счастье предшествующим поколениям, которые через все это смогли пройти.

Печать такого мироощущения лежит на всей кинематографической продукции. Если что-то этой установке не соответствовало, то это уже шло от сатаны. Кажется, что идеология воспользовалась этим религиозным архетипом. По сути, она представление о сатане как оппоненте Бога возвращала, но только не раннее представление, о котором пишет Ф. Шеллинг, а позднее, отредактированное церковью представление, в котором позитивная роль сатаны как необходимого оппонента Бога исключается. Вождь ведь не мог допустить, чтобы у него были оппоненты, хотя они, разумеется, были. Не случайно в фильме «Пиры Валтасара, или ночь со Сталиным» Калинин называет одного из таких оппонентов – Николая Бухарина. Вождь фанатически верит в свое земное творение, по поводу которого любого рода критика, тем более обличения и осмеяния, исключается. Эта нетерпимость вождя по поводу «сатанинского» начала оппозиции, а это и есть смех, свидетельствует о его неуверенности и о непрочности его творения. Это выражение страха от сознания, что его верность ленинским заветам, в которой он клянется в фильме М. Чиаурели «Клятва», на самом деле, может привести к чудовищным жертвоприношениям и катастрофе. Поэтому цензура, а еще и критика выпалывали, выдавливали, преследовали и даже уничтожали все, что представляло «сатанинское» начало, как это произошло, например, с соавтором сценария к комедиям «Веселые ребята» (1933) и «Волга-Волга» (1938) Н. Эрдманом. История с написанной им в 1928 году пьесой «Самоубийца» показательна так же, как и история со спектаклем «Богатыри» в Камерном театре. В начале 30-х пьесу уже начали репетировать и в театре В. Мейерхольда, и во МХАТе, но спектаклю так и не суждено было появиться.

Кстати, история с арестом Н. Эрдмана воспроизводится в шестнадцатисерийном телефильме В. Москаленко «Орлова и Александров» (2015). Фильм же по пьесе Н. Эрдмана был поставлен лишь в 1990 году режиссером В. Пендраковским.

Однако несмотря на государственную установку и вездесущую цензуру, многое комической сфере кое-что от официальных установок отклонялось. Эксцентрических приемов достаточно в фильме Г. Александрова «Веселые ребята» (1934). Это обстоятельство спровоцировало критику Р. Юренева. Обвиняя режиссера в том, что он подражает американской комедии, он пишет: «И, наконец, третьим недостатком, касающимся режиссерской работы. Является перегруженность фильма трюками, потеря меры в желании смешить, смешить все время, смешить любыми средствами. Распределение ударных, акцентированных комедийных мест, чередование их с лирическими, информационными или мелодраматическими сценами состоит из секретов искусства комедии. Зритель устает смеяться все время. Для того, чтобы засмеяться вновь, он должен на какое-то время испытать другое чувство: жалость или досаду, сострадание или тревогу, любопытство или боязнь. После этого он снова готов смеяться, веселиться, радоваться. Александров не учел этого. Перегруженность фильма трюками, шутками, аттракционами явилась как бы «бедой от богатства» молодого режиссера, бедой от избытка его сил, его изобретательности, его выдумки» (112).

Эксцентрическая нотка из отечественного кино совсем не исчезает, но она оказывается упакованной в такую эстетику, в такой симбиоз жанров в одном фильме, что она едва угадывалась, что, например, происходило в некоторых фильмах Э. Рязанова. Такие фильмы как «Служебный роман» или «Вокзал для двоих» эксцентрическое так залито лирической стихией, что комедийное, тем более, эксцентрическое вообще уходит на задний план. Уходит да не совсем. Разве в фильме «Человек ниоткуда» зритель не ощущает сеннетовской ситуации? Весь фильм – это сплошная вереница гэгов. Но фильм сегодня потому и забыт, что в нем режиссер не мог довести до предельной остроты трансформацию эксцентризма в абсурд, получающий мировоззренческий смысл. Пока советская власть существовала, существовал и один мировоззренческий смысл, а искусство лишь его тиражировало. Ну не мог, не имел права советский режиссер демонстрировать безучастность к тому, что происходит в жизни и не занять более острой позиции по отношению к миру как этого требует подлинный эксцентризм, демонстрирующий абсурд. Поэтому его фильм осуществился только наполовину. Он лишь информировал о творческом потенциале режиссера.

В очередной раз этот эксцентрический потенциал у Э. Рязанова прорвется в фильме «Невероятные приключения итальянцев в России» (1974). В нем прорывается сеннетовская стихия с полной силой. И это не натяжка. Достаточно сравнить рязановскую энциклопедию эксцентрических приемов, т. е. этот фильм с попыткой возродить раннюю комедию, которую предпринял в Америке С. Креймер в фильме «Этот безумный, безумный, безумный мир», чтобы это ощутить. Аналогия здесь очевидна и не только в плане поэтики, но, в том чис-

ле, на уровне сюжета. Кстати, спустя какое-то время после того, как автор этой статьи в связи с фильмом Э. Рязанова вспомнил фильм С. Крамера, он, раскрыв книгу Э. Рязанова, обнаружил в ней признание о том, как финансирующий этот фильм итальянский продюсер этого фильма Де Лаурентис отверг первоначальный сценарий фильма, советуя Э. Рязанову ориентироваться на фильм С. Креймера. Он как продюсер, конечно же, имел нюх на меняющиеся зрительские предпочтения. «Все, что Вы сочинили – мура – учил де Лаурентис Рязанова жить – Итальянский зритель на вашу галиматью не пойдет. Меня это совершенно не интересует. Мне нужен фильм – погоня, состоящий из трюков. Вроде «Безумного, безумного мира». Если вы это сделаете, мы с Вами сработаемся. Единственное, что мне нравится в либретто, – история с живым львом. Только это я бы на вашем месте и сохранил» (113).

Несмотря на заявление Э. Рязанова, что его фильм – погоня не интересует, ему все же советом итальянского продюсера пришлось воспользоваться. Но для этого ему нужно было взять в учителя не только американского режиссера С. Креймера, но и кого-то из отечественных режиссеров. И вот удивительное признание режиссера: «Мы решили доказать, что можем сочинить в жанре «комической» и попробовали влезть в «департамент» Гайдая» (114). Возвращение к поэтике эксцентрической комедии свершилось. В результате: «трюк сидел на трюке и трюком погонял» (115). Как в фильме С. Креймера, так и у Э. Рязанова героями оказываются простые люди, не способные устоять перед соблазном обогащения. И там, и тут речь идет о многомиллионном кладе, который предстоит отыскать. Этот соблазн обогащения ради приобретения величия с помощью денег в годы, когда Э. Рязанов ставил фильм, еще не приобрел в России гипертрофированные формы.

У С. Креймера все начинается с автомобильной катастрофы. На обочине шоссе в разбитой вдребезги машине умирает миллионер, но перед смертью он успевает сообщить бросившимся ему помочь людям, что в одном из городов на берегу моря он закопал чемодан с долларовыми купюрами. В результате люди объединяются, скрывая от полицейских то, о чем им перед смертью сообщил умерший. То же и у Э. Рязанова. Только у него умирает не миллионер, а старая русская женщина дворянского рода. Она эмигрантка. Убегая после революции от большевиков, она в районе зоопарка в С-Петербурге закопала ларец с бриллиантами. Это признание она делает своей внучке. Но оно быстро становится известным шайке аферистов, И вот уже эта шайка мчится в Россию, чтобы откопать сокровище и обогатиться. В финале фильма выяснится, что поиск клада в Ленинграде был лишь очередной операцией в ее преступной деятельности по всему миру. Они – профессионалы. В Россию же они прибывают под видом туристов. Поэтому логично, что их встречает экскурсовод, который сразу же начинает им показывать достопримечательности обеих столиц. Потом, правда, мы узнаем, что экскурсовод (его играет А. Миронов) работает совсем не по тому ведомству. Это сотрудник уголовного розыска в звании капитана. Он специализируется по выявлению особо важных преступников.

Впрочем, прибывшие из Италии «туристы» – тоже своего рода редкие специалисты. Уточнение важно, поскольку после удачной операции с итальянскими «туристами» герой А. Миронова уже появится в звании майора. Герой А. Миронова – настоящий коп или, как у нас таких называют, «мент». Он ежедневно и исправно докладывает начальству о действиях «туристов», получая распоряжение «Продолжать выполнять задание». Собственно, вот такой простенький и уже знакомый сюжет. Но дело в этом фильме, конечно, не в сюжете, а в постоянных погонях и преследованиях. Все, как у М. Сеннета. Фильм заметно отличается от всего, что режиссер уже делал и еще будет делать. Поэтому он и признается, что влетел в «департамент» Л. Гайдая. Отличается он прежде всего тем, что на этот раз режиссер глубоко въехал в стихию эксцентриады, напомнив советскому зрителю то, чем увлекалось поколение 20-х годов, приобретая билеты в кинотеатры, в которых показывались американские комедии, а также отечественные фильмы подражающие им и их пародирующие, вроде уже упомянутого кулешовского фильма «Приключения мистера Веста в стране большевиков».

Ну разве не смешно, когда вынужденный приземлиться прямо на шоссе, на котором дикое движение, самолет подчиняется сигналу светофора и замирает, уступая дорогу проходящим и проезжающим, а затем после сигнала вновь продолжает движение. Ну разве не смешно, когда пожарная машина, которую угоняют «туристы», движется без водителя, врежется в стену дома, а кран на ней втыкается в окно, разбивает его, проходит сквозь противоположную стену на улицу, появляясь на противоположной стороне дома, подцепив при этом ванну, в которой находится обнаженная женщина с намыленным лицом. Ну, чем вам не М. Сеннет. Ну разве не смешно, когда клад оказывается под клеткой льва, что так понравилось де Лаурентису, которого в процессе раскопок случайно выпускают на свободу. А вот дальше уже не милиция преследует жуликов, а лев – и милиционеров и жуликов вместе. Так что де Лаурентис оказался прав.

Когда жулики, как и капитан из уголовного розыска, наконец, спасаются, вскочив в лодку и по Неве пытаются оторваться от льва, мы видим на другой лодке льва, пытающегося их догнать. Ну чем вам не С. Креймер, ну чем вам не М. Сеннет. Конечно, если бы кладоискателями в этом фильме оказались советские люди, то фильму явно грозила бы «полка». Но режиссер схитрил и с блеском обошел госкомитетовских чиновников. Раз это итальянцы, то что с них взять. Вот и мафия у них исключительная. Ну и пусть они на экране шалят и позволяют себе такое, что советский человек позволить себе не может. Конечно, конечно, никакого абсурда в фильме нет, а значит, нет и опасного мировоззрения. Герои, разумеется, все крушат и разрушают. Режиссер блистательно обыгрывает расходящиеся мосты над Невой, а каскадеры выделывают умопомрачительные трюки. Сталкиваются на шоссе и летят под откос горящие машины. Герой на ковре спускается с самого высокого этажа гостиницы «Астория». Это можно рассматривать цитатой из названного нами фильма Л. Куле-

шова. Только там все эти умопомрачительные прыжки с одного здания на другое проделывал ковбой Джедди.

Еще бы чуть-чуть и сюжет тоже въехал на другую мировоззренческую сторону, демонстрируя абсурд. Но до этого у Э. Рязанова дело не дошло. Это абсурдистское, а, следовательно, мировоззренческое направление возьмет свое у Л. Гайдая. Популярность фильмов Л. Гайдая начинается еще в период оттепели, хотя не все сразу могли их оценить. Те сдвиги, что тогда в стране начинали происходить, не могли не породить в кино нечто, напоминающее то, что происходило в первые десятилетия прошлого века в Голливуде. Со своими фильмами Л. Гайдай появляется в момент, когда меняется точка зрения на жизнь, когда появляется возможность выразить свое отношение к миру, что и происходит с так называемым «авторским» кино. У Л. Гайдая тоже своя точка зрения. Он ее выражает, реабилитируя приемы ранней «комической». Поворот Л. Гайдая к абсурдизму – это, однако, далеко не личное дело режиссера. Это не только его индивидуальная позиция. Фильмы Л. Гайдая – это реакция на меняющееся общественное мнение. В 60-е годы, благодаря критическому и разоблачающему пафосу Н. Хрущева, а еще и самиздату, сочинениям А. Солженицына, как и свидетельствам возвращающихся из лагерей и реабилитированных жертв, подчас совершенно невиновных, становился все более очевидным разрыв между виртуальной реальностью и реальностью подлинной. Это не могло не сказаться на сдвигах в кино. У этого режиссера круто изменяется и смысл эксцентризма, который для советского кино, в общем, все же не был новинкой.

***10. Комический персонаж как пороговая личность:
образ чиновника в переходной ситуации.***

Приостановим нашу мысль о тенденциях, связанных с отечественным кино и вернемся к основной формуле эксцентризма. Конечно, за каждым фильмом, имеющим к этому отношение стоит не только особый авторский взгляд на мир, своеобразие которого мы выше попытались сформулировать, но объективация такого взгляда с помощью его носителей, т.е. комических персонажей. Вслед за признанием М. Сэннета по поводу того, что не существует в мире того, что нельзя было бы подвергнуть осмеянию, мы уже пытались перечислить повторяющиеся типы комических персонажей. Но пора эту постановку вопроса сформулировать более конкретно. Мы начали с осмеяния претендента на власть в описанном Н. Карамзиным обряде. Но какие конкретно социальные типы подвергались в ранней комедии осмеянию? И вообще, какие профессии, специальности, типы деятельности подвергались осмеянию, например, в средние века? Как утверждает В. Даркевич, в средние века смех не щадил ни одно сословие, ни одну профессию. Он пишет: «Олицетворенный обезьянами мир суетных, чисто практических интересов противопоставляли миру идеальному, сверхземному, о котором никогда не забывали. В отличие от пародии Нового времени, в Средневековье она внеличностна: высмеивались корпоративные, родовые и достаточно условные типажи – маски: невежественные крестьяне, ремесленники, плутоватые купцы, мелкие разносчики и содержатели трактиров,

псевдоученые, разгульные студенты и нерадивые школяры, врачи-шарлатаны, живущие обманом нищие, глумцы всех степеней, горькие пьяницы и обжоры, игроки в кости, спускающие последнюю рубашку, тщеславные модницы и злые жены, от которых приходится туго не только мужьям, но вездесущим бесам» (116).

Но В. Даркевич пишет о западном Средневековье, а не о Древней Руси и последующей истории России. Как же работал бергсоновский принцип «урашать, унижая» в российском регионе? Носило ли осмеяние и обличение и профессиональный характер? Этот вопрос затронут в книге В. Проппа. Перечисляя носителей определенных профессий, подвергаемых здесь осмеянию, он называет цирюльника, портного, врача, а также повара (117). Не все профессии до нашего времени дошли. Но зато появилась целая вереница новых профессий и должностей. Это олигарх, мэр, депутат, губернатор, председатель избиркома, бизнесмен, политтехнолог, киллер, телохранитель, рекетер, коллектор и т.д. Появилась, например, целая армия джентльменов в малиновых пиджаках. Их еще недавно называли «новыми русскими» Это тип, приобретающий сверхдорогие машины, замки, виллы, модную и стильную одежду, ювелирные украшения, картины и т.д. Он часто бывает за границей, систематически посещает рестораны и играет в казино и что немаловажно, имеет «миллиард баксов на счету в швейцарском банке». И, конечно, его образ уже давно существует в фильмах, точнее, в анекдотах. «Итак, со своими собратьями «новый русский» ведет постоянную психологическую войну. Это состязание в богатстве и «крутизне», – пишет исследователь анекдотов П. Бородин. – Любые дружеские или партнерские отношения подразумевают обман, это все знают и к этому все готовы. Новый русский эгоцентричен и себялюбив до предела. Над теми, кто от него зависит, он издевается, видя в них только исполнителей его воли и желаний. Желания эти всегда абсурдны и по большей части неосуществимы. Из-за своей глупости и самонадеянности он часто остается в дураках. С представителями власти не конфликтует, чаще пытается хитрить – но тоже абсурдным образом. В общем и целом новый русский невероятно глуп, аморален и всегда неадекватен ситуации, так как «по определению» считает себя пупом земли» (118).

Но важен принцип, важен основной принцип комического, как его в разные эпохи понимали. Этот принцип, конечно, связан, в том числе, и с профессией, с видами деятельности А принцип комического был, как мы уже показали, верно сформулирован еще М. Сеннетом. Согласно М. Сеннету, это потеря величия. Иными словами, это принцип снижения. Это не только принцип искусства как социального института, выходящий даже за пределы искусства. Только институционализация смеха как регулятивного средства культуры оказывалась латентной. Явно она была, когда искусство еще не успело эмансипироваться от обряда. Но это было на ранних этапах истории культуры. Когда же искусство обособилось, регулятивная функция превратилась в латентную и неосознаваемую. Казалось, что найденным художественным приемом смысл искусства исчерпывается. К такому пониманию искусствознание приучила еще формальная школа, освобождающая искусство от эстетических, социологиче-

ских и социально-психологических функций. «История искусства, – пишет Л. Трауберг, – изобилует событиями, личностями, вещами, вызывающими заслуженный пиетет. Слово «величие» было необходимо, когда речь заходила о чем-то обогатившем общество, поднявшим цену человека. Но часто, очень часто возникали злоупотребления. «Великими» становились персоны на деле ничтожные. Их снабжали «величием» угодники, бесчестные писатели, трусы и подчиненные» (119).

Конечно, эти суждения заслуженного режиссера вытекают из метода М. Сеннета, приемы которого так компетентно комментирует Л. Трауберг. Но по этому поводу он мог бы привести заключение З. Фрейда. Ведь к этим же заключениям приходил и не отягощенный бременем теории М. Сеннет. Секреты эксцентризма как и его воздействие на публику он постигал интуитивно. А вот З. Фрейд этот свойственный эксцентризму принцип развенчания или снижения как определяющий социальный институт смеха объяснял так. Ставя вопрос об удовольствии от комического, З. Фрейд пишет: «Сюда, например, относится подражание, обеспечивающее слушателю совершенно необыкновенное удовольствие и делающее смешным предмет подражания, пусть даже без карикатурного преувеличения. Причину комического воздействия карикатуры отыскать гораздо легче, чем действие простого подражания. Карикатура, пародия, травестия, как и их практическое подобие – разоблачение, – направлены против людей и объектов, претендующих на власть и на уважение, являющихся в каком-то смысле выдающимися. Это – методы унижения, как гласит удачное немецкое выражение» (120). Что же касается немецкого выражения, то оно гласит: «Случай смехотворного – это принижение какой-либо личности или группы, обладающих величием, при обстоятельствах, которые не вызывают никаких других эмоций».

Эта особенность комического подробно анализируется Б. Дземидоком, пытавшимся систематизировать все проявления смеха. Так, касаясь травестирования, он пишет: «В отличие от собственно пародирования (преувеличивающего характерные черты, зачастую отрицательные стороны явления) цель травестировки заключается в унижении и вульгаризации тех явлений, которые считаются достойными, заслуживающими уважения или даже преклонения» (121). Но какая же профессия у М. Сеннета выходит на первый план? Конечно, коп, т.е. полицейский. Вот и в тех попытках возрождения ранней комической тоже без копа, как оказалось, обойтись невозможно. Возрождение эксцентрической комедии в Америке началось с обличения копов. Американский полицейский – это особый персонаж, отличающийся от полицейских – героев в фильмах других стран. Скажем, французский полицейский изображается более человечным, чем полицейский американский. Причем у французов, в отличие от русских, полицейский хитроват, плутоват как герой некогда популярного, в том числе, и в России, Луи де Фюнеса. Американские полицейские воспринимаются более опасными, поскольку они часто смыкались с бандитами. («Сеннет знал: покажи копа смешным, и не просто смешным (смешны и герои народного

юмора), а мерзко смешным, падающим лицом в грязь, теряющим величие, – и аудитория будет на седьмом небе» (122).

В американском кино отношение к полицейскому, конечно, со временем будет изменяться. Свидетельством этого является трактовка образа полицейского в комедии С. Креймера. Со временем менялся и коп в жизни. В фильме С. Креймера Спенсер Трейси играет очень человеческого копа, начальника полицейского участка. И пенсию-то ему больше не выплачивают, и жена постоянно требует развод, и дочь, относясь к отцу враждебно, спешит сменить фамилию. Ну, прямо совсем пролетарий. В конце концов, этому человеческому копу начинаешь сопереживать. Но неожиданно ему начинает везти – и пенсию-то ему увеличивают, и уже билеты можно заказывать на самолет, чтобы отправиться с женой отдыхать на Гавайи. Семейные скандалы, кажется, утихают. Но, как мы обнаруживаем, в финале фильма герой С. Трейси – блюститель закона – такой же одержимый обогащением, оказывающийся во власти денег. Он оказывается таким же преступником, как и все остальные, в том числе, преступники, которые на автомобилях, самолетах и другом транспорте стремятся успеть прибыть к месту, где закопан чемодан с долларовыми купюрами, и опередить других. В общем, знакомая ситуация. Все они хитрят, и каждый из них стремится, как это происходит и в фильме Э. Рязанова, завладеть кладом. Так, что традиция, связанная с отношением американских зрителей к копам, сохраняется, хотя и видоизменяется. Конечно, в центре поздней американской комедии оказываются не только полицейские. Но важно зафиксировать, что в ранней комедии именно на них выплескивалась вся ненависть, все недовольство обывателя жизнью и все его неудачи. Коп в комедии – это персона для изживания неприятия власти, ненависти к ней. Так эффективно начал работать социальный институт, осуществляющий свои психологические функции.

А что же Россия? Можно ли провести аналогию между приемами снижения в американском и российском кино? Да, конечно, история с копом в России повторяется. Только коп здесь иначе назывался. Отношение к отечественному «копу» – давняя традиция. Мы ее обнаруживаем в кукольной комедии, в которой главным персонажем является Петрушка. Для представления с Петрушкой важен карнавальный прием снижения и развенчания всех, кто пользуется авторитетом. Так персонажем его осмеяния мог быть доктор, иностранец, судья, боярин, представители разных сословий и профессий, военный и кроме того квартальный. Избиение Петрушкой представителей порядка было любимым развлечением посетителей балаганов. По свидетельству Д. Ровинского, драка Петрушки с квартальным или с «фатальным офицером» в публике производила настоящий фурор» (123). Вот это-то и было в свое время разгадано в Америке Чаплиным. В своей автобиографической книге он объяснял, почему эпизод с мороженым, падающим на богатую даму, вызывает у публики оглушительный смех. «Если бы я, скажем, уронил мороженое на шею бедной женщины, какой-нибудь скромной домашней хозяйки, это вызвало бы не смех, а симпатию к ней – к тому же домашней хозяйке нечего терять в смысле своего достоинства и,

следовательно, ничего смешного не получилось бы. А когда мороженое падает на шею богачки, публика считает, что так, мол, и надо» (124).

Раз уж мы постоянно ссылаемся на фильм С. Креймера, то важно обнаружить в российском кино не только непосредственное возвращение к эксцентризму, будет ли это фильм Э. Рязанова «Невероятные приключения итальянцев в России» или фильмы Л. Гайдая, а к эксцентризму в его поздней форме, когда в него вторгается психологизм, а персонаж предстает не столь условным, как это было в начале прошлого века. Пожалуй, в этом смысле заслуживает внимания фильм Э. Рязанова «Старики-разбойники» (1971). Тут и в самом деле возможна параллель. Ведь здесь у Э. Рязанова герой Николай Сергеевич Мячиков (Ю. Никулин) – это следователь уголовного розыска, просто родной брат героя, сыгранного в фильме С. Кубрика С. Трейси. Значит, это та же полиция. Но сравнение возможно продолжить. И тот, и другой герой – пенсионер. Вот, кстати, еще одна категория комических героев, получивших в кино отражение. И там, и тут герои, чья профессия ловить воров и жуликов, сами становятся преступниками. А что делать? Хотя следователю Мячикову у Э. Рязанова и исполнилось 60 лет, что и стало причиной его прохода всем розыскным коллективом на пенсию, но он еще здоров, бодр и демонстрирует в своем деле высший пилотаж. Правда, начальник уголовного розыска Федяев, несмотря на заслуги Мячикова, должен его все равно уволить. Ведь у него нет выбора. Причина этого – звонок сверху, от лица, исполняющего высокую должность. Это лицо и протезирует в сыскное отделение своего человека.

В отделе Федяева вакантных мест нет, но и отказать важному «лицу» он тоже не может, ведь если откажет, сам должности лишится. И вот в его отделе появляется молодой хам, который еще до ухода Мячикова на пенсию занимает его кресло. Что же делать оскорбленному до глубины души Мячикову? Ему нужно срочно продемонстрировать свой профессионализм, что поможет ему сохранить за собой свою должность. Но как это сделать? С помощью своего друга, тоже отправляемого на пенсию, Мячиков замышляет ограбление инкассатора. И это ограбление он совершает с помощью и друга, который является более решительным, а еще и своей соседки, в которую влюблен, – инкассатора, сочувствующей Мячикову. Так, пенсионеры демонстрируют невероятную ловкость в ограблении, которое они совершают днем в присутствии многих людей. Из музея изобразительных искусств исчезает картина Рембрандта и так, что сами сотрудники музея этому способствуют. Но как в этой ситуации можно совершить ограбление, чтобы разрешить проблему и сохранить честь, свое доброе имя? Совершить преступление, тем более, следователю невозможно, но и не совершить его тоже нельзя. Нужно выживать, но не просто выживать. Сам Мячиков убежден, что лучше идти без сопротивления на пенсию, чем под суд. Но его друг Воробьев придерживается другого мнения. Он говорит: «Мы должны показать, что старики – тоже люди». Как режиссеру сделать так, чтобы Мячиков, вынужденный стать преступником, сохранил однако и себя как человека. Но Э. Рязанову это не впервые. Ведь у него и герой И. Смоктуновского – Деточкин в

фильме «Берегись автомобиля» такой же преступник и в то же время не преступник. Преступник, которому зритель сочувствует.

Однако же что все это значит? Как фильм подтверждает нашу идею о хаосе как следствии переходной ситуации? Сюжет этой комедии Э. Рязанова не противоречит той закономерности, которую мы наблюдали в обряде. Переходность у цитируемых ниже антропологов и этнологов не исключает и возрастной переходности. Более того, предполагает. Выход на пенсию – это не менее драматическая ситуация, чем вхождение неофитов в жизнь взрослых, что всегда представляло из себя инициацию, развертывающуюся в форме обряда. А в обрядах инициации, как в некоторых праздничных обрядах, иницируемым позволяется все. Мы в начале нашей статьи привели много примеров из опыта архаических обществ, когда переходный обряд предполагает вторжение хаоса, а хаос, как мы уже отмечали, есть отклонение от поведенческой нормы. Отклонение на короткое время. Время мифологическое. Вот это отклонение от нормы в виде совершаемого Мячиковым в исполнении Ю. Никулина и его другом Воробьевым в исполнении Е. Евстигнеева преступления и является тем самым хаосом, без которого культуры прошлого существовать не могли. Но, как оказывается, они не могут существовать и сегодня.

Применительно к российскому кино необходимо говорить о другом комическом персонаже – о чиновнике. Пожалуй, в российском кино он присутствует чаще, чем представители уголовного розыска. Конечно, уже литература XIX века как раз об этом и свидетельствует, начиная с Гоголя и продолжая Салтыковым - Щедриным и Достоевским, о рассказе которого и одноименном фильме по этому рассказу мы уже успели вспомнить. Мы, разумеется, не пишет историю комического жанра в советском кино. Наша задача – обозреть опыт комедии в позднесоветском и постсоветском кино, когда для высказывания того, что невозможно было высказать раньше, появилось больше возможностей. Мы уже привели пример с Петрушкой. Как мы убедились, народный пласт культуры содержал тот мотив, который мог бы быть реализован и в советском кино. Но советский милиционер – это олицетворение советской власти, а потому его негативный образ исключается. Ведь власть здесь сопровождается сакральной аурой. Правда, подвергать осмеянию, как свидетельствует мировой опыт, не воспрещено. Но эта закономерность в России длительное время по вполне понятным причинам не имела места. Но эта возможность в перестроечную оттепель была реализована в полной мере. В кино этого периода началась череда развенчания этого самого величия, доходя до самой главной, самой сакральной фигуры, а именно, Сталина.

Однако, что касается чиновника, то нельзя все же не воздать должное кинематографистам советской эпохи, специализирующимся в комическом жанре. Невозможно не вспомнить образы чиновников и начальников всякого рода, сыгранных И. Ильинским в фильме «Карнавальная ночь» и Е. Евстигнеевым в фильме «Добро пожаловать или посторонним вход воспрещен». Когда вспоминаешь фильм Э. Рязанова «Забывтая мелодия для флейты» (1988), невольно в памяти всплывает фигура даже не героя – чиновника из главного управления

свободного времени, а эпизод с лишившимся работы и бедствующим чиновником, проходящим по вагону пригородной электрички и выпрашивающего милостыню. Чиновник (его играет В. Гафт) под гармонику исполняет песню о выпавшей на его долю в ситуации перестройки жестокой судьбе. Он потерял свой статус, свое величие. Он попал в ситуацию той самой бесстатусности, которая порождает лиминального типа. В ведь еще недавно он представлял саму власть.

Но вот в России пришло время, когда начальство вроде бы снова ушло, ушло, правда, чтобы тут же и вернуться. Говорят к сегодняшнему дню чиновничество увеличилось в полтора раза. Да и не уходило, как сегодня выясняется, оно никуда. Просто на время отступило и притихло, чтобы потом снова взять реванш. Потом оно активизируется, что проявится и в комическом жанре. Показательным фактом в этой истории явилось запрещение серийной передачи под названием «Куклы». Но фильм Э. Рязанова рассказывает об очередной передышке, когда наше любезное отечество, как это показано еще в «Скверном анекдоте» Ф. Достоевского, снова начинало возрождаться.

Фильм начинается эпизодом, когда герой как представитель министерства принимает спектакль самодеятельного коллектива. Ситуация для советского театра ритуальная. Мы ведь помним времена, как из репертуара изымались уже готовые спектакли, так никогда и не увидевшие света. Как не разрешалось ставить те или иные пьесы. Помним постоянные скандалы с театром на Таганке да только ли с этим театром. Вот и в фильме режиссер и актеры ждут приговора от министерского чиновника, т.е. запрета. Но его, кажется, не будет, ведь возрождение отечества – это, как кажется, не просто слова. Герой фильма – современный вариант чиновника из рассказа Ф. Достоевского. «Мы никогда ничего не запрещаем, мы только советуем» – мягко говорит театральный инквизитор испуганным актерам. Цензура упраздняется. Но упраздняется ли? А вот ответственному сотруднику своего отдела герой даже не намекнет, а прикажет: запретить. Оказывается, то, что он произнес ранее, были только слова. Не запретит наш герой и тамбовский женский хор, так тепло и душевно исполняющий песню «Весенней ночью думай обо мне». Эпизод с исполнением этой песни в фильме постоянно повторяется, ведь концерты хора проходят по всей стране. Хористы из Тамбова до того допоятся, что придется продать на рынке все свои костюмы, чтобы иметь возможность приобрести билеты для возвращения в родной Тамбов.

Но герой Э. Рязанова, как и герой «Скверного анекдота», убежден: «не выдержим». Да, впрочем, и не хотим. Все еще вернется. Перестройка захлебнется. Перестройка однако пока не утихала. Главное управление свободным временем, которое представляет герой, грозят реформировать. Герой может потерять работу, а ведь занимает он в своем департаменте весьма высокий пост. Ради карьеры он поставил на кон всю свою жизнь и все свои таланты. Женится на женщине, которую не любит. Зато она – дочь еще более важного чиновника. Он-то и помог герою занять нынешнее высокое положение. И что же теперь, карьере конец? Из князя в грязи. Да, именно в такой предлиминальной ситуации герой и оказывается. Но чем меньше в нем от чиновника, тем больше чело-

века. Вот и просыпается в нем это человеческое начало. Вместе с первой профессией музыканта, которую он успел забыть. Ведь когда-то он закончил консерваторию и неплохо играл на флейте. Но нелюбимую жену – в отставку. Он встречает простую медсестру, которая играет в самодеятельном театре, в том самом театре, который сдавал свой спектакль герою. Семейная жизнь пошатнулась, но и служебная тоже вот-вот рухнет. Хотя ведь ему уже обещано повышение по службе.

Нелегко в этом иерархическом обществе с человечностью. Ведь кроме человечности нужно иметь еще социальный статус и как можно более высокий. Но ради сохранения своего чувства к другой женщине герой, кажется, готов к жертвам. Его бросает жена, и он оказывается, как и герой В. Гафта, бездомным и нищим. И вот уже этот самонадеянный и бездушный чиновник моет полы в бедной комнатке своей любовницы. Но все быстро меняется. Свой высокий статус герой все же не теряет. Он неожиданно идет на повышение. Его назначают начальником управления. И вот уже увольняется бывший начальник, а герой занимает его кресло. А что касается управления, т.е. министерства, то проносится слух, что старое здание, в котором министерство находилось, разрушат, а на его месте построят новое здание. Значит, чиновников увольнять не будут. Они еще отечеству послужат. Но несмотря на уход от жены и неудобства от того, что, в конечном счете, его бросает и любовница, герой возвращается к исходной точке, игре на флейте, с чего он когда-то начинал свою жизнь, будучи студентом консерватории.

Однако все с ним случившееся даром не проходит. С ним случается сердечный приступ. Кажется, это уже смерть. Это в лиминальной ситуации крайний случай, но обряд его тоже предполагает. Усилия суеверных вокруг его тела медиков со своими аппаратами не помогают. Помогает только страстное желание любимой женщины- медсестры, которая, предчувствуя недоброе, мчится к герою по улице. Кажется, что герой возвращается к жизни. Но случается ли это в реальности или только проносится в угасающем сознании умирающего героя, неизвестно. Дело, в конце концов, не в этом, а в том, как трудно отделить реальность от лжи, как легко утратить ради чиновничьей карьеры свое «я» и как почти невозможно вернуть утраченное. Конечно, у Э. Рязанова – не только обличение и уничтожение героя-чиновника, как это происходит в сатирической форме эксцентризма. Конечно, режиссер не утрачивает веры в возвращение чиновника к человеку. Но, тем не менее, он и не может не воспроизвести в фильме те эксцентрические приемы, какими пользовались в ранней комедии. Но делает он это умеренно и осторожно.

Приведем также пример из еще одного фильма, появившегося в самое последнее время, – из фильма «Домашний арест» (2018). Он посвящен также судьбе чиновника. Поставлен фильм режиссером П. Бусловым по сценарию С. Слепакова – «звезды» из телевизионной серийной передачи «Комеди Клаб», и, кстати, эстетика этой передачи, можно сказать, определила и стиль этого фильма. На фильм сразу же откликнулся мэтр отечественного кино Н. Михалков. В интервью с Ю. Дудем он о фильме сказал следующее: «Это со-

временный Гоголь. Я даже позвонил Семену и поздравил его. Это очень хорошо. Там есть затяжки, есть вещи, на которых я бы не стал акцентировать внимание, но это очень талантливо, очень весело. Я представил себе, если бы эту историю рассказал какой-нибудь другой режиссер, это была бы ужасная чепуха. А это сделано с любовью ко всем людям. Даже к этому губернатору – идиоту. Там есть здоровье». Ну, раз такая оценка у столь авторитетного кинематографиста, раз это «современный Гоголь», значит фильму следует уделить внимание.

Каждая серия этого фильма начинается с песни, которую исполняет сам С. Слепаков. А она начинается со строчки «Сколько денег нужно, чтобы стать счастливым...», которую можно адресовать нынешней политической элите. Зачем деньги? Вопрос, заданный Остапом Бендером Воробьянинову. В этой же песне есть и ответ, в ней перечисляется, сколько человеку нужно для полного счастья. Конечно же, счет в Швейцарии, вилла в Монако и т.д. Как в случае с «новыми русскими». Но эти «новые русские» уже активно входят во власть. Значит, нужны не только деньги. Но если иметь еще и власть в руках, то денег будет еще больше. История с мэром заштатного городка Синеозерска Аркадием Аникеевым начинается с его детства. Идет 1986 год. Начинается перестройка. На телеэкране выступает М. Горбачев. Сосед вернулся из-за границы и привез много всяких шмоток. Все члены семьи довольны. Аркадий еще ребенок. Его жестоко наказывает мать. Он ущемлен, обделен, завидует сверстнику Самсону, получившему от отца тоже подарок – машинку. Аркадий решает эту машинку стащить. Но Самсон его догоняет и наказывает. Купает в унитазе. Аркадий это унижение будет всегда помнить. Униженный Аркадий угрожает: вырасту, заставлю тебя целовать жопу.

Время идет, дети становятся взрослыми. На экране новая дата – 2018 год. Аркадия мы видим уже преуспевающим человеком. Он стал мэром города Синеозерска. В настоящий момент он выдвигает свою кандидатуру в мэры на второй срок. А вот Самсон не преуспел. Он – простой электросварщик на стройке. Приходит к Аникееву просить помочь ему устроиться в жизни. Мэр обещает, но с одним условием. Если Самсон поцелует его в жопу, то он снимет начальника строительства и поставит на его место Самсона. Самсон возмущается и отказывается. Правда, жена, да и дети упрекают его за то, что он не воспользовался такой возможностью, ведь можно было бы получить новую квартиру, приобрести машину и другие блага жизни. Но главное – высокооплачиваемую работу. Самсон снова возмущен. Но делать нечего, приходится Самсону снова идти к Аркадию и сделать то, о чем тот просит. Проделав унижительное действие, Самсон, к своему удивлению, получает от соседа только совет обратиться на биржу.

А между тем, в поведении Аникеева все свидетельствует о том, что он – хозяин в этом городе и все может. Именно он подписывает приказ о сносе монастыря с Синеозерска и возведении на его месте торгового центра. Самая яркая примета нашего времени. Общественность в лице доцента местного института и студентов выступает против снова монастыря и критикует мэра. Аникеев

обещает не сносить, а от своего заместителя требует, чтобы тот поскорее сносил монастырь и начал строительство торгового центра. Точь-в-точь, как действовал герой из фильма Э. Рязанова. Видимо, все чиновники работают в соответствии с этой схемой. В своей победе на выборах Аникеев не сомневается. Величие его всходит как на дрожжах. Но вскоре ситуация резко меняется. Осечка. Он попадает, как это часто сегодня с чиновниками случается, на взятке. Все еще можно было уладить, но за это взялась не зависящая от Аникеева местная полиция, а полиция федеральная. Аникеев обречен. На него надевают наручники и отправляют под домашний арест. Он вынужден вернуться в свою старую однокомнатную квартиру, которая за ним записана в декларации, чтобы не платить налог за свою новую и дорогую многокомнатную квартиру.

Но самое неудобное для Аникеева даже не бедная и тесная квартира, а Самсон, который снова становится его соседом. Он над Аникеевым издевается и превращает его в своего раба. И вот мы уже видим Аникеева с инструментом в туалетной комнате, где он чинит стояк. Но дом старый, а труба ветхая, она лопается, и вонючая жижа льется на Аникеева. Однако вскоре Аникееву все удастся убедить Самсона в том, что он с помощью связей с высокими особами выберется наверх, вернет должность мэра, а Самсону выделит трехкомнатную квартиру, подарит машину и устроит в институт дочь. Жена требует от Самсона заключить с Аникеевым договор, и Аникеев его подписывает. Свою иномарку Аникеев тут же дарит Самсону. Пока Аникеев служит рабом у Самсона, его заместитель выдвигает свою кандидатуру на должность мэра. Кроме того, жена Аникеева его бросает, поскольку он все время проводит с любовницей. Она уходит к его заместителю, ставшему антагонистом Аникеева и также претендующего на то, чтобы занять его место. Аникеева это огорчает, но он не сдаётся.

У него возникает дерзкий замысел не допускать своего заместителя к выборам и пропагандировать на должность мэра Самсона, который уже перестает пускать в ход кулаки. А что? Ведь Самсон не отбывал срок, работает на стройке, служил в ВДВ. Он перед обществом чист и, следовательно, имеет право. Вот оно! «Я тебя сделаю мэром. Город будет спасен от этой твари. Я помогу тебе, а ты мне». Сюжет можно пересказывать и дальше, ведь фильм состоит из 12 серий. Но действие в нем все время крутится вокруг выборов, взяток, подкупов, денег, обогащения, а главное, вокруг величия, приобретаемого героем, но по своим нравственным задаткам не соответствующим носителю этого величия. А главное ведь речь в фильме идет не только о конкретном чиновнике из города Синеозерска, но и всей среде, в которой такое величие возникает и надувается как воздушный шар, пока с треском не лопается. Это вообще действие принципа «устрашать унижая». Не случайно доведенный до отчаяния унижением работяга Самсон говорит о чиновниках: «Вы же все ворье и уроды. Вы же всю Россию растащили. Я бы вырыл яму, собрал вас со всей России и в эту яму всех сбросил. Оставил бы без еды. И никто бы вас не пожалел. И тогда вы бы начали друг друга жрать. И на это все бы смотрели со стороны». Такова радикальная позиция трудового человека в России. Нетрудно представить, как может реагировать зритель в кинотеатре на это высказывание.

11. От обличения комического персонажа к критике системы.

Понятно, что образ чиновника в нашем кино последних десятилетий – это большая тема, и на наших экранах его просто не могло не появиться. Но вот пришел, видимо, момент, когда в искусстве необходимо было выходить за пределы индивидуальных образов. Так, еще Б. Дземидок утверждает, что со второй половины XX века сюжеты, связанные с приватной жизнью комического персонажа, интересуют все меньше. Смысловый центр комического переносится с индивида на общие процессы, например, деградацию людей. «Сатирик реже, чем когда-либо, выступает в роли морализатора и проповедника, – пишет он. – Реже хочется ему сорвать маску с кого-либо, заклеить чье-либо безнравственное поведение, за то чаще его интересуют такие ситуации, где трудно найти непосредственного виновника, где виноватых много, и потому их вина и ответственность ни с объективной точки зрения, ни по их собственному мнению не столь очевидна – вина ложится либо на социальные отношения и на общественные институты, либо на создание человеческих рук, вырвавшиеся из-под контроля и неожиданно предъявившие человеку свои законы и требования. Все чаще современного сатирика волнует не столько зло как таковое, и не его наказание, сколько его генезис, его волнуют ситуации, когда зло не кажется явным и очевидным, когда граница между положительным и нейтральным или нейтральным и отрицательным представлена зыбкой и невозможно сказать, где кончается одно и начинается другое» (125). Короче говоря, высказывание знающего комического жанра позволяет уяснить переходность, которую всегда сопровождает выброс хаоса, не только применительно к отдельному индивиду, но и общества в целом.

В качестве примера к этому пронизательному суждению эстетика обратимся к фильму А. Рогожкина «Особенности национальной охоты» (1995), на котором ощущается влияние повести В. Ерофеева «Москва - Петушки». Вообще, эта повесть показательна для тех изменений, которые происходили в стране с середины 80-х годов прошлого века. Но она важна и для понимания сдвигов в комическом жанре. Этот фильм следовало бы присовокупить к группе фильмов, относимых к тем, в которых герои выделяются по своей профессии или даже, как в этом случае, рекреационной деятельности. Вообще - то, герои А. Рогожкина, видимо, представляют разные профессии и социальные группы. Они, стало быть, охотники. Так, В. Даркевич, перечисляя комедийных персонажей Средневековья по роду деятельности, уделяет внимание также любителям куртуазных забав, а среди них – охоте. В средневековом мире охота – занятие рыцарей. «Вместе с войной – пишет В. Даркевич – она (охота – Н. Х.) послужила той ареной, где происходило «искание славы и чести». Во время единоборства с раненым вепрем или медведем рыцарь мог показать силу и отвагу, в погоне с собаками за оленями совершенствовал искусство верховой езды. Это истинно княжеский труд, школа выносливости, ловкости, терпения, возведения в степень науки, усваиваемой с детства» (126).

Но это ритуально-романтическая сторона рыцарской охоты. Но была еще комедийная и пародийная, когда рыцари представлены в виде обезьян. Но этот вопрос в фильме не обсуждается, хотя зрителем угадывается. Их объединяет одно – общее увлечение или хобби. Они охотники. Время от времени они собираются вместе, чтобы охотиться на лосей. Тут и генерал, и бизнесмен, и сотрудник уголовного розыска, и егеря, и еще сержант милиции. Но это охотники под стать «самогонщикам» Л. Гайдая. Как оказывается, у Л. Гайдая есть последователи. А ведь у А. Рогожкина масса других фильмов, которые к комическому жанру не имеют отношения. Одного из этих охотников, а он в обычной жизни – генерал, зовут Михалыч, другого местного жителя, егеря, увлекающегося Востоком, зовут Кузьмич. В общем, целое сообщество охотников. Всего собирается пять мужиков. На этот раз они берут с собой на охоту еще и молодого начинающего писателя из Финляндии, который пишет книгу о русской национальной охоте. Он много читал об императорской охоте в России и надеется все увидеть своими глазами и написать об этом книгу. Только вот книгу он все-таки не напишет, а охоты как торжественного обряда не получится. Фильм получился о том, что вместо обряда остается лишь его профанация.

Конечно, к группе охотников потом присоединится еще и представитель местной полиции. И вот тут-то мы как раз имеем тот редкий случай, когда полицейский предстает уже не «знатоком», а настоящим комическим персонажем. Правда, эстетический смысл фильма заключается вовсе не в выделении и обрисовке характеров. Он словно иллюстрирует суждение знатока комического Б. Дземидока о новых тенденциях в комическом жанре, связанных с трудностью отделения добра от зла, с попыткой выявить подспудные причины комической ситуации. Время идет, к охоте мужики не приступают, а молодой финн все ждет и их торопит. Уж очень ему не терпится увидеть обряд своими глазами. В его сознании постоянно проносятся сцены императорской охоты, о которых он прочитал в книгах и которые видел на фотографиях. Царедворцы во главе с самим императором совершают сакральный обряд охоты на волков. Как выясняется, удачной охоты. На них специально предназначенная для такого ритуала праздничная одежда. В этом ритуале в качестве наблюдателей присутствуют и члены императорской фамилии, в том числе, женщины. В общем, это настоящее зрелище, эстетический акт, достойный средневекового рыцарства. Вот и финн все ждет, что вот-вот произойдет нечто подобное. Но с героями – охотниками все время что-то происходит и отвлекает от ритуала. Начало его затягивается. Но потом выясняется, что охота их не очень-то и интересует.

Так, Кузьмичу нужно своему родственнику доставить корову. И тогда генералу – Михалычу приходит мысль договориться с сотрудником находящегося в этих местах военного аэродрома, чтобы корову доставить на бомбардировщике. Начинается непростая погрузка коровы в самолет, предназначенный для военных операций. И все бы обошлось благополучно, но в последний момент отправленная в бомболук насмерть перепуганная корова опорожнила свой мочевого пузырь на голову коменданта аэродрома. Комендант принял меры, повернул самолет и с помощью полицейского освободил самолет от коро-

вы. Вот и появился, наконец, в комедии полицейский. Но свою роль эта самая корова в фильме еще не отыграла. Она появится еще раз ближе к финалу, когда охота, наконец-то, начнется. Охотники погнались за лосем, начали стрелять, а в результате чуть не уложили ту же самую корову. Корову они приняли за лося. Коровой, конечно, раз это комедия, дело не исчерпывается. Появится в фильме еще и медведь, который навещает охотников и становится последующих недо-разумений. Короче, охоты не получается, тем более, той, которой ожидал романтически настроенный финн.

У А. Рогожкина мужики напоминают самогонщиков Л. Гайдая, но в еще большей степени героя повести В. Ерофеева «Москва - Петушки». Организуя производство самогона, они демонстрируют лишь вакханалию саморазрушения. Точь-в-точь как это получалось у братьев Маркс. Так и у А. Рогожкина. Вместо торжественного ритуала охоты в фильме разворачивается непрекращающаяся пьянка, поскольку охотники захватили с собой на удивление финна несколько ящиков водки. Странно, что мужики у А. Рогожкина мало философствуют. А если бы это случилось, то получилось бы как у В. Ерофеева. «И вы смотрите, что получается! Мрак невежества все сгущается, и обнищание растет абсолютно! Вы Маркса читали? Абсолютно! Другими словами, пьют все больше и больше! Пропорционально возрастает отчаяние социал-демократа, тут уже не лафит, не клико, те еще как-то добудились Герцена! А теперь – вся мыслящая Россия, тоскуя о мужике, пьет не просыпаясь! Бей во все колокола по всему Лондону – никто в России головы не поднимет, все в блевотине и всем тя-жело!..» (127).

Все герои А. Рогожкина – страстные поклонники бессмертных персонажей Рабле. Что же касается финна, то непьющего юношу русские мужики тоже приобщают к спиртному. Философия этих охотников такова. Жизнь-то, в общем, проста. Если она опротивела, то, как выражается один из героев, помочь может только баба или водка, а лучше- то и другое. Как это и у В. Ерофеева. Вот посещение баб и лишение невинности юного финского писателя эту философию фильма подтверждает. Так о чем же все-таки этот тепло принятый зрителем фильм? В нем только один раз прозвучала фраза, выводящая за пределы конкретного действия, если, конечно, распитие водки можно назвать действием. «Все пьете, пьете и пьете, – констатирует один из персонажей. – Думаете, кончилась Россия?» Так вот, оказывается, фильм-то о разложении, о деградации. Вот это как раз то, о чем пишет Б. Дземидок. Но ведь сразу и не догадаешься, хотя ведь подсказка зрителю в фильме налицо. Это сопоставление «царской охоты» и охоты, какой она бывает в наши дни.

Герои все время попадают в ситуации, провоцирующие смех. Никакой грусти и печали вроде не предвидится. Сплошное веселье, даже зубоскальство. Но все, что происходит на экране, – это и в самом деле вакханалия саморазрушения. И это саморазрушение совсем не относится к отдельным персонажам. Охотникам некого противопоставить. Но, удивительное дело, в этой вакханалии герои чувствуют себя совершенно комфортно. Они о своей ситуации даже как бы и не догадываются, ее не осознают. И уж точно они себя не возвеличи-

вают и никакого развенчания тут, кажется, нет. Есть лишь картина неосознанного безобразия. Но о какой деградации идет тут речь? Конечно, о тотальной деградации, но не конкретных людей, представляющих разные социальные группы, а о деградации, пожалуй, мировоззрения, а значит, системы как таковой. Той империи, в которой культура существовала в формах торжественных ритуалов, уже не существует. Эти ритуалы давно разложились. Да и история империи, видимо, заканчивается. Остается лишь регресс в варварство. В фильме много такого, что вызывает смех. Но в том числе, провоцирует грустные мысли. Так вот оно, это слово – система, а не конкретные люди.

Пожалуй, именно она интересует еще одного режиссера Г. Константинопольского, который в 2020 году ставит многосерийный фильм по мотивам поэмы Гоголя «Мертвые души». Но тут ни о какой экранизации говорить не приходится. А вот о постмодернизме в связи с этим фильмом придется сказать. Тут применен именно постмодернистский прием. Можно себе представить, как филологи будут осуждать применение такого приема в экранном воплощении гоголевских персонажей. Но что делать, человечество переживает такое время, сущность которого можно передать лишь с помощью постмодернистских приемов. Да, все тот же Гоголь, о котором вспомнил Н. Михалков во время просмотра фильма «Домашний арест». И, кстати, героем фильма, как и гоголевской поэмы, является все тот же чиновник. Сюжет Г. Константинопольский берет у Гоголя, а вот прием, пожалуй, им взят еще и у телевизионной многосерийной телепередачи «Куклы», в которой сценарист В. Шендерович за основу каждого конкретного фильма брал какое-то классическое произведение, а героями оказывались современные политические деятели во главе с Б. Ельциным. Вот и у Г. Константинопольского постоянно упоминаются ныне здравствующие известные люди, причем представляющие не только политику, власть, но и шоу-бизнес. В общем, не только политические деятели, но и медийные фигуры.

В фильме вроде бы воспроизводится тот же сюжет, что впервые появляется у Гоголя, а герои носят все те же имена. Но это уже не Россия времен Николая I, а Россия эпохи Путина. Но такое ощущение, что ничего не изменилось. И все только разворачивается по кругу. И вовсе нет тут никаких подтекстов и намеков на исторические параллели. Просто современность вновь и вновь возвращает в описанную классиком ситуацию. Несмотря на лирические отступления в поэме по поводу того, куда стремглав несется Россия, обгоняя другие народы и государства, она упорно после каждой попытки прорваться в будущее возвращается назад, в прошлое. И некуда-то она не несется. Это только кажется, что она несется. На самом же деле, это бег на месте. Все ее прорывы в будущее, все попытки демократизировать общество, в конечном счете, оборачиваются симуляцией. Точнее, каждый шаг вперед отбрасывает на два назад, и снова и снова вспоминаем Ивана Грозного. И снова мы видим все тех же Собакевичей, Маниловых и Ноздревых. Придумывать новые сюжеты совсем не обязательно, они уже готовы, классики их уже использовали. Это главный и единственный ритуал, запрограммированный на столетия. Он воспроизводится сам

собой, кажется даже без участия авторов. Их активность как-то даже кажется излишней. Значит, бери у классиков готовое и только воспроизводи, повторяй.

Есть в этом обращении к Гоголю много игры, что свидетельствует об обращении режиссера к постмодернистской эстетике. Игра заключается еще и в том, что фильм воспринимается как комедия, а потом, в конце выясняется, что это авантюрный жанр. И мчится снова под бравурную торжественную музыку автомобиль по живописным отечественным просторам, а ведет его все тот же Селифан, а в нем дремлет направляющийся в провинциальный город Бугорск наш знакомый Павел Иванович Чичиков – чиновник, еще более конкретно, инспектор по сохранению культурного и исторического наследия Министерства культуры, того самого Министерства, которое еще недавно прославилось коррупционными скандалами, связанными все с тем же культурным и историческим наследием. Чичиков вроде бы преследует совсем не свои личные планы. В Бугорск он мчится с министерским заданием. Департамент, в котором он служит, реагирует на постановление правительства о реновации. В верхах подготовлен проект обновления престижных столичных кладбищ, на которые огромный спрос. Мест в результате этой кладбищенской реновации будет больше, и, следовательно, на эти места могут претендовать уже и персоны из областных администраций, если, конечно, их имена на слуху, если их знает и чтит родина, а главное, если у них есть бобки. А бабки у них, разумеется, имеются, ибо они беспрерывно занимаются распилом и берут, как у Гоголя, взятки и, конечно, не борзыми щенками.

Что касается денег, то тут следует выбирать. Ведь на столичных кладбищах, Новодевичьем или, скажем, на Ваганьковском захоронены известные люди. Если кому-то из желающих провинциальных чиновников захочется лежать возле известных персон, вроде Пугачевой, Шойгу или Матвиенко, то стоимость могилы обойдется дороже. Первый визит Чичиков, как это и у Гоголя, Чичиков наносит губернатору Бугорска. Предложение Чичикова губернатору нравится. Но только он хотел бы забронировать место не на Новодевичьем, а у кремлевской стены. Но дело в том, что это место, как сообщает Чичиков, уже забронировано для Владимира Владимировича. Выясняется, что для губернатора это даже лучше. Будет лежать его тело рядом с телом президента. Только вот следует еще уточнить справа или слева. А Чичиков продолжает рекламировать свой проект. Слухи о нем разносятся среди местной элиты. И вот уже чиновники бронируют могилы рядом с Шойгу, Чубайсом, Газмановым, Галкиным, Захаром Прилепиным, Пугачевой и даже с Федором Бондарчуком. Последний особенно заинтересовал чиновника по фамилии Плюшкин.

Все-таки когда-то Плюшкин учился с Федором вместе во ВГИКе. И самым талантливым, как утверждали тогда педагоги, был вовсе не Федор Бондарчук, а именно он, Плюшкин. Но у Плюшкина не оказалось ни связей, ни знакомств с важными людьми, ни известных опекунов, ни даже знаменитого отца. Один только талант, а с одним им в наше время далеко не уедешь, остановят. Вот героиня Э. Рязанова из его фильма «Небеса обетованные» Фима (Л.Ахеджакова) – тоже талант, тоже создает произведения искусства, но ее удел

– свалка, она бомжует. У Плюшкина тоже талант, а еще и гордость. А это для продвижения в жизни еще хуже таланта. Это уж считай будет самое что ни на есть дно. Вот и вынужден Плюшкин довольствоваться должностью заведующего библиотечным фондом Бугорска, влачить жалкое существование. Сам о себе он говорит, что продолжает быть честным человеком, взяток не берет, дворцов и яхт не нажил, счетов в зарубежных банках нет. К тому же его бросила жена, а дети даже поменяли фамилию отца. Единственное, что у него осталось святого в жизни – это культ Тарковского. И стоит у него в кабинете бюст режиссера, а вокруг бюста развешаны афиши к его фильмам. Но ведь хочется, хочется Плюшкину все-таки славы, хотя бы и после смерти. Поэтому свое место на престижном кладбище возле Федора Бондарчука он все-таки покупает. Правда, до необходимой суммы ему недостает трех миллионов. И что же он предпринимает – берет как герой из фильма Э. Рязанова «Зигзаг удачи», деньги из казенной кассы. Но при этом он выдвигает Чичикову свое условие: его надгробие должно быть выше, чем надгробие у Федора Бондарчука и чтобы на надгробии обязательно была высечена золотыми буквами его фамилия.

Вот такая вот модернизация гоголевского воображения оказывается возможной применительно к каждому персонажу. Вот, например, Манилов. В местной администрации он занимает важный пост – курирует здравоохранение. Вот он представляет Чичикову свою жену по имени «Кама». Слово «Кама» – это от «Камасутры». Дома у Манилова все – под Индию. Детям он тоже дал индийские имена - Кришну и Вишну. И вообще, как-то уж ведет себя Манилов со своей Камой очень эротично. Во время визита Чичикова супруги почти обнажаются, готовясь к объятиям в соответствии с позами из «Камасутры». Так что бедному Павлу Иванычу становится даже как-то не по себе. Что за касается вопроса о захоронении Манилова, то, как он сообщает Чичикову, пепел от сожжения его брэнного тела (в Индии ведь так принято) должен быть развеян непременно над Индийским океаном. На суждение Чичикова, не покажется ли это непатриотичным, Манилов уточняет завещание. Половину пепла нужно развеять над океаном, а другую поместить в колумбарий на Новодевичьем кладбище рядом с Чубайсом и его супругой Авдотьей. Само собой разумеется, что больные в подведомственном Манилову регионе лечатся исключительно лекарствами индийского производства. Такова вот оптимизация по Манилову.

Ноздрев в фильме получился еще более ярким. Актер Тимофей Трибунцев, востребованный последнее время нашими режиссерами, на этот раз превосходит себя. Эта персона знакома по столичным выходкам охранителей имперского порядка – казачьей среды. Сегодня казаки опять в моде. И одет-то Ноздрев в казачий мундир. В администрации он курирует спорт. Он также возглавляет военно-патриотическое общество. В его кабинете – живописное полотно кисти Никоса Софронова. На этом полотне – сам Ноздрев на лихом коне с саблей наперевес, да еще при нем на коне и его супруга. Предложение Чичикова Ноздреву нравится. Только он непременно должен лежать рядом с Захаром Прилепиным. Тут, правда, возникает одна трудность. Прилепин уже поторопился забронировать место для своей могилы у кремлевской стены рядом со

Сталиным. На это место, разумеется, огромный спрос. Лихого казака это не останавливает. Он заявляет: хочу умереть прямо сейчас, лишь бы лежать рядом со своим кумиром.

Удивляет в фильме ведающий деятелями культуры Собакевич. С Собакевичем Чичикову особенно трудно, ибо он фантастически скуп. Чего только Собакевич не предпринимает, лишь бы уменьшить размер суммы за престижную могилу. Он даже пытается Чичикова удавить и применить пытки. Но вот чем он по – настоящему озадачивает, так это своим условием – лежать он должен непременно с Навальным. Что же касается Настасьи Петровны Коробочки, то хотя она и желает лежать рядом с Максимом Галкиным, но денег для этого ей жалко. Он утверждает, что их у нее уже и нет. Когда-то она бойко занималась бизнесом. Наверное, не хуже, чем жена Лужкова – Елена Батурина. Помогал тоже муж бывший мэр Бугорска. Почему мэр? А потому, что он – одноклассник и друг местного губернатора. Но муж умер, бизнес дальше не пошел. Разорилась. Теперь вынуждена стать чиновницей в местной администрации. Теперь ее должность – и. о. мэра. Должность мужа перешла к Коробочке. Ведь та же фамилия и даже имена совпадают. Она надеется на будущих выборах победить. Она в этом не сомневается, даже убеждена, что все за нее единогласно проголосуют. Губернатор все устроит. Однако услышав сумму, которую нужно заплатить за соседство в ином мире с Максимом Галкиным, Коробочка посылает Чичикова куда подальше.

А что же Чичиков? Конечно, он в фильме, как это и у Гоголя. Но все же модернизация тут имеет место. Бизнесом Павел Иванович занялся рано. Постепенно умножал свой капитал. Был период, когда скупал ваучеры. По-настоящему развернул свой предпринимательский талант после операции с Крымом. Начал скупать квартиры в Москве, Петербурге, Сочи. В общем, как все чиновники, имеющие отношение к президенту или к Думе. Вот и губернатор о нем говорит: похоже, «наш человек». А раз так, будем действовать, как привыкли. Собрав приличную для Чичикова сумму, они решают, как поступить? Передать ему эти деньги или оставить себе? Решили устроить Чичикову ловушку. Все-таки сумма не маленькая. Чичикова арестовывают и обвиняют в экстремизме и терроризме. К Чичикову подсылают дочь губернатора, чтобы она его соблазнила. Губернатор, узнав об этом, театрально негодует. На суде устанавливается, что он – никакой не инспектор от Министерства культуры, а инвалид войны – капитан Копейкин. Капитан Копейкин – ветеран войны, вернулся с театра военных действий без руки и ноги. Обратился в Государственную Думу за помощью. Просит помощи у высокого чиновника, готового помочь. Но помочь Копейкину трудно, Пособие получить он не может, ведь он – ополченец, доброволец, в том районе, в котором он воевал за родину, официально российских войск не было. Значит, не велось и войны. Поэтому распоряжение давать или не давать пособие воину может дать лишь сам президент, но он уехал на саммит.

Говорят, что сразу же после этого в лесах появилась шайка разбойников, которые грабят и убивают население. Тем не менее, по Москве распространяет-

ся слух, что во главе этой шайки стоит Гришка Копейкин. Чичикова принимают за Копейкина и судят его. Как же так, возмущается Чичиков, ведь у Копейкина нет ни ноги, не руки, а у меня все на месте. Кто-то из присутствующих на суде чиновников говорит: сейчас такие технологии, что мгновенно сделают новую ногу и руку и уже не разберешь, где они настоящие, а где искусственные. Вот в Израиле и т.д. Конечно, арест Чичикова – дело рук губернатора и его шайки. Они хотели бы собранные миллионы оставить себе, но приобрести и престижные места для могил. Пока же собранные деньги находятся на хранении у влюбившейся в Чичикова губернаторши Агафьи Тихоновны. Вот Авдотья Тихоновна и предлагает Чичикову присвоить деньги и махнуть вместе с ней подальше от Бугорска. Чичиков соглашается, но, получив деньги, покидает Бугорск без Агафьи Тихоновны. Бегство, правда, не получается. Кончается бензин. Оказавшись ночью в лесу, Чичиков проклинает Селифана, не заправившего вовремя машину. Появляются полицейские и в багажнике обнаруживают огромную сумму в долларах. Полицейские решают убить Чичикова и Селифана, чтобы завладеть деньгами. И убили бы, если бы не лесная банда капитана Копейкина. Называя себя народным мстителем, Копейкин освобождает Чичикова.

Наконец, Чичиков возвращается в Москву и отчитывается о командировке в кабинете начальника департамента. Распаковываются мешки с валютой, пересчитывается сумма. Только вот из фильма не ясно, в чей карман эти деньги попадут и кто именно их будет пилить. Ведь известно, что в последние годы в этом ведомстве постоянно случались скандалы, связанные с утечкой государственных средств. Что же касается судьи из Бугорска, судившим Чичикова якобы праведным судом, а потом приходившим к нему на private переговоры и предлагавшим ему 50 миллионов за место на кладбище рядом с Высоцким (правда, с условием, что получит еще и должность в конституционном суде), то Павел Иванович свое слово сдержал. Чиновник получит вооруженную броню на захоронение и направление на занятие должности в конституционном суде. Но только вот неожиданно комедия заканчивается, и действие начинает восприниматься в авантюрном жанре. Точка в этом вопросе ставится в эпизоде встречи Селифана с полковником ФСБ. Селифан, оказывающийся агентом ФСБ, докладывает об успешно проведенной операции майором Чичиковым по выявлению преступников. «Работаем, ребята», – говорит полковник ФСБ, оптимистически глядя в будущее.

Правда, зритель уже приобрел некоторый опыт восприятия подобных сюжетов. А кто даст гарантию, что полковник ФСБ не потребует от полученной суммы своей доли? Но режиссер вместе со сценаристом это предусмотрел. Фильм заканчивается тем, что полиция по очереди надевает наручники каждому из уже знакомых зрителю героев. Ну, слава богу, можно вздохнуть полной грудью. Все-таки еще не все прогнило, и Россия, как говорит один из героев фильма «Особенности национальной охоты» еще не кончилась. Четвертая, т.е. последняя серия этого фильма заканчивается арестом чиновников. Но, кажется, что фильм можно продолжать и дальше. А что как не только инспектор департамента культурного наследия, но и, не дай бог, сам министр культуры окажется инициато-

ром проводимой Чичиковым операции в целях собственного обогащения. Но ведь и полковник ФСБ после всего, что было показано в этих четырех сериях, вне подозрения не остается. Ведь показано же в фильме «Домашний арест», какой интерес проявляет высокопоставленный чиновник из Москвы к строительству торгового центра в Синегорске. Ведь это он лоббировал финансирование этого строительства, а, следовательно, может рассчитывать на то, чтобы полученную от государства сумму распилить в свою пользу. Но ведь такие заинтересованные высокие персоны оказываются на всех уровнях.

А это уже не Гоголь и не кино, а сама жизнь, от которой можно сойти с ума. Но ведь и Гоголь воспроизведенную в «Ревизоре» историю не выдумал. Существует мнение, что нечто подобное случилось в одном из городов российской империи. Вообще, в фильме Г. Константинопольского есть многое не столько от «Мертвых душ», сколько от «Ревизора». Так, две дамы на тренировке в фитнес клубе, упоминая имя губернатора, говорят, что у него уйма знакомств с высокими людьми в столице, что он даже с самим Михалковым на короткой ноге. Как известно, «Ревизор» написан в 1836 году, т.е. когда характерная для правления Николая I атмосфера, а именно с этим периодом в последнее время сравнивают и сегодняшнюю Россию, уже существовала. Правда, аналогии здесь не всегда срабатывают, Ведь нынешние чиновники гораздо хитрее и изобретательнее гоголевских. Ну разве можно представить такое искусство организации лживых судилищ и демонстрировать кучу ложных обвинений у гоголевских чиновников. У Гоголя они и глупые, и наивные. Их можно брать голыми руками, да и сами они от страха умирают. Современного чиновника голыми руками не взять. Он всю свою награбленную собственность записывает на многочисленных родственников и единомышленников. Такой изощренности во лжи гоголевские чиновники лишены. Чтобы овладеть такой изворотливостью и изобретательностью нужно иметь опыт. А он, разумеется, имеется. Это не просто индивидуальный, а исторический опыт. Нужно было пройти сталинские судилища.

В кабинете у начальника департамента в Министерстве культуры, перед которым отчитывается Чичиков, висит портрет М. Салтыкова-Щедрина. Он, видимо, призван означать, что этот классик прочитан, а его суждения о чиновниках усвоены. Финал фильма В. Константинопольского не убедителен, можно сказать, фальшив. Впрочем, что взять от игры. Гоголь в данном случае может служить образцом точности. У него чиновников, может быть, накажут, а может быть, и нет. Не в этом дело. Ну, накажут, а страна все равно падает в пропасть. Правда, она будет падать еще десятилетия, пока не докатится до новой революции. Не то – в фильме. Кто же поверит тому, что чиновников берут всех подряд. Да даже если и берут, то что от этого изменится? Система ведь продолжает стоять и будет стоять, пока коррумпированная политическая элита будет бороться за то, чтобы сохранить свою власть. В этой трагедии следующим актом будет очередное разбойничье дело. Вот, вот, опять все по кругу. Очередная разиновщина, как это в истории уже не раз бывало. Ну, невозможно при существующей системе исправить положение. Просто некому. Ведь не охотникам же из филь-

ма А. Рогожкина. Они об этом даже и не помышляют, разлагаются и отрываются по полной. И мчится снова по шоссе чичиковский мерседес, направляясь уже в другой город. А осведомитель Селифан за рулем повторяет гоголевское «Русь, куда несешься ты?» На это реагирует задремавший Чичиков, он просто просит его заткнуться.

Литература

1. Карамзин Н. История государства российского. т.1-2. - М.: Издательство «Книжный сад». 1993. С. 71 -368 с.
2. Карамзин Н. Указ. соч. с. 74
3. Карамзин Н. Указ. соч. С. 74
4. Карамзин Н. Указ. соч. с. 74
5. Корнилов и. Волжские бурлаки // Морской сборник. - СПб.: 1862. № 7. С. 13
6. Шукшин В. Я пришел дать вам волю. - М. : Современник. 1983. С. 340. -383 с.
7. Геннеп ван А. Обряды перехода. - М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 1999. С. 103. -198 с.
8. Геннеп ван А. Указ. соч. с. 106
9. Геннеп ван А. Указ. соч. с. 106
10. Бернштам Т. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX - начала XX века // - Л.: Наука. Ленинградское отделение. 1988. С. 247. -278 с.
11. Фрезер Д. Золотая ветвь. - М.: Издательство политической литературы. 1980. С. 178 -831 с.
12. Бернштам Т. Указ. соч. с. 227
13. Фрезер Д. Указ. соч. с. 177
14. Тернер В. Символ и ритуал. - М.: Наука. 1983. С. 183 -277 с.
15. Фомин В. Враги или союзники? (Традиционные жанры фольклора в кино) // Жанры кино М. : Искусство. 1979. С. 222-250. С. 223. – 319 с.
16. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. –М.: Издательство «Художественная литература». 1972. С. 178.
17. Тернер В. Указ. соч. с. 169
18. Тернер В. Указ. соч. с. 169
19. Толстой Л. Собрание сочинений в 20 т. т.13. Воскресение. – М.,: Художественная литература. 1964. С. 393 -534
20. Шеллинг Ф. Философия откровения. – СПб.: Издательство «Умозрение». 2020. С. 711. - 888 с.
21. Мелетинский Е. Первобытные истоки словесного искусства // Ранние формы искусства. –М.: 1972. С. 177
22. Мелетинский Е. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов // Вопросы философии. 1991. № 10. С. 41- 47, с. 43
23. Гомер. Илиада. Перевод с древнегреческого Н. Гнедича. – М. : Де Агостини. 2006. С. 29. -464 с.
24. Гомер . Указ. соч. с. 29
25. Гомер. Указ. соч. с. 29
26. Фрейденберг О. Терсит // Яфетический сборник. У1. Л. : 1930. С. 233
27. Фрейденберг О. Указ. соч. с. 233
28. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. – М.: Музей кино. Эйзенштейн-Центр. 2002. С. 47. - 496 с.
29. Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному // Фрейд З. Художник и фантазирование. – М. : Издательство «Республика». 1995. С. 20-128. С. 122. -399 с.
30. Ерофеев В. Записки психопата. Москва – Петушки. –М.: Вагриус. 2002. С. 238. - 240 с.

31. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. т. 5. –М. : 1968.с. 495. -600 с.
32. Эйзенштейн С. Указ. соч. с. 507
33. Феллини Ф. Делать фильм. – М.: Искусство. 1984. С. 127. -287 с. ;
34. Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев. Государственная библиотека Украины для юношества. 1996. С. 347
35. Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология // Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи. – СПб.: Евразия. 1999. С. 245. -288 с.
36. Эйзенштейн С. Метод.т. 1. С. 426
37. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т. 2. 1917-1939. – М.: Искусство. 1968. С. 86
38. Мейерхольд В. Указ. соч. с. 257
39. Алперс Б. Конец эксцентрической школы // Алперс Б. Театральные очерки. В 2-х т., т. 2. – М.: Искусство. 1977. С. 290-294. С. 291. -519 с.
40. Рязанов Э. Неподведенные итоги. - М.: Искусство. 1986. С. 102. – 415 с.
41. Богемский Г. Комедия по-итальянски // Искусство кино. 1976. № 10. С. 122 - 142. С. 133
42. Рязанов Э. «Жанр грустной комедии» // Жанры кино. С. 279-287. С. 283
43. Библиотека великих писателей. Под редакцией С. А. Венгерова. т. 2. Шекспир. – СПб. Издание Брокгауза - Ефрона. 1902. С. 126. -578
44. Бергсон А. Смех. –М.: Искусство. 1992. С. 21. -127 с.
45. Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. Киев. Государственная библиотека Украины для юношества. 1996. С. 351. - 384 с.
46. Шлегель Ф. Об эстетической ценности греческой комедии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. т. 1. - М. : Искусство. 1983. С. 51- 61. С. 51. - 479 с.59
47. Шлегель Ф. Указ. соч. с. 56
48. Шлегель Ф. Указ. соч. с. 56
49. Рэдклифф - Браун Э. Структура и функция в примитивной обществе. - М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН. 2001. С. 108. - 304
50. Бергсон А. Указ. соч. с. 87
51. Айхенвальд Ю. Отрицание театра // В спорах о театре. - М.: Книгоиздательство писателей в Москве. 1914. С. 13. С. 13-22. С. 13 - 199 с.
52. Алперс Б. Указ. соч. с. 214
53. Мейерхольд В. Глоссы Доктора Дапертутто к «Отрицанию театра» Ю. Айхенвальда // Журнал «Любовь к трем апельсинам». 1914. № 4-5. С. 68
54. Блок А. Записные книжки. 1901- 1920. - М.: Издательство «Художественная литература». 1965. С. 213. – 664 с.
55. Алперс Б. Указ. соч. с. 206
56. Алперс Б. Указ. соч. с. 215
57. Томашевский Б. Французская мелодрама начала XIX века // Поэтика. Сборник статей. Выпуск 2. –Л. : 1927. С. 55-82. С. 60
58. Дземидок Б. О комическом.-М. : Прогресс. 1974. С. 130- -224 с.
59. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в 5 т. т. 1. Мир как воля и представление. –М.: Московский клуб. 1992. С. 307. -395
60. Шлегель Ф. Об эстетической ценности греческой комедии. С. 54 – 61. С. 51
61. Гейне Г. Собрание сочинений в 10 т. т. 4. –Л. : Государственное издательство художественной литературы. 1957. С. 132. -523
62. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. –М. : Художественная литература. 1990. С. 78 -543 с.
63. Фрейлих С. Диалектика жанра // Вопросы киноискусства. –М. : Наука. 1967. Выпуск 10. С. 103-128. С. 105

64. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. –М. : Искусство. 1992. С. 122. -251 с.
65. Фрейлих С. Указ. соч. с. 105
66. Дмитриевский В. Кто смеется последним? // Театр. 1970. № 12. С. 23- 31. С. 24
67. Кормер В. Двойное сознание интеллигенции и псевдокультура // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 65-79. С. 70
68. Кормер В. Указ. соч. с. 66
69. Кормер В. Указ. соч. с. 67
70. Кормер В. О карнавализации как генезисе «двойного сознания» // Вопросы философии. 1991. № 1. С. 166-185. С. 184
71. Дмитриевский В. Кто смеется последним? Театр. 1970. №12. С. 23- 31. С. 24
72. Алперс Б. Указ. соч. с. 291
73. Алперс Б. Указ. соч. с. 293
74. Фрейлих С. Диалектика жанра // Вопросы киноискусства. 1967. Выпуск 10. С. 109
75. Фрейлих С. Диалектика жанра. С. 118
76. Геннеп ван А. Указ. соч. с.106
77. Тернер В. Указ. соч. с. 169
78. Богданов К. Vox roruli. Фольклорные жанры советской культуры. – М.: Новое литературное обозрение. 2009. С. 106 -368
79. Былины. –Л.: Советский писатель. 1986. С. 103 - 552 с
80. Рязанов Э. «Жанр грустной комедии». С. 282
81. Зоркий А. «Иван Васильевич... экспрессию // Искусство кино. 1974. № 1. С. 123
82. Богомолов Ю. Карнавальный день// Советский экран. 1973. № 14. С. 8
83. Демин В. Синие зайцы. Смешное и серьезное в кинокомедии. Литературная газета. 1973. 9 ноября. с. 13
84. Сартр Ж. –П. Идиот в семье. Гюстав Флобер от 1821 до 1857. СПб. Алетейя. 1998. С. 95 - 648
85. Аверинцев С. Бахтин и русское отношение к смеху // От мифа к литературе – М.: 1993. С. 343
86. Шеллинг Ф. Философия откровения –СПб.: Издательство «Умозрение».2020. с. 711. – 888 с.
87. Шеллинг Ф. Указ. соч. с. 712
88. Феллини Ф. Делать фильм –М.: Искусство. 1984. С. 141 - 287 с.
89. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. –М. : Художественная литература. 1975. С. 309. -504
90. Бахтин М. Указ. соч. с. 311
91. Тернер В. Указ. соч. 182
92. Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового завета. От Луки. Святое благовествование. Глава 14. 10
93. Достоевский Ф. Собрание сочинений в 10 т. т. 4. –М.: Государственное издательство художественной литературы. 1956. С. 18 -610 с.
94. Достоевский Ф. Указ. соч. с. 40
95. Маяковский В. Сочинения в 2-х т. т. 2. –М. : Издательство «Правда». 1988. С. 423. - 768
96. Эйзенштейн С. Метод. Т. 1. С. 429
97. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. –М. : Искусство. 1992. С. 114. -251 с.
98. Трауберг Л. Мир наизнанку. Социально-критические мотивы в американской кинокомической 1910-1930-х годов. –М.: Искусство. 1984. С. 1000 - 301 с.
99. Трауберг Л. Указ. соч. с. 27
- 100.Трауберг Л. Указ. соч. с. 81
- 101.Даркевич В. Народная культура Средневековья. – М. : Наука. 1992. С. 177. -286 с.

102. Даркевич В. Указ. соч. с. 82
103. Даркевич В. Указ. соч. с. 54
104. Трауберг Л. Указ. соч. с. 46
105. Эйзенштейн С. Избранные произведения в 6 т. т. 5. – М. : Искусство. 1968. С. 496. – 600 с.
106. Козинцев Г. Собрание сочинений в 5 т. т. 3. – Л. : Искусство. Ленинградское отделение. 1983. С. 153. – 502 с.
107. Козинцев Г. Указ. соч. т. 3. С. 153
108. Трауберг Л. Указ. соч. т. 3. С. 263
109. Трауберг Л. С. 24
110. Богемский Г. Комедия по-итальянски // Искусство кино. 1976. №11. С. 141
111. Даркевич В. Указ. соч. с. 215
112. Юренев Р. Советская кинокомедия. – М. : Наука. 1964. С. 227
113. Рязанов Э. Неподведенные итоги. – М. : Искусство. 1986. С. 74. – 415 с.
114. Рязанов Э. Указ. соч. с. 75
115. Рязанов Э. Указ. соч. с. 76
116. Даркевич В. Указ. соч. с. 107
117. Пропп В. Проблемы комизма и смеха. – СПб. : Алетейя. 1997. С. 93. – 288 с.
118. Бородин П. Специфика цикла анекдотов о «новом русском» // Человек смеющийся. – М. : Государственный республиканский центр русского фольклора. 2008. С. 335 – 376 с.
119. Трауберг Л. Указ. соч. с. 63
120. Фрейд З. Художник и фантазирование. С. 110
121. Дземидок Б. О комическом. – М. : Прогресс. 1974. С. 70. – 223 с.
122. Трауберг Л. Указ. соч. с. 65
123. Ровинский Д. Русские народные картинки. Т. 2. – СПб.: 1900. с. 362
124. Чаплин Ч. Автобиография. – М. : Госкиноиздат. 1945. С. 166
125. Дземидок Б. Указ. соч. с. 115
126. Даркевич В. Народная культура Средневековья. – М. : Наука. 1992. С. 94
127. Ерофеев В. Указ. соч. с. 183

Виктория Малых (Оренбург)

Русские писатели-классики как вдохновители творчества Рюноскэ Акутагавы

В искусстве, как и в других сферах деятельности человека, можно увидеть примеры влияния одних людей на мысли и творчество других. Важно отметить, что это явление носит не только национальный характер. Оно является международным, что особенно ярко проявляется в художественном творчестве, в частности, литературе. Действительно, при прочтении большого количества произведений разных исторических периодов можно отметить сходные идеи, образы, литературные приемы и проблемы, которые используются писателями разных стран. Примером тому служит ряд произведений классика новой японской литературы – Акутагавы Рюноскэ (1892–1927), творчество которого приходится на начало XX века.

Период писательской деятельности Акутагавы выпал на время правления 123-его императора Японии – Ёсихито, период правления которого получил

наименование Тайсё (1912–1926). Этот период характеризуется некоторой демократизацией и либерализацией политической системы Японской империи, развитием промышленности, технологий, в том числе технологий звукозаписи, анимации, средств связи и печати. В основном это происходило под влиянием Запада, со стороны которого в Японию проникала мода, стиль, литература, техника [3]. Однако влияние Запада на Японию стало возможно только после реформ 122-ого императора Муцухито, более известного как Мэйдзи (1868–1912). 23 октября 1868 г. – дата начала новой эпохи для страны, эпохи «просвещенного правления». Это был переход от самурайской системы управления в лице сёгуната к формально прямому императорскому правлению в лице императора Мэйдзи и его правительства. Также период Мэйдзи характеризовался ломкой японского традиционного образа жизни, началом разрушения феодализма и резким переходом от культурной, технологической, экономической и политической самоизоляции Японии к резкой открытости страны и японского общества ко всему иностранному, и ускоренным заимствованием из других стран и цивилизаций [5]. В Японию бурным потоком хлынули новые философские учения, эффективное использование знаний и достижений человечества стало основной идеей нового правительства, чтобы «положение Японии было прочено». Изменения коснулись всего, и литература не стала исключением.

Продолжались преобразования в литературе и в период Тайсё. Но, как пишет Аркадий Стругацкий в работе «Три открытия Рюноскэ Акутагавы»: «В молодой буржуазной Японии, где все, начиная со структуры правительственного аппарата и кончая формой головных уборов железнодорожных носильщиков, дотошно копировалось с европейских образцов, в Японии, напряженно стремившейся сравняться с Западом и в материальном и в духовном плане, организация литературного мира сложилась первоначально в чисто феодальном стиле». Но к моменту, когда «в литературу вошел Рюноскэ Акутагава... такая организация литературы приняла уже гораздо более цивилизованные формы» [6, с. 4]. Неслучайно, Рюноскэ Акутагава интересовался не только творчеством своих соотечественников эпохи Мэйдзи (Нацумэ Сосэки и Мори Огая), что в дальнейшем сформировало его литературные вкусы, взгляды, но и европейской (Бодлер, Стриндберг, Бергсон), а в том числе и русской литературой.

Его внимание привлекало творчеством И. С. Тургенева, Ф.М.Достоевского и Л.Н.Толстого, а также А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, А. П. Чехова. В предисловии к русскому изданию своих произведений, он писал: «Среди всей современной иностранной литературы, нет такой, которая оказала бы на японских писателей и читательские слои большее влияние, чем русская. Даже молодежь, незнакомя с японской классикой, знает произведения Толстого, Достоевского, Тургенева, Чехова. Из одного этого ясно, насколько нам, японцам, близка Россия...» (перевод В. С. Гривнина) [2]. При обращении к различным произведениям Акутагавы можно найти отсылки на произведения русских писателей. Например, в таких новеллах, как «Обезьяна», «Паутинка», «Зубчатые колеса» есть явные аллюзии на произведения Ф. М. Достоевского, в рассказе «Бататовая

каша» – на повесть Н. В. Гоголя «Шинель», в новелле «Сад» – на пьесу А. П. Чехова «Вишневый сад».

Одним из ярких примеров художественного влияния русской литературы на творчество Акутагавы является его новелла «Сад» (1922). Даже по названию она близка к названию пьесы А. П. Чехова «Вишнёвый сад» (1903). А. Стругацкий писал, что в этом произведении автор изложил историю «гибели старинной семьи, пришедшей в упадок после переворота Мэйдзи», что и в теме, и в настроении этой новеллы «явственно ощущается могучее влияние Чехова» [6, с. 10]. Новелла Акутагавы состоит из 3 небольших по объему глав: «Начало», «Продолжение», «Конец». В «Начале» описывается сад старинной семьи Накамура, управителей дома для знатных проезжих при почтовой станции. В течение нескольких лет после революции Мэйдзи, сад еще сохранял свой прежний вид, но со временем он постепенно пришел в упадок. Когда умер инкё (отец семейства, отрекшийся от своих обязанностей для передачи их старшему сыну) семейства, старший сын переселился в главный дом, а флигель снял директор местной школы. Сад же, с течением времени, продолжал разрушаться. Тогда для решения этой проблемы директор предложил посадить в нем фруктовые деревья, чтобы извлечь хоть какую-то пользу. Но старший сын так этого и не сделал, а вскоре и вовсе умер. Также в этой главе описывается уход среднего брата из дома и получение младшим братом условного «наследства», перешедшего от старшего в роду.

В «Продолжении» повествуется о том, что спустя 10 лет в Отчий дом возвращается средний сын, который, с наступлением весны, начинает предпринимать попытки вернуть саду его прежний вид. Единственным, от кого он получает поддержку, становится Рэнъити (его племянник). Ни младший брат, ни его жена, ни мать не стараются что-либо сделать для возвращения сада в его прошлое состояние. Но усилия среднего брата не были напрасны, хотя преодоление трудностей для него было делом сложным. Неслучайно, когда сад был восстановлен, средний сын слег, а затем и умер, а сад старинной семьи Накамура вновь пришел в запустение. В последней части произведения под названием «Конец» автор повествует о том, что никого из семьи Накамура на том месте уже не осталось, а вместо сада была построена железнодорожная станция [1].

При чтении новеллы невольно возникает ощущение близости ее проблемы и задумки к пьесе А. П. Чехова. Оба писателя творили в схожих социально-экономических условиях. Чехов в 1903 г. – во время мирового экономического кризиса, который тяжело отразился на хозяйственной и социально-политической жизни России, а Акутагава во время неустойчивого положения общества, которое было связано со стремлением японских капиталистов обогатиться за счет крестьян, с ростом цен на промышленные товары и понижением цен на сельскохозяйственную продукцию [4].

Отсюда вытекает одна из главных идей, связывающая произведения Чехова и Акутагавы между собой прочной нитью. Это, без сомнения, сад, который в обоих случаях является символом разрушения старых устоев общества, уходя-

шего мира традиционного общества с присущими ему теплотой межличностных отношений и семейными ценностями.

Так, Акутагава, читая Чехова, смог не только проанализировать его в совокупности с историей России в период написания пьесы, но и передать основную идею автора, сохранив узнаваемый образ уходящей эпохи прошлого и непонятного для многих будущего, образ, связывающий несколько исторических эпох, ведь и в «Вишнёвом саде» мы читаем о том, что времена в России меняются, на смену мира помещичьих усадеб надвигается прагматичный «чумазый» с узко экономическими интересами, чуждый лирике «дворянских гнезд».

Таким образом, вдохновляясь литературой русского писателя, Рюноскэ Акутагава создал своё произведение, повторяющее основную идею и проблему, но нашедшее новую форму выражения авторской мысли и отношения к положению общества, в чем-то повторяющего судьбу российского. Именно под влиянием А. П. Чехова появилась новелла «Сад», и именно его можно считать непосредственным наставником многих японских писателей, среди которых наиболее ясно выделялся Акутагава, положивший в основу своих произведений психологию человека.

Литература

1. Акутагава, Р. Жизнь идиота и другие новеллы. Т. 2. Сад. (Перевод Н. Фельдман) / Рюноскэ Акутагава [Текст: электронный]. – С. 9. – URL: <https://litlife.club/books/221010/read?page=9> (Дата обращения: 10.10.2023).

2. Акутагава, Р. Мысли о литературе / Рюноскэ Акутагава; вступительная статья, состав. и пер. с яп. В. С. Гривнин. – [Текст: электронный]. – Москва: Известия, 1974. – С. 1. – URL: <https://libcat.ru/knigi/nauka-i-obrazovanie/sci-philology/250862-ryunoske-akutagava-mysli-o-literature.html> (Дата обращения: 10.10.2023).

3. Буландо, Р. «Викторианская» Япония или Романтизм эпохи Тайсё / Р. Буландо. [Текст: электронный]. – URL: <https://konnichiwa.ru/749/> (Дата обращения: 15.10.2023).

4. Жуков Е.М., Гальперин А. Л. и др. Очерки новейшей истории Японии / Е. М. Жуков, А. Л. Гальперин и др. [Текст: электронный]. – Москва: Академия наук СССР. Институт востоковедения. – 1957. – С. 5. – URL: <https://djvu.online/file/6WPWOZokphzOs> (Дата обращения: 15.10.2023).

5. Реставрация Мэйдзи (Революция Мэйдзи). [Текст: электронный]. – URL: <https://mirjapan.ru/mejdzi/> (Дата обращения: 15.10.2023).

6. Стругацкий, А. Н. Три открытия Рюноскэ Акутагавы / А. Н. Стругацкий [Текст: электронный]. – С. 4, 10. – URL: https://pnu.edu.ru/media/filer_public/62/5a/625a9ad9-dae9-4406-95ed-1ef6a4e28c2d/akutagava_strugackiy.pdf (Дата обращения: 15.10.2023).

Отец и дочь о Валентине Джозефовне Конен

Борис Манжора (Саратов)

О любимом педагоге

Жизнь одаривает нас тысячами встреч. Одни — и таких большинство — минуют, почти не затрагивая души, не пробуждая интереса, простого любопытства и даже порой угнетают. Другие, наоборот, несут радость, действительно

требуют повторений, привлекают все новыми и новыми откровениями, широко распахивая горизонты, зовут к совершенству. Встреча с Валентиной Джозефовой Конен именно из таких.

1949-й год. Пресса все еще много печатает материалов, связанных с нашумевшим в свое время Постановлением ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В.Мурадели». Гневно бичует «Правда» в редакционной статье 28 января «антипатриотическую» группу театральных критиков — ведущих советских театроведов. На другой день «Литературная газета» резко выступает против «безродных буржуазных космополитов». В «Советской культуре» помещена статья Барзиловича «Апологеты буржуазного цирка», обвинявшая режиссеров, артистов в космополитизме. Наступило время повального воспевания всего советского.

Широкие слои народа тоже не молчали. Их мнение — в анекдотах типа «Россия — родина слонов». Журнал «Советская музыка» в февральском номере, посвященном годовщине Постановления ЦК, признает: «Прошедший год в музыковедении не принёс сколько-нибудь заметных сдвигов. Вместо того, чтобы помочь разоблачению порочных антидемократических установок формалистов всех мастей, вместо постоянного и действенного участия в творческой жизни Союза композиторов, музыковеды-критики в большинстве своем уклонились от выполнения своего общественного долга и заняли гнилую выжидательную позицию».

Теперь, когда читаешь всю эту идеологическую, политическую трескотню, становится странным и искренне жаль — на что тратились силы и время. Мы — студенты Уральской консерватории, конечно же, были полны решимости отстаивать чистоту и самобытность отечественной, советской музыки, бороться со всеми ее врагами, с формализмом, буржуазным космополитизмом, с идейным и прочим несовершенством.

Я учился тогда на втором курсе оркестрового и параллельно на первом курсе музыковедческого факультетов, был избран председателем студенческого профкома. Только что принятый в члены ВКП(б), введённый в состав партийного бюро консерватории, — «варился» в самой гуще общественно-политических событий. Недавно вернувшийся из Советской Армии, я был неуклонным приверженцем всего советского, коммунистического — «единственно правильного», рьяно защищал партийную линию. Помню, после выхода Постановления ЦК об опере «Великая дружба» два дня шло общее собрание в Уральской консерватории: бушевали страсти, были заклёваны местные «формалисты» — наши педагоги В.Н.Трамбицкий, А.Г.Фридлендер, О.К.Эйгес и другие. Обличались инакомыслящие, срывались маски с «приспособленцев» и прочее, и прочее.

Для нас, будущих музыковедов, учебный год в 1949-м закончился тем, что основного нашего педагога по истории зарубежной музыки — ректора консерватории Николая Федоровича Орлова — неожиданно перевели в Москву деканом историко-теоретического факультета. Уехал он, в сущности, оставив нас

даже не на половине пути, а значительно раньше — прочитал всего два часа о творчестве В.А.Моцарта.

Приезд Валентины Иосифовны Конен (именно в такой транскрипции отчества представилась она свердловчанам и позже мы поняли — это не случайно) был неожиданным во всех отношениях. Никто из нас не знал нового педагога, её трудов. Было известно только, что приезжает доктор искусствоведения, а это придавало появлению нового профессора особое значение: докторов наук в Уральской консерватории давно уже не было.

И вот первые лекции: музыка Великой Французской революции, Бетховен. Все по памяти, все с обильными — наизусть — музыкальными иллюстрациями. Нравится всё: огромное, неожиданно раскрывающееся гуманитарное богатство курса, обилие имён из окружения немецкого гения — музыкальных, литературных, философских. И, конечно же, энергичный облик нового лектора: красиво посаженная голова, теплый, откровенный взгляд добрых, с грустинкой глаз, короткая стрижка, оригинальные крупные бусы на простом элегантном платье... Неожиданным были непрерывные хождения педагога во время лекций (Николай Федорович говорил сидя, не выходя из-за стола). В раздумье непринужденно покусываются заушники больших темных очков, может быть, чтобы сосредоточиться (Николай Федорович в таких случаях курил трубку, набивая её душистым капитанским табаком, и это отвлекало). В заключение лекций звучат все девять симфоний Бетховена в 4-х ручном переложении. Валентина Иосифовна — отличная пианистка — задает тон. Второе фортепиано — наша лучшая исполнительница Таня Трофимова — старается изо всех сил.

После Бетховена — Шуберт. Это было ещё более увлекательно и удивительно. Особая любовь к личности, творчеству неистощимого мелодиста, в высшей степени демократического художника-лирика сквозила в каждой фразе, в каждом звуке. Не случайно, впоследствии естественным оказалось появление первой изданной крупной работы В.Конен — книги «Шуберт» (Музгиз, 1953).

Не было, пожалуй, музыкально-исторических тем, прочитанных более или менее удачно. Всё основательно, хорошо проработано, прочно, углублённо и широко. Почему-то запомнился Хуго Вольф, его «книги песен». Может быть, необычайной судьбой, оригинальностью творчества и наверное — как своеобразное продолжение линии Франца Шуберта в новых условиях, в совершенно новом облике.

При всей широте и разносторонности охвата материала, в лекциях Валентины Иосифовны подчеркивалась постоянно важнейшая мысль о значении театра в формировании музыкальных жанров. Театральное начало выделялось в фортепианных сонатах Бетховена, в увертюрах, симфониях. Позже, когда вышла книга В.Конен «Театр и симфония» (1968), вспомнилось многое, слышанное на ее лекциях.

О том, что произошло в Московской консерватории, и почему блестящий педагог оказался на Урале, Валентина Иосифовна вспоминать не любила. Только однажды в минуты откровения, в частной беседе она рассказала о невозможной обстановке, создавшейся в центральном музыкальном вузе в связи с гоне-

ниями на «космополитов», о печальной, некрасивой роли отдельных коллег. Причём, без особого зла, но с едкой усмешкой упоминалась одна «видная дама», проявившая себя в это непростое время просто непорядочно. Не будем вспоминать имена!

Вот тогда-то и пришло нам на ум, что российское отчество «Иосифовна» вместо необычного «Джозефовна», могущего вызывать нездоровый интерес, было хоть маленькой, да попыткой «быть как все» – не выделяться из окружающей среды, в то время могущей стать – и очень быстро – недружелюбной.

Большое значение придавала Валентина Джозефовна курсовым работам. Очень часто предлагались темы, связанные с влиянием театра на развитие музыкального искусства. Написанное внимательно прочитывалось педагогом и заинтересованно обсуждалось.

Специально Валентина Джозефовна учила нас готовиться к экзаменам. Она буквально заставляла всех писать тезисы ответов на каждый вопрос. Потом на консультациях тезисы в отдельности у каждого и вместе у всех обсуждались, выбирались лучшие варианты, и на этой основе создавался общий, развернутый план ответа. Так было лучше всяких шпаргалок, отпадала всякая в них нужда. Хотя, честно говоря, не помню, чтобы кто-то из нас был охотником до этого, «испытанного жизнью» средства студенческой взаимопомощи.

На экзамены шли, как на настоящий праздник. Каждый раз это был неторопливый вдумчивый разговор педагога с воспитанниками на основе экзаменационных программ, а чаще всего значительно шире. Обсуждение вопросов билета продолжалось не меньше часа, иногда больше. Не оставалось самой малой частности, которая не была бы полностью освещена. Вправду сказать, чаще всего в освещении роль Валентины Джозефовны оказывалась неизмеримо большей, чем экзаменуемого.

В.Д.Конен приезжала к нам в Свердловск два года каждый семестр на сроки около месяца, и за это время мы слушали лекции, рассчитанные на все полугодие. Бывая на Урале, Валентина Джозефовна много выступала со вступительными словами перед концертами в филармонии и, кажется, публиковала рецензии в газете «Уральский рабочий». Словом, перед нами был достойный пример музыковеда, много и широко работавшего в разных направлениях.

Когда мы – однокурсники приема 1948 года: Г.Боева, В.Казаринова, В.Порошин и автор этих строк, собирались вместе, прежде всего вспоминалось имя В.Д.Конен и те два года, проведенные под её руководством - время быстрого нашего взросления, время больших надежд.

Ещё не окончив музыковедческий факультет, в 1952 году я приехал в Москву и прежде всего, конечно, позвонил Валентине Джозефовне. Жила она в то время где-то вблизи Большой Грузинской улицы. Тотчас же последовало приглашение навестить её дома. В условленный час в маленькой, набитой книгами квартирке мы пили чай с тортом, рассказывали друг другу музыкальные новости. Я узнал, что уже готова рукопись о Шуберте, и попросил дать мне её почитать. За день-два быстро просмотрев, высказал сомнение в том, что слово «ультрадемократический», которое Валентина Иосифовна часто употребляла в

рассказе о мировоззрении Шуберта, звучит несколько странновато, потому что «сверхдемократии», как мне кажется, не бывает. Автор посомневалась. Когда книга вышла и я получил её с теплой надписью: «Борису Манжоре на добрую память от автора, В.Конен. 8/VI-53 г.», — никакого «ультрадемократизма» в ней уже не было.

Помню, когда мы в тот раз разговаривали, вернулся с катка в спортивном костюме её супруг, подтянутый, порозовевший; она иронически представила: «Физик по профессии, спортсмен по призванию».

Дальнейшее общение стало, хотя и очень редким, но всё же постоянным. Во время приездов в Москву я звонил Валентине Джозефовне. Почти обязательно после выхода её книг она присылала мне экземпляры с теплыми надписями: «Борису Манжоре с пожеланиями дальнейших творческих успехов. От автора. В.Конен XI 59» («Шуберт», 2-е издание); «Дорогому Борису Манжоре на память о Ваших студенческих годах и в знак неизменных тёплых чувств В. Конен. 71» («Клаудио Монтеверди») и т.д. У меня накопилась целая коллекция книг с её автографами. Каждый раз, получив очередную работу, я отсылал Валентине Джозефовне нечто вроде рецензии, педантично «придираясь» к тому, что вызывало у меня сомнение.

Когда моя младшая дочь Зинаида поступила в Московскую консерваторию, она познакомилась с Валентиной Джозефовной, бывала у нее дома, неизменно пользовалась помощью, советами и позже, когда училась в аспирантуре и переехала на постоянное жительство в Москву. Так получилось, что в нашей семье музыковеды двух поколений благодарны В.Д.Конен – замечательному педагогу и человеку.

Мне Валентина Джозефовна никогда не писала (кроме надписей на книгах, о которых речь шла выше) – ссылалась на болезнь глаз. Иногда звонила, поздравляя с праздниками, или просила передать поздравления семейству Христиансенов (с главой его – Львом Львовичем она вместе училась в консерватории). Хотел однажды послать ей свою книгу, вышедшую в Саратове в 1989 году. Она отказалась: читать не будет – болят глаза.

В конце 1988 года Валентина Джозефовна однажды позвонила мне и как-то взволновано, с тревогой спросила, читал ли я в журналах «Советская музыка» за сентябрь и октябрь статью Ю.Холопова «Теоретическое музыкознание как гуманитарная наука, проблема анализа музыки» («СМ, 1988, № 9-10) — полемику с напечатанной в этом журнале (№ 5 за 1977 год) статьёй В.Д.Конен «Задача первостепенной важности» и попросила высказать своё мнение. Признаться, я не читал ни тот, ни другой материал. Познакомившись, решил написать в журнал нечто вроде ответа Ю.Холопову в защиту взглядов В.Д.Конен, впитанных нами, её учениками, еще во время слушания лекций в Уральской консерватории почти 40 лет тому назад. Как известно, статья Ю.Холопова вызвала в журнале оживленную полемику. О моём материале редакция только упомянула («СМ», 1989, № 4, С. 83).

Где-то в самом конце 1980-х гг. мы с Зинаидой были на новой квартире Валентины Джозефовны на Ленинском проспекте. Я порадовался переменам в

её быту. Перед встречей с Валентиной Джозефовной её близкие предупредили нас о нездоровье хозяйки, просили не утомлять. Мы опять говорили о музыке, о культуре, и как всегда, Валентина Джозефовна поражала широтой взглядов, индивидуальным подходом ко всему, о чем упоминалось.

Последний разговор по телефону состоялся осенью 1991 года после того, как газета «Советская культура» опубликовала беседу Л.Долгачёвой с В.Д.Конен «И мне нравится рок...» («СК», 21.IX.1991). В рассказе о жизненном пути Валентина Джозефовна немного вспоминает о работе в Свердловске, но очень бегло. И в то же время в интервью очень хорошо прозвучал тот постоянный интерес к современности, даже к рок-музыке, что не так уж часто встретишь у серьёзных музыкантов. Не могу не процитировать это место из воспоминаний В.Д.Конен: «...Есть рок просто дурного вкуса, есть «дикий рок», провоцирующий слушателей на необузданное поведение. Но есть и «Битлз», и Боб Дилан. Их искусство чисто по духу, богато интересными художественными находками. Это настоящее искусство, хотя оно, бесспорно, иное, чем, скажем, традиционная классика. Я уважаю эту музыку потому, что она отражает душевный строй новейшего поколения, которое мне интересно».

В этих словах многое из того, за что мы любили Валентину Джозефовну - искренний доброжелательный интерес к окружающему, к современности, к людям, самое тёплое к ним внимание, умение сходитья, никоим образом не «становиться в позу», по-дружески, сердечно вникать в дела, помогать, поощрять, делиться всем возможным. Я позвонил Валентине Джозефовне, поздравил её с публикацией. Она пошутила: «А портрет мой Вас не шокировал?» Только тогда я заметил, что в газете напечатана фотография из её молодости. Что ж, может быть, и в этом тоже проявилась одна из черт Валентины Джозефовны - неизменная молодость духа.

Память о Валентине Джозефовне Конен светла и нетленна!

Зинаида Карташёва (Москва)

В.Д.Конен – путь к музыковедению

Каждый, кому довелось общаться с Валентиной Джозефовной Конен, этой необыкновенной женщиной, бережно хранит память о ней. Мне посчастливилось более двадцати лет быть знакомой с ней, и довольно близко. Мой отец был в числе её студентов Уральской консерватории в 1951–53 гг., в то время, когда она была лишена права преподавания в Москве. Он познакомил меня с Валентиной Джозефовной, когда я, воспитанная на её книгах, училась на теоретическом отделении музыкального училища (темой первой моей курсовой была музыка Гершвина). Я очень горда тем, что мне были подарены многие её книги с дарственными подписями, и в том числе – её учебник: с надеждой, что из меня «выработается настоящий музыковед». Я старалась изо всех сил оправдать её надежды и не раз задумывалась над тем, как же из самой Валентины Джозе-

фовны «выработался» такой блестящий ученый? В наших беседах она иногда вспоминала какие-то факты из своей юности, уже после её кончины в журнале «Музыкальная Академия» появились в печати её воспоминания, которые, конечно же не могли охватить всех событий и деталей. Познакомиться ближе с этим периодом «вырабатывания» я смогла, познакомившись с её архивами и беседуя с её супругом Евгением Львовичем Фейнбергом в процессе подготовки материалов настоящего сборника. (Имеется в виду сборник «Голос человеческий», собранный в честь 100-летия Валентины Джозефовны и изданный Московской консерваторией в 2011 году, одним из составителей которого автору посчастливилось быть.)

Ранние годы в удивительной судьбе Валентины Джозефовны, её путь к своему слову в истории музыки и стали темой моих заметок, в которых я попытаюсь «расшифровать» некоторые её воспоминания.

Прежде всего, сам русский письменный язык был для неё в ранние годы сопряжен со многими проблемами. Русский был языком повседневного общения в самые ранние годы жизни в Баку, затем в Бессарабии, где жила она в годы первой мировой войны, но в Европе (1920) и в США (1921-31) – языком только домашнего общения, поскольку говорить на нём вне дома было небезопасно: Европа и Америка побаивалась коммунизма. Письменным же языком, а также и преимущественно языком чтения, стал для неё английский, в школе она учила также и французский. В Girls High School изучались преимущественно английские история и литература, которые стали для Валентины Джозефовны навсегда родными. Когда, следуя убеждениям отца, бывшего большевика-подпольщика, семья вернулась в 1931 году в СССР строить социализм, свои письма к будущему мужу и статьи в “Moscow News” она писала по-английски. Лекции в Московской консерватории она тоже конспектировала по-английски. Постепенно с помощью Евгения Львовича, благодаря огромному объёму читаемой литературы и любви к русской литературной классике, совершился переход на русский язык, который постепенно в её речи и письменном стиле стал блестящим. Но английский язык так и остался рядом с Валентиной Джозефовной до конца жизни – в устной речи с небольшим акцентом, в поговорках и цитатах; в письменной – набросках на излюбленных ею карточках. И даже в самые последние годы, начиная писать воспоминания, она некоторые слова писала по-английски.

Теперь о том, как рождались темы творчества В.Д.Конен и как её слово наполнялось музыкой. Самые ранние её работы, как на английском, так и на русском языке, посвящены Востоку – это напечатанный в школьном журнале «Black and Gold» за 1927 год рассказ «A Caucasian Legend», действие которого происходит в Азербайджане, и статья 1938 года «Фортепианный концерт А.Хачатуряна» («Советское искусство», 1938 г., 16 августа). Обе хранят воспоминания раннего детства и свидетельствуют о том, что все, даже самые первые впечатления, хранились и обдумывались ею. «Кавказская легенда» – это красочный рассказ с описаниями восточной природы. В нём старый Махмед рассказывает о молодом грешнике Абдуле, который должен искупить свои грехи.

Кстати, одним из грехов Абдула было приобщение к пьянству во время путешествия в Россию. Обращение к творчеству А.Хачатуряна во многом обусловлено яркими детскими впечатлениями от музыки, слышанной в Баку.

О переживаниях девочки в шестилетнем возрасте, о её семье повествует другой рассказ в школьном журнале – «My First Love Affair». Обращает на себя большой объём этого рассказа и стремление придать ему живую форму, передать реальную картину. Речь в рассказе идет о влюбленности маленькой девочки в военного Андрэ, который появился в их доме во время первой мировой войны. (Сейчас трудно сказать, откуда возник такой сюжет – из фантазии или реальных событий). Публикации в школьном журнале пока ещё не связаны с музыкой, но они – свидетельство того, что юной ученице было мало литературного творчества в рамках школьных сочинений, которые, кстати, оценивались учителями весьма высоко и читались вслух перед всем классом.

Если в ранних школьных работах пока ещё не звучит музыка, то в жизни юной Валентины музыкальных впечатлений было в изобилии, о чем она пишет в своих воспоминаниях. Это и слушание концертов (в том числе с участием самых знаменитых музыкантов, таких как Б.Вальтер, А.Тосканини), и уроки музыки, и домашнее музицирование с сёстрами. Кстати, на одной из фотографий она запечатлена в семейном трио, играющей на виолончели. Домашнее и школьное музицирование было очень распространено в США в 1920-е годы: вместе с другими ученицами она пела в хоре, знала протестантские гимны, образцы английского и афро-американского фольклора. Получив хорошую школу фортепианной игры в Джульярдской школе, Валентина Джозефовна продолжала играть в Баку, куда семья поехала после США, даже выступала там с концертами. До последних лет она сохранила обычай играть на рояле, в том числе и с кем-то в четыре руки, и в своей недолгой преподавательской работе она приучала к этому студентов (мой отец продолжал это практиковать дома со мной). Все свои лекции она иллюстрировала самостоятельно. Валентина Джозефовна всегда очень «пристрастно» слушала музыку на концертах и в записи (последнее происходило больше в поздние годы ее жизни из-за сложности посещать концертные залы по причине болезни), то есть она воспринимала музыку «изнутри». В одном из своих писем 1960-х годов она сетовала по поводу привычки преподавателей истории музыки рассматривать музыку через «побочные партии» и «терцовые сопоставления», и называла этот метод «историей музыки без истории и без музыки». Дня её самой это было категорически неприемлемым, и за её словом всегда стоит живая музыкальная мысль, звучит музыка. Поэтому музыкальность её работ, как и её собственной природы, столь высоко оценены композиторами и исполнителями, такими как А.Хачатурян, Г.Канчели, В.Спиваков и пианистка Мария Юдина, в классе которой она занималась два года уже по окончании консерватории. Довольно рано у Валентины Джозефовны появилась потребность фиксировать, записывать свои мысли и впечатления. Так появился её дневник, датированный 1926-27 годами, написанный по-английски, «упрямым» почерком с левым наклоном. Лишь одна запись на странице 55 сделана по-русски:

«Тем, кто смел и сердцем молод,
В руки – книгу, серп и молот».

Записи появлялись с интервалом в несколько дней, краткие или довольно длинные. Содержание их разное, в том числе - впечатления от кинофильмов, спектаклей, концертов (даже иногда с нотными примерами). В скором будущем из этого вырастут рецензии, которых в американские годы вышло из-под ее пера довольно много. После окончания общеобразовательной школы последовали годы обучения в Джульярдской школе и на литературном факультете вечернего университета (об этом в своих воспоминаниях упоминает Евгений Львович, но не приводит точного его названия). Тут, конечно, написано было о музыке уже довольно много в учебном процессе, например, в работе об использовании фольклорных тем в классической музыке. Кстати, одним из примеров в ней является песня «Во саду ли в огороде». Несмотря на объем всего в три странички, рукой педагога отмечена большая информативность работы и оценена она как хорошая.

Самым авторитетным для себя педагогом в США Валентина Джозефовна называет Чарльза Сигера, обучение у которого чрезвычайно сильно повлияло на юного историка музыки (так предпочитала называть себя В.Д.). Это один из ведущих американских музыковедов своего времени, который принял участие в создании музыковедческо-культурологической школы, был у истоков этномузыкологии и Американского музыковедческого общества. Среди предметов, которые он преподавал, были история музыки, введение в музыковедение, музыкальная педагогика, аккомпанемент. Не только его широкий взгляд на музыку придал впоследствии особое направление творчеству В.Д.Конен. К исполнению музыки в четыре руки (или в восемь рук) приучил ее именно он.

Одним из главных увлечений будущего ученого в 1928-31 годы являлась журналистика, которая дала ей прекрасную школу. Точность формулировок (я помню, как мой отец приводил её слова: «Написал слово – положи за него голову на плаху»), демократичность, полемический «задор» её будущих научных трудов формируются именно здесь, причем, в коммунистической печати. В изданиях «Daily Worker», «New Masses», «The Working Woman», «Young Worker» появляется немало публикаций с подписью В. Конен. Их содержание – обзор советских книг и кинофильмов, чрезвычайно популярных в те годы в США, рецензии на концерты. Встречается и обзор статей из «L'Humanite». Особое внимание привлекают статьи на социальные темы, такие, например, как полемическая статья «Are Musicians Workers?» о том, как должен восприниматься и оцениваться труд музыканта. Это свидетельство о том, что она не боялась острых дискуссионных тем, с готовностью отстаивала свои взгляды. Такая убежденность позволила Валентине Джозефовне не «сломаться» в годы её преследования, поднимать дискуссионные темы (статья «В защиту исторической науки» и др.), сохранять независимость мышления и создать свой увлекательный стиль изложения в научных работах, часто просто-таки «интригующий» читателя. В последнем интервью, опубликованном незадолго до ее ухода («Советская культура», 21 сентября 1991 г.) Валентина Джозефовна сказала: «Я писала – не

знаю, хорошо ли – но всегда то, что думала. <...> По моему убеждению, музыковедение, как всякая наука держится на свободной мысли. И если бы мне пришлось сверять свои выводы и взгляды с идеями вождей, я, по всей вероятности, оставила бы эту профессию». Поэтому даже то, что было издано ею в 1930-50-е годы совершенно свободно от обязательного тогда идеологического «наполнения».

Рецензии на английском языке в американской и советской печати стали как бы связующим звеном между США и Россией в момент переезда семьи Конен в СССР. Валентина Джозефовна приехала с аккредитацией “Daily Worker”, была в 1933–35 годах корреспондентом журнала «Musical Courier», где печатала вести из России, много публиковалась в газете «Moscow News», где у нее была своя еженедельная музыкальная колонка, и её работы принимались с восторгом. В своей журналистике она постепенно перешла на русский язык, и некоторые работы 1950-х годов, как, например, статья «Порги и Бесс» («Советская музыка», 1956, №3) являются откликом на исполнение музыки, но уже с последующим музыковедческим анализом.

Другой своеобразной формой музыкальной журналистики были циклы лекций на радио, где Валентине Джозефовне удавалось освещать серьезные проблемы истории музыки простым, понятным языком. Ясность стиля была вообще свойственна её трудам, которые никогда не ориентировались только на специалистов. Конечно, говоря о «выработывании» из Валентины Джозефовны музыковеда, нужно упомянуть и о студенческих работах и диссертациях, которые тоже определили круг её тем в будущем. Это курсовая работа о ре-минорном квартете Бетховена, две дипломные работы – об А. Хачатуряне и музыке Возрождения, кандидатская диссертация «Предпосылки классической симфонии» и, наконец, докторская диссертация «Очерки по истории американской музыки», которую она писала в эвакуации в Казани во время, свободное от работы в госпитале. Все эти темы получили блестящее продолжение в её творчестве.

Знакомя в 2001 году редактора американского журнала “Musical Quarterly” Джудит Тик с творчеством нашего первого американиста, я упомянула о более чем 50-ти цитируемых Валентиной Джозефовной статьях из этого журнала, комплекты которого она смогла найти в библиотеке Казани во время войны. Редактор чрезвычайно заинтересовалась первой статьёй о джазе, которой Валентина Джозефовна открыла американскую тему не только в своем творчестве, но и в нашем музыковедении («Легенда и правде о джазе», «Советская музыка», 1955, № 9). Кстати говоря, с этой статьёй по дайджесту советской печати был знаком американец Маршалл Стернс, автор книги «The Story of Jazz». Во всех трёх изданиях этой книги (1955, 1958, 1970) он говорит о Конен в мужском роде. Видимо, ему трудно было предположить, что автором статьи на столь острую проблему в то время в СССР может быть женщина. По поводу трудов на американскую тему можно сказать еще и о таком удивительном качестве стиля Валентины Джозефовны, как умение писать о джазе в удачно используемой терминологии традиционного музыковедения, без обычного для

подобных работ «слэнга». Поэтому ее «Пути американской музыки», «Рождение джаза», «Третий пласт» стали бестселлерами, и понятны самым широким кругам читателей.

Когда готовилась книга о Шуберте (издана в 1953), супруг Валентины Джозефовны ещё подмечал и корректировал некоторые «американизмы» в её языке. Но далее, в почти ста тридцати публикациях она предстала блестящим ученым, во всем великолепии своего стиля, который она «выработала» в предыдущие годы.

Елена Матвеева, Надежда Котнова (Москва)

Динамизация процесса слушания музыки в вузовском курсе

Преподавание предметов музыкального цикла в высших учебных заведениях, где музыка не является основной специализацией, связано со значительными трудностями, которые обусловлены рядом причин: очень разным базовым уровнем музыкального образования студентов в группах, краткостью учебных курсов, необходимостью освоить большой объем информации и сформировать некоторые базовые навыки в короткий срок, «второстепенностью» значения курсов по теории и истории музыки в образовательной программе и т.д. Но самой главной проблемой, на наш взгляд, является отсутствие у студентов навыка активного слушания музыки, именно он обеспечивает понимание структуры и смысла звучащих произведений, что, собственно, и является основной целью такого рода общеознакомительных курсов.

Такой тип слушания и восприятия музыки, при котором звучащее произведение лишь скользит по поверхности внимания, называют комитатным: «Комитатное восприятие не нацелено на включение памяти, а слух — на информационную дифференциацию. Главными становятся чисто звуковые, сонорные свойства; практически снимается композиционная направленность восприятия» [7, с. 103]. Музыка воспринимается как невнятный (хотя и приятный) шум, нерасчленимый на составляющие, никак не соотносимый с опытом слушающего, и менее всего в такой ситуации слушатель отдает себе отчет о структуре сочинения: «Практически снимается композиционная направленность восприятия. Для нее нет почвы. Как правило, длительность включений ориентирована на малые формы, а композиционные события предельно просты» [6, с. 193].

Для того, чтобы прослушивание музыки стало активным, у него должна появиться конкретная цель, слушатель должен ответить (себе или педагогу) на правильно поставленные вопросы; другими словами, для целенаправленного прослушивания требуется установка, которую принято определять так: «Установка — целостное состояние психики, зависящее от потребностей, задач деятельности, ее условий. Возникающая перед человеком цель, необходимость совершить то или иное практическое действие, приводящее к осуществлению этой цели, к удовлетворению потребности, настраивает все механизмы психики

на успешное выполнение задачи. В запасах прежнего опыта подготавливаются к наиболее легкому извлечению из памяти именно те сведения, те стереотипы операций, которые в первую очередь могут понадобиться для ее решения» [5, с.152].

Проблема установки в музыкальном восприятии довольно широко разработана в отечественном музыкознании, в частности, ему посвящено диссертационные исследования В.В. Медушевского [4; 3]. Он выделяет аксиологическую и опознавательную установки; первая, согласно названию, определяет общее отношение слушателя к сочинению, вторая тесно связана с явлением «предслышания», благодаря которому слушатель, сравнивая свои представления со звучащим сочинением, получает либо подтверждение своих ожиданий, либо обманывается в них. В современной психологии этим механизмам предугадывания и прогнозирования посвящено довольно много работ. Что же касается практической педагогики, то здесь также существуют известные методики для развития в учащихся и механизмов предслышания, и внимания, и навыков активного слушания в целом. Однако практически все они нацелены на школьников, на начинающих слушателей с очень небольшим опытом – как музыкальным, так и жизненным. Поэтому те задачи, которые перед ними ставятся, очень просты, определены и ограничены.

В вузовских курсах, однако, приходится иметь дело со студентами, которые уже имеют свои музыкальные предпочтения, сформированные установки, предубеждения, слушательские привычки и т.д. Многие заявляют, что слушают только музыку определенных стилей, что им неинтересна классическая музыка, что музыка Моцарта, например, «скучная» и их не впечатляет. А самое главное, при прослушивании музыки в начале курса они, как правило, стараются занять себя чем-то еще (рисуют, смотрят в смартфоны и ноутбуки), чтобы снова попасть в привычную ситуацию ее фонового восприятия. Так происходит, конечно, не со всеми и не во всех группах, однако такая тенденция присутствует, и не заметить ее нельзя.

У описанной выше группы студентов можно констатировать 1) отсутствие опознавательной установки (аксиологическая остается, поскольку музыка определенным образом оценивается как «фоновая», «скучная», «приятная» или как-то еще); 2) навыка предслышания (поскольку нет слушательского ориентира); 3) присутствие комитатного слушания как результат. Чтобы изменить ситуацию, следует поставить перед прослушиванием ряд вопросов, требующих слушательского внимания для ответа, навыков аналитической дифференциации элементов музыки. Перед младшими школьниками обычно ставят простые задачи и задают вопросы вроде таких: «Какой характер музыки?», «Каких персонажей вы бы представили?», «Музыка звучит в мажоре или миноре?». Они возможны и в работе со студентами как часть большого блока вопросов и заданий, однако глобальные цели слушания должны быть изменены.

Как отмечалось выше в цитатах из работ Г.П. Овсянкиной и Е.В. Назайкинского, при комитатном прослушивании почти полностью исчезает восприятие музыкальной формы, и это понятно, ведь здесь требуются спе-

цифические знания и умения. Чтобы опознать музыкальную форму, необходимо знать целый ряд таких форм, уметь слышать границы формы, каденции, определять принципы развития, репризность, здесь активно задействуется музыкальная память, опыт слушания и т.д. Логично, что именно опознание музыкальной формы может стать той задачей, которая очень динамизирует процесс слушания музыкального произведения в целом.

Идея ориентирования вузовского курса теории и истории музыки на слуховое распознавание музыкальных форм принадлежит Ирине Борисовне Шур (1929–2020), одному из старейших педагогов ВГИК им. С.А. Герасимова. Такой подход не просто полностью себя оправдал в обучении студентов всех специальностей (звукорежиссуры, режиссуры, киноведения, актерского мастерства и т.д.), но и способствовал тому, что многие из них начали или продолжили заниматься музыкальным исполнительством, композицией, исследовательской работой (с представлением докладов на конференциях). Кроме того, возникло то самое активное слушание, при котором музыка несет для слушателя массу информации, она воспринимается как выразительный язык, создающий художественное целое.

Процесс формирования такого слышания, конечно, довольно непросто. Отчасти выводу музыки из сферы фоновой способствует ее живое исполнение на музыкальных инструментах в классе, в том числе и в качестве концертных номеров с приглашенными музыкантами (вокалистами и инструменталистами). Для некоторых студентов это оказывается вообще первый опыт восприятия звучания акустических инструментов. Однако это только отчасти исправляет ситуацию, оставляя целый комплекс других проблем.

Одна из проблем – различие тезауруса студентов одной группы. Е.В. Назайкинский определяет тезаурус как «своеобразный словарь — набор закрепившихся в памяти у того или иного человека следов его прошлых впечатлений, действий и их разнообразных связей и отношений, которые могут снова оживать под воздействием художественного произведения» [5, с.75]. Студенты, имеющие музыкальное образование (иногда даже на уровне музыкального колледжа, т.е. профессиональное), имеют представление о теории музыки, гармонии, полифонии, музыкальных формах, обладают достаточно большим слушательским багажом, представлением об эпохальных и авторских стилях, в то время как студенты без образования даже на уровне музыкальной школы не способны вообще расчленять звуковой поток на различные параметры. При этом и те, и другие должны быть включены в процесс анализа музыкальной формы.

Разумеется, различие первоначального уровня преодолеть невозможно, и это не является целью курса. Однако, есть возможность несколько уравнять условия, в которых происходит учебный процесс: во-первых, весь анализ происходит при прослушивании без нот, и такой опыт часто оказывается новым для студентов-музыкантов; во-вторых, при анализе широко используется опора на жизненный опыт студентов, не связанный напрямую с музыкой; в-третьих, для анализа избирается музыка классико-романтического периода, одним из

очевидных качеств которой является ее коммуникативность: «Говоря современным языком, классическое искусство в его коммуникативном аспекте основывалось на принципах информативности и наглядности. ... Эстетика классической эпохи способствовала выработке непревзойденного по живости и выразительности музыкального языка. На уровне лексики и синтаксиса – от мотива до периода – в этом языке создавались “говорящая мелодика”, “говорящие паузы”, “говорящие акценты”; на уровне частей циклического произведения вырабатывался особый, событийный динамизм формы, пронизанный конфликтным развитием; на уровне сочинения в целом – концепционность, подчас позволяющая интерпретировать себя как сюжетность или программность» [2, с.41–42]. Это музыка, прямо направленная на своего слушателя, отчетливо демонстрирующая свое устройство и стремящаяся быть понятой. Все принципы формообразования в такой музыке отчетливо себя проявляют, и не составляет большого труда распознать намерения композитора относительно построения целостной композиции.

Здесь, однако, можно столкнуться с другой проблемой: музыка отдаленной эпохи отражает совершенно иное мироощущение, иное течение времени, опирается на иные слуховые ориентиры и музыкальные идиомы. То, что было понятно слушателю в XVIII веке, совершенно не считается сегодняшним, из-за несовпадения тезаурусов композитора и сегодняшней аудитории теряется большая часть информации. Музыка, из которой «выпадают» значительные фрагменты содержащейся в ней информации, становится «скучной» и неинтересной, внимание рассеивается, цели прослушивания упускаются из виду.

Здесь необходимы специальные педагогические усилия, которые наиболее эффективно проявляют себя, можно сказать, в сфере сторителлинга [1]. Популярное сегодня понятие буквально обозначает «рассказывание историй», оно способно заинтересовывать студентов и концентрировать их внимание в процессе анализа музыки.

Например, при рассмотрении формы вариаций в Девяти вариациях на тему Ж.П. Дюпора К 573 В.А. Моцарта студенты довольно быстро утомляются констатированием повторяющейся простой трехчастной формы каждой вариации и фиксированием приемов варьирования. Однако, если обратить их внимание на то, что в менуэте Дюпора в середине композитором допущена серьезная ошибка в конструировании формы (тоника с основным мотивом появляется на два такта раньше, чем нужно, из-за чего иногда простую форму слышат как двухчастную), они начинают с вниманием и даже азартом следить, как Моцарт с этой «ошибкой Дюпора» обходится. Здесь действительно разворачивается целая история: чрезвычайно искусный и чуткий к музыкальным закономерностям Моцарт, притом склонный к шуткам, специально берет кривовато написанную тему и пишет на нее восхитительные вариации, вначале будто потешаясь над неумелым Дюпором, а затем «исправляя» эту ошибку разными способами. При этом, будучи прежде всего оперным композитором, Моцарт охотно использует оперную стилистику в этой небольшой пьесе (тема и всего девять вариаций): пятая явно использует язык комической оперы, шестая, минорная, имеет выра-

женный ламентозный характер, в седьмой с дуэтом голосов воплощается оперный финал, восьмая написана как типичная оперная ария. При этом Моцарта явно забавляет затеянная им игра; ламентозность шестой вариации представлена в небывало концентрированном виде: помимо секундовых «рыдающих» интонаций, композитор использует гармонии пониженных ступеней («неаполитанский» аккорд), жанр сарабанды (!), не говоря уже о тональности ре минор с его очень определенной семантикой воплощения тьмы и смерти особенно у Моцарта (в ре миноре написан знаменитый Реквием или не менее знаменитая ария Царицы Ночи в опере «Волшебная флейта»). Такого рода анализ музыки полностью захватывает студентов, кроме того, он позволяет им очень хорошо запомнить суть принципа варьирования, а также параметры композиции, которые должны оставаться неизменными: гармонию и форму.

Другой пример – рассмотрение формы классического рондо в известной всем пьесе Л. ван Бетховена «К Элизе». Обычно студенты довольно живо реагируют на ее начало, поскольку музыка рефрена рондо всем известна. По этой же причине они довольно быстро начинают отвлекаться, поскольку им кажется, что никакой новой информации они здесь получить не могут. Раскрытие интонационно-фабульного построения [3] пьесы меняет фокус их внимания и позволяет развернуть еще одну занимательную историю. Бетховен, как известно, был вынужден давать уроки фортепиано многочисленным ученицам, для одной из которых, вероятно, и была написана эта пьеска. Начальная трелеобразная интонация и ее бесконечное повторение сначала в рамках простой трехчастной формы рефрена, затем при всех его возвращениях, выглядит как изображение «зазубривания» мотива не слишком талантливой ученицей, которая, к тому же, отвлекается (первый эпизод), затем вызывает гнев своего наставника (второй эпизод). Мотив звучит явно как «надоедливый», «скучный», однако стоящая за ним история, напротив, занимательна, хорошо запоминается – вместе с принципами построения рондо.

Именно классическая музыка дает множество похожих примеров, где музыкальная форма, ее разворачивание в интонационной фабуле, может служить основанием для запоминающейся истории вроде «ошибки Дюпора» или «скучного урока». В вариациях первой части ля-мажорной сонаты К 331 В.А. Моцарта вариации начинают «двоиться», поскольку композитор настолько переполнен идеями, что не может дождаться окончания вариации, и варьирует уже второе предложение первого периода простой формы; в *Rondo a capriccio* op.129 Бетховена, известном под названием «Ярость по поводу потерянного гроша», композитор строит грандиозную форму с двумя разработками на основе очень простой, почти примитивной и совершенно не заслуживающей такого развития теме; в поздней сонате до мажор Hob. XVI:50 Й. Гайдна принципы вариационности вторгаются в сонатность, а разработка выглядит почти как пересказ театральной пьесы, где герой оказывается потерянным, попадает в неведомое, совершенно чуждое место (внезапная модуляция в очень далекую и связанную с семантикой загробного мира тональность ля бемоль мажор), и с трудом находит путь обратно. Классическая музыка постоянно «рассказывает истории», и при внимательном, аналитическом

вслушивании в нее, ее язык становится внятными. А это и есть настоящая цель вузовского курса теории и истории музыки.

Литература

1. Готтшалл Дж. Как сторителлинг сделал нас людьми / Джонатан Готтшалл; [пер. с англ. Н.Л. Крякиной]. — М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2020. — 272 с.
2. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л.В. Кириллина — М.: МГК им. Чайковского, 1996. — 192 с.
3. Медушевский, В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.02. — Москва, 1981. — 381 с.
4. Медушевский, В. В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя [Текст]: Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М.: [б. и.], 1971. - 26 с.
5. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1972. — 383 с.
6. Назайкинский, Е.В. Звуковой мир музыки / Е.В. Назайкинский. — М.: Музыка, 1988. — 254 с.
7. Овсянкина, Г.П. Музыкальная психология / Г.П. Овсянкина. — Спб.: Издательство «Союз художников», 2007. — 240 с.

Анна Меньшикова (Саратов)

Тлинкиты (колоши) глазами русских первопроходцев Русской Америки

«Русская Америка» — так в XVIII–XIX вв. называли северо-западную часть американского континента, включавшую такие территории как Аляска, Алеутские острова и колония Росс в Калифорнии. История проникновения русских мореходов и землепроходцев в данный район — одна из интересных страниц Отечественной истории.

Систематическое изучение русскими северной части Тихого океана началось в XVIII в., когда вслед за В. Берингом и А.И. Чириковым на восток за океан устремились российские экспедиции. Открытие Аляски было естественным продолжением заселения и освоения природных ресурсов Сибири. Охота на пушного и морского зверя приносила немалые доходы промышленникам¹ и казне.

Добыча пушнины требовала освоения все новых и новых промысловых территорий, что было невозможно без соприкосновения с их коренным населением. Первым индейским народом, с которым соприкоснулись русские первопроходцы в Северо-Западной Америке (июль 1741 г.) стали тлинкиты². Однако регулярные контакты с ними начались только в 90-е годы XVIII века.

¹ Промышленник в данном случае человек, занимающийся пушным промыслом или зверобойным морским промыслом.

² Территория, населенная тлинкитами (юго-восточная Аляска — архипелаг Александра и прилегающее материковое побережье), входила в состав русских владений в Америке, находив-

Одним из наиболее ранних упоминаний о тлинкитах и жизни Русской Америки является труд участника первого русского кругосветного плавания Ю.Ф. Лисянского. Его книга «Путешествие вокруг света в 1803-1806 гг., по повелению Его императорского величества Александра Первого, на корабле «Нева», под начальством флота капитана-лейтенанта, ныне капитана 1-го ранга Юрия Лисянского» впервые была опубликована в 1812 году. Автор, в частности, рассказал о коренных обитателях о. Кадьяк и побережья залива Ситки [7].

Более обстоятельно знал жизнь тлинкитов К.Т. Хлебников. Его «Записки», написанные в 1817-1832 гг. содержат интересные сведения по истории, экономике, географии и этнографии Русской Америки. «Летописец Русской Америки» охарактеризовал особенности хозяйства, материальной и духовной культуры тлинкитов [9].

Необходимо отметить также работу известного путешественника Отто Коцебу «Новое путешествие вокруг света в 1823-1826 гг.». Издание, представлявшее собой цикл очерков, было адресовано широкому кругу читателей. Есть в сочинении и рассказ об аборигенах, обитавших в районе Новоархангельска [8].

Исторические и этнографические материалы, изложенные в трудах Ю. Ф. Лисянского, К. Т. Хлебникова и О. Коцебу, представляют несомненный интерес для исследования, хотя отчасти противоречат друг другу. Так, в работе О. Коцебу чувствуется откровенное раздражение, с которым описывается жизнь колошей: «...это самый порочный народ на свете» [8, 211]. По-видимому, это объясняется напряженными отношениями, существовавшими между этим индейским племенем и русскими поселенцами [7]. Хотя нельзя отрицать и наличие личной неприязни к аборигенам.

Интересен «Вопросник для сбора сведений об американской народности калошах, составленный В.П. Романовым» [3]. Документ не датирован, но можно предположить, что составлен он был в начале 20-х гг. XIX в. Будущий контр-адмирал еще в качестве лейтенанта совершил переход из Кронштадта в Русскую Америку (1820-1822). Известно, что в 1825 г. на страницах «Северного архива» появилась его статья «О колюжах и колошах вообще». Возможно, что К.Т. Хлебников был знаком с содержанием вопросника и отчасти в своем сочинении пытался дать ответы на соответствующие вопросы.

Российские первопроходцы называли тлинкитов и родственные им индейские народы колошами, калошами, колюжами, калюжами или колюшами. В Словаре Брокгауза и Евфрона приведено такое объяснение происхождения перечисленных этнонимов: «название же Колоши, данное им русскими, произошло от *калюжки* — куска дерева, кости или камня (также раковина), который их женщины и старейшины (тойоны) вставляют в рассеченную и оттянутую книзу нижнюю губу».

По поводу этого обычая Ю.Ф. Лисянский писал: «У колошенских женщин, как только начнутся периодические недомогания, прорезывается нижняя губа, в которую вкладывается деревянный овал, выделанный наподобие ложки. Этот

шихся с 1799 г. до продажи Аляски США в 1867 г. под управлением Российско-Американской компании (РАК).

прорез увеличивается вместе с годами, так что напоследок губа оттягивается более 2 вершков вперед и около 3 вершков¹ по сторонам лица, отчего самая первая красавица делается ужасным чудовищем. Такое безобразие, как оно ни отвратительно, находится здесь в большом уважении, а поэтому знатные женщины должны иметь губы насколько возможно больше и длиннее» [7, 216].

Но не только внешний облик знатных индейских женщин поражал русских мореходов и промышленников, занятых добычей пушнины. Образ жизни тлинкитов, разительно отличался от быта русских. Не удивительно, что очевидцы, наблюдавшие обычаи, обряды, хозяйственный уклад индейцев, стремились поделиться впечатлениями с соотечественниками.

Относительно мягкий климат, богатая флора и фауна Русской Америки создали благоприятные условия для развития на северо-западном побережье оригинальной культуры тлинкитов. Традиционное хозяйство тлинкитов, как и других племен этого региона, ориентировалось на речное и морское рыболовство. Меньшее значение имели охота и собирательство. По словам К. Т. Хлебникова, индейцы занимались рыболовством круглый год [9, 81–82]. Имевшаяся в изобилии рыба лососевых пород составляла главный элемент пищевого рациона. Лососевую рыбу коптили, сушили и заготавливали впрок в большом количестве.

В феврале (по материалам русских авторов это начало хозяйственного цикла тлинкитов) идет добыча сельди. Причем «впрок эту рыбу они не запасают, потому что скоро портится от плесени и горчит» [9, 81]. Как правило, они запасали только ее икру. Способ добывания икры был своеобразным. «Колоши рубят древесную хвою и, перевязав оную, опускают с камнем в воду вблизи берега. Испущенная икра облипает ветки, которые вынимают из воды и сушат на солнце или на воздухе и по высушении околачивают от ветвей и сберегают для употребления» [9, 82].

На берегу моря охотились на морского зверя – морскую выдру, мех которой ценился за красоту и прочность.

Помимо рыболовства индейцы занимались охотой на горных баранов, диких коз и оленей, а также на птицу. Основу растительной пищи составляли дикие ягоды и плоды, а также водоросли, получаемые путем собирательства.

Своеобразна материальная культура тлинкитов. В их хозяйстве встречались лодки, выдолбленные из целого ствола, обычно – из кедра. Но большинство лодок делалось из легкого дерева, называемого чагой. «Хотя лодки эти однодеревки, однако же, некоторые из них могут вмещать до 60 человек... Они удивительно ходкие, хотя весла у них невелики» [7, 213–214]. Маленькие лодки использовались для промыслов, большие – для перевозки людей или в ходе военных действий.

В качестве орудий охоты и лова использовались разнообразные гарпуны, дротики, копья, сети, ловушки. Наконечники изготавливали из кости и камня. Тлинкиты были знакомы с металлом – обрабатывали самородную медь методом холоднойковки. Медные пластины служили средством обмена между пле-

¹ Около 9 и 13 см соответственно.

менами. Индейцы не знали гончарства. Для приготовления пищи им служили деревянные сосуды, в которые опускали раскаленные на огне камни.

Тлинкиты не были знакомы с элементами производящего хозяйства. К зачаткам животноводства относят приручение собаки, которая использовалась на охоте. Способ добычи шерсти свойственен для народов, находящихся на стадии родоплеменных отношений: в огороженные места загоняли диких баранов и коз, стригли с них шерсть и снова отпускали животных на свободу. Из шерсти на вертикальном ткацком станке ткали орнаментированные плащи-накидки. Позднее из шерстяной ткани, обычно – приобретенной у европейцев, стали изготавливать рубахи. Волокно луба также использовалось при ткачестве. Кроме того, из него плели широкополые шляпы с высокой тульей, которые затем раскрашивали. Часть одежды изготавливалась из меха, в том числе зимние плащи.

Рыболовство позволило тлинкитам перейти к оседлому образу жизни. Большую часть года индейцы проводили на берегу океана, где строили дома из оструганных каменным теслом бревен. Жилища не имели окон, в крыше имелось дымовое отверстие. Летним жилищем, используемым в период ловли лосося на реках, служили шалаши. У племен Северо-Западной Америки широкое распространение получила меновая торговля (дарообмен). Она осуществлялась в направлениях с севера на юг, с племенами внутренних областей, и с запада на восток. В процессе обмена фигурировали сухая рыба, истолченная в порошок, рыбий жир и меха, изделия из кедра, наконечники копий и стрел, украшения из кости и камня, рабы.

С конца XVIII в. тлинкиты благодаря развитию морской охоты были вовлечены в орбиту колониальной торговли. Они поставляли купцам ценную пушнину, получая взамен огнестрельное оружие, изделия из металла, ткани. В этих условиях постепенно трансформировались общественные отношения.

Русский миссионер, наблюдавший тлинкитов на рубеже XIX–XX вв., писал, что вместо традиционных регалий тлинкитских вождей «теперь умирающий тойон нередко завещает своему наследнику пачку разных бумажных свидетельств¹, полученных лично им самим или же еще его предшественниками за различные услуги от губернаторов и управляющих РАК, а позднее – от американских офицеров и капитанов военных судов» [2, 27].

По мнению исследователя Ю.П. Аверкиевой, эти предметы «функционально заменили тотемные знаки как свидетельства на определенные права и привилегии» [1, 38]. Однако, функционируя в рамках родовых традиций, новые свидетельства имели источником и символизировали уже не родовое начало, а некий авторитет вне рода и даже вне тлинкитского общества, что явилось признанием изменившихся условий существования тлинкитского рода.

К моменту знакомства с тлинкитами у последних еще сохранялось деление на фракции и роды, проявлялось имущественное и социальное неравенство, существовало наследственное рабство. Численность тлинкитов Ю.Ф. Лисянский определил в 10 тысяч человек. Племя делилось на несколько родов, носивших

¹ Из поколения в поколение передавались также другие «знаки отличия»: серебряные медали, предметы европейской одежды.

имена тотемных животных. Главными считались медвежий, орлиный, вороний, касаткин и волчий. Лучшими воинами считались представители волчьего рода. «Если кто-либо из них попадет в плен, – отмечал Лисянский, – то победители поступают с ним весьма ласково и даже возвращают ему свободу» [7, 216].

Родство считалось по линии матери. При рождении ребенок получал имя материнского рода, позже получал второе имя – по отцу. При заключении брака жених должен был год или два отработать у родителей невесты, после чего молодые уходили в род мужа. Община (барабора) размещалась в одном большом доме. Первоначально в ее владении находились рабы (калги), выполнявшие домашние работы для ее членов, участвовавшие в рыбной ловле и в военных действиях. Рабами становились военнопленные. Постепенно своими рабами «обзаводились» все члены общины. Хозяин, как правило, обладал неограниченной властью над ними.

Власть тойонов была незначительной и не наследовалась. Их выбирали, при этом преимущество оказывалось у тех лиц, кто обладал большим количеством родичей. В одном селении могло быть одновременно несколько тойонов [7, 216]. Поведение тойонов разительно отличалось от поведения соплеменников. Считалось, что чем богаче тлинкит, тем он могущественнее. О. Коцуба отметил: «Он имеет множество жен, что способствует увеличению численности его семьи, а также покупает рабов и рабынь» [8, 213].

Все русские первопроходцы отмечали отсутствие каких-либо признаков религии у тлинкитов. Понятия «высшее существо», «творец мира» ими не постигались. «Начало всех вещей» они искали в окружающем их мире. Так, сам человек представлялся им полубогом, а ворон – родоначальником тлинкитов. Душа бессмертна, но не получает в другом мире воздаяния за добро и наказания за зло. На загробную жизнь распространялось и социальное неравенство. «Вместе с умершим тойоном убиваются его калги, их души остаются вечными слугами душе начальника», – отмечал К.Т. Хлебников [9, 79].

Шаманы (колдуны) выполняли роль предсказателей будущего, но никак не слуг какого-либо культа. Шаманом мог стать при желании любой тлинкит. Их чтили и боялись, поскольку кроме предсказаний они лечили болезни, заклиная злого духа. «Они [злые духи] обитают в воде, а потому и болезни происходят от употребляемых рыб и ракушек... Они [колоши] упрашивают их через шаманов, чтобы избежать болезней, но почестей никаких не воздают», – писал К.Т. Хлебников.

Все русские первопроходцы отмечали три вещи, приносившие истинные (по мнению тлинкитов) наслаждения жизни: любострастие, пресыщение, а именно масляной и жирной пищей, и пляски. Пляски отличали семейные (ближайшие соседи) и общие (знакомые или богатые из отдаленных мест). Все гости получали подарки в надежде получить в будущем от них не меньше. «Пляска продолжается с утра до вечера и состоит вся в кривлянии тела, стоя и прыгая на одном месте... Колоши раскрашивают лица красками, изображая разные фигуры. Волосы набивают орлиным пухом..., в руках резные погремушки и бьют в барабаны» [9, 85]. Что касается «кушанья колошей, то они достаточно невкус-

ные сами по себе, и кажутся еще более отвратительными, когда видишь, как неопратно здесь едят или точнее, пожирают пищу» [8, 213]. Едят грязными руками. Женщинам особенно мешали их копытообразные губы. Они отгибались к самому подбородку под тяжестью пищи, часть которой при этом вываливалась обратно. Русскими также отмечалась необычайная воинственность тлинкитов. Их владения постоянно увеличивались в результате вытеснения более слабых народов, что подтверждают и современные исследования [4, 114–120 и 7, 215]. Ни одно племя Аляски не ставило войну и захват рабов в основу своей жизни, как тлинкиты. Индейская война среди лесных чащоб, бесчисленных островов и переплетения извилистых проливов порождала подчас такие ситуации, когда люди просто исчезали бесследно, трудно было установить, погиб ли этот человек или оказался в плену.

Рассказывая о военных обычаях индейцев, все русские авторы уделяли немало внимания обращению с пленниками, особенно с европейцами. «Со своими пленниками они поступают жестоко: предают их мучительной смерти или изнуряют тяжкими работами, особенно европейцев, – писал Ю.Ф. Лисянский. – Если кто-нибудь из последних попадет к ним в руки, то нет мучения, которому не предали этого несчастного. В этом бесчеловечном деле участвуют самые престарелые люди и дети. Один режет тело попавшего в плен, другой рвет или жжет, третий рубит руку, ногу или сдирает волосы. Последнее делается как с мертвыми, так и с измученными пленниками, и совершается шаманами, которые сперва обрезают вокруг черепа кожу, а потом, взяв за волосы, сдергивают ее. После этого головы несчастных жертв отрубаются и бросаются на поле или выставляются напоказ. Этими волосами ситкинцы украшаются во время игр» [7, 212–213].

Некоторые особенности индейской тактики отметил К.Т. Хлебников. «Они стараются не обнаруживать своих планов, пока не приведут себя в способность действовать наступательно. Нападая врасплох, они не дают пощады мужчинам и убивают всех; но женщин обыкновенно щадят и берут в невольницы (куух)» [9, 84]. Тлинкиты производили даже некое подобие доспехов из дерева. «Перед нападением одеваются в латы из дерева, переплетенные плотно китовой жилой, которые закрывают грудь и спину. На лица надевают маски деревянные, на которых вырезаны личины зверей или других животных в виде, более устрашающем; поверх масок надеваются на головы толстые деревянные шапки с подобными же изображениями, и все эти уборы привязываются один к другому ремнями, оставляя места для глаз и ушей» [9, 84].

Наравне с внешними войнами, которые вели тлинкиты с соседями и чужестранцами, русские первопроходцы отмечали и внутренние. Причиной подобных столкновений могли стать грабеж, захват нескольких рабов, кровная месть и, как бы это ни банально не звучало, ссора из-за женщины, «подобно тому, как у стен Трои некогда сражались из-за прекрасной Елены» [8, 215]. О. Коцебу в своем очерке о тлинкитах приводит отрывок одной из погребальных песен. «Ты была слишком прекрасна. Ты должна была умереть. Достаточно было взглянуть на тебя, чтобы обезуметь от любви» [8, 215]. Здесь необходимо отме-

тить, что несчастную девушку убили соперники, так и не решив, кому она достанется. Анализируя воспоминания русских первопроходцев, нужно сказать, что каким бы ни представлялся им образ отвратительного и враждебного дикаря-тлинкита он далеко не исчерпывающ. Культура этого племени самобытна, интересна и, тем самым, для нас ценна. Изучение исторического наследия этой оригинальной культуры заслуживает дальнейшего глубокого изучения.

Литература

1. Аверкиева Ю.П. К истории общественного строя у индейцев северо-западного побережья Северной Америки (род и потlach у тлинкитов, хайда и цимшиян) // Американский этнографический сборник. М., 1960. т. I.
2. Архимандрит Анатолий. Индиане Аляски. Одесса, 1906.
3. Вопросник для сбора сведений об американской народности калошах, составленный В. П. Романовым // Русская Америка в «Записках» Кирилла Хлебникова. Ново-Архангельск. М.: Наука, 1985.
4. Гринев А.В. Годовой хозяйственный цикл тлинкитов // Экология американских индейцев и эскимосов. Проблемы индеанистики. М., 1988.
5. Гринев А.В. Индейцы эяки и судьба русского поселения в Якутате // Советская этнография. 1988. № 5.
6. Истомин А.А. Русско-тлинкитские контакты (XVIII-XIXв.) // Исторические судьбы американских индейцев. Проблемы индеанистики. М., 1985.
7. Лисянский Ю. Ф. Путешествие вокруг света на корабле «Нева» в 1803-1806 годах. М., 1947. Ч.2. Гл. 4-5.
8. Отто Коцебу Новое путешествие вокруг света в 1823-1826 гг. М., 1987.
9. Хлебников К.Т. Записки о колониях в Америке. Ч. 1. // Русская Америка в «Записках» Кирилла Хлебникова. Ново-Архангельск. М.: Наука, 1985.

Мэн Лу (Китай)

Вклад В.В.Андреева в сфере народной русской музыки

Русская народная музыка формировалась под влиянием исторических событий в Древней Руси. Как часть и символ русской культуры, русская народная музыка является основой для всей русской классической и современной музыки. Но только в XIX веке общество приняло русскую народную песню и народные инструменты как нечто серьезное и достойное изучения. Благодаря великому музыканту и патриоту Василию Васильевичу Андрееву, русские народные инструменты и песни начали входить в русскую светскую культуру. В этой статье подробно описан его вклад в сфере русской народной музыки : русские народные музыкальные инструменты, оркестр русских народных инструментов, вокальная и оркестровая русская народная музыка .

1. Вклад Андреева в музыку для русских народных инструментов

Как известно, имя «Василий Васильевич Андреев» тесно связано с балалайкой, он создал первый русский оркестр балалайки — Великорусский оркестр. Музыкальные способности проявились у мальчика рано. В студенческие

годы юноша усиленно занимается на скрипке, его учителем был Н. В. Галкин — профессор Петербургской консерватории. В селе Марьино, куда переехала семья Андреевых, юный музыкант встретился с деревенским балалаечником Антипом. «Я помню, что тогда же как калёным железом, выжглась в мозгу мысль; играть самому и довести игру на балалайке до совершенства» [1, с.5]

Сначала В.В.Андреев немного учился играть на балалайке у Антипа, скоро он научился прекрасно играть сам. Он решил приехать в столицу искать успех и посещал много дворянских усадеб и богатых семей. Проходит сравнительно немного времени, и имя В. В. Андреева в столице у многих на устах. Он неизменный участник великосветских раутов, на которых блистает актерскими и музыкальными способностями. Хотя В. В. Андреев и получил успех играя на балалайке, он все еще тратил внимание на изучение формы инструмента. Он заметил много недостатков: В. В. Андреев играл на балалайке, имевшей всего пять ладов, которые, кстати, могли передвигаться по грифу (постоянных порожков не было). В 1885 году В. В. Иванов согласился изготовить концертную балалайку с пятью постоянными ладами. С этой новой балалайкой он успешно дал много концертов, всё больше слушателей и критиков замечали этого молодого талантливого музыканта. И успех концертных выступлений на балалайке способствовал активному распространению пятиладовой балалайки среди появившихся многочисленных её почитателей, что привело к необходимости создания руководства для игры на инструменте. Это дало В. В. Андрееву лучший шанс осуществить свою цель: в 1887 года появилась первая школа игры на балалайке. В. В. Андреев не был мастером балалайки, но он всегда пробовал усовершенствовать форму инструмента. В. В. Андреев и несколько его учеников создали четыре вида балалайки: маленькой (*piccolo*), обыкновенной (*primo*), балалайки-альта и балалайки-виолончели. Все типы отличаются только размерами корпуса и материалом струн, остальное остаётся неизменным. В. В. Андреев попробовал исправить и усовершенствовать другие старые русские музыкальные инструменты. Он попробовал добавлять новую окраску своему оркестру. В.В.Андреев активно занимается розыском в оркестр новых инструментов, их введением и усовершенствованием. Интересна попытка введения в оркестр гудка. В. В. Андреев отлично понимал, что для звучания оркестра требуется скрипичная кантилена и это обстоятельство толкнуло его на поиски и усовершенствование старинного русского гудка, но к сожалению, опыт оказался неудачным.

В письме к Н. П. Фомину, датированному 18 июня 1898 года В. В. Андреев писал: «...я крайне занят по усовершенствованию как гудка, так и других, помимо струнных, еще духовых инструментов...» [2]. Оркестр пополняется новыми ударными инструментами, вводятся народные литавры — накры. Позже, по совету М. А. Балакирева, который неоднократно бывал на репетициях оркестра и живо интересовался его делами, появляется бубен. Он и его коллеги думал как вводить новые формы русских народных инструментов в свой оркестр. Бесспорно большая заслуга в введении новых музыкальных инструментов принадлежит Николаю Ивановичу Привалову — одному из ближайших помощников В. В. Андреева. Именно по совету Н. И. Привалова была усовершенствована

народная жалейка (так же называемой брелкой). В 1897 году в оркестре появились свирели, еще он нашел гусли с хроматическим строем. И потом он взял ложку в свой оркестр. Очень видно, В. В. Андреев тратил много сил на улучшение русских народных инструментов, благодаря ему, много старых инструментов снова воскресло и получило новые функции, которые больше отвечали требованиям эпохи.

2. Вклад в создание оркестра русских народных инструментов

Кружок В. В. Андреева в Петербурге в своём первом составе насчитывал восемь исполнителей вместе с В. В. Андреевым (а не семь, как стало впоследствии) и был организован осенью 1887 года.

Деятельность В. В. Андреева не ограничивалась созданием одного кружка. Известно, что уже в декабре 1887 года в Соляном городке им был организован балалаечный класс из 14 учеников и по существу началась регулярная педагогическая работа. Сначала выступления кружка на частных вечерах участились. В 1888 году кружок балалаечников В. В. Андреева в отдельных высказываниях печати уже именовался оркестром [3]. В 1888 году 20 марта, в зале Кредитного Общества, состоялся концерт под управлением кружка В.В.Андреева, концерт балалаечников сопровождался таким огромным успехом. В состав кружка входили следующие исполнители: В. В. Андреев, Ф.Е.Ренике, А. В. Паригорн, А. А. Волков, Н. П. Штибер, Д. Д. Федоров, А.Ф.Соловьев, В. А. Панченко, П. А. Эльман. Они также впервые участвовали в создании оркестра.

В. В. Андреев хотел привести балалайку в Москву . До приезда в Москву состоялся концерт в Туле, а 29 апреля при полупустом зале Благородного Собрания москвичи принимали В. В. Андреева и его кружок. Огорченные прохладным приемом жителей старой столицы, балалаечники сразу выехали в Тверь. Остальные города, в том числе Орел и Курск кружок посетил позже. Кружок много работал, повышая исполнительское мастерство и расширяя репертуар. По официальным данным в 1888 году, кроме благотворительных выступлений, было дано 11 концертов. Итак, знакомство Н. П. Фомина с В.В.Андреевым состоялось 20 марта 1888 года, а настоящее творческое сотрудничество началось с осени 1889 года. Роль Н. П. Фомина в реорганизации кружка трудно переоценить.

Пять официальных выступлений в 1891 году и столько же в следующем — 1892 году проходят в Петербурге, причем В. В. Андреев старался выступать на разных концертных площадках. В 1892 году состоялась вторичная поездка во Францию. Там В. В. Андреев создал 15 официальных концертов, всюду восторженный прием. В. В. Андреев был удостоен почетного звания члена Французской Академии. Последующие три года по существу не меняют характера деятельности коллектива, но именно в это время происходят изменения в составе. В 1899 году был собран самый первый состав Великоорусского оркестра. В течение последующих лет состав оркестра часто менялся. Свой первый официальный концерт в самом новом составе оркестр провел перед петербургской публикой 29 декабря 1907 года, зато новый состав оркестра оставался стабиль-

ным недолго: через два года он был намного увеличен. Еще с 1908 года оркестр все чаще выезжал за границу. Гастроли оркестра начались в Германии. В разных городах андреевцы дали 23 концерта, прошедших с большим успехом. В 1910 году состав оркестра обновился. Среди музыкантов уже нет Б. С. Трояновского, Н. П. Фомина, Н. И. Привалова, В. Т. Насонова, П. П. Каркина — ближайших и верных помощников В. В. Андреева. Все они по разным причинам выбыли из оркестра. В. В. Андреев уже не играл в оркестре и редко выступал как солист, ограничив свою деятельность дирижированием. Оркестр, образца 1910 года именовался «состоящий под высочайшим Его Императорского Величества Государя Императора покровительством Великорусский оркестр Василия Васильевича Андреева».

После событий февральской революции 1917 года положение Великорусского оркестра осложнилось, так как бывшая царская канцелярия уже не оплачивала кредиты на жалование членам коллектива, а также суммы на содержание помещения для репетиций, расходы на библиотеку и ведение текущих расходов. 7 марта 1917 года на общем собрании членов оркестра коллектив был переименован в «1-й Народный Великорусский оркестр». Свершилась Великая октябрьская революция. Судьба Великорусского оркестра оставалась неясной. Обращения оркестрантов и В. В. Андреева в отдельные организации не давали сколько-нибудь ощутимых результатов. Наконец, о тяжелом положении оркестра узнал нарком просвещения А. В. Луначарский, который раньше никогда не слышал андреевцев. После некоторых формальностей они пришли к решению. Оркестр удачно исполнил свою программу и после этого состоялось обсуждение, и через некоторое время коллектив был взят на государственное обеспечение. Начались концерты для революционных частей и новой рабочей аудитории. В. В. Андреев за всю жизнь тратил свое все внимания и силы на Великорусский оркестр. Он создал базу всех оркестров русских народных инструментов. Даже в конце своего жизни, с друзьями и соратниками, навещавшими его, В. В. Андреев беседовал о дальнейших планах распространения и развития инструментального наследия русского народа. Он еще помогал О. У. Смоленскому создать хор гуслей О. У. Смоленского, и еще попробовал вводить инструменты в оркестр. Одним словом, В. В. Андреев внес огромный вклад в создание оркестра русских народных инструментов.

3. Вклад в введение песен в репертуар оркестра русских народных инструментов

В.В.Андреев сначала только играл традиционные русские народные песни. В июне 1887 года в свет вышла первая школа игры на балалайке. В издании было шесть песен: «Барыня», «Во пиру была», «По улнце мостовой», «Нигде милого не вижу», «Научить ли тя, Ванюша», «Камаринская». А потом В.В.Андреев начал пользоваться инструментами исполнять русскую оперу. В.В.Андреев попробовал играть на миниатюрной гармонике почти все лучшие места из «Жизни за царя» в личном концерте и получил прекрасные отзывы. Еще В.В.Андреев сольно исполнял на своей балалайке марш собственного со-

чинения. Как музыка, марш интереса не представляет, но лучше его ничто не может доказать, что только виртуоз может извлекать из этого все-таки скромного инструмента такие сильные звуки, такие сложные и трудные аккорды, так заставить петь балалайку.

В.В.Андреев сотрудничал со многими музыкантами. В 1889 году В.В.Андреев обратился к Н. И. Фомину с просьбой о сотрудничестве. Интересна роль композитора Николая Петровича Фомина в реорганизации кружка, а позже и оркестра. Но Н. П. Фомин не сразу дал согласие, зная, что трудностей будет много, а, согласившись, поставил условием коренную реформу кружка во имя дальнейшего его развития и процветания: перемены строя инструментов, введения новых музыкальных элементов, обязательного изучения игры по нотам и нового художественного репертуара. Коренная реформа, которую решил провести Н. П. Фомин, вызвала бурную реакцию участников кружка, и на следующую репетицию явился только один Паригорин.[4]Новый 1889 год был для кружка особенно ответственным в связи с подготовкой к выезду за рубеж на Всемирную выставку в Париж. Общее количество концертов составило 1 за весь год. Это немного и объясняется тем, что вся деятельность В.В. Андреева была направлена на укрепление кружка, его технического и исполнительского уровня. Большое внимание уделялось расширению репертуара.

По возвращении в Россию кружок направляется в Москву, где впервые исполняются новые произведения В. В. Андреева «Вальс-фантазия» и «Воспоминание о Париже» .Уже тогда можно было заметить, что у оркестра уже были свои оригинальные песни. В. В. Андреев получал приглашение от Митрофана Петровича Беляева, известного любителя музыки и мецената, посетить одну из его знаменитых музыкальных пятниц, где присутствовали П.И. Чайковский, В. В. Стасов, Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Лядов, А. К. Глазунов. Там В.В.Андреев играл народную русскую песню «Во саду ли, в огороде», исполнил много русских песен и вальс на мотив модного в то время романса «Звезды блещут». Это первый раз , когда это сделал оркестр народных русских инструментов. С помощью Н.П.Фомина Великорусский оркестр играл превосходно и кроме чудных русских песен в прекрасном переложении Н.П.Фомина, можем указать на рапсодию, ловко и чрезвычайно музыкально составленную тем же Н.П.Фоминим из мелодий и разных музыкальных эпизодов второй симфонии, фортепианного концерта и «Евгения Онегина» Чайковского. Но это делало многих «специалистов» не довольным. Это доказало что В.В.Андреев уже начинал пробовать пользоваться русскими народными инструментами как «изящными инструментами». Н.П.Фомин исполнил указанные В.В.Андреева 3 песни из сборника Балакирева, Чайковского, а также указанные тобой: две фантазии из оперы «Жизнь за царя», фантазию из оп. «Паяцы», хор поселян из оперы «Князь Игорь» и Шумана. [5, с.23]. Большое внимание к классике как русской, так и зарубежной характерно для В. В. Андреева в период организации оркестра, такое направление сохранилось и впоследствии. В. В. Андреев понимал, что развитие оркестра русских народных инструментов и его дальнейший рост возможны лишь на основе самого разнообразного репертуара.

Было переложено по предложению известного дирижера А. Л. Горелова Скерцо из Четвертой симфонии П. И. Чайковского (*pizzicato ostinato*), как пель-зя более подходящее для щипковых инструментов. Скерцо было переложено Н.П. Фоминым, но перед самым выходом в концерте в Дворянском Собрании для совместного исполнения с симфоническим оркестром под управлением А.Л. Горелова ему подали письмо от Анатолия Ильича Чайковского с категорическим запрещением исполнять на балалайках произведение его покойного брата. Еще одно знаменательное в истории оркестра событие. А. К. Глазунов написал специально для него «Русскую фантазию», которая была исполнена с большим успехом впервые 26 февраля 1906 года. Потом из-за войны и фонда оркестр перестал развивать песни. Зато В.В.Андреев еще получил поддержку. 11 января 1909 года в зале Дворянского собрания состоялся первый концерт увеличенного состава, в котором оркестр исполнил «Осень» Чайковского, «Овернский танец» Фомина, вальс «Метеор» Андреева и целый ряд старинных народных песен.

В.В.Андреев помогал русской народной музыке развиваться и получить распространение. Он создал базу русской народной музыки в новой эпохе. Так же он помогал строить оркестры русских народных инструментов и приносил оркестр на сцену и в театры. Результаты двадцатипятилетней музыкальной и общественно-просветительской деятельности В. В. Андреева, его работы по пропаганде возрожденных инструментов русского народа у себя на родине и за границей, были осязаемы уже при жизни реформатора русских народных инструментов. Наиболее точно охарактеризовал личность патриота и гражданина Б. С. Трояновский, он писал: «Андреев – это... величайший общественный деятель и один из самых выдающихся патриотов нашей Родины. И не только потому, что он создал оркестр из русских национальных инструментов, который является лучшим из всех на земном шаре национальных оркестров, а потому что он был гений, самородок, вышедший из среды русского народа, который первый из выдающихся русских музыкантов понял и оценил великую идею Ленина... и первый пошел работать с большевиками вместе со своим оркестром и сразу же, еще в 18-м году поехал на фронт давать концерты для Красной Армии, несмотря на съедавшую его тяжелую болезнь. Но, к сожалению, его здоровье от непосильной тяжести работы в поездках и тогдашних условий жизни, окончательно подорвалось, он не выдержал и умер на своем посту, как настоящий герой, как честный патриот своей Великой Родины, как беспартийный большевик, готовый жертвовать всем ради идеи служения своему народу...» [6].

Литература

1. Е. Максимов. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов Москва :Советский композитор,1983 г.
2. ЦГАЛИ СССР, ф. 695, оп. 1, д. 97.
3. «Петербургский листок», 1888, № 81
4. ЦГАЛИ СССР, Ф. 695, оп. 1, д. 1116, 1271.
5. Е. Максимов. Оркестры и ансамбли русских народных инструментов Москва :Советский композитор,1983 г.
6. ЦГАЛИ СССР, ф. 2445, оп. 1, д. 20.

Эсхатологические сюжеты в музыке И.Ф.Стравинского (на примере кантаты «Потоп»)

Образцы преломления эсхатологических сюжетов в музыкальном искусстве известны ещё со времён Средневековья. Так, заупокойная месса, текстовая основа и структура которой сложились в Средние Века, оставалась основным жанром, воплощавшим эсхатологические сюжеты в музыке – наряду с народными песнями духовного содержания (например, в Англии – «A lake-wake dirge», в России – духовные стихи) и протестантскими хоралами – вплоть до начала XX в., когда композиторы стали обращаться для воплощения эсхатологических сюжетов к другим жанрам, среди которых и кантата. Напомним, что кантата – изначально светский жанр, однако в XX в. происходит его сакрализация (есть, однако, и более ранние образцы – в творчестве И. С. Баха), в частности в творчестве И. Ф. Стравинского.

Все пять кантат Стравинского были написаны на тексты духовного, религиозного содержания, причём три из них – «Вавилон» (1944), «Проповедь, притча и молитва» (1951) и «Потоп» (1962) – опираются непосредственно на библейский текст, причём внимание композитора привлекают именно те фрагменты библейского текста, в которых представлены в том или ином виде эсхатологические сюжеты (Бытие, Деяния св. Апостолов, Откровение). Напомним, что самая первая кантата Стравинского «Звздоликий» (1911) не была написана непосредственно на библейский текст, однако в ней композитор при помощи определённых музыкально-выразительных средств – лейтмотив и лейтаккорд Звздоликого, особенности оркестровки (засурдиненая валторна изображает звучание колокола, тяжёлая поступь аккордов у деревянных и медных духовых, символизирующая вынесение божьего приговора человечеству), тоновая драматургия (смещение центрального тона произведения с на полтона вверх в кульминации) – отражает эсхатологический сюжет, иносказательно претворённый в поэтическом тексте К. Бальмонта. Эсхатологические сюжеты отражены также в музыке кантат «Вавилон» (1944), «Проповедь, притча и молитва» (1951) и «Потоп» (1961-62). Вместе с кантатой «Звздоликий» они образуют «кватернион» кантат, отражающих эсхатологические сюжеты. Этот аспект в творчестве И. Ф. Стравинского был мало изучен исследователями его творчества. В частности, упоминания об эсхатологических сюжетах в творчестве композитора содержится в статье И. Я. Вершининой «Бальмонт и Стравинский» [1], а также в монографиях С. И. Савенко «Мир Стравинского» и В. В. Гливинского «Позднее творчество Стравинского», что и обусловило актуальность данного исследования.

Последним сочинением Стравинского в жанре кантаты является «**Потоп**» для большого симфонического оркестра, чтеца, хора, солистов и танцоров, созданный в 1962 г. по заказу американской телевизионной кампании CBS (Нью-

Йорк). Как и «Проповедь, притча и молитва», «Потоп» принадлежит к додекафонному периоду творчества композитора. Интересна жанровая трактовка этого произведения. Сам композитор предпосылает партитуре подзаголовок «музыкальная драма». Исследователь творчества И. Ф. Стравинского Б. М. Ярустовский в своей монографии «Игорь Стравинский» называет её кантатой-аллегорией [8, с. 261]. Музыковеды С. И. Савенко и Е. Н. Лукашова относят произведение Стравинского к новым микстовым жанрам наряду с Симфонией псалмов, *Canticum sacrum*, «Авраамом и Иссааком», «Introit» памяти Т. С. Элиота [5, с. 156]. Зарубежные исследователи Р. Влад и Н. Йерс находят генетические связи жанра «Потопа» с «Байкой про Лису», «Историей солдата» [2]. Музыковедом Ю. А. Курановой установлены связи со средневековой мистерией [4, с. 156]. На эти же связи указывает ещё раньше Гливинский в своей монографии «Позднее творчество И. Ф. Стравинского» [2, с. 135]. В нашем дальнейшем анализе мы будем опираться на жанровое определение, данное исследователями Савенко и Лукашовой, как на наиболее полное.

Для своего произведения помимо собственно библейского текста (книга Бытия) на английском языке и английских текстов мистерий (Йоркского и Честерского циклов) композитор избирает и фрагмент латинского молитвенного текста «Te Deum», о чём свидетельствует надпись на титульном листе партитуры. Выбор текстовых первоисточников определил полиязычие всего произведения. Латинский молитвенный текст «Te Deum» в «Прелюдии» и «Завете радуги» обрамляет библейские тексты и тексты мистерий на английском языке в композиции кантаты. Интересно отметить, что текст всего произведения заканчивается теми же словами, с которых начиналось: использованный в произведении фрагмент текста «Te Deum» в «Завете радуги» дан от конца к началу (от слов «Sanctus» к «Te Deum»). Таким образом, композиция замыкается по принципу круга, как на уровне текста, так и в самой музыке, о чем мы еще скажем далее. Круг в христианской традиции символизирует вечность и цикличность неба [6, с. 187]. Вполне вероятно, что композитор применил такое замыкание сознательно.

После «Вавилона» (1944) и «Проповеди, притчи и молитвы» (1960–61) это второй в жанре кантаты опыт обращения непосредственно к библейскому тексту. Многие роднит эту кантату с «Вавилоном». Как и «Вавилон», «Потоп» написан на эсхатологический библейский сюжет. От «Вавилона» унаследованы трактовка голоса Бога (двухголосие мужских голосов), а также игровое и изобразительное начала в кантате, на которые указывает М. С. Друскин: «Изобразительное начало вызвало обогащение партитуры экзотическими инструментами – введены три тамтама, ксилофон-маримба, большой барабан ... рояль, арфа, челеста» [там же, с. 274].

Кантата состоит из семи частей – «Прелюдия», «Мелодрама», «Строительство ковчега» (хореография), «Каталог животных», «Комедия, Потоп» (хореография), «Завет радуги», – которые следуют друг за другом без перерыва. Части «Потопа» объединяются в три смысловых блока: «Прелюдия» и «Мелодрама», повествующие о сотворении мира и грехопадении человека, составляют первый

блок, второй обрамлён двумя хореографическими номерами – «Строительство ковчега» и «Потоп». Третий блок, состоящий из одного, последнего, номера и повествующий о покаянном умиротворении и прощении, представляет собой почти точную зеркальную репризу первого номера [3, с. 247].

В «Прелюдии» повествуется о сотворении мира. Здесь композитор прибегает к методу выборочного цитирования библейского текста, позволяющего в сжатом виде изложить сюжетную линию. В сквозном развитии этой части прослеживается членение на несколько разделов: первые такты «Хаоса», следующая за ними восходящая линия от кларнетов к флейтам, названная композитором «Лестницей Якова», речь чтеца на фоне оркестра, голос Бога (двухголосие солирующих басов), соло тенора (Люцифер, затем Сатана). Для музыкальной характеристики «Хаоса» композитор избрал квартовые созвучия, «разбросанные» по всей оркестровой ткани. Однако при более внимательном рассмотрении этого эпизода можно увидеть начальные звуки 12-тоновой серии, которая появится впоследствии и которая становится «строительным материалом» всей кантаты. Появление в музыке «Хаоса» начальных звуков серии неслучайно и воспринимается как присутствие божественного начала, предвещающее сотворение мира. Музыка «Хаоса» завершается проведением темы «Лестницы Якова». Следующий за ней «удар колокола» – аккорд у валторн, фаготов и контрафагота в низком регистре – знаменует начало творения. Начинается хоровой эпизод «Te Deum», где впервые полностью в хоровой партии излагается 12-тоновая серия.

Додекафония в «Потопе» символизирует организующее начало, Вселенский порядок. В контексте сюжетной линии «Прелюдии» додекафония становится символом творения. Именно поэтому композитор впервые излагает серию полностью в исходном виде в момент вступления хора «Te Deum». Такое решение тем более актуально для разворачивания сюжетной линии кантаты, если вспомнить, что число 12, составляющее количество звуков серии, символизирует духовную полноту и гармоническую завершенность [6, с. 18].

Хоровой эпизод «Te Deum» определён самим композитором как «пьеса, которая звучит «византийски» (для меня) и которая в некоторой степени, но по чистому совпадению напоминает хорошо известное византийское пение» [2, с. 138]. Вполне возможно, хоровой эпизод «Te Deum» символизирует хор ангелов, которые «громогласно возносили хвалу» (Иов, 38:7). Каждая строфа латинского молитвенного текста (в основе хора – фрагмент канонического текста мессы) – до слов «Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth» – завершается аккордами у струнных, отдалённо напоминающими колокольный звон. Эффект звона у струнных подчёркивается приёмом исполнения *sul ponticello* при динамике *sf*. Первая и последняя строфы латинского молитвенного текста завершаются аккордовыми «перезвонами»: аккорд с октавными флажолетами у виолончелей и первых и вторых скрипок, сменяемый аккордом у валторн, фаготов и контрафагота в низком регистре в первом случае, и аккорд с флажолетами у струнных, сменяемый аккордом у рояля и арфы во втором. «Удары колокола» на протяжении всего хорового эпизода повторяются шесть раз, символизируя

шесть дней творения. Шесть «ударов колокола» сопровождают рассказ чтеца, повествующего о сотворении мира и первого человека. В этом эпизоде в момент повествования о сотворении человека впервые появляется голос Бога – дуэт басов. Благодаря «раздвоенности» звучания голоса Бога композитор создаёт деперсонализированный образ Создателя [2, 4]. Вокальная партия Бога сопровождается «громовыми раскатами» больших барабанов, символизирующими «молнии, голоса и громы», исходящие от престола Бога (Откровение, 4:5). Изложение серии в преобразованиях – основной вид и его ракоход в нижнем голосе, ракоход и инверсия в верхнем – образуют замкнутое построение: «музыкальная речь» Бога заканчивается тем же звуком, с которого началась. Таким образом, здесь снова прослеживается связь с символикой круга, обозначающей вечность и мировой порядок.

В момент в речи Бога, где говорится о Люцифере, композитор применяет диатоническую ротацию, смещая первый звук серийного ряда в конец. Таким образом, композитор зашифровывает в графической записи образ личности, противоположной Богу. На этот факт указывает и Куранова в своей диссертации [4, с. 163]. В эпизоде монолога Люцифера (соло тенора), превращающегося затем в Сатану, композитор применяет инверсию основного вида серии, что символизирует превращение падшего ангела в Сатану и момент низвержения его в Ад.

«Мелодрама» делится на два эпизода – сцена в Раю (искушение Евы Сатаной) и диалог Бога и Ноя, где Бог даёт Ною задание построить ковчег, которые связываются между собой монологом Рассказчика. В эпизоде соблазнения Евы в партии валторн излагается инверсия основного вида серии, становящаяся характеристикой Сатаны. В вокальной партии Сатаны и Рассказчика, говорящего от имени Евы, композитор применяет технику нотированной декламации. Таким образом, композитор воплощает идею о том, что «небожители должны петь, в то время как обитатели земли должны только говорить» [2, с. 141]. Напомним, что партии Ноя, его жены и сыновей, Глашатая разговорные.

Монолог Рассказчика, связывающий между собой сцену в раю и диалог Бога и Ноя и повествующий об изгнании Адама и Евы из рая, сопровождается «ударами колокола», аккордами у струнных и меди. По определению самого композитора это «аккорды проклятия» [2, с. 143], они символизируют изгнание из рая. Вслед за «аккордами проклятия» у первого фагота проводится фрагмент темы «лестницы Якова», который в данном контексте может быть трактован как «мотив нисхожденья» – Адам и Ева изгнаны из рая.

Следующий эпизод «Мелодрамы» – диалог Бога и Ноя – делится на три раздела. В первом разделе в момент речи бога у тремолирующих струнных возникает хроматическая фигура – восхождение от *c* к *g* и замыкающее его нисхождение от *g* к *c*. Она вновь отсылает нас к символике круга как к одному из символов Бога, не имеющего ни начала, ни конца. Символично также и то, что эта фигура повторяется здесь трижды – как символ триединства Бога в христианской традиции. Приём игры *sul ponticello* при динамике *p* создаёт эффект сияния – Бог появляется перед Ноем в сиянии своей славы. Каждый раздел диалога завершается ответной репликой Ноя, сомневающегося в том, что сможет вы-

полнить поручение Бога. В первый раз реплика Ноя («Oh, mercy Lord! What may this mean?», «О, помилуй, Господь! Что все это значит?») звучит без поддержки оркестра. Однако следующие две реплики Ноя поддерживаются тремолирующими аккордами у высоких струнных с восходящей хроматической фигурой и с замыкающей её нисходящей (вновь аллюзия на символику круга), что можно воспринимать как приближение человека к Богу. В ещё большей степени это ощущается в момент завершающей «Мелодраму» реплики Ноя («Thy hiding, Lord, I shall fulfil» «Твою просьбу, Господь, я исполню»), которая получает здесь ритмическое оформление и условную звуковысотность (Sprechstimme). Поддерживающие заключительную реплику Ноя три аккорда у гобоев, кларнета и валторн, воспроизводящие первые звуки серии в её инверсионном варианте и имитирующие колокольное звучание, также призваны подчеркнуть богоизбранность Ноя, его отчуждённость от мира грешников, который вскоре должен погибнуть, что соответствует библейскому эсхатологическому сюжету.

«**Строительство ковчега**» (тт. 248-334) представляет собой, как было указано выше, хореографический номер. Напомним, что в произведении таких номеров два – «Строительство ковчега» и «Потоп». В «Строительстве ковчега» снова появляется серия, от которой композитор «отходит» в «Мелодраме». Так, первые аккорды воспроизводят серийный ряд в его исходном виде. «Разбросанные» по разным регистрам, тембрам, эти аккорды напоминают об аккордах «Хаоса» из начала «Прелюдии», но теперь это «организованный» хаос – работа людей, руководимая Богом («I shall guide thee in all thy work»). Использованная композитором пуантилистическая техника в оркестровой ткани связана со звукоизобразительностью. Здесь можно услышать подражание стуку молотка, визгу рубанка. В то же время композитор говорил: «Ковчег столь же нереален, как и Троянский конь» [7, с. 77].

Эта часть кантаты имеет сквозную структуру, которая выстраивается путём гексахордно-ротационных образований серийного ряда. Исследователь творчества И. Стравинского В. Гливинский выделяет две фазы в развитии «Строительства ковчега», которые выстраиваются на основе преобразований серийного ряда. Первая фаза, по Гливинскому, длится с 248 по 294 тт. и представляет собой ряд гексахордно-ротационных преобразований основного вида серии (всего восемь). Во второй фазе (тт. 294-334) Стравинский помимо приёмов серийного развития применяет также аккордовые педали, которые образуются при помощи «наслаивания» соседних звуков серии, на что указывает В. Гливинский [2, с. 143-144]. Преобладание основного вида серии здесь помимо организующего начала может восприниматься также как и символ богоизбранности Ноя. Это подкрепляется тем, что в проведение серийного ряда «вкрапляются» восходящие мотивы темы «Лестницы Якова» (тт. 266, 287, 297). Эта часть завершается троекратно повторенной аккордовой фигурой поема, символизируя окончание работы по строительству ковчега и одновременно окончательность вынесенного Богом приговора грешному человеческому миру. Этой же фигурой завершится и «Комедия», предшествующая «Потопу» и приобретающая именно этот смысл.

В «Каталоге животных», также построенном на материале серийного ряда, композитор вкрапляет в музыкальную ткань фрагменты темы «Лестницы Якова» (тт. 344, 364, 368-370). Появление здесь этой темы, наряду с проведением серийного ряда преимущественно в основном виде, воспринимается как символ надежды на возрождение жизни после потопа, на земле, очищенной от греха. Напомним, что «Лестница Якова» символизирует связь неба с землёй, ещё один элемент, указующий на богоизбранность Ноя.

«Комедия (Ной и его жена)» следует за «Каталогом животных» без перерыва. Драматургически эта сцена напоминает диалог Бога и Ноя в «Мелодраме». В этом диалоге Ной выполняет функцию провозвестника воли Бога, как это было в предыдущем номере, т. е. ту функцию, которую в «Мелодраме» композитор поручает партии Бога. Здесь снова, как и в окончании «Мелодрамы», в партии Ноя появляется ритмизованная декламация с весьма условной интонационной линией (аллюзия на технику Sprechstimme). Ритмизованная декламация с такой же условной интонационностью появляется также и в партии Жены Ноя как символ предначертанности её судьбы: воля Бога будет исполнена в любом случае. На это указывает и проведение начальных фрагментов темы «Лестницы Якова» в оркестровой партии (первый фагот) во время её ответных реплик. Мотивы «Лестницы Якова» звучат и в тот момент, когда Жена Ноя входит в ковчег (т. 388). Примечательно, что именно здесь проходит точка золотого сечения всего произведения.

«Потоп» – второй хореографический номер в кантате. Это кульминация всего произведения, олицетворяющая момент исполнения вынесенного Богом приговора погрязшему в грехе человечеству, смысловой центр кантаты. Так же, как «Строительство ковчега», эта часть кантаты построена на преобразованиях серии. Исследуя преобразования серийного ряда, В. Гливинский отмечает преобладание зеркальных и ракоходных форм серии. На их основе композитор выстраивает в этой части зеркально-ракоходную структуру целого. [2, с. 144]. 427 такт служит границей, после которой весь предшествующий музыкальный материал излагается в ракоходном движении, так что музыку этой части замыкает та же фигура, которая её открывала – пассажи у трёх флейт, маримбы и рояля, изображающие вспышки молний. Музыка «Потопа» возвращается к исходной точке, снова отсылая нас к символике круга. Всё это соответствует моменту библейского текста, где говорится, что Земля была затоплена полностью. Так завершается «малый круг» действия кантаты, связанный с исполнением замысла Бога по очищению Земли от греха.

«Завет радуги» – финальная часть кантаты, представляет собой некое подобие зеркального отражения «Прелюдии». Круг прежней грешной жизни на Земле замыкается и открывается новый круг новой жизни на очищенной Земле: музыка возвращается к своей исходной точке. Ею оказывается тема «Лестницы Якова», выполняющая в произведении роль лейттемы. Она проводится в своем первоначальном виде, завершая произведение.

В последней части кантаты можно выделить шесть разделов – Диалог Бога и Ноя, музыка «Хаоса», «Лестница Якова», реплика Сатаны, хор «Sanctus» и

снова «Лестница Якова». Диалог Бога и Ноя открывает последнюю часть кантаты. Речь Бога неизменно звучит на громоподобном фоне литавр. В партии Бога также проходит серийный ряд в его основном, исходном виде, что может восприниматься как символ неизменной сущности Бога. Партия Бога поддерживается контрапунктом флейт, которые проводят серию в обращении, символизируя свет радуги – знак, который даёт Бог в обещание того, что Земля больше не будет затоплена.

Ответная реплика Ноя поддерживается аккордовыми педалями серийного происхождения в оркестре. По тексту эта реплика является продолжением речи Бога. Ной становится провозвестником воли Бога, как бы берёт на себя Его функцию. В партии Ноя сохраняется ритмизованная декламация. Далее следует эпизод, в начале кантаты символизовавший «Хаос». Композитор излагает музыку «Хаоса» почти без изменений, в сокращённом варианте. В данном контексте этот эпизод символизирует «творение заново», становясь «музыкальным комментарием» к предшествующей реплике Ноя: «Сыновья с вашими женами плодитесь и преумножитесь в ваших потомках. Затем каждый из ваших детей женится. И поклоняйтесь Богу. Все звери и птицы размножатся и мир возродится». Музыка «хаоса», как и в «Прелюдии» завершается проведением темы «Лестницы Якова».

В следующей затем реплике Сатаны содержится предсказание о будущих грехах человечества и об искупительной жертве Иисуса Христа. В его партии серийный ряд излагается в обращённом виде, символизируя, что также, как неизменна сущность Бога, неизменна и сущность Сатаны. Реплика Сатаны перерастает в декламацию чтеца, в партии которого говорится о благословении Бога. Следующий затем хор «Sanctus» знаменует начало нового жизненного круга на новой очищенной от греха Земле. Хор «Sanctus» и в музыкальном и в поэтическом отношении представляет собой ракоходный вариант хора «Te Deum» из прелюдии. «Лестница Якова», завершающая хор, одновременно завершает и всё произведение, символизируя надежду на то, что Земля будет окончательно очищена от греха, надежду, которую даёт искупительная жертва Христа, о которой говорилось в последней реплике Сатаны. Так композитор замыкает «большой драматургический круг» произведения. Таким образом, композитор претворяет библейскую символику, связанную с эсхатологическим сюжетом о всемирном потопе, в музыке кантаты через следующие аспекты:

1. Музыкальная символика – темы-символы (музыка «Хаоса», «Лестница Якова»), риторические фигуры (поэма в «Строительстве ковчега», «Комедии»).

2. Особенности оркестровки и тембровой драматургии – «громогласные раскаты» литавр, высокие струнные *sul ponticello tremolo*, сопровождающие партию Бога, аллюзия на колокольные удары в партии оркестра.

3. Символика числа – 12 звуков серии – символ божественного, созидательного начала (серия в основном виде) и дьявольского, разрушительного (серия в инверсии в партии Люцифера в номере «Мелодрама»), и в партии оркестра в номере «Потоп»).

4. Внемузыкальная символика – символика круга: «божественное сияние», изображаемое фигурой у струнных tremolo sul ponticello; ракоходное движение во второй половине номера «Потоп», замыкающее его тем же звуком с которого он начался, что отражает момент библейского текста, где говорится, что земля была затоплена полностью.

Литература

1. Вершинина, И. Я. Бальмонт и Стравинский / И. Я. Вершинина // Музыкальная академия. – М.: Композитор, 1992. – Вып. 4. – С. 130-135
2. Гливинский, В. В. Позднее творчество Стравинского: монография / В. В. Гливинский – Донецк: Донеччина, 1995. – 192 с., нот., схем. – Текст: непосредственный
3. Друскин, М. С. Собрание сочинений: в 7 т. / М. С. Друскин; ред.-сост. Л.В.Ковнацкая. – СПб.: Композитор, 2009. – т. 4: Игорь Стравинский – 573 с. – ISBN 978-5-7379-0374-9 – Текст: непосредственный
4. Куранова, Ю. А. Модус мистериальности в музыкальном театре И. Ф. Стравинского: диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Ю. А. Куранова – М., 2017. – 249 с. – Библиогр. – С. 190-222 – Текст: непосредственный
5. Лукашова, Е. Н. Жанровая панорама духовных произведений И. Ф. Стравинского / Е. Н. Лукашова // Научные исследования и разработки молодых ученых – Новосибирск: Центр развития научного сотрудничества 2015. – Вып. 5. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovaya-panorama-duhovnyh-proizvedeniy-i-f-stravinskogo>.
6. Настольная книга священнослужителя. Т. 4. – М., 1985. Режим доступа: https://azbyka.ru/otechnik/Pravoslavnoe_Bogosluzhenie/nastolnaja-kniga-svjashennosluzhitelja/
7. Стравинский, И. Ф. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии. / И.Ф.Стравинский – Л.: Музыка, 1971 – 414 с. – Текст: непосредственный
8. Ярустовский, Б. М. Игорь Стравинский / Б. М. Ярустовский – Л.: Музыка, 1982. – 264 с., ил., нот. – Текст: непосредственный

Алина Нигматуллина (Оренбург)

Русская народная сказка как проводница христианского мирозерцания

Сказки – это жанр устного народного творчества. До XI в. их называли «кощунны», позже – «баснь», «байка» (от слова «баять» – рассказывать), «ба-сень». Только в XVIII в. в обиход входит слово «сказка», которую В. И. Даль определил как «вымышленный рассказ, небывалая и даже несбыточная повесть, сказание» [3, с. 117].

Сюжеты русских народных сказок с точки зрения рационального сознания могут казаться странными. Однако именно они открывают широкий путь к познанию основ национальной культуры, фундаментальных мировоззренческих установок этноса.

Евгений Николаевич Трубецкой – известный представитель русской религиозной философии – в начале XX в. обратил внимание, что «русские сказочные образы как-то совершенно незаметно и естественно воспринимают в себя

христианский смысл». Он писал: «В некоторых сказках это превращение представляется вполне законченным; в других мы видим пестрое смешение христианского и языческого» [11, с. 479]. Такого рода наблюдения служат основанием рассматривать русскую народную сказку как непосредственного проводника христианского мирозерцания. Благодаря сказке христианские нормы жизни и мировоззренческие установки постепенно и естественно проникают в сознание каждого человека в раннем детском возрасте, делая его носителем национальной культурно-религиозной традиции [8; 9].

Сказки отражают не индивидуальные черты конкретного героя, но типичные, присущие всему народу. Неслучайно сказочный герой всегда связан с «родиной», «родом», «семьей». Как правило, на его жизненном пути встречаются трудности и он их преодолевает, но не самостоятельно, а благодаря помощи и поддержке со стороны – то животных, то людей [7].

Имя любимого героя русских сказок – Иван. Оно имеет древнееврейское происхождение – *Йоханан*. В его составе два слова – «Яхве» и «милость» [4]. В–переводе оно означает: «Яхве (Бог) милует» «Яхве (Бог) пожалел», «Яхве (Бог) смилостивился», «Яхве (Бог) помиловал», «Благодать Божия». В русский именослов оно пришло из греческого языка с принятием христианства как имя Иоанна-крестителя в форме *Ιωάννης* (Иоаннос). Оно стало одним из любимых и широко распространенных, что и отразилось в сказочных повествованиях, где Иван предстает то, как Иван-дурак, то – как Иван-царевич [4; 13].

Имя Иван подчёркивает, что главный герой сказок христианского вероисповедания. Он никогда не совершает поступков по злему умыслу. Все его чудачества – лишь от недоумия. Такими людьми в христианстве считались юродивые (блаженные) – умалишённые или увечные люди, вызывающие жалость. Недееспособность сближала их с детьми, которые подобно бездвижным калекам и умалишённым – «дуракам», безгрешны и не могут иметь злого умысла [7]. В то же время исследователи обращают внимание, что в XIII–XVI вв. словом «дурак» не именовали глупого человека. Считается, что это слово произошло от слова «Другак» – наименования самых младших сыновей в крестьянских семьях, где до 10–13 летнего возраста детей, как правило, называли порядковыми номерами: Первак, Вторак, Третьяк. Последнего же называли Другак – другой. В языковой практике это слово постепенно трансформировалось в «дурак», став базовым для наименования главного сказочного героя – Иван-дурак. Вполне закономерно, что он всегда предстает младшим крестьянским сыном [6; 7].

Примерно также трактуется и имя Иван-царевич. Только этот герой уже сын царя, а царь в христианской традиции – всегда помазанник Божий. Соответственно, его сын – герой исключительно положительный, благородный. Он, как и Иван-дурак, не способен на хитрость, подлость, обман, чем отличаются в сказке старшие братья Ивана-дурака, которые всегда остаются безымянными [10, с. 54].

Представления о герое-дураке в сказке развиваются по следующей схеме: «Жили-были три брата: два умные, а третий глупый. Хотя он был и глупый, а ему все удавалось лучше, чем умным». Иван, осознавая отсутствие «ума», зна-

ний, просит волшебного помощника дать ему ум, а то и красоту: «По щучьему веленью, по моему прошенью, кабы я сделался такой молодец, чтоб мне не было подобного и чтоб был я чрезвычайно умен!» [9].

Демонстрируя убожество или бессилие любимого героя, народ в то же время как бы насмехается над умом, над тем, что считается умом в повседневной жизни. В итоге гордость ума всегда побеждается смиренной простотой, а своекорыстная погруженность в будничные заботы, мелочи и дразги – демонстративным неделанием: «Я ленюсь!» – заявляет Иван-дурак, проявляя полное безразличие к символам земного благополучия [10, с. 54].

В успехах Ивана-дурака никакой роли не играют его личные качества – сила или ум. Удачливость героя основана на безграничном доверии к миру и, в частности – к природе. Так, чтобы сделаться героем, Иван-дурак «должен влезть в одно ухо своему чудесному коню и вылезти в другое» или искупаться в громадном чане с молоком «от всякой скотины» либо довериться высшей силе, высшей мудрости, являемой в образе Василисы Премудрой или Серого волка (Конька-горбунка, Щуки). Только с их помощью удастся решать любые, даже абсолютно непосильные с житейской точки зрения, задачи. Так, превознося дурака над умным и деловитым, сказка проводит мысль о человеческом бессилии и необходимости поиска истинного («иног царства»), лежащего за пределами житейской повседневности и здравого смысла [10, с. 54].

Фактически мудрость героя-дурака проявляется в том, что он умеет ждать своего часа, своего места и настоящего дела, когда потребуется проявить волю и призвать к себе на помощь все видимые и невидимые силы, к которым он обращается через молитву к Богу. Е. Н. Трубецкой писал: «Когда сказочный богатырь проникается сознанием своего человеческого бессилия перед сверхъестественным... когда никакая человеческая сила не может спасти героя от неизбежной гибели, когда перед ним разверзается змеиная пасть «от земли до неба», у него сам собою вырывается возглас: “Господи, сохрани меня и спаси мою душу”. Молитва разрушает чудеса черной магии, спасает от плена морского царя» [11, 479].

Христианские мотивы буквально пронизывают сказочные повествования. Характерно, что герой, отправляясь в путь, всякий раз спрашивает благословения у родителей или волшебного помощника, которым может быть любая добрая по отношению к нему сила. Даже Баба-Яга, выступая советчицей, может сказать: «Поезжай с Богом!», а Щука наказать: «Только скажи, по щучьему велению, по Божьему благословию, явись то-то и то-то – сейчас явись» [11, с. 480]. Всегда наставлением герою от мудрого наставника (Василисы Премудрой, Вещих старика или старухи) бывают слова: «Не кручинься, Богу молись, да спать ложись, утро вечера мудренее». Без исполнения вечернего молитвенного правила отойти ко сну немислимо. Как правило, восхождению к чудесному предшествует молитвенное делание [11, с. 479; 12].

В русской народной сказке всегда четко проговаривается, что участниками описываемых событий являются люди крещеные – представители «крещеного мира». Так, например, в сказке «О царе Салтане», известной в обработке

А. С. Пушкина, одна из героинь прямо указывает: «Кабы я была царица... || То на весь крещеный мир || Приготовила б я пир». Тот же мотив и в сказке «Семь Семионов», записанной А. Н. Афанасьевым: «Как сошли они на берег... царь поцеловал царевну во уста сахарные, повел в палаты белокаменные... и вскорости отпраздновал свадьбу с душою-царевной – и было веселье и большой пир, что на весь крещеный мир!» [2, с. 262; 1, с. 50].

Примечательно и указание на значимость креста и крестного знамения (изображения креста в воздухе жестом). Главный герой перед любым делом или дальней дорогой всегда осеняет себя крестом как защитой. Крест и крестное знамение ему помогают при столкновении со злыми силами. После этого силы зла останавливаются, исчезают, а то и вовсе погибают. Герои осеняют себя крестом, когда входят в избу или дворец. Так, например, сказка повествует: «Иван вошёл в царские покои, помолился на святые иконы, поклонился царю и вымолвил...» [5; 12].

В сказках часты упоминания «златоглавых церквей», колоколов и колокольного звона, окропления святой водой и воскрешения невинно пострадавших героев, а также чтения Псалтири и таинство крещения. Примечательно, что крещение часто упоминается опосредованно через описание роли крестных родителей (восприемников) в жизни героя или отношений, складывающихся у кумов, состоящих через крестника в духовном родстве. Исследователи обращают внимание, что «упоминание о крещении встречается даже в сказках о животных» [1, с. 50]. Например, в сказке «Лиса и журавль» говорится: «Лиса с журавлем подружилась, даже покумилась с ним у кого-то на родинах» [2, с. 44]. Тот же мотив и в сказке «Волк-дурень»: «Сам ты, серый, посуди: как тебе есть моих поросят? Ведь они недавно родились... Будь ты моим кумом, а я твоей кумой, станем их, малых детишек, крестить» [2, с. 67].

Таким образом, сказки даже самые незамысловатые, учат жить по-христиански. Большинство сказочных сюжетов развивается в полном соответствии с евангельскими заповедями – «Заповедями блаженства», данными Иисусом Христом в Нагорной проповеди: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное || Блаженны плачущие, ибо они утешатся || Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю || Блаженны алчущие и жаждущие правды, ибо они насытятся || Блаженны милостивые, ибо они помилованы будут || Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят || Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими || Блаженны изгнанные за правду, ибо их есть Царствие Небесное» [12].

Русские народные сказки открывают перед каждым необозримые духовные горизонты бытия, помогают подняться над миром повседневности, ощутив истинную радость нравственного очищения и духовного восхождения. Сказка не только приобщает к системе национальных архетипов и ментальных установок, но и открывает путь к восприятию основ христианской веры и христианского образа жизни. В 1923 г. Е. Н. Трубецкой писал, что христианское жизненное чувство проникает в сказку очень глубоко, что оно оказывается и там, где с первого взгляда и не сразу обнаруживается. Однако отзвуки христианского ми-

рочувствования присутствуют во всем: и в глубоком сознании героем своего ничтожества, в его готовности полностью довериться высшей чудесной силе, в его радости обручения с вещью невестой как с Софией Премудростью Божьей, открывающей дорогу в «иное царство» – к жизни истинной, жизни «не от мира сего» [11, с. 483].

Рассказывая детям сказки, родители постепенно, с раннего возраста вводят их в мир национальной культуры, где ведущее место уже свыше тысячелетия принадлежит христианско-православной традиции.

Литература

1. Алещенко Е.И. Концепт «крещение» в русской народной сказке // Вестник Томского государственного педагогического университета. – Серия: Гуманитарные науки (Философия). – 2006. – № 5 (56). С. 48-53.
2. Афанасьев А. Н. Из сборника народные русские сказки: в 3 т. – М.: Наука, 1982. – Т. 1. – 511 с.
3. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – Т. 4. – 576 с.
4. Иванушка, Емеля, Никита. Как переводятся имена героев русских сказок? [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/YfD7rTiLsDeKs-Tc> (дата обращения: 15.10.2023).
5. Кузнецова С. А. Символ креста в художественных текстах рок-группы «Король и шут» [Электронный ресурс]. – URL: <https://docs.yandex.ru/docs/view> (дата обращения: 15.10.2023).
6. Откуда пошло слово «дурак» у славян, и кого так называли [Электронный ресурс]. – URL: <https://dzen.ru/a/YBbkFxl8yHZ8SK6u> (дата обращения: 15.11.2023).
7. Русские народные сказки и их архетипические составляющие [Электронный ресурс]. – URL: <https://applied-research.ru/ru/article/view?id=7245> (дата обращения: 25.10.2023).
8. Седов А.К. Зачем детям нужны сказки? // Русский дом. – 2007. – № 9 [Электронный ресурс]. – URL: <http://russsdom.ru/oldsayte/2007/200709i/200709i.shtml> (дата обращения: 15.10.2023).
9. Сказки как часть русской культуры [Электронный ресурс]. URL: <https://needlewoman.ru/articles/skazki-kak-chast-russkoj-kultury.html> (дата обращения: 15.10.2023).
10. Смирнова О. А. Роман «Обломов» и дискуссия о его герое в XIX – начале XX века как источник изучения специфики понимания русского национального характера // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2011. - № 4 (123) – С. 52-57.
11. Трубецкой Е.Н. Иное царство и его искатели в русской народной сказке // Избранные произведения. – Ростов-на-Дону: «Феникс», 1998. – С. 479-884.
12. Христианские мотивы в русских народных сказках [Электронный ресурс]. – URL: <https://school-science.ru/5/10/34240> (дата обращения: 12.10.2023).

Вера Нилова (Петрозаводск)

Финская опера в поисках национального героя

В 1986 году журнал Finnish Music Quarterly опубликовал статью Дж. Бакби «Финская опера без Сибелиуса?». «Что известно о финской опере, – писал Бакби. – итальянская, французская, немецкая, английская, русская, даже шведская

опера – но финская? Знали, что Финляндия была страной симфонических композиторов, и знатокам оперного искусства было известно, в Финляндии есть певцы международного уровня, также как дирижёры и инструменталисты. Но финская опера! Кто слышал о ней?»¹. Этот риторический вопрос – взгляд со стороны – очень точно характеризует репутацию финской оперы в европейском оперном искусстве первой половины XX века. Но в 1986 году этот вопрос звучал по меньшей мере странно. Позади были премьеры опер А. Саллинена «Всадник» (1974) и «Красная черта» (1978) и Й. Кокконена «Последние искушения» (1975), получившие широкую международную известность.

Вехи истории финской оперы

Причины длительной «герметизации» финской оперы имели социально-политическую природу. Решение об официальном статусе финского языка было принято только в 1863 году, но реальные права он обрёл лишь по истечении 20 лет в 1883 году. За этот период выросли талантливые финноязычные писатели, создавшие профессиональную литературу (прозу и поэзию) на финском языке. Отныне не только эпическая поэма «Калевала» могла быть источником сюжетов и образов для оперы, но также проза и драматургия. Постепенно формировалась аудитория, способная понимать финский язык в литературных и музыкальных произведениях. В подготовке такой аудитории огромную роль сыграли вокальные произведения, написанные на финские стихи.

Постоянная оперная труппа появилась в Гельсингфорсе² только в 1911 году, когда группа финских артистов объединилась и основала «Отечественную оперу»³. Более ранняя попытка – ходатайство европейски известной певицы Айно Акте об организации постоянной оперной труппы и выделении на её деятельность казённой субсидии – успеха не имела.

В конце 1870-х годов в Гельсингфорсе, многоязычной столице княжества, где в то время насчитывалось всего 30 000 жителей⁴, конкурировали два театра – Шведский и Финский. В 1880 году постановкой оперы Гуно «Фауст» открылся третий театр, Александровский, названный в честь императора Александра II, покрывшего из казны на эти цели значительную часть расходов. Первый Шведский театр в Гельсингфорсе открылся в 1827 году, но постоянная труппа существовала только с 1867 года. В театре играли актёры из Швеции, говорившие на *шведском шведском* языке (*rikssvenska*), то есть со шведской, а не с финско-шведской интонацией. Идея сделать Шведский театр двуязычным не встретила энтузиазма, поэтому в 1872 году был основан Финский театр. Через год в нём открылось оперное отделение.

¹ Backbee G. Finnish opera without Sibelius? // Finnish Music Quarterly, 1986, № 2. P. 14.

² Название Хельсинки в период автономии Финляндии.

³ Впоследствии название изменилось на «Финскую оперу», а с 1956 года она называется «Финская национальная опера».

⁴ Broman-Kananen Ulla-Britta. Beyond the National Gaze: Opera in Late 1870s Helsinki // Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions. Vesa Kurkela and Markus Mantere. London and New York, 2016. P. 107.

В условиях политической борьбы формирование этнической идентичности средствами оперы не могло осуществляться без самой оперы на шведском или финском языке¹. Шведский театр имел то преимущество, что на шведском языке в Финляндии уже были написаны оперы немецкого скрипача и композитора, впоследствии дирижёра и организатора, ученика Л. Шпора Фредрика Пасиуса (1809 – 1891). В основу либретто опер «Охота короля Карла» и «Принцесса Кипра»² были положены пьесы Захариаса (Сакари) Топелиуса (1818 – 1898) – шведоязычного поэта и прозаика. Финский театр не имел в репертуаре опер на финском языке, написанных в Финляндии, поэтому (как и в Шведском театре), здесь ставили европейские оперы в переводе либретто на финский язык. Пасиус, таким образом, заложил основы шведской оперы в Финляндии.

В политическом аспекте опера на финском языке мыслилась финноманами как средство создания публичного пространства на финском языке в городе, где большинство населения говорило на шведском языке. Э. Тавастшерна писал, что с тех пор, как Сибелиус познакомился с музыкальными драмами и теоретическими работами Вагнера, его заветным желанием было создать Gesamtkunstwerk³. Но, полагал Тавастшерна, в «Куллерво» поэтические соображения были подчинены симфоническим задачам⁴. На премьере произведение, которым дирижировал сам композитор, было представлено как симфоническая поэма⁵. В личной переписке Сибелиус называл «Куллерво» симфонией. В 1906 году британский музыковед Роза Ньюмарч поинтересовалась причиной названия

¹ Э. Карху писал: «Особенности формирования финской нации в XIX веке вытекали из зависимо-го положения Финляндии. В государственно-политическом отношении Финляндия зависела от России, а в культурном и общественно-правовом отношении финский народ оставался зависимым от шведских по языку и культуре верхних сословий финляндского общества. В наследие от шведского господства Финляндии досталась разделённость страны на две культурно-языковые сферы: финскую и шведскую». Карху Э.Г. Малые народы в потоке истории. Исследования и воспоминания. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 1999. С. 57.

² «Kaarle-kuninkaan metsästys» (1852); «Kypron prinsessa» (1860).

³ Когда Сибелиус приехал в Вену, там уже не одно десятилетие работало созданное Гвидо Адлером «Венское академическое вагнеровское общество». В Вене Сибелиус познакомился с теоретическими работами Вагнера.

⁴ Tawastjerna E. Sibelius. Vol. I: 1865-1905. [Электронный ресурс]. Trans. R. Layton. Univ. California pr., 1976. P. 141. URL: https://books.google.ru/books?id=YQ-_hgecJHgC&pg=PA315&lpg=PA315&dq=sibelius+1865-1905+%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0+142&source=bl&ots=tSPrEwREV1&sig=Bs_1wCq-5BYzMDOrIFxOa6O5kx0&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjEgJSU1p_VAhVsLZoKHdtwCmMQ6AEIKjAA#v=onepage&q=sibelius%201865-1905%20%D1%81%D1%82%D1%80%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D1%86%D0%B0%20142&f=false (23 июля 2017).

⁵ Также и в каталоге: Dahlström Fabian. The Works of Jean Sibelius. Helsinki, 1987. И. Коженова назвала «Куллерво» симфонией (Коженова И. Ян Сибелиус // История зарубежной музыки: Учебник. Вып.5 / Ред. И. Нестьев. М.: Музыка, 1988. С. 402) и симфонией-кантатой (Коженова И. Национальное своеобразие симфонизма Сибелиуса: автореф. дис... канд. иск. М., 1990. С. 9), Л. Нормет – симфонией (Нормет Л. Симфонии Сибелиуса. Tallinn: Aleksandra, 2011. С. 20).

«Куллерво», поскольку ни первая, ни вторая симфонии не имеют названий¹. Сибелиус ответил, что «“Куллерво” – это *симфония* (курсив мой – В.Н.) для солистов, хора и оркестра; текст взят из “Калевалы”. Это самостоятельная симфония, которую я написал в 1892-м. Две другие симфонии не имеют программы»². В том же письме Сибелиус противопоставил своим симфониям серию симфонических поэм «Лемминкяйнен»³. Тем не менее, художественный синтез в «Куллерво» очевиден, и в таком воплощении он не имеет прецедентов в истории финской музыки. Наибольший интерес в аспекте опыта создания *Gesamtkunstwerk* как этапа на пути к рождению финской оперы представляет собой третья часть. В основу либретто этой части положены эпизоды 35-й руны, повествующей о том, что Куллерво заманил в свои сани девушку и соблазнил её, не зная, что она его родная сестра. А та, узнав об этом, бросилась в реку и погибла. Вся третья часть состоит из двух сцен, разделённых оркестровой интерлюдией. В первой сцене участвуют хор, Куллерво и его сестра; во второй сцене только Куллерво и его сестра.

Вторая сцена стала первой в финской музыке эротической сценой. Сибелиус планировал в этой сцене использовать смешанный хор, но побоялся, что женщины будут смущены музыкой, возбуждающей сексуальное притяжение Куллерво и его сестры⁴. В «Калевале» Лённрота соблазнение девушки описано следующим образом:

Куллервойнен, Калервойнен,
старца сын в чулочках синих,
обвораживает деву,
обольщает, обнимает,
груди трогает рукою,
вожжи дёргает другою.

Приголубил так девицу,
оловянную застёжку,
под кошмой, расшитой медью,
на пятнистой шкуре мягкой.

В «Калевале» Лённрота избранные Сибелиусом эпизоды руны представляют собой чередование диалогов Куллерво и девушек и рассказов Куллерво и его сестры, из которых становится ясно, что они брат и сестра. Текст 35-й руны идеально подходит для оперы сквозного развития. Есть «место» и для сольного

¹ Письмо от 18 января 1906 // The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906-1939 / Edited and translated by Philip Ross Bullock. – The Boydell Press, Woodbridge, 2011. P. 54.

² Письмо от 18 февраля 1906 года // The Correspondence of Jean Sibelius and Rosa Newmarch, 1906-1939. P. 55.

И в «Куллерво», и в поэмах «Лемминкяйнен» сохранена фабула «Калевалы» Лённрота.

³ «Jungfrun i tornet», одноактная опера (1896). При жизни Сибелиуса не была издана.

⁴ Ehrnrooth Albert. The boat that sank – The Sibelius opera that got away [Электронный ресурс]. URL:<http://www.acge.net/print-2/the-boat-that-sank-the-sibelius-opera-that-got-away> (17.07.2017).

«номера» – плач Куллерво, узнавшего, что он соблазнил родную сестру и стал невольной причиной её гибели. В целом в этой сцене Сибелиус продемонстрировал владение музыкальной декламацией с естественным для финского языка акцентированием слогов. Путь к опере был открыт.

Летом 1893 года Сибелиус решил написать оперу «Постройка лодки» (Veneen luominen) на либретто из «Калевалы». Идея синтеза слова и музыки по-прежнему вдохновляла его. В июле Сибелиус написал письмо поэту Юхани Эркко, выбранному композитором в качестве либреттиста. Текст письма привёл в своей монографии Тавастшерна¹. В письме есть свободный пересказ фрагмента из «Оперы и драмы» Вагнера, в котором музыка уподобляется женщине, а поэт мужчине. В качестве литературной основы либретто Сибелиус назвал 8-ю и 16-ю руны «Калевалы». Оперный замысел отлился в чёткую оперную композицию, состоящую из четырех сцен. Но когда композитор показал либретто директору Финского театра Карлу Бергбому, тот дал неблагоприятный отзыв. Оперный проект был отложен и, как оказалось, навсегда. Из музыки Сибелиус успел написать только вступление, которое затем вошло в симфоническую сюиту «Лемминкяйнен». В 1911 году певица с Айно Акте пыталась убедить Сибелиуса написать оперу по роману Юхани Ахо «Юха». Но Сибелиус к тому времени был уже далёк от оперных замыслов. Однако создание финской национальной оперы оставалось актуальной задачей, не только художественной, но и политической.

На протяжении первых двух десятилетий XX века несколько опер претендовали на ранг первой финской национальной оперы. Так была воспринята «Айно» Э. Мелартина. Её премьера состоялась в 1909 году и имела большой успех, отголоски которого дошли до Петербурга. В истории музыки Финляндии «Айно» представляет традицию финноязычной оперы, сформировавшуюся в культурной атмосфере карелианизма с такими присущими этой традиции признаками, как финноязычное либретто и «Калевала» Лённрота в качестве литературного источника.

«Айно» Мелартина имеет две отправные точки развития. Первая – культурное движение карелианизма, и непосредственно связанная с ним мифологическая концепция «Калевалы». Другую отправную точку обозначил Муртомяки, охарактеризовав «Айно» как «самое выдающееся достижение поствагнеровского мышления в финской музыке»². Обе отправные точки выражены в метафоре имени героини. Обе они имеют корни в европейских средневековых (устных и письменных) источниках³ и в биографии композитора. Любопытно,

¹ Tawastjerna. Op. cit. P. 141-142.

² Murtomäki V. Erkki Melartin's Aino: the first significant opera in Finnish. [Электронный ресурс]. URL.: // <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/BI1193.pdf> (16.08.2019).

³ В отношении Вагнера имеется в виду его рецепция эддической и скальдической поэзии и их влияние на музыкальные драмы. См. об этом: Нилова В.И. Композиторы Исландии: учеб. электрон. Пособие для обучающихся в музыкальных вузах / В.И. Нилова, А.С. Максимова; М-во культуры Рос. Федерации, Федер. гос. бюджет. образоват. учреждение высш. образования «Петрозавод. гос. консерватория им. А.К. Глазунова». Каф. истории музыки. – Издательство ПетрГУ, 2018.

что главный импульс к созданию оперы исходил не от Вагнера, а от Финне – одной из самых влиятельных фигур финского театра того времени¹. Финне был ровесником Мелартина. Он отлично знал театральное дело, так как в разное время работал директором театров в Гельсингфорсе и Выборге. Он также был известным театральным режиссёром, драматургом, либреттистом и переводчиком произведений Морриса Метерлинка, Мориса Леблана и либретто «Валькирии» Вагнера на финский язык². Хотя Мелартин активно участвовал в создании оперного либретто, Финне не был простым исполнителем намерений композитора³. Он не только хорошо знал «Калевалу» Лённрота, но и либретто других опер Вагнера и театральные произведения Метерлинка.

В «Айно» действие сведено к минимуму, точнее, оно происходит на внутреннем, духовном плане. К либретто Финне применима характеристика, данная Зингерманом концепции символистской драмы Метерлинка: «Метерлинк отказывается и от действия, и от слова в его прежнем значении, когда оно подготавливало, сопровождало и заменяло собою действие. В его пьесах происходит расставание с деятельными и рациональными началами жизни, так как они присвоены массовыми, безличными общественными силами – обыденностью поглощены»⁴. У Метерлинка «важным становится не столько рациональный смысл слова, сколько общий ритм словосочетаний, завораживающий, действующий на зрителя гипнотически»⁵. У Финне примеры «завораживающего» ритма многочисленны и всякий раз они связаны с особенностями живой речи карельских сказителей, воспроизведённой в монологах персонажей оперы.

В опере 22 лейтмотива и только 5 из них относятся к персонажам: Айно, Вяйнё, Юко (брат Айно), Тайна (мать Айно) и Айникки (сестра Айно). Остальные имеют отношение к природе (мотивы пробуждения, яркого дня, радости весны, солнца, марева, рождения, пульсации природы, берёзы, духа природы, моря, рассвета), жизни (мотивы юности, гибели), искусству (мотивы кантеле и игры на кантеле) и психологическому состоянию Айно (мотивы страстного желания, восклицания). «Айно» осталась единственной оперой Мелартина, написанной явно под впечатлением венской художественной атмосферы рубежа XIX–XX веков.

До того, как статус первой финской национальной оперы получила опера Мадетойи «Северяне», «истинно финскими» современники считали оперы А. Лауниса «Семеро братьев» (1913) и «Куллерво» (1917). В основу либретто этих опер положены произведения Алексиса Киви (1834-1872). Он был родом

¹ Murtomäki V. Op. cit. Здесь Мелартин использовал модель с квинтовым амбитусом напева.

¹ Murtomäki V. Op. cit.

² Выбор «Валькирии» очевиден: в этом либретто Вагнер использовал аллитерационный стих.

³ Сотрудничество Мелартина и Финне началось в 1902 году, то есть после возвращения Мелартина из Вены, где он стажировался. По пути в Финляндию Мелартин побывал на постановке «Парсифаля» в Байройте. Он хотел понять, чем вызван энтузиазм его педагога-вагнерианца Вегелиуса в отношении Вагнера. Либретто «Парсифаля» разочаровало Мелартина. Murtomäki V. Op. cit.

⁴ Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века. – М.: «Наука». 1979. С.392. С. 200.

⁵ Зингерман Б. Цит. изд. С. 199.

из Нурмиярви – финноязычной крестьянской среды и понимал последствия буржуазных реформ для крестьянского сознания и крестьянской жизни. Карху отмечал, что «Герои Киви – люди из народа, их представления о жизни традиционны, выношены веками и принадлежат не только им лично. С этими представлениями люди жили задолго до них, ничего иного не зная и не ощущая в ином потребности. Герои Киви – последние носители этих некогда устойчивых и распространённых представлений о жизни, идеалов и моральных норм. Они и дальше хотели бы жить по этим нормам. Но изменяется мир вокруг них, и отсюда все их затруднения»¹. «Калевальский» герой Куллерво у Киви также социально окрашен: его рабское положение не даёт ему возможности проявить данные природой героические задатки.

Оба источника оперных сюжетов – мифология «Калевалы» и крестьянская жизнь окажутся актуальными для оперных композиторов в XX веке. Эти же источники, наряду с финским языком либретто, будут главными критериями при определении национального статуса опер. Но в числе этих критериев не будет такого критерия, как использование музыкального фольклора. Это не значит, что композиторы в финских операх не использовали элементы музыкального фольклора. Косачёва со ссылкой на А. Картунена упомянула об использовании Мадетойей в опере «Северяне» («Остерботнийцы») народной мелодии «Берёза на ветру» [2, 14]. В опере Лауниса «Куллерво» одним из наглядных примеров фольклорного интонирования является песня Ньююрикки из 1-го действия. В ней воспроизведена такая ладовая закономерность рун, как секундовое соотношение опор, при этом главная опора выделена самым большим количеством репетиций в мелодии, побочная опора выделена ритмически, что повлекло за собой метрическое расширение мелодии. Ньююрикки – ловец птиц, неотъемлемая часть природы, что обусловило приближение мелодии его песни к фольклорным образцам. Кроме того, в сольных песенных эпизодах Матери и Келмы Лаунис осуществил синтез калевальского стиха, ладомелодических закономерностей строения рун и вариантного принципа формообразования, а в декламационном эпизоде партии Матери композитор воспроизвёл характерное для рун временное растяжение и стяжение стихов опере².

Ретроспективно оценивая опыт финских композиторов, логично сделать вывод об их избирательном подходе к использованию народных мелодий в качестве тематического материала. Э. Салменхаара, убеждённый в том, что искусство композиции Финляндии никогда не было пропитано народной музыкой, ссылаясь в конце 1970-х годов на опыт Сибелиуса. Позиция Салменхаары

¹ Карху Э. Г. От рун – к роману. Статьи о карело-финском фольклоре, «Калевале», финской литературе. – Петрозаводск: Издательство «Карелия», 1978. С. 162.

² С конца 1900-х годов Лаунис начал осуществлять публикацию материалов, записанных в фольклорных поездках. В 1908 году он опубликовал 850 лапландских ёйку, через два года – собрание из 940 мелодий Ингерманландии. В том же 1910 году вышла из печати его диссертация, посвящённая мелодическому стилю рун, их происхождению и распространению. Двумя десятилетиями позже вышло обширное собрание карельских (832) и эстонских (2580) рун.

в отношении Сибелиуса является спорной. Прояснению этого вопроса поможет эксперимент с темой скрипки из 1 части струнного квартета «Voces intimae».

VOCES INTIMAE.
I.

Jean Sibelius, Op. 56.

Ниже выписан оригинальный звукоряд мелодии, исполняемой скрипкой, а под ним один из возможных звукорядов мелодии руны:

Сибелиус: *a/b a g a f e f a/d d*

Возможный пятидольник:.....*a/b a g a f d | e e*

В «реставрированном» пятидольнике «восстановлена» опора на II ступени тональности d-moll. Восходящее движение уравновешено нисходящим волнообразным движением, моделируя строфовой напев руны. Потенциал мотива, способного к образно-жанровым превращениям, очевиден, и впоследствии реализуется. Приведённый пример показывает, что Сибелиус не цитировал руны, а творчески применял музыкально-поэтическую модель эпических напевов. Отсюда и ошибочный вывод о том, что музыка Сибелиуса «не пропитана» фольклором. В связи с оперой Кокконена «Последние искушения» возникает вопрос о традиции использования финскими композиторами церковных мелодий. В начальной теме квартета истоки выделенного лигой начального мотива¹, отчетливо слышны в хоральных мелодиях Herra, armahda (Kyrie eleison).

Herra, armahda (Kyrie eleison)

¹ Здесь и далее лиги способствуют ослаблению связей с речевым интонированием и способствуют индивидуализации инструментальных мелодий.

Herra, armahda (Kyrie eleison)



S: Her - ra, ar-mah-da mei - tä. Kris - tus, ar-mah-da mei - tä. Her - ra, ar-mah-da mei - tä.

Данных о том, что Сибелиус знал именно эти, а не другие (сходные по мелодическому рельефу) мелодии нет. Но известно, что Сибелиус писал хоралы на гимнические тексты своих современников и делал аранжировки латинских мелодий. В 1897 году он написал хорал на стихи Валдемара Коскимиеса. Позднее, в 1909 году Сибелиус написал хорал на шведские стихи Сакари Топелиуса (1887), переведенные на финский язык в 1909 году, в том же году, когда Сибелиус закончил квартет¹. В 1898 году Сибелиус сделал обработки трех латинских студенческих песен, собранных Элизой Стенбек и датированных XVIII веком. Примеры из квартета Сибелиуса дают основание полагать, что Сибелиус в своих произведениях переинтонировал не отдельные мелодии, а музыкально-поэтические структуры разной протяженности. Аналогичным образом поступил позднее Кокконен, взяв за основу «гимна Пааво» лютеранский псалом.

Вопрос о «финском» в финской музыке вновь стал актуален в начале 1990-х годов. Микко Хейнио ответил на него оригинально: «финский элемент нашей музыки мне также сложно увидеть, как собственную лопатку. Финский элемент – если он вообще существует в эмпирическом смысле не является уникальным свойством; это сумма многочисленных факторов, каждый из которых имеет разный вес»².

Пиетизм в Финляндии его лидеры

В формировании финской национальной идентичности важную роль сыграла Реформация. С XVII века внутри Евангелическо-лютеранской церкви Финляндии существует сильная традиция пиетизма, проникшая в Финляндию из Швеции, а в Швецию – из Германии. А. Швейцер, изучавший этот вопрос в связи с И. С. Бахом писал: «Пиетизм...не хотел поколебать догматические основы Церкви, но фактически обесценивал их, придавая главное значение личной убежденности. По существу, это была реформация внутри самой Реформации»³. Приверженцев пиетизма в Финляндии объединяли «искренний, идущий из глубины сердца порыв к духовному совершенству и евангельской праведности, но также к исправлению общественных нравов» [3, 235]. Пиетисты осуждали азартные игры и выступали за умеренное употребление алкоголя, чистоту и порядок в доме.

¹ Этот хорал включен в современные издания хоралов на финском и шведском языках.

² Heiniö Mikko. What is “Finnish” in Finnish music? [Электронный ресурс]. URL.: <https://fmq.fi/articles/what-is-finnish-in-finnish-music> (18.10.2023).

³ Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – Классика XXI, 2002. С. 120.

В Финляндии пиетистское движение было наиболее сильным в Саво¹ и в Остроботнии. О том, какие нравы царили в провинции Саво, рассказал Элиас Лённрот. Маршрут его первого пешего путешествия в Карелию в 1828 году проходил через провинцию Саво. 24 мая 1828 года он пришёл в Миккели и остановился в доме священника. В дневнике он записал: «Жители Миккели... считают себя несколько культурней своих соседей, крестьян других приходов, но культура их весьма сомнительного свойства. Человек, сколько-нибудь патриотически настроенный, с удивлением и огорчением обнаруживает, что культура финского простонародья почти повсеместно развивается не в лучшем направлении. На смену скромности в обращении и в поведении приходит непозволительная вольность, вернее, наглость и непристойность. Исчезает радушное гостеприимство, его сменяет высокомерное обхождение с гостями. Невинные игры вытесняются картами, раздоры в семьях доходит до суда, появляется бахвальство одеждой, которое не к лицу простолюдину и делает его смешным»².

Представители культурной фенномании Э. Лённрот и Й. Л. Рунеберг³ выступали с критическими оценками деятельности пиетистов. Рунеберг «считал пиетизм вредным для культуры движением, самым большим недостатком которого был отказ от земных радостей» [5, 523]. Лённрот критиковал пиетистов за

¹ Губерния Саво была родиной многих крестьянских поэтов. Крестьянская поэзия – своеобразный культурный и литературный феномен Финляндии XIX века. «В социальном смысле творчество крестьянских поэтов свидетельствовало о росте народного самосознания, о желании народных поэтов выразить своё отношение к современным национально-общественным проблемам. Редкий крестьянский поэт не писал об угнетённом положении финского языка, не стремился прославить трудовое достоинство крестьянского сословия, не судил критически о современных нравах, о злоупотреблениях чиновников, нерадивости священников и т.д.». Карху Э. Г. От рун – к роману. Статьи о карело-финском фольклоре, «Калевале», финской литературе. – Петрозаводск: «Карелия», 1978. С.149. Идеализация крестьянского сознания и «чувства патриархального коллективизма» (Карху) присущи и поэзии Рунеберга, на стихи которого Сибелиус написал ряд вокальных и хоровых произведений (Op. 3, 13, 17 №1, 28, 36 № 2, 37 № 1, 61 № 7, 72 № 6, 88 № 5, 90). Эти произведения были написаны в период с 1892 по 1917 гг., что указывает не только на актуальность для Сибелиуса поэзии на шведском языке, но и на важность для композитора рунеберговской поэтики.

² Путешествия Элиаса Лённрота: Путевые заметки, дневники, письма 1828-1842 гг. / Пер. с фин. В. И. Кийранен и Р. Ремшуевой. Стихи в пер. О. Мишина. Науч. ред., вступ. ст. и примеч. У. С. Конкка. – Петрозаводск: Карелия, 1985. С. 16-17.

³ В биографии Руотсалайнена содержатся сведения о том, что «первым за перо взялся окружной врач Элиас Лённрот, столкнувшийся с влиянием Руотсалайнена в районе Каяни», а в 1835 году газета «Helsingfors Morgonblad» напечатала статьи Лённрота о пиетистах [5, 522]. В Каяни Лённрот был во время третьего путешествия в 1832 году. В изданных в 1985 году на русском языке с сокращениями путевых заметках есть слова о религиозном фанатизме «здешних финнов»: «Они с осуждением относятся к тем православным финнам, кто курит. И предубеждение против табака у них настолько сильно, что даже гостю не разрешается курить в доме. Когда я просил разрешения закурить, некоторые запрещали, а иной хозяин позволял. Но стоило мне набить трубку и зажечь её, как женщины тут же покидали помещение. Вино и прочие крепкие напитки не так пугают их, как курение. Но напитки эти поглощаются в размерах, весьма редко доводящих до опьянения. Вино каждый день не употребляется». Лённрот Э. Цит. изд. С. 82.

пренебрежение народными традициями и обычаями. Как профессиональный врач даже дал описание пиетиста: «Пиетиста можно узнать уже по внешнему виду. Глаза приобретают чуждый, отличавшийся от здорового блеск, нос становится острее, а щёки вваливаются» [5, 522-523]. Из лидеров национального движения только Й. В. Снельман «продемонстрировал хоть какое-то сочувствие пиетистам, хотя и находил неприемлемым, чтобы в рядах пиетистов были представители интеллигенции» [5, 523].

Никто из названных деятелей финского национального движения не был связан родственными узами с пиетистами, в отличие от первого профессионального финского писателя Юхани Ахо (Йоханнес Бруфельдт, 1861–1921). Местом его рождения была община в провинции Северное Саво, а местом учёбы – город Куопио (тоже провинция Северное Саво). Ахо родился в семье потомственных пиетистов. Его отец, пастор Нурмеса Петер Юхан Фредрик Бруфельдт, был проповедником. Мать также была связана с пиетистским движением провинции Похьянмаа¹. Биограф Ахо назвал дух пиетизма «суровым к мирским соблазнам» [4, 95]. В период учёбы в университете Ахо увлёкся политикой, и в этом увлечении проявилась «почти такая же решительность, что и в пиетизме провинции Похьянмаа» [4, 96]. Пиетистам северной Финляндии Ахо посвятил сборник новелл «Пробудившиеся»² (1894), а в романе «Весна и заморозки» (1906) повествовал о событиях середины XIX века, участниками которых были Й. Снельман, Э. Лённрот и П. Руотсалайнен.

В отечественной историографии названы имена девяти наиболее выдающихся пиетистских проповедников [3, 235]. О двух из них следует сказать особо. Первый – Ларс Леви Лестадиус – упоминается в биографии Лееви Мадетойи; события из жизни второго – Пааво Руотсалайнена – положены в основу либретто оперы Кокконена «Последние искушения».

Ларс Леви Лестадиус родился в 1800 году в шведской Лапландии, а умер в 1861 году в местечке Пайала неподалеку от границы с Финляндией, вошедшей в состав Российской империи в 1809 году. Лестадиус был неординарной личностью с широким кругозором и имел репутацию выдающегося знатока флоры северных регионов, особенно лесных растений³ [7].

По материнской линии Лестадиус был саамом. Саамские диалекты он выучил в детстве, а впоследствии стал видным лаппологом – экспертом по условиям жизни, культуре, верованиям и религии саамского населения. Тем не менее он оставался прежде всего шведским священником, богословом, владевшим финским языком. Религиозное влияние Лестадиуса – «лестадианство» – было

¹ Финское название области Остроботния, родины Лееви Мадетойи.

² Пробуждение (финск. Herännäisyys) – так называлось пиетистское движение в Финляндии. В настоящее время движение «Пробуждение» широко известно в Финляндии посредством ежегодного религиозного летнего фестиваля под названием Herättäjäjuhlät.

³ Некоторые растения даже названы в его честь, например *Carex Laestadiana* и *Papaver Laestadianum*. Лестадиус также был одним из первых в Европе, кто изучал ивы. В 1838 году Лестадиус сопровождал французскую научную экспедицию по исследованию арктических регионов, и в 1841 году правительство Франции наградило его орденом Почетного легиона.

сильным в северной Норвегии, северной Швеции, а в Финляндии оно ощущалось в местах, где говорили на финском языке.

Лестадиус сознательно опирался на учение Лютера, но более всего на учение основателя пиетизма Филиппа Якоба Шпенера (1635–1705). Как и Шпенер, Лестадиус был убеждён в том, «что «чистое учение» должно идти “от головы к сердцу”, и реализоваться в церковной реальности в субъективной, “живой” вере». Лестадиус считал, что «природным человеком управляли страсти, такие как себялюбие, честолюбие, жадность, гнев, зависть, дьявол блуда и дух лжи. Страсти влияли на человека и физически; их влияние ощущалось в совести и воле» [7]. Он также категорически отвергал унаследованную Просвещением уверенность в добродетели. В своих проповедях он обращал внимание на грехи жителей Лапландии, безрассудное употребление ими одурманивающих веществ, контрабанду спиртных напитков и кражу оленей.

Вхождение Финляндии в состав Российской империи не сильно нарушило повседневную жизнь крестьян. К 1855 году духовное влияние Лестадиуса распространилось на восток. Оно шло от Энонтекиё (близ финляндско-шведской границы) далее на юг до Кеми, расположенного на берегу Ботнического залива. От Кеми до Оулу (историческая провинция Северная Остроботния), где в 1887 году родился композитор Лееви Мадетойя, по прямой 91 километр. Во времена Лестадиуса это расстояние миссионеры-проповедники проходили пешком, и на этот путь уходило много времени. Йоуни Кайпайнен описал характер финляндских ботнийцев как «независимый и свободолюбивый»¹.

Хотя родословная Мадетойи мало изучена, всё же известно, что его отец был моряком, и до рождения Лееви отправился на заработки в США, где и умер. Разделял ли он взгляды «лестадианцев» или нет – сведения об этом отсутствуют. Можно только предположить, что как моряк он мог бывать в Кеми и там приобщиться к учению Лестадиуса. Более точные сведения имеются о матери композитора. Она была либо в числе последователей местного руководителя движения «лестадианцев», либо сочувственно относилась к учению пиетизма. Своего сына она назвала Лееви – по имени основателя пиетистского движения в Остроботнии Ларса Леви Лестадиуса². Формирование слухового опыта будущего композитора проходило в среде пиетистов, и их духовные песнопения, услышанные в детстве, композитор воссоздал впоследствии в опере «Северяне» (1924)³.

Влиятельный финский историк Матти Клинге в своём исследовании «Имперская Финляндия» поместил изображение Руотсалайнена, снабдив это следующей подписью: «Пааво Руотсалайнен был харизматическим и самодовольным странствующим проповедником, забросившим земледелие в своём име-

¹ Kaipainen Jouni. French colouring in a Bothnian landscape – Comments on the orchestral works of Leevi Madetoja (1887–1947). URL.: <https://fmq.fi/articles/french-colouring-in-a-bothnian-landscape> (03.05. 2023).

² Можно увидеть некоторое сходство описания пиетистов, сделанного Лённротом, с внешностью Мадетойи на фотографиях.

³ О содержании и драматургии оперы см.: [2, 12-13].

нии. По линии матери он принадлежал к роду из привилегированного сословия, пришедшего в упадок [1, 69].

Пиетистское движение, с которым был связан Пааво Руотсалайнен, зародилось в 1817 году – в год празднования 300-летия Реформации. По этому случаю служившему в Санкт-Петербурге англичанину Джону Патерсону была присуждена степень почётного доктора теологии. Как представитель Библейского общества Патерсон начал распространять Библию среди финноязычного крестьянства Финляндии, и у финноязычных проповедников появились новые возможности пропагандировать религиозные взгляды. Клинге писал, что «деятельность Патерсона и его идеи вызвали интерес у императора¹, увлекавшегося пиетистским протестантизмом, а само движение вскоре стало рассматриваться как возможный инструмент для того улучшения общественной морали, о необходимости которого говорили в Сенате и прежде. С помощью веры можно бороться с пьянством и безнравственностью – с этим соглашалось и высшее духовенство» [1, 70]. В 1822 году Пааво Руотсалайнен и Лаури Нисканен при поддержке лютеранского епископа Санкт-Петербурга Ц. Сигнеуса отправились в столицу империи в качестве представителей крестьян Саво с ходатайством о помиловании крестьянина Мартикайнена, на которого прокурор наложил штраф за то, что он «предоставлял свой дом для проведения собраний, подпавших под запрет ещё по старым шведским антипиетистским узаконениям» [1, 72]. Реакция властей была мягкой: «крестьян не следует наказывать за проступки, они должны сохранить представление о добром императоре» [1, 72].

Биограф Руотсалайнена Илкка Хухта так сформулировал суть его взглядов: «Весьма существенной была идея “веры в тоске”<...>. Руотсалайнен писал одному своему подавленному другу: “Если ты не умеешь молиться, то тоскуй, если не умеешь тосковать, то заболей во имя Господа”» [5, 521]. Спустя несколько десятилетий после смерти Руотсалайнена в 1852 году произошла переоценка роли пиетизма и Руотсалайнена в становлении финской нации. В XX веке он стал восприниматься как «великий национальный деятель», а возглавляемое им движение – как «подлинно финская религиозность» и предпосылка для формирования финской нации [5, 525]. Таким образом, Кокконен написал оперу не только о пиетистском проповеднике, но о великом национальном деятеле.

«Последние искушения» Йоонаса Кокконена

Йоонас Кокконен (1921–1996) является одним из самых значительных финских композиторов второй половины XX века, а его опера «Последние искушения» – одной из самых успешных финских опер². По популярности к ней приблизилась только опера Мадетойи «Северяне».

¹ Александра I.

² Премьера оперы состоялась в Хельсинки 2 сентября 1975 года, а спустя 2 года была показана на оперном фестивале в Савонлинне по случаю 200-летию со дня рождения Пааво Руотсалайнена. В 1983 году опера была показана в Нью-Йоркской Metropolitan на языке оригинала. Критик газеты The Cristian Science Monitor опубликовал по этому случаю текст под названием «Идут финны! Впервые для Met». Он сообщил о пресс-конференции, на которой выступил Генеральный директор Финской национальной оперы Юхани Райскинен, который, в частности, сказал о негативном влиянии Сибелиуса на финскую музыку: «два поколения

Либретто оперы Кокконена основано на пьесе троюродного брата композитора, драматурга Лаури Кокконена (1918–1985), написанной в 1959 году. В процессе работы над либретто текст пьесы был существенно сокращён и добавлен новый персонаж, отсутствовавший в пьесе – Юхана, ребёнок Пааво и его первой жены Риитты. В пьесе только упоминалось о нём в связи с его смертью. В результате в первом действии появилась дополнительная сцена.

Персонажи оперы имеют реальные прототипы: сам Пааво Руотсалайнен (1777–1852), его первая жена Риитта Руотсалайнен (1779–1833), вторая жена Анна Ловииса (1802–1880), сын Пааво и Риитты Юхана (1809–1830), служанка Альбертина Ненонен (1824–1908), кузнец и духовный наставник Руотсалайнена Яакко Хёгман (1753–1806), поездка к которому в 1799 году изменила прежнюю жизнь Пааво [6, 104]. Есть также три женщины и трое мужчин.

В опере два акта и 14 сцен: 8 сцен в первом акте и 6 сцен во втором. Два акта повествуют о двух разных периодах жизни Руотсалайнена. С реальным сценическим действием связаны первая и последняя сцены оперы. В первой сцене Пааво лежит на смертном одре, а рядом с ним находятся его жёны Риитта и Анна Ловииса и служанка Альбертина. Последняя сцена – «Смерть Пааво». Между этими сценами в памяти Пааво всплывают события его жизни¹. В первом акте Пааво вспоминает о том, как он познакомился с первой женой Рииттой; как они вместе отправились к кузнецу Хёгману и Риита обвинила кузнеца в том, что пока Пааво ходит с проповедями, она с сыном голодает; как из-за сильного мороза возникла угроза урожаю и они безуспешно пытались бороться с морозом; как их сын Юхана тяготится унылым существованием и хочет уйти из дома, а Риитта угрожает Пааво убить его, чтобы избавиться от позора голодной смерти своей семьи. Также в первом акте деревенские женщины рассказывают Риитте, которая плакала по своему сыну три года, что Юхана убит. В последней сцене первого акта Риитта умирает. Второй акт открывается сценой «Присяжные». Они обвиняют Пааво в подрыве авторитета «Церкви»². В последующих сценах больному воображению умирающего Пааво видятся Риитта, кузнец, Юхана. Пааво понимает, что он всего лишь жалкий грешник, тяготящийся искушениями: крепкими напитками, женщинами, мирским тщеславием, но его время пришло. Пааво славит Бога и умирает.

композиторов были полны решимости писать антисибелианскую музыку. Только недавно композиторы осознали, что мелодия – не обязательно зло, и любители оперы в Нью-Йорке наверняка обнаружат, что оба произведения [имеется ввиду опера Саллинен «Красная черта – В. Н.】 высшей степени доступны». Thor Eckert Jr. «Opera» speaks to the people; The Finns are coming! A first for the Met <https://www.csmonitor.com/1983/0427/042700.html>

18 октября 2023

¹ Драматическая ретроспекция оперы «Последние искушения» сходна с ораторией «Жанна д'Арк на костре».

² Руотсалайнен был обвинён в «пьянстве и сквернословии» в общественном месте». Из-за болезни проповедника дело не было доведено до суда [5, 524]. О религиозно-нравственной проблематике сюжета см. в исследовании Р. Косачёвой, которая исследовала оперу в аспекте синтеза романтических и антиромантических тенденций [2].

Между сценами звучат оркестровые интерлюдии, тематически связанные с лейтмотивами, функция которых в сценах состоит в создании определённого настроения¹. В опере нет арий, только два монолога Пааво в каждом акте². Важнейшую и объединяющую роль в опере играет мелодия, известная как «Гимн Пааво». Она трижды звучит целиком: в первой сцене первого акта, в интерлюдии перед первой сценой второго акта и шестой сцене второго акта³.

В качестве источника этого гимна Юровский указал на сборник пиетистских псалмов. В издании Suomen Evankelis-Luterilaisen Kirkon Virsikirja приводятся сведения о Хоконе Шпегеле (1645–1714) как авторе псалма из сборника 1688 года. В Финляндии этот псалом впервые был включён в сборник 1701 года и в современном финском издании этот текст вместе с мелодией («Sinuhun turvaan Jumala») ⁴ помещен в раздел «Jumalan varjelus ja johdatus» ⁵ под № 382⁶. В том же издании указан источник происхождения мелодии – Северное Саво, то место, где протекала жизнедеятельность Пааво Руотсалайнена и его последователей.

Toisinto Pohjois-Savosta

1. Si - nu hun tur vaan, Ju - ma - la, jo vai - van al - ta pääs - tä.
Mi - nu - a kuu - le heik - ko - a ja hä - pe - äs - tä sääs - tä.

Ar - mol - li nen, nyt ru - koi - len, ar - mah - da Kris - tuk - ses - sa.
Sä lin - na - ni, saan tur - vii - si pa - e - ta tais - tel - les - sa.

В мелодии евангелического псалма 7 строк. Кокконен использовал стихи третьей строфы с небольшим изменением. Ниже приведён вариант мелодии, которую поют Риитта и Анна Ловииса у постели умирающего Пааво. Кокконен изменил тональность и ритм, который более соответствует сценической ситуации.

¹ Эдвард Юровский усмотрел сходство сцен в опере «Последние искушения», каждая из которых представляет собой «виньетку», посвященную конкретному времени и событию, со сценами из оперы «Воццек» Берга [6, 104.]

² О вокальных партиях персонажей оперы см. Косачёва, с. 93-97.

³ По значимости в опере мелодию «Гимна Пааво» можно сопоставить с лейтмотивом Грааля из «Парсифаля» Вагнера.

⁴ Господи, мой Бог во всех бедах.

⁵ Божья защита и руководство.

⁶ Отсутствие возможности сравнить сборник 1701 года с предшествовавшим ему сборником 1605 года не позволяет увидеть причину перенесения стихов Шпегеля в финноязычное собрание псалмов. Можно только высказать предположение, что у Шпегеля, также как и у священника Хемминки из Маску, жившего столетием ранее Шпегеля, имел место «сдвиг в пользу “мирского” содержания». Карху Э. Цит. изд. С. 66.



В конце оперы Пааво поёт свой гимн в мажоре, а опера завершается на выдержанном трезвучии E-dur. Такое завершение и в сочетании с таким сюжетом рождает ассоциации не только с И. С. Бахом¹, но и со «Скрижалями духовными» преподобного Иоанна Лествичника. Отдельным ступеням духовного восхождения можно найти соответствия и в тексте либретто. И хотя в либретто не говорится о том, что перед смертью Пааво ему открылись Небесные Врата, звучание мелодии гимна даёт ответ на этот вопрос. И в этот же момент проясняется семантика избранной Кокконеном оригинальной лютеранской мелодии с её твёрдыми шагами восхождения. Реальная жизнь и судьба пиетистского проповедника вырастает до фигуры символического масштаба.

И возникает новый вопрос: так ли уж далека опера Кокконена «Последние искушения» от духовной проблематики Вагнера в его торжественной мистерии «Парсифаль»? Очевидно одно. История европейской оперы не может быть полной без истории финской оперы и её героев.

Литература

1. Клинге М. Имперская Финляндия / Пер. с финск. И. Соломеща, В. Мусаева и А. Рупасова. – СПб.: Изд. дом «Коло» 2005. – 616 с., ил.
2. Косачёва Р. Пути развития финской оперы: Национальные и мировые традиции романтизма-антиромантизма: Исследование. М.: «Музыка», 1990. – 140 с., нот.
3. Макаров И. В. Очерк истории Реформации в Финляндии (1520-1620-е гг): Формирование национальной церковности. Портреты выдающихся деятелей финской реформации. – СПб.: ИП Генкин А. Д., 2007. – 560 с.
4. Ниэми Юхани. Юхани Ахо // Сто замечательных финнов: Калейдоскоп биографий / перевод Илья Соломещ. – Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. С. 94-102.
5. Хухта Илкка. Пааво Руотсалайнен (1777–1852) // Сто замечательных финнов: Калейдоскоп биографий / перевод Илья Соломещ. – Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. С.523. 519-525.
6. Jurovsky E. The music of Joonas Kokkonen. – Ashgate Publishing. 2004.
7. Laestadius, Lars Levi (1800 - 1861). [Электронный ресурс]. URL.: <https://kansallisbiografia.fi/kansallisbiografia/henkilo/2490>. (24.09.2023).

¹ А. Ю. Кудряшов напомнил о «лествичной» концепции Прелюдии и фуги E-dur из II тома ХТК и идее Б. Яворского. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: Учебное пособие. – СПб.: Издательство «Лань», 2006. С. 132.

**От вокального цикла «Песни прекрасного пришельца»
Александра Изосимова к картинам
Светланы и Сабира Гаджиевых**

Александр Изосимов принадлежит к старшему поколению современных композиторов (1958 г. р.), вошедших в музыкальное искусство на рубеже 1970–80-х годов. Его путь в искусстве, обретение своего творческого «я», как и у всякого художника, неразрывно связаны с теми впечатлениями, которые впитаны в детстве и юности, которые вызвали потребность сказать свое слово в музыке. А это и детство в живописных окрестностях Тамбова – в деревнях Кочетовка и Изосимово (название Изосимово преобразовано в псевдоним композитора, настоящая его фамилия Макаров) и музыкальная атмосфера среднерусской полосы, и первые опыты музицирования на баяне, приведшие к прочному решению посвятить себя музыке. Поэтому естественен был дальнейший путь: поступление в Тамбовское музыкальное училище, затем в Саратовскую консерваторию имени Л. В. Собинова.

Поворотным моментом в становлении молодого музыканта стало знакомство с балетом «Ярославна» Бориса Тищенко, что вызвало неодолимую потребность учиться у замечательного ленинградского Мастера, в классе которого Изосимов в 1985 году *de jure* завершил композиторское образование. Однако совершенствование продолжалось все последующие годы: и в знакомстве с богатейшей художественной жизнью Ленинграда-Петербурга, и в зарубежных поездках, и в общении с музыкантами, среди которых следует отметить встречи с Альфредом Шнитке и Галиной Уствольской, высоко оценивших дарование композитора, наконец работа на петербургской радиостанции «Радиоклассика». А главное – события нашей сложной трагической эпохи и одновременно красота и многогранность жизни, природы.

В результате сложилась своя творческая манера, свой неповторимо узнаваемый музыкальный язык. Композитором создано не много произведений, хотя он свободно владеет различными формами и жанрами, ибо его творческий процесс нетороплив, каждый звук продуман, интонационно весом. Поэтому сочинения созревают годами (например, цикл «Превращения» создавался с 1987-го по 2004 гг.) и, говоря словами Е. А. Ручьевской, отличаются «информационной насыщенностью текста». Исключительно требовательный к искусству, а к своему в первую очередь (Изосимов уничтожил свыше двадцати законченных партитур), композитор вносит в творческий список такие произведения как балет «Избранник», «Лики» для меццо-сопрано и симфонического оркестра, «Благодарность жизнедателю» для хора, органа и камерного оркестра, «Сопереживание душе» для смешанного хора а cappella, «Когда душа моя была облаком» для шести инструментов, Сонату для фортепиано, Симфонии №2, 3, 4, балет-сказка «О зеленой змее и прекрасной лилии», кантата «Куликовская битва». Двена-

дцать хоров а cappella, «Превращения» для фортепиано, Концерт и Сонату для виолончели, симфонические моменты «Витязь в тигровой шкуре», фортепианное трио «Памяти Бориса Тищенко», романсы, «Царевна-Лебедь» для фортепиано, «Молитвы» – шесть хоров а cappella и др. Многие сочинения (особенно камерные) обрели своих талантливых и преданных исполнителей, но значительная часть еще ждет их.

Изосимов не обращается к авангардному звукотворчеству, но язык его музыки не прост. Главное свойство заключается в своеобразном ладовом мышлении, в отточенной графической структуре музыкальной ткани, то предельно разряженной, то красочно уплотненной. Музыкальный язык национально определен, но не фольклорно-этнографичен. Это проявляется и в интонации, и в приоритете вокально-мелодических линий, и в самом типе интровертного мышления, и в излюбленных рефлексивных образах. Но национально-русское гибко взаимодействует с общеевропейским, что отражено в том сплаве традиций, которые стали источником творческого обогащения: классики Мусоргский, Дебюсси, Шостакович, выдающиеся современники – Шнитке, Уствольская, Тищенко.

«Песни прекрасного пришельца» во многом являются итогом художественных размышлений и поисков Изосимова, своего рода, авторским жизненным и творческим кредо. В них синтезированы и основные образы, которые изначально волновали композитора, и характерные для его музыки жанровые и структурно-языковые приоритеты. В цикле отражены и особенности творческого процесса: он создавался двадцать пять лет (с 1979–2004 гг.). В нем исключительно высок удельный вес слова. Его смысл, интонация, «закодированное» в слове состояние породили всю звуковую ткань. Поэтому так целостен и органичен вокально-фортепианный комплекс, а в жанровой специфике цикла, несмотря на авторский заголовок «Песни», многое от стихотворения с музыкой.

Своеобразен подбор литературных первоисточников, где центром является поэзия Арс. Тарковского (тринадцать частей) и в ансамбле с ней стихи немецких поэтов-романтиков – Новалиса (№ 1 «Гимн дню» [1], № 18 «Гимны к ночи»), Л. Уланда (№ 5 «Свирельная песнь»), Э. Мёрике (№ 2 «Мой милый край») – и стихотворение А. Блока (№ 16 «Рассветная песнь»). Но их объединяет пантеистическое восприятие природы, восхищение ее красотой и многообразием, возвышение духовного начала (не обязательно религиозного!) над житейски-материалистическим, светлый поэтически-облагороженный взгляд на мир, даже на его мрачные стороны. Интертекстуальные переключки между стихами достигаются и «немецкими мотивами» в поэзии Арс. Тарковского: трогательный и по-своему трагичный «Румпельштильцхен» (гном из немецких сказок, № 7) и тоже трагичный «Художник Пауль Клее» (№ 17).

Центральный образ, подобный масштабному эпиграфу, дан уже в первой «песне» – «Гимн дню», где в мистически-символистских стихах Новалиса угадывается облик Спасителя – «прекрасного пришельца». Но он именно угадывается и представлен не в традиционном религиозном духе. У Новалиса это носитель света, духовного начала, призванный указать людям красоту мира, средо-

точием коей является природа: «Но над всем прекрасный пришелец с Божеским взором, с легкой поступью и с дивно замкнутыми устами. Как властелин земной природы призывает он силу к бесчисленным изменениям... Придает свой небесный образ каждому живому существу» [1]. Композицией на стихи Новалиса, образным антиподом – «Гимны к ночи» — завершается весь вокальный цикл. Литературно-стилистические и смысловые переключки между крайними «песнями» создают драматургическую арку в контексте целого, становясь прологом и эпилогом.

В цикле нет сюжетной линии. В нем красочно живописуется не внешняя круговерть, ее постоянная изменчивость, а погружение в глубины души, в те отклики, которые рождает красота внешнего мира, в те лабиринты трагических рефлексий, которые неотделимы от жизненного пути человека. Поэтому здесь не приоритетны быстрые темпы, активно-моторные ритмы, а главенствует напряженное интонационное мышление. Эта музыка заставляет слушать, воспринимать, размышлять.

«Песни прекрасного пришельца» представляют собой особый жанр – вокальный цикл-эстафету для четырех солистов. По замыслу автора «солисты как бы передают друг другу слово», а исполнение различными по тесситуре и тембру голосами (сопрано, меццо-сопрано, тенор и бас) создает тембровую драматургию, родня цикл с психологическим спектаклем-размышлением, рассказом.

Восемнадцать песен образуют единое действие-размышление, которое делится на две крупные части, где I часть (№ 1 «Гимн дню» – № 10 «Летних месяцев букварь») посвящена дню, расцвету природы. Образы человека («Бедный рыбак», «Колыбель») неотделимы в ней от пейзажа, венца мироздания. Даже сказочный Румпельштильцхен выступает прежде всего как дитя природы. Что касается II части (№ 11 «Река Сугакля» – № 18 «Гимны к ночи»), то это средоточие размышлений и переживаний о человеческой судьбе, в основном тягостных и драматических, в котором лирической кульминацией становится исповедальный триптих на стихи Арс. Тарковского (№ 13 «Я так давно родился», № 14 «Чем виноват», № 15 «Черный день»). Однако нигде нет гипертрофированных стенаний и эмоциональных надломов. В песнях а *carrella* особенно рельефно высвечиваются слово, тембр голоса. Эти песни образуют, своего рода, два микроцикла в масштабе целого (№ 2 «Мой милый край» – № 5 «Свирельная песнь», № 11 «Река Сугакля» – № 12 «Первые свидания»). Появление микроциклов внутри обеих частей сродни композиционной структуре масштабных литературных эпических полотен (вспомним сказки «Тысяча и одна ночь» или древнерусский эпос). Одной из особенностей цикла является концентрация в нем разных вокальных жанров, что несет яркую семантическую нагрузку. Здесь представлены и монологи, как символы лирической исповедальности (упомянутый триптих Арс. Тарковского), и рассказ, привносящий объективную эпичность («Расветная песнь»), и песня («Кузнечики»), и напев («Река Сугакля», «Свирельная песнь»), и песня-пляска («Художник Пауль Клее»), и гимн, и речитатив.

Музыкальный язык цикла интонационно и ладово сложен и одновременно возвышенно-прост. С типичной для Изосимова вслушанностью в нем наполнены смыслом каждый звук, каждая пауза, будь то партия вокалиста или рояля. Ведущая мелодическая горизонталь может рельефно высвечиваться, властно приковывая к себе внимание («Домашний сверчок», «Кузнечики»), может стать самодостаточной языковой монадой (в песнях а саррелла) или растворяться в многослойной фактуре прихотливого рисунка («Черный день», «Рассветная песнь»). Музыкальный язык то привлекает красочной стороной, то графической чистотой и ясностью линий. Однако нигде нет звуковой перегруженности, равно как и не педалируются диссонансные вертикали. Отголоски австро-немецкого экспрессионизма в фактурном рисунке («Рассветная песнь», «Гимны к ночи») органично сочетаются с интонационно-ритмическими прообразами Мусоргского, с русскими мелодическими очертаниями в песнях а саррелла («Под сердцем травы», «Свирельная песнь» и др.).

Богата и разнообразна по материалу и по фактурной организации партия фортепиано. Порой она как бы несет традиционную аккомпанирующую функцию, но может быть и настолько тематически самодостаточной, что партия вокалиста становится лишь одной из составляющих целостной партитуры («Гимн дню», «Я так давно родился»). И темброво-драматургическим контрастом становятся островки а саррелла, где словно высвечивается вся красота голоса, а фактурный комплекс преобразуется в бесконечную горизонталь. Но все композиторские изыски служат воплощению нравственной идеи.

По замыслу автора **«Песни прекрасного пришельца»** повествуют *«о лучшем в каждом человеке, когда его лучистое средоточие душевных сил, как маленькое солнце, с любовью открывается миру, выявляя собственную, истинную, вечную, благую сущность. Тогда обретается сознание, подобное ангельскому, и всякий, хотя бы на мгновение, становится Человеком с большой буквы»* [3].

Зародившись из слова, «Песни прекрасного пришельца» вызвали к жизни живописные полотна, породив тройственный союз искусств. К циклу-эстафете петербургскими художниками Светланой и Сабиром Гаджиевыми созданы картины. Их стилистический облик трудно отнести к какому-либо известному направлению. В них есть и присущая вокальному циклу Изосимова светлая гамма красок, с преобладанием желто-золотистых цветов, и прозрачность колорита, и призрачность, благодаря которой образ полотен просматривается как бы сквозь пелену времени или сна («Рассветная песнь», облик светлого князя). Они наполнены разнообразной символикой (диптих «Река Сугакля»). В поэтичной манере Гаджиевых есть нечто от детской непосредственности, как, например, в портрете Румпельштильцхена.

В истории не мало примеров, когда живописное полотно становилось импульсом к созданию музыкального произведения, как гениальные «Картинки с выставки» Мусоргского. Здесь мы сталкиваемся с обратным явлением. Возникнув из восприятия музыкального произведения, картины Гаджиевых далеки от

иллюстративности. Они обладают самостоятельным образным миром, неотделимым от их причудливой стилиевой палитры

История искусства знает немало примеров живописной иллюстрации музыкальных произведений, особенно программных (достаточно вспомнить рисунки к нотным изданиям «Годов странствий» Листа или «Фантастической симфонии» Берлиоза). Здесь у художников не было изначальной установки *живописать* музыку. Музыкальные впечатления спонтанно активизировали синестетические механизмы их психики, стимулируя появление высокохудожественного зрительного ряда.

Колорит становится главным выразителем мироощущения: в музыке – это ладовые *переливы*, в живописи – цветовая гамма. Процесс связи музыки и живописи, шире – зрительного ряда стал особенно характерен для последних десятилетий XX века, отражая *визуальный поворот* (термин Ф. Джеймисона) в художественном сознании и творцов и слушателей.

Близость творческих импульсов Изосимова и Гаджиевых, вероятно, приведет к осуществлению нового совместного проекта: композитор пожелал, чтобы Светлана и Сабир стали сценографами его оперы «Потерянный рай» по известной поэме Д. Мильтона.

В живописи Гаджиевых реальные предметы сочетаются с фантастическими видениями. Стиль их картин красочен и декоративен, отличается своеобразной технологией, например использованием эффекта *мятой бумаги* или *просвечивания* белой бумаги при работе маслом. По словам Светланы и Сабира, их художественную манеру можно назвать как «интерьерный дизайн». Но при этом в каждом полотне, независимо от образа, на первый план выступает тонкий психологизм, заставляющий воспринимающее сознание рефлексировать и по-разному интерпретировать эти образы, а не только давать чисто визуальное наслаждение. Все отмеченное составляет одну из сильных сторон живописи Гаджиевых, которая оказалась созвучна образам вокального цикла Изосимова.

Одно из направлений творчества художников связано с иллюстрацией классической литературы. Но их работы в этой области далеки от мелочной детализации литературных сюжетов, это – психологические фантазии на заданные писателем или поэтом темы. Картины, навеянные пьесами Изосимова – интерпретации поэтических и музыкальных образов в их единстве. Самостоятельное бытование лирики Новалиса, Арс. Тарковского и других поэтов, к которым обратился Изосимов, не стимулировало творческую фантазию Гаджиевых. Но стихи этих авторов, подобранные композитором в соответствии с задуманной им концепцией, встроенные в определенной последовательности и трактованные в жанре *стихотворений с музыкой*, стали импульсом для творческой фантазии Гаджиевых.

Одной из самобытных особенностей выразительного языка цикла Изосимова стало использование в нем нового ладового построения, названного композитором «дышащий лад». «Он был им открыт в 1993 году как способ отражения светлого взгляда на мир, для воплощения антитезы *светлое – темное*. В этом процессе важную роль сыграло антропософская теория Рудольфа Штей-

нера, которая оказала сильное воздействие на мировоззрение композитора. Эта ладовая структура основана на чередовании малых и больших секунд в пределах квинты. <...> Увеличение числа больших секунд, характерное для чистой и увеличенной квинты, образует “светлый” лад. В объеме уменьшенной квинты возникает больше малых секунд (и образуется “темный” ряд. <...> То есть малые секунды формируют “темный” ряд, большие секунды вносят просветление» [2, с. 42]. На протяжении одного сочинения композитор гибко переводит сознание слушателя от «темного» к «светлому». По словам композитора, «дышащий лад есть результат синтеза пентакордов с ротацией малых и больших секунд». Сопоставления «темного» и «светлого» на основе этого лада, «обеспечивают максимальное напряжение ладовой материи в самом светлом и самом темном вариантах» [2, с. 43]

Именно ладовый колорит «Песен прекрасного пришельца» стал, по нашему мнению, тем исходным импульсом, который вызвал к жизни картины Гаджиевых. Благодаря «дышащему» ладу мироощущение композитора оказалось созвучно образному миру художников. Оттого в их картинах так выразительны переходы от темных к ослепительным тонам и, в конечном счете, так много светлых и ярких красок.

Несмотря на сильный фигуративный компонент искусства Гаджиевых, цвет играет в нем нередко автономную функцию. Аналогичные процессы наблюдаются и в музыке Изосимова. Несмотря на наличие в ней мелодической горизонтали, колористические функции фактурного и ладогармонического комплекса обретают в ней, порой, самодовлеющее образное значение. Это произведение становится символом триединства поэзии, музыки и живописи. А истоком этого триединства является философия Р. Штейнера.

Литература

1. Изосимов, А. Песни прекрасного пришельца. Вокальный цикл-эстафета для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и фортепиано на стихи А. Тарковского, Новалиса, Э. Мёрике, Л. Уланда, А. Блока. – СПб.: Композитор, 2007. – 104 с.
2. Климова, Н. В. Музыка Александра Изосимова: парадигма Света. Монография / Тамбовский гос. музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2013. – 130 с.
3. Овсянкина, Г. П. «Песни прекрасного пришельца» Александра Изосимова – творческая исповедь? <аннотация>. – СПб.: Дом музыки муз. фонда СК; M Records, 2005.

Виктор Петров, Наталья Заварницына (Самара)

Особенности и специфика инклюзивного театрального искусства: к вопросу о парадигме «особого» театра

Инклюзивный театр объединяет в сценическом пространстве людей с ограниченными возможностями здоровья, которые увлечены искусством не меньше обычных людей. Творческие акты позволяют забыть о психофизиче-

ских проблемах и дают людям возможность почувствовать полноту жизни и поверить в себя. Поэтому сами участники и организаторы инклюзивного театра пытаются не делать скидки на свои сложности и тоже называют себя «артистами» – но «особыми». Уникальность и «особость» этого направления в театральном творчестве не перестают удивлять и изумлять безграничными возможностями театрального искусства вообще и инклюзивного в частности. На наш взгляд, парадигма особого театра и природа зрелищности инклюзивного спектакля основываются, прежде всего, на свободных фантазиях, сочинительстве и пластической выразительности невербального представления. В этом смысле инклюзивные спектакли близки к постдраматическому театру, который может обходиться без пьесы. Следует также обратить внимание на синтетичность инклюзивного спектакля, где живые чувства и мысли особых актёров находят свое удивительное выражение в переплетении пластических фантазий, музыки, света и цвета. Слово здесь либо вовсе отсутствует, либо играет незначительную роль. Отсюда возникают и особые требования к специалистам такого театра.

Работа с сфере инклюзивного театрального искусства требует специфических профессиональных знаний и компетенций. Большинство таких театральных коллективов страны ведут деятельность в разрезе ИНКЛЮЗИВНОГО ТВОРЧЕСТВА. Обычно их относят к любителям, что вовсе не умаляет их социокультурной значимости и художественной ценности. На уровне ИСКУССТВА работают единицы. Потому что основной целью руководителя коллектива является вовлечение особых артистов в широкое социокультурное пространство, социализация и арт-терапия. Театр – мощное и универсальное средство, которое позволяет эффективно интегрировать артистов с различными ограничениями и психофизическими нарушениями в полноценную творческую, духовно содержательную и психофизически активную жизнь.

Так, руководителям инклюзивных коллективов необходимо обладать специальными компетенциями – не только в сфере обычных постановочных навыков и работы с актёром, но и узкопрофилированными, связанными с особенностями здоровья той или иной группы артистов. Каждый инклюзивный театральный коллектив имеет свою природу чувств, свою самобытность, которая во многом определяется не столько видами ОВЗ, сколько интуитивным осознанием деятельной активности театрального творчества, способного помочь человеку свой изолированный мир сделать светлым достоянием обычных людей. Благодаря специфике театра, его близости к реальной жизни и доступности для понимания и приятия любого человека, инклюзивные спектакли становятся феноменом социокультурной среды.

IV Всероссийский парафестиваль «Театр – территория равных возможностей», прошедший с большим успехом с 20 по 22 августа 2023 года в Самаре, показал, что инклюзивный театр развивается и укрепляет свои художественные позиции в области зрелищного, самодостаточного, самобытного и, чаще всего, невербального представления. Наиболее интересные и эмоционально заразные спектакли – «НормальНо» Творческой инклюзивной студии «Э-моция» (г. Казань), режиссёр Неля Суркина, «Странники» Театральной студии «Ин-

клюзиОН» (г. Москва), режиссёр Лариса Никитина, «Внутри: яблоко Магритта» Театра-студии «Пространство любви» (г. Пермь), режиссёры Валерий Усов, Кирилл Шипигузов, «Семь чудес Курая», Инклюзивная театральная студия «Без маски» (г. Уфа), режиссер Айгуль Атаева, «Видим ли мы крылья свои?» – театральная фантазия Театральной студии «Инклюзион. Школа. Курган» (г. Курган), режиссёр Наталья Плеханова – это оригинальные сценические сочинения, направленные на зрелищную выразительность мысли. Слово в этих представлениях или вовсе отсутствует, или звучит в фонограмме, или является вспомогательным средством, подтверждающим мизансценическое, пластическое, пространственное решение спектакля. Такое постдраматическое направление в инклюзивном театральном творчестве оправдано искренним стремлением авторов спектакля и исполнителей выразить сугубо своё, непохожее на стереотипное, понимание и видение современной действительности, которое становится достоянием и ценным смысловым обретением обычных не инклюзивных людей.

Трудно определить эстетические, художественные, смысловые или иные критерии ценности того или иного спектакля. Где границы любительского творчества с профессиональным? На фестивале был представлен один профессиональный коллектив. Театр неслышащих актеров «Недослов» из Москвы. В нём служат выпускники единственной в мире Российской государственной специализированной академии искусств (РГСАИ). Спектакль «О тебе...» – это потрясающее зрелище театрализованных песен-хитов российских рок-исполнителей. Вечная тема любви предстает на языке пластики и жеста, музыки и страсти, энергии жизни и веры в ее конечное торжество. А спектакль «Игра в жемчуг» Интегрированного театра «Круг II» г. Москва, режиссёр Татьяна Коновалова тоже на языке мизансцен, музыки, физических действий и знаков отсылает зрителя к библейским и мифологическим легендам, облекая всё это метафорическое действо в форму искусства барокко. Здесь снова любовь, её страдания, метаморфозы чувств и размышлений, вызванные неопишным впечатлением от картин старых мастеров, скульптур, музыки. В спектакле звучат подлинные инструменты Позднего ренессанса – виола-да-гамба, теорба.

Особый театр не боится брать вечные темы и глобальные проблемы человеческой жизни, но раскрывает их не традиционно или иллюстративно, а по-своему, на языке синтетического театра, где в диалог или полилог вступают драматическое действие, музыка, живопись, слово... И все это переплетается в удивительные аллюзии условного, но очень живого и трепетного представления.

Спектакли инклюзивного театра, созданные на основе литературных произведений или фольклорного материала, также являются результатом режиссёрского, а иногда и коллективного сочинительства, выраженного, прежде всего, в пластических, психофизических и предметных средствах актёрского мастерства и режиссуры. Сочинённые режиссёрами инклюзивных коллективов спектакли, либо по своим сценариям, либо на основе оригинальных версий того или иного художественного первоисточника, являющегося лишь внешним поводом, толчком для фантазии постановщика, располагаются в диапазоне от

примитивных простых житейских историй до метафорических, условных и многоплановых музыкально-пластических представлений. Одно из достоинств таких сценических опытов в том, что зритель каждый по-своему может понимать смысл и испытывать своё личностное эмоциональное потрясение при восприятии увиденного. Но главное, что отличает инклюзивные спектакли от обычных – это искренность, энергетика, осознанность и в то же время непосредственность и интуитивность творческого акта особых актёров, а отсюда эмоциональная заразительность и полное единение со зрителем. Чего так не хватает современному профессиональному театру. Он не скучный – этот особый театр. Здесь определённо есть чему поучиться и что взять на вооружение *обычным профессиональным и любительским театрам.*

Таким образом, инклюзивный театр способен не только дать почувствовать полноту и радость жизни, не только вовлечь человека в позитивный творческий процесс, но и сформировать, развить и реализовать на сцене творческий потенциал личности. А что на наш взгляд важнее всего – особый театр помогает ощутить себя как творческую личность, даёт возможность почувствовать духовное единение с людьми и ощутить свою идентичность, способен зародить веру в себя и подарить человеку счастье человеческого общения. Такой театр говорит с людьми на языке шедевров мирового искусства. И разговор этот прост и человечен, потому что именно этот театр не мудрит и не шаманит с формой, не спекулирует дешёвым эпатажем и физиологизмами, не опускается до пошлостей низменного быта, а ненавязчиво говорит о любви, надежде и вере, о духовных взлётах и силе жизни языком искусства.

Литература

1. Перетрухина, К.С. Нужный театр. Манифест художника // ж-л Театр. 2016. № 24-25. С. 161.
2. Брусникин, Д.В. Инклюзивная “Чайка” // ж-л Театр. 2016. № 24-25. С. 136.
3. Юхананов, Б.Ю. Я не гуманист, я гуманоид // ж-л «Театр». 2016. № 24-25. С. 125.
4. Афонин, А.Б., Осипова, Е.А., Аксёнова Е.И., Дроздова Е.А. Теория и практика «особого театра». Москва: Издательский дом «Городец», 2022.
5. Междисциплинарный подход к работе с детьми с особенностями развития и их семьями: сборник материалов науч.-практ. конф., г. Самара, 2020 г.

Ольга Ромашкова (Тамбов)

Христианские идеи и символы в «Патетической оратории» Г.В.Свиридова

Важнейшие, «вершинные» произведения Георгия Васильевича Свиридова связаны с вокальной музыкой, с кантатно-ораториальным жанром. Именно этот жанр стал для него полем для творческих поисков, для смелых открытий. В этом жанре композитором написаны произведения, которые, с одной стороны, являются кульминационными в своём развитии (поэма «Памяти Сергея

Есенина», «Патетическая оратория»), с другой – открывают новые пути развития хорового искусства и музыки в целом. Так, от поэмы «Памяти Сергея Есенина» и «Курских песен» берет начало неофольклорная волна в отечественной музыке, а после «Рассказа о бегстве капитана Врангеля» из «Патетической оратории» начинает возрождаться русская духовная православная музыка.

Грандиозная оратория привлекает исследовательское внимание благодаря глубине скрытых в ней подтекстов. Один из таких подтекстов – литургический. Насколько глубоко осознанно или всё же интуитивно включил Г. В. Свиридов христианские мотивы в свою «Патетическую ораторию»? Как истинный художник, шедший в ногу со временем, композитор, безусловно, менял своё отношение к тем или иным явлениям.

В наибольшей степени литургический подтекст представлен во второй, пожалуй, самой трагической части оратории – «Рассказ о бегстве генерала Врангеля». С невероятной душевной болью обрисовывается образ «отчавившей Руси». В музыке части нет ни капли гротеска, присущего большинству советских произведений, изображающих противоборствующую «белую гвардию». И даже та доля фарса, содержащаяся в поэтическом тексте («...бегут белогвардейцы, задрав порточки...», «...бьёт мужчина даму в морду...»), Г. В. Свиридовым мастерски переосмыслена, усиливая трагедийность происходящих событий.

Такое отношение отчасти стало возможным во времена оттепели, однако параллельно с выходом в свет «Патетической оратории» происходила печально известная история отказа Б. Л. Пастернака от присуждённой ему Нобелевской премии за изданный в Италии роман «Доктор Живаго». Г. В. Свиридов же «прячет» своё сочувствие в окружение пафосных громогласных частей «Марш» и «Героям Перекопской битвы», и, тем не менее, резкий контраст пафоса и трагедии передаёт неподдельное переживание автора о судьбе своей Родины. Трудно не согласиться с М. В. Аплечеевой: «...Свиридов отпевает здесь вовсе не только “отчавившую”, “отчаявшуюся” Русь, он оплакивает Русь оставшуюся! Судя по всему, именно с этого момента в творчестве Свиридова открывается важнейшая для него тема духовного отпевания. Как крупный художник, Свиридов прекрасно понимал, что трагедия тех, кто покидал Россию, обернулась трагедией и его Родины, из которой вместе с теми, кто её покидал, уходила сама жизнь» (Аплечеева, 2013, с. 157).

Какие же средства выразительности заставляют делать такие выводы?

Прежде всего, это звучание в партии хора православной молитвы «Ныне отпускаеши раба твоего, Владыко, по глаголу твоему, с миром». Многие исследователи говорят о заупокойной молитве, но это далеко не так. Впервые характеристика звучания хора как заупокойного была сделана А. Н. Сохором, и последующие исследователи словно подхватили это клише. На самом деле эта молитва не имеет ничего общего с заупокойной службой. Это слова Симеона Богоприимца, которые он произнёс в Иерусалимском Храме в день Сретения Господня. Песнь Симеона Богоприимца носит не заупокойный, а благодарственный характер. Симеон просит Господа отпустить его в мир иной, в

Царствие Божие. Песнь Симеона вошла в чинопоследование всех христианских церквей. В Православной службе этот гимн завершает Вечерню. На будничных службах он по обычаю читается или поётся обиходным распевом, а на полиелейных службах и бдениях обязательно исполняется хором.

Эта молитва имеет символический смысл рубежа, перехода от одного к другому на нескольких уровнях. Во-первых, её положение в конце вечерни символизирует переход от вечера к утру, к новому дню. Во-вторых, это рубеж между человеческой жизнью и жизнью после смети. В-третьих, сам праздник Сретения или Встречи – эта встреча старого, Ветхого Завета, с Новым Заветом, а в более широком смысле, с жизнью до и после открытия людям врат в Царствие Божие. Ну а в народном календаре Сретение – это встреча зимы и весны, начало нового жизненного цикла в природе. Композитор, безусловно, не мог не знать все эти значения.

«Ныне отпускаеши» открывает вторую часть «Патетической оратории». Хор звучит, как принято в Православной службе, *a capella*. Г. В. Свиридов использует не прямую, а несколько переработанную цитату обиходного киевского распева. Композитор не следует точной подтекстовке напева, взяв в основу мелодическое движение и гармонизацию. Возможно, это и увело исследователей в сторону заупокойной молитвы, потому что такую же мелодико-гармоническую последовательность находим в киевском «Трисвятом», который поётся как раз на заупокойных службах Панихиды и Отпевания.

Примечательно, что композитор не использует тексты молитв целиком. Из «Ныне отпускаеши» композитор берёт только начальные, ключевые строки молитвы. Вслед за ними звучат «...И ныне, и присно и во веки веков. Аминь» (вторая часть малого славословия), «Слава тебе, Боже наш» и «Аллилуйя». Здесь уже о цитировании можно говорить лишь опосредованно, тихое, умиротворенное церковное пение включается в общую канву движения. Его как бы «подгоняет» солист своим театрализованным рассказом.

Партия солиста накладывается на хоровое звучание и контрастирует своим речитативным «репортажным» характером. В этом драматическом сочетании двух пластов и переосмысливается текст В. В. Маяковского. «Музыкой второй части оратории стихи Маяковского расшифровываются с такой рельефностью, выпуклостью, с такой обнаженной остротой конфликтности, какие в тексте скрыты за повествовательностью сюжета. Свиридов практически заново раскрыл содержание шестнадцатой главы поэмы “Хорошо!” (сократив ее, выделив главные вехи сюжета)» (Евдокимова, 1979, с. 188).

Однако не вся партия солиста декламационна. Кульминация части связана с появлением главного действующего лица – генерала Врангеля. И если до этого солист выступал в роли рассказчика, то здесь он словно «запевает» от лица Врангеля. С особенным драматизмом звучит фраза «как от пули падающий». Исполняемая в полный голос, на *ff*, в высокой тесситуре, при поддержке напряжённой гармонии двойной доминанты (IV#2) восходящая кварта (ре-соль первой октавы) передаёт крик отчаяния, всю боль смертельно раненой души. Не случайно следом за этой фразой вновь вступает хор «Аллилуйя». Здесь ав-

тор использует камерный состав (по три солиста от каждой партии), остальные поют закрытым ртом на *ppp*, хор звучит действительно как отпевание. И последующие действия генерала – «трижды землю поцеловавши, трижды город перекрестил» – это ритуал прощания с родной землей, с легендарным городом, с многострадальной Родиной, на которую обрушилась стихия раскола нации. Особенно знаменательна фраза «перекрестил» – восходящий трихордовый мотив, поддержанный соль-мажорным просветлением в оркестре. Однако это просветление – лишь призрачная надежда на восстановление Божьего миропорядка на истерзанной распрями земле.

Немаловажный пласт драматургии второй части – это партия оркестра. Помимо традиционной функции поддержки, оркестр включается в процесс повествования, используя яркие изобразительные приёмы. Первый такой приём – фанфара трубы на тритоновом сопоставлении аккордов (*A-Es*) – звучит как трубный глас судного дня (ц. 11). Только для кого настает этот Судный день, для побежденной Белой гвардии или для кроваво-красных победителей? В этом величайшая трагедия истории России.

Приём – удары барабана, имитируют шаги идущего человека, предваряют появление Врангеля. Однако эти удары воспринимаются и как тревожный стук сердца (ц. 13). Последующие приёмы (удар там-тама на фоне последней хоровой «Аллилуйя», звучащий подобно зауспокойному колоколу, резкие аккорды в конце – выстрелы) так же помогают воспроизвести зрительную картину происходящего.

Таким образом, музыкальное воплощение стиха второй части «Патетической оратории» своим глубоким содержанием гораздо превосходит банальное повествование. Путём противопоставления речитатива солиста и молитвенного хора при поддержке изобразительного оркестра, композитор не только с кинематографической точностью рисует визуальные образы бегства Белой гвардии, но и передаёт своё эмоциональное отношение к происходящей трагедии. Это боль прощания со старым миром, с «законами, данными Адамом и Евой», тяжелейший переход к качественно новому духовному бытию, где христианская вера в царствие Божие после смерти подменена идеологами коммунизма верой в райский Город-сад на земле.

Эта вера в утопические идеалы оправдывала разрушение и братоубийственную войну, которая представлялась священной войной за светлое будущее; вера в возможность рая на земле поддерживала разрушительную силу революции, которая мастерски передана в окружающих частях – мощнейшем по звучанию и силе натиска «Марше» и гимнической оде, воспевающей подвиг Красной армии «Героям Перекопской битвы»; она же толкала народ на трудовой подвиг строительства новой жизни, самого Города-сада. Но и эти части не лишены подтекста.

Так, в первой части оратории Б. И. Ольховская (Ольховская, 2012), которая впервые сделала смелую попытку осмыслить «Патетическую ораторию» с точки зрения литургики, в частности выделяет отсылки к Библейским преданиям:

законы Адама Евы, параллель с пророком Илией и образ библеского потопа как аналога кровавого потопа, который накрыл Россию.

Также в оратории символичен образ краснозвездного¹ героя-победителя из третьей части оратории. Текст апофеоза «веки веков... Слава!» невольно отсылают к малому славословию «Слава Отцу и Сыну и Святому духу, и ныне и присно и во веки веков. Аминь». Герой с красной звездой на челе прославляется во веки веков, воспевается его кровавый подвиг со всей мощью и размахом революционных песен. В таком ключе гротескным представляется не изображение бегства белой армии во второй части оратории, а прославление победы красноармейцев в третьей.

Каков же Город-сад, ради которого попираются божественные законы? В пятой части оратории «Здесь будет город-сад!» композитор так же кинематографично, как и во второй, рисует грандиозную картину созидания со всеми её атрибутами – холодом, голодом, смертью, надеждой, верой, пафосом. При всем этом вновь обращает на себя внимание несоответствие образного строя поэтического текста и его музыкального воплощения, в данном случае жизнеутверждающего восклицания в названии умиротворенной колыбельной в коде. Более того, музыка в большей мере изображает драматизм происходящего, нежели оптимистическую концепцию построения светлого будущего.

В отличие от «сценичной» второй части с её разомкнутой свободной формой, пятая часть имеет четко структурированную сложную трёхчастную форму с кодой, при этом буквально пронизана сквозным развитием. Этому способствует вариационно-строфическая форма крайних частей (три строфы в первой части и одна в репризе). В музыке этих частей четко дифференцированы несколько пластов.

В оркестровом вступлении обращает на себя внимание равномерное движение шестнадцатыми у засурдиненных альтов в сумрачном *cis-moll*, которое невольно напоминает монаха Пимена, пишущего летопись в келье Чудова монастыря в «Борисе Годунове» М. П. Мусоргского. Г. В. Свиридов также пишет летопись своего времени, показывая всю правду советской действительности. Движение шестнадцатыми имеет и изобразительный характер: в них слышен и шум ветра, и шелест дождя.

Второй важнейший оркестровый пласт – это малосекундовая интонация солирующего бас-кларнета (V-IV#) на тонической педали и на фоне шестнадцатых. Этот пласт имеет скорее эмоциональное, чем изобразительное значение, вызывает ощущение холода небытия. В вокальной партии также выделены два пласта – партия солистки-рассказчицы (меццо-сопрано), поющей «говорком» вокруг первой и пятой ступеней. Примечательно хроматическое нисхождение от VII ступени с остановкой на IV#, придающее этому «говорку» напряжённость. Второй вокальный пласт – реплика мужского хора «Через четыре года здесь будет город-сад!». Интонационно она близка партии солистки своей опорой на I и V ступени, ритмически выдержана в жанре марша. Казалось бы, она

¹ Заметим также подмену христианского креста красной звездой.

должна звучать оптимистично, но композитор использует тихую звучность, низкий регистр мужского хора, скупую поддержку оркестра, тем самым подчеркивает образ застывшего на промерзших губах шепота.

Резким контрастом выступает средняя часть «Здесь взрывы закудахтают...». Вслед за канонадой в оркестре «взрывается» и весь хор. С напряжённым пафосом размашистой мелодии в *D-dur* вырисовывается образ строящегося будущего, но это далеко не благоухающий райский сад, а индустриальная машина, которая «сотней солнц... воспламенит Сибирь». Здесь вновь ощущается сила энергии разрушения, без которой невозможно дальнейшее созидание.

Образ Райского сада появляется лишь в коде. После драматической репризы, фактически рисующей холодно-голодную смерть, в конце которой фраза «город-сад» звучит у женских голосов, вызывая ассоциацию с ангельским пением, начинается одна из вдохновенных музыкальных картин творчества Г. В. Свиридова. Это поэтичнейшее воплощение идеала, мечты, которая, подобно образу побочной партии Шестой симфонии П. И. Чайковского, остается далекой и несбыточной. И этот вывод продиктован самой музыкой. В партии солистки звучит задушевная лирическая мелодия, основанная на трихорде, солнечный *D-dur* с терцовым сопоставлением с *B-dur* средней части здесь лишен патетики, теперь он звучит мягко, и даже элегично. Этому способствуют и красочное звучание оркестра с переливами арфы и челесты, и звучание хора закрытым ртом. Мелодию солистки подхватывают скрипки, приводя ее к кульминации, в которой вычленяется терцовая интонация, трансформируя вдохновенную песнь в тихую, умиротворенную колыбельную. Вступающая следом тема трубы звучит как зов, ведущий к вечному покою и блаженству.

Таким образом, в коде пятой части оратории композитор действительно нарисовал Райский сад, но вовсе не как рай на земле, а именно как недостижимую в земной жизни мечту, но при этом с верой в её осуществление. Этой верой одержим герой-поэт, обращающийся к портрету Ильича. В свете литургического прочтения «Патетической оратории» шестая часть – «Разговор с товарищем Лениным», рассматривается не иначе, как молитва. Образ Ленина советскими идеологами доведен до высоты божества, его портреты вытеснили православные иконы, исповедь у священника заменена отчетом в парткоме. И подобный отчет о «работе адовой» мы слышим у Г. В. Свиридова.

В этой части у солиста тщательно взвешена каждая интонация, каждый мелодический оборот, будь то внешнее описание сумрачной комнаты или портрета вождя, будь то полное погружение во внутренний мир, с его сомнениями и переживаниями. Сосредоточенный тон вокальной партии дополняется сдержанным сумрачным сопровождением оркестра с вязкими затемнёнными гармониями. Надо всем этим витает благоговейное отношение к образу Ленина, имя которого дает силы «думать, дышать, бороться и жить». Заключительный подъем-кульминация, отмеченный мажорным просветлением, подобен молитвенному экстазу, а хоровой возглас «Ленин!» – заключительному «Аминь!».

Образ Ленина, идущий от революционного прошлого, оказывается тесно связанным с идеей Города-сада, а связующим звеном между ушедшим про-

шлым и нереальным будущим оказывается единственная реальность настоящего – это «наша земля», в которую композитор безнадежно влюблен и которой преподносит почти языческое поклонение. Впервые такое трепетное отношение к родной земле слышится во второй части, где буквально наблюдается обряд прощания Врангеля с землей-матушкой. В полной мере образ земли раскрыт в четвертой части «Наша земля».

Выше было отмечено явное противопоставление двух образов в стихах В. В. Маяковского – образ прекрасной, пленительной чужбины и многострадальной, но горячо любимой родины. Композитор очень точно прочувствовал грань между этими образами, найдя для их воплощения различные музыкальные средства. Но картина «нашей земли» была бы не полной, если бы не введенный композитором образ пасторали, свойственный не «поэту революции», а его современнику С. А. Есенину, к тому же есенинская «деревянная Русь» столь близка самому композитору.

Г. В. Свиридов с особой любовью прорисовывает музыкальный пейзаж русских просторов. Для этого он использует, казалось бы, традиционное средство – пастуший наигрыш, но его воплощение подчинено общему контексту части. Наигрыш-импровизация открывает четвертую часть оратории. Невесомая, воздушная флейта, уподобленная свирели, широкими скачками с легкостью бабочки порхает по ступеням пентатоники. Тема флейты поддержана одинокой педалью валторны, тоже своеобразным «голосом природы». Инструментальный наигрыш плавно перетекает в песенную мелодию, к которой присоединяется вторая флейта, образующая с первой пустые повторяющиеся квинты. В это же время вступают две флейты-пикколо со звенящими квартами в верхнем регистре, с которыми сливаются прозрачные флажолеты скрипок. Так композитор создаёт типично есенинскую картину Руси, с кристально чистыми красками, овеянную задумчивостью, щемящей тоской.

Второе проведение темы флейты расширено за счет отклонения в *d-moll*. Импровизационный характер этого расширения усиливает связи с пастушьими наигрышами, с крестьянскими песнями. Однако, когда в монологе героя усиливается экспрессия, высказывается его эмоциональное отношение к разорённой родной земле, тема флейты исключается из общего повествования. Этот образ остается незыблемым, словно композитор намеренно оставляет заповедный клочок родной земли, нетронутый разрушениями и бедами.

Откуда же такое бережное отношение, такая безусловная любовь к земле? Вновь вспоминаются слова Писания – «земля еси и в землю отыдеши», где косвенно подтверждается родство человечества с землей. Г. В. Свиридов, как истинный художник, интуитивно чувствует эту вневременную связь. Недаром тематизм всех частей пронизывает архаическая трихордовая попевка.

Проходя через все лирические темы оратории, трихорд ярким солнечным светом засиял в финале оратории – «Солнце и поэт». Финал даже вне контекста оратории представляется явлением уникальным. В нём настолько грандиозно воплощена оптимистическая идея прославления жизни, что даже сейчас, по прошествии более полувека, в ином идеологическом измерении, становится по-

нятной та сила веры в светлое будущее, которая пронизывала сердца миллионов советских людей. Однако Творец-Солнце, уподобленный ему сын Земли, Творец-Поэт и Творческий Дух – не это ли христианская Святая Троица?

Всё величие и великолепие финала проявляется в ярко выраженном соборном начале. Более того, Г. В. Свиридов пошел дальше христианского понимания соборности, соединив здесь языческое поклонение Земле и Солнцу с воспеванием Творческого Духа.

На мысль о соборности наводит, прежде всего, ярко выраженное колокольное звучание оркестра. Скрипки, высокие деревянно-духовые, флейты, гобои, рояли, колокола, арфы слиты в едином аккордовом звучании нисходящей трихордовой попежки в кварте. В партии хора слышны звуки того же трихорда, только разложенного по квартам и квинтам. Архаика трихорда поддержана плагальным оборотом в гармонии сопровождения. Мерное движение, *marcato*, «трубный», блестящий *B-dur* – всё это вызывает ассоциацию со звучанием праздничных колоколов.

Следующий образ финала – пастораль, родная Земля, освещенная солнечным светом («Пригорок Пушкино»). Элегичный *g-moll*, дорийская VI ступень, опять же трихордовая основа мелодии хора и оркестра, мягкий тембр женских голосов рисуют картину сельских просторов. Если у В. В. Маяковского – это лишь зарисовка места происходящих событий, то у Г. В. Свиридова вновь возникает образ родной горячо любимой земли. «Место действия в финале оратории – не дача и не поселок, а весь земной шар или, по меньшей мере, вся Россия» (Сохор, 1972, с.184).

Но в этой земле есть «дыра», которую композитор описывает с особой точностью: мерное нисхождение мужских голосов, низких инструментов, глухой удар там-тама. Не это ли дверь в иной мир, в которую опускается Солнце, чтобы вновь воскреснуть и воссиять над миром? Б. И. Ольховская совершенно справедливо проводит параллель между Солнечным светом и Иисусом Христом: Светить, просвещать – это смысл учения Христа («Свет Христов просвещает всех...», «Слава тебе, показавшему нам Свет...» и т.д.) (Ольховская, 2012). В репризе первого раздела финала ощущение солнечного света усиливается за счет красочного сопоставления мажорных тональностей: *D-dur*, *H-dur*, далее в оркестровом эпизоде *D-dur Ges-dur*, *B-dur*, *D-dur* (большетерцовое соотношение от *D-dur*), *Es-dur*, *G-dur* (большетерцовое соотношение от *H-dur*). Сюда же композитор добавляет фанфары меди, что усиливает зрительное приближение Солнца в этом симфоническом шествии. И вот оно снизошло до нас!

Текст Солнца исполняет солист-бас, звучание которого усиленно микрофоном и поддержано органом. Поэт-оракул, который руководил революционной толпой в «Марше», теперь выступает от имени Солнца, воспевая Творческий дух. «Небесный глас» призывает Поэта идти и сиять вместе с ним, возвышая тем самым Поэта до самого Творца.

Но было бы неправильным рассматривать в финале «Патетической оратории» только лишь параллели с христианством. Мерный ритм, внешняя простота

музыкального языка, в основе которого архаический трихорд, масштабность звучания – всё отсылает к языческим ритуалам поклонения Яриле-Солнцу.

В динамической репризе *C-dur* (ц. 66), «Светить всегда...» обнажены призывные интонации кварты у солиста и восходящей сексты у хора, то есть поэт как личность влился в народ, народ же, напротив, принимает личностную окраску. Таким образом, «Солнце и поэт» объединяет в себе несколько музыкально-образных пластов: колокольность, обрядовость, пастораль, Поэт, Творческий дух, народ. И это единение звучит настолько убедительно обобщенно, с богатырским и даже титаническим размахом, что представляется истинным апофеозом жизнеутверждения здесь, на родной Земле. Согласимся с М. В. Аплечеевой, которая называет «Патетическую ораторию» Свиридовой «Песню о земле» – настолько сильна в ней эпическая обобщенность, возвышенный до пафоса характер, что соответствует определению «Песнь» (Аплечеева, 2013).

Теснейшее переплетение христианских мотивов, вечных библейских истин с монументальностью эпической Песни – это проявление масштабности композиторского замысла, для которого Композитор расширяет рамки звучания симфонического оркестра и хора. Фактически композитор приблизился к грандиозной мистерии, прославляющей Творческий Дух, и посвящающей в своё таинство огромную массу людей. «Когда я писал ораторию, то мечтал именно о таком массовом её исполнении, о таком мощном звучании хора» (Сохор, 1972, с. 190).

В «Патетической оратории» находим явные и скрытые отсылки к христианской тематике. Очевидной отсылкой является использование православной молитвы «Ныне отпускаеши» во второй части оратории. Эта молитва, звучащая у хора *a cappella*, с одной стороны олицетворяет уходящий мир, с другой – имеет символическое значение перехода от одного состояния к качественно новому. Скрытые отсылки к христианству находим, во-первых, в поэтическом тексте. Заметим, что Г.В.Свиридов творчески подходит к стихам В.В. Маяковского, изменяя структуру, строки и отдельные слова, но фрагменты обращения к библейским образам оставляет без изменений, и наоборот выделяет их музыкальными средствами. Во-вторых, аналогии с христианством обнаруживаются в отдельных образах оратории («Разговор с товарищем Лениным» – молитва, единение в финале Солнца, Поэта и творческого духа – Святая Троица).

Вполне вероятно, что в конце 50-х годов Г. В. Свиридов не был набожным христианином. Однако неизменным оставалось главное в его музыке – искренность и честность в выражении своей творческой идеи, простота музыкального воплощения общечеловеческих истин, мировой гармонии. Его «духовным завещанием» стал цикл «Песнопения и молитвы». Композитор прошёл духовно-творческую эволюцию от автора романсов через воспевание коммунистических идей до создателя церковных песнопений.

Литература

1. Аплечеева М. В. «Патетическая оратория» Георгия Свиридова – Песнь о Земле и Солнце // Научно-теоретический журнал «Общество. Среда. Развитие». СПб.: Астерион, 2013. Вып. 2.

2. Белоненко А. С. Из чего рождается гармония // Свиридов Г. В. Музыка как судьба / сост., авт. предисл. и коммент. А. С. Белоненко. М.: Мол. гвардия, 2002.
3. Евдокимова Ю. К. «Патетическая оратория» в системе художественного мышления Свиридова // Георгий Свиридов: сборник статей и исследований / сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979.
4. Кручинина А. Н. Древнерусские ключи к творчеству Свиридова / Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст.; / сост. А. С. Белоненко. М.: Сов. композитор, 1990.
5. Масловская Т. Ю. О стиле и национальной сущности произведений Свиридова // Георгий Свиридов: сб. ст. / сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979.
6. Ольховская Б. И. Литургическое осмысление «Патетической оратории» Г. В. Свиридова // Научно-методический журнал «Искусство и образование», 2012/2 (76). URL: <https://www.art-in-school.ru/art/index.php?page=201202>.
7. Паисов Ю. М. Новаторские черты хорового стиля Свиридова // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А. С. Белоненко. М.: Сов. композитор, 1990.
8. Полякова Л. В. Заметки о хоровых сочинениях 60-х годов // Георгий Свиридов : сб. ст. / сост. Д. Фришман. М.: Музгиз 1971.
9. Савенко С. И. Из наблюдений над «Патетической ораторией» // Г. Свиридов. Сборник статей и исследований / сост. Р. С. Леденев. М.: Музыка, 1979.
10. Сохор А. Н. Георгий Свиридов. Изд. 2-е, доп. М.: Музыка, 1972.
11. Федулова Е. А. Претворение литургических традиций в духовной музыке Георгия Свиридова : автореф. дис. ... канд. иск. 17.00.02. Магнитогорск, 2010.

Юлия Рязанова (Москва)

Эволюция пейзажного жанра И.Я.Билибина в «египетский период»

Длительный, растянувшийся на 16 лет, период эмиграции в жизни и творчестве Билибина начался в конце февраля 1920 года. На пароходе «Саратов» группа беженцев отправилась из Новороссийска в Константинополь. Но из-за карантина по тифу маршрут судна завершился не в столице Турции, а в Египте, в Александрии. С мая 1920 года Билибин поселяется в Каире. В августе 1925 г. переезжает, уже с семьей, в Париж.

Египетский период стал крайне значимым в жизни художника. В это время он не был в полной мере вовлечен в те привычные формы деятельности, к которым свыкся у себя на родине. Билибин практически не участвовал в театральных постановках, не был задействован в иллюстративном деле. Хотя всё же стоит упомянуть о балете Н. Н. Черепнина «Роман мумии» (1923–1925), поставленного для труппы Анны Павловой, гастролировавшей в этот период в Египте.

Эта новая, непривычная жизнь вовсе не означает, что мастер лишен был работы. Более того, в письме этого периода он пишет: «Делаю всё: портреты, пейзажи, декоративные композиции во всех стилях и в любых размерах от миниатюры до полотен в 5,5 метров длины».

Ивану Яковлевичу повезло сразу найти состоятельных заказчиков из среды успешных греческих коммерсантов. Большую часть заказов составляли офор-

мительские работы, декоративные панно. Были и заказы от христианских общин. По свидетельству исследователя жизни русской диаспоры в Египте 1920-х годов Белякова В. В., несколько икон, созданные Билибиным, до сих пор находятся в православной церкви св. Пантелеймона, расположенной на территории греческой больницы в каирском районе Аббасия.

По воспоминаниям близких художника, время, проведенное в Египте, по праву можно назвать периодом пейзажей – так много их было написано. Большинство было выполнено акварелью. Примечательно, что здесь Билибину пришлось снова обратиться к масляным краскам. Из-за сильной жары работа с акварелью существенно осложнялась. К тому же масло, помимо чисто технического удобства, давало больше плотности и насыщенности цвета¹.

Также стоит отметить отход от чёрно-белых угольных и карандашных техник. В Египте Билибин увлечён цветом. Но это отнюдь не буйство красок, какое мы привыкли видеть в его иллюстрациях и пестрых театральных декорациях. Уместнее будет говорить об интеллектуальной и утончённой работе с цветом, как будто художник заново познаёт эту грань ремесла. Он много работает со светотенью, с контрастностью. Делая ставку на подобные приёмы, мастеру удаётся добиться чувственного эффекта африканского зноя, ослепляющего солнца и плавящегося воздуха.

Огромную помощь в исследовании жизни и творчества Ивана Билибина нам оказывают воспоминания близких и друзей. Одним из ярких примеров такого наследия являются Египетские зарисовки Валентины Чириковой. В «Каире мусульманском» мы видим, слышим и ощущаем очарование кварталов старого города, «...бесконечные лабиринты узеньких улиц с нависающими балкончиками, наглухо закрытыми со всех сторон мельчайшей кружевной деревянной сеткой»², разворачивающиеся на этих улицах жанровые картины, напоминающие «...Галилею с картин старых русских мастеров». Согласно воспоминаниям Валентины Евгеньевны, Билибин находил колорит Востока «...в сочетании богатства и роскоши мечетей с уличной пестротой и живописной нищетой... По краям узеньких улиц – живописнейшие лавчонки, над ними или маленький холщевый навес, или они совсем открыты и располагаются на улице»³.

«Улочка в Каире» 1922 г. великолепно иллюстрирует рассказ Чириковой. Всё то, о чём она упоминает в своих воспоминаниях, Билибин «перечисляет» на бумаге акварелью. Исследуя пейзажи предыдущих периодов, мы не наблюдаем особенного разнообразия в цветовых решениях неба. Тем радикальнее воспринимается то, которое он выбирает в «Улочках в Каире». Разлитая в верхней части пейзажа чистая бирюза, несмотря на принадлежность к холодному спектру, сообщает изображению чувство невероятного зноя и такого жаркого воздуха, что его присутствие будто бы сведено здесь к минимуму, замедляя движения и затрудняя дыхание самой жизни этого города. Присутствуют и жители города,

¹ Цит. по: Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Под ред. Голынца С. В. Л., 1970. С. 192.

² Цит. по: там же. С. 238.

³ Цит. по: там же. С. 192.

но, скорее, как стаффаж, дабы не создавать у зрителя ощущения противоестественной пустоты городского пространства. Специфика восточного мегаполиса – нерегулярная застройка светлого камня, с неровными «вкраплениями» разновеликих окон – придаёт ему схожесть с видами оголённых горных вершин, которые так часто встречаются в более ранних работах. Отсутствие композиционного центра усиливает дробность, заставляя взгляд цепляться и присматриваться ко всем подробностям изображения.

С 1922 года до 1923 Билибин остаётся в Египте один. Разумеется, есть знакомые, есть регулярные встречи в кругу русскоязычной диаспоры, завязываются отношения с представителями греческих коммерческих кругов. Но отсутствие близких людей, друзей особенно остро переживается художником с отъездом в Европу сестёр Чириковых, к одной из которых, Людмиле, он испытывал сильные чувства. Одиночество мучительно для Билибина. Но, оно же является для него источником творческого переосмысления, самосозерцания, плодотворной рефлексии. Глубинные процессы духовного преобразования находят отражение в работах этого периода.

Древний Египет, уникальный и закрытый для понимания непосвященных, но от этого ещё более увлекающий, многие годы был магнитом для художников со всех концов планеты. Архитектура его, отражающая основы древнеегипетской религиозной концепции, наполнена глубокими символами и смыслами. Отображение египетских образов не раскрывает загадки, но непостижимым образом приближает к ней.

Вероятно одиночество Билибина дало ему возможность перенаправить своё внимание из сферы личных переживаний в область непреходящих ценностей, познать идею божественного и всего, что управляет нами, через сотворение новых образов.

В произведении «Египет. Пирамиды» 1922 года чётко прописаны детали древней каменной стены и плит на земле, пребывающих в тени. Контуры их расплываются, как только изображение переходит в ярко освещённую область. Эта размытость точно передаёт зрительное восприятие отражения светлой поверхностью слепящего солнца. Композиция, очевидно тяготеющая к театрализации пространства, разработана таким образом, что взгляд зрителя чётко направляется художником к центру посредством сходящихся в этой точке линий стены и тени. Контрастное сопоставление планов, крупные, чистые цветовые пятна усиливают выразительность и образное звучание этого пейзажа. Билибин использует здесь уже успешно опробованную в «Улочках Каира» комбинацию бирюзы и светлого камня. Это спокойное сочетание цветов концентрирует внимание зрителя на красоте и величественности общего плана.

В композиции «Египет. Пирамиды», на наш взгляд, отсутствуют как драматическая составляющая эмоционального строя, так и динамизм художественного решения, превалирует абсолютная статичность, что раскрывает смысловое содержание. Время будто замерло и его присутствие определяется только особенностями освещения. Приём кадрирования вносит настроение случайного присутствия, а также акцентирует внимание на деталях ближнего пла-

на. Художник считал, что «секрет силы и неразрушимости пирамид» в «простоте линий и архитектоники в сочетании с большими размерами»¹. «Пирамиды» подтверждают справедливость этой трактовки.

Погружаясь в процесс творческого поиска, Билибин стремится к обновлению выразительных средств. Он уделяет больше внимания освещению, в связи с чем обращается к одному объекту в разное время дня. Примером подобного является «Пирамиды. Вечер», 1922. Тот же вид, что и в «Пирамидах»: простые и эффектные геометрические объёмы с двух сторон, та же плитка на земле, и столь же низко пролегающая линия горизонта теперь предстаёт перед нами в свете заходящего солнца. Форсирование цветовых контрастов – эффектное взаимодействие холодного синего и фиолетового в тенях – усиливает декоративность этого пейзажа. Скрупулёзно прописанные детали камней переднего плана направляют взгляд зрителя. Они притягивают его к себе, отрывая от созерцания горизонта и пирамид вдаль. «Прощупав» все линии и изгибы этих валунов, взор, следуя за камнями плитки, снова устремляется к линиям горизонта.

В обоих вариантах мы отмечаем некоторую декоративность не только в выбранных цветовых комбинациях, но и в композиционном выстраивании пространства. Образ сценической декорации складывается благодаря пирамидам по бокам изображения, которые выполняют роль своеобразного занавеса. Подобное композиционное решение проходит лейтмотивом через многие пейзажи.

Ещё одно воплощение древнеегипетского образа – работа «Египет. Долина царей» 1924 г. Архитектура и ландшафт некрополя фараонов являются одной из главных составляющих культурного кода Древнего Египта. Разворачивающийся перед посетителем вид долины представляет собой уникальную панораму, в которой архитектура интегрирована в природу: храмовые комплексы, высеченные в скалах, гигантские скульптуры богов и царей, будто вырастающие из песка. На большом расстоянии далеко не каждый способен отличить часть трона фараона от вертикального скола песчаника. Скалы, пустыня и строения растворяются друг в друге. Эту атмосферу единства, созданного природой и созданного человеком Билибин воспроизводит в пейзаже «Долина царей». Мы видим пространство пустыни, начинающееся у границы ближнего плана и сливающееся с горной цепью дальнего. Позволим себе предположить, что скалы тоже могут быть частью архитектурного пространства, намёком на это. Некоторая, на первый взгляд, скупость используемой палитры компенсируется полнотой её разработки: тончайшие нюансы песочного, броская полоса свинцового неба вдаль и не уступающая по контрасту и насыщенности терракота каменных валунов. Объёмы и планы выстраиваются цветовыми пятнами. Определённо, линейность здесь уступает место живописному началу. Крупный камень у границы изображения оживляет пейзаж. Кажется, его основная функция – точка опоры, от которой мы отталкиваемся, чтобы отправиться в путь к перспективе горизонта.

¹ Цит. по: там же. С. 195.

Ориентализм в первой трети XX века переживает очередной ренессанс. Археологи многих стран трудятся на раскопках в ближневосточном регионе: Египте, Алжире, Тунисе, Палестине и т.д. В мире искусства повсюду встречаются восточные мотивы. Мы слышим их в «Жар-птице» Стравинского, в «Болеро» Равеля; видим в арабо-индийских очертаниях дома Сецессиона и неомавританском облике особняка Морозова. Почти всё творческое наследие английского востоковеда, Огастеса Осборна Лэмплафа – прекрасные акварельные пейзажи северной Африки, а русский живописец Александр Рубцов стал «певцом и летописцем» Туниса.

Билибин принимает активное участие в исследовании древнего пространства не только как турист, но и как учёный, этнограф. Он делает тысячи фотографий – свидетельств своих научных изысканий. Столь же педантичен в достоверности и Билибин-пейзажист.

В 1924 году уже с новой семьёй – художницей-керамисткой Александрой Щекатихиной и приёмным сыном Мстиславом Потоцким – он осуществляет длительное путешествие в Палестину (Иерусалим, Тивериада, Иордан), Сирию, Ливан. Каждая поездка была задокументирована фотографиями и пейзажами. Известно, что пейзажей было очень много. По возвращении в Александрию Иван Яковлевич организовал персональную выставку. Все работы были проданы и ушли в частные собрания Америки и Греции¹. На сегодняшний день в музеях и галереях, доступны для просмотра и изучения лишь несколько работ этого периода.

«Город Тивериад» – пример видового пейзажа, в котором Билибин запечатлеват особенности архитектурных и природных памятников ближневосточной истории. Высокая точка зрения даёт возможность развернуть панораму набережной старого города, демонстрируя фасады многовековых построек, купола храмов и башни минаретов. Несмотря на тесное переплетение исламского и христианского в архитектуре города, береговая линия озера Кинерет создаёт атмосферу более архаичную – Ветхозаветную. Билибин стремится к этому в своём пейзаже и почти справляется с задачей. На желаемый эффект работает прежде всего изображение каменной кладки. Тщательно прописанные повреждения, выбоины – следы времени – делают песчаник городских стен схожим с тысячелетними камнями египетских пирамид. А силуэты застройки уходящей к горизонту диагонали набережной чем-то напоминают образы строений древних цивилизаций. В противовес повышенному вниманию к подробностям городского ландшафта, автор почти не углубляется в нюансы изображения неба и воды. В этом случае цвет не лепит форму, акварель не придаёт этому пейзажу ни лёгкости, ни воздушности. Наоборот, решенные ровными и чистыми цветовыми пятнами, изображения природных стихий выглядят плоскими и застывшими. Трактовка неба не позволяет сделать вывод о времени суток и освещении. Но этот недостаток сведений компенсируется яркими и глубокими тенями каменной кладки и кроны дерева среднего плана.

¹ Там же. С. 239.

Очевидно, что в серии произведений египетского периода Ивана Яковлевича прослеживается определённое однообразие. Мы бесспорно фиксируем повторяемость в цветовых решениях. Но всё же автору не откажешь в присущей его работам особенной прелести. В основе её – тщательная проработка деталей городского ландшафта. Эту тщательность можно приравнять к документалистике. В своих станковых пейзажах Билибин был приверженцем природы, всегда оставался верным своему принципу быть максимально точным. По его пейзажам в реальности всегда можно было найти изображенный уголок природы или населенного пункта.

Ещё одно отражение времени и места 1924 года – «Монастырь св. Георгия Хосевита». Через несколько дней по возвращении из Тивериады в Иерусалим Иван Яковлевич осуществляет многодневное путешествие в эту заброшенную обитель и запечатлевает на бумаге объект исследования. По воспоминаниям папыны, «в знойные часы, когда вода в акварельных чашечках буквально испарялась на глазах, Иван Яковлевич изучал архитектуру зданий, осматривал росписи и иконы»¹. На картине – приютившийся в труднодоступных скалах православный монастырь. Стилистическая и композиционная хаотичность этого строения свидетельствует о многовековом бытовании и непростой истории монастыря. Нависающий над утёсом комплекс, возникший из лавры, основанной в 420-х годах и преобразованной в монастырь около 500 года, в начале VII века был разрушен персами, в XIII восстановлен крестоносцами. Повторно, пришедшая в запустение обитель была реставрирована в 1878 году, после чего там поселились греческие монахи.

Современные фотографии доказывают абсолютную достоверность изображения Билибина. Все детали прописаны настолько тщательно, что в случае существенных повреждений фасада здания, его можно было бы восстановить по этому пейзажу. Работу «Вид Нила» 1924 года смело можно назвать исключительной, настолько кардинально она отличается от остальной Египетской серии. Можно сделать предположение, что подобных этому пейзажу работ не было, так как исследователи творчества художника говорят о том, что практически все работы данного периода отличало однообразие в излишней декоративности цветовых решений.

«Вид Нила» – в высшей степени лаконичный по содержанию пейзаж. Небольшой формат является достаточным основанием для такой немногословности. Река с прибрежной территорией, две пирамиды, несколько пальм и три человеческие фигуры на переднем плане – все персонажи этого произведения. Столь же лаконичен автор и в выборе цвета: серо-голубой, местами сработанный намывами; тёмная охра и два чёрных пятнышка человеческих фигурок. Кроме силуэтов людей, всё остальное подаётся словно в лёгкой сероватой дымке. Воздушность, эфемерность, неправдоподобность – наконец-то Билибин использует те уникальные преимущества акварели, которые придают создаваемым образам подобные черты. Полагаем, что в рассматриваемой композиции

¹ Там же. С. 238.

автору предельно точно удалось передать звучание истинного духа ориентализма начала XX века, выраженного не через художественную восточную бутафорию красочных покрывал и тюрбанов, а посредством комбинации простых линий, форм, плоскостей и символов, создающих неуловимый, но в то же время ни с чем не сравнимый минималистичный стиль Арабского Востока и Африки. Стиль, характерные черты которого, составят основу зарождающегося Ар-деко.

Завершить обзор серии работ египетского периода представляется логически обоснованным природным пейзажем «Старые маслины», написанном во время палестинского вояжа 1924 года. Справедливость такого выбора объясняется тем, что в этой картине прослеживается момент смены стиля. Старые деревья, (возможно – маслины Гефсиманского сада, столь поразившие художника), удаляющиеся вниз по линии склона, исполнены в новом ключе. Имитация фотографической силуэтности крон растений как будто усиливает декоративное начало пейзажа. Однако, резкие, контрастные лиловые тени на золотом песке передают ослепительность солнечного света фантастически натуралистично. Эту новую манеру Билибин начнёт более широко использовать уже во Франции.

Рубеж XIX–XX веков в истории искусства стал эпохой символизма. Будучи одним из самых ярких представителей объединения «Мир искусства», Билибин находился в эпицентре влияния этого не просто стилевого, а скорее идейного, направления. Его работам 1900–1910-х годов были присущи одни из самых ярких особенностей, характерных для символизма: такие как пассивизм, вокруг которого выстраивается творчество художника, через воскрешение мифических образов Древней Руси; а также утончённая изысканность эстетики модерна, выбранная им за основу художественного языка.

Анализ произведений периода египетской эмиграции позволяет заключить, что в это время Билибин обращался и к переосмыслению идей символистов. Глубинная суть этого культурного течения полноценно осознаётся им. Через образы Египта и других земель ближневосточного региона Билибин предпринимает попытку донести до зрителя своё новое понимание символических смыслов. Особенности местного ландшафта, и культурологический контекст прошлого Северной Африки как нельзя лучше способствуют тому. Полагаем, что под воздействием идейной доминанты меняется и его авторский стиль, и специфика художественного языка. Живописное начало приходит на смену графичности, торжества линии, что особенно ярко выразилось в цикле произведений, посвящённом пирамидам и Долине царей. Таким образом, «египетский период» следует характеризовать как яркую и обособленную страницу в пейзажном творчестве И.Я. Билибина.

Литература

1. Белютин Э. М., Молева Н. М. Русская художественная школа второй половины XIX – начала XX веков. М.: Искусство, 1967. 391 с.
2. Бычков В.В. Проблема творчества в эстетике русского символизма // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 235—249
3. Верижникова Т. Ф. Иван Яковлевич Билибин (1876-1942). Жизнь и творчество, М.: Русский мир, 2019. 224 с. Гусарова А. символизм в России. Галерея, 2013

4. Голынец Г. В., Голынец С. В. Иван Яковлевич Билибин. М.: Изобразительное искусство, 1972. 223 с.
5. Давыдова О. С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма М.: БуксМарт, 2014. 511с.
6. Дух символизма. Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX века — начала XX века. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 790 с.
7. И. Я. Билибин в Египте 1920-1925. Письма, документы, материалы. Составитель Беляков В. В. М.: Русский путь, 2009. 320 с.
8. Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Под ред. Голынца С. В. Л.: Художник РСФСР, 1970. 375 с.
9. Липович И. Н. Иван Яковлевич Билибин. Л.: Художник РСФСР, 1966. 58 с.
10. Самохин А. Мифы пространства. М.: БуксМарт, 2019. 278 с.
11. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. 320 с.
12. Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. История, проблемы, художники. Исследования, очерки. М.: Сов. художник, 1986. 304 с.

Александр Демченко (Саратов)

Игорь Стравинский: к 100-летию завершения «русофильства». *Очерк третий*

Русский период, как период интенсивнейшей и кардинально новой разработки национального начала, продолжался у Стравинского относительно недолго, около десятилетия, и разворачивался он в основном в 1910-е годы. Как раз на это десятилетие приходится и основная фаза развития одного из самых важных направлений мировой музыки начала XX века.

Имеется в виду *неофольклоризм*. Это понятие с приставкой *нео* призвано обозначить *новый* характер взаимоотношений композитора и фольклора – новый в сравнении с тем, что наблюдалось в этой сфере до XX столетия. Новое состояло в следующем:

- полная свобода, с которой композиторы оперировали фольклорным материалом или тем материалом, который они создавали по моделям народного творчества;
- столь же свободное применение средств и приёмов новейшей композиторской техники;
- преимущественное обращение к тем пластам фольклора, которые до этого не использовались в академических жанрах (чаще всего архаичные или, напротив, совсем недавнего происхождения).

Все эти основополагающие принципы наилучшим образом реализованы в принадлежащих Стравинскому сочинениях подобного плана, и он по праву считается ведущим представителем неофольклоризма начала XX века.

После создания первых трёх балетов, среди которых радикальной новизной разработки национального начала выделились «Петрушка» и особенно «Весна священная», Стравинский ведёт интенсивный поиск возможностей во-

площения новых граней «русского мира». На данном этапе, после начала Первой мировой войны, он шесть лет жизни провёл в Швейцарии, которая была нейтральной страной.

Это было время ещё продолжавшегося активного интереса композитора ко всему отечественному, в том числе и в его фольклорной составляющей. Тексты к целому ряду своих замыслов он находит в антологиях русской народной поэзии А.Афанасьева и П.Кириевского, что послужило основой для таких опусов, как «Свадебка», «Прибаутки», «История солдата», «Кошачьи колыбельные», «Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана», детские песни «Тили-бом», «Гуси-лебеди», «Медведь» и др.

В их ряду и **«Четыре русские крестьянские песни»**, с подзаголовком «Подблюдные» (1918). Столь характерное для Стравинского *своеобычье* музыкального выражения представлено здесь на пределе. Это начинается с того, что данное сочинение по фактуре задумано в «формате» деятельного диалога женских голосов с хором медных духовых, трактованных как роги, горны, дудки и создающих ощущение простора, большого пленэра. Первозданную свежесть звучания усиливает архаика кратких попевок и эффект звонких певческих закличек, поддержанных взлетающими ввысь инструментальными «руладами».

Ещё один, причём во всех отношениях неожиданный образец *своеобычья* – обработка песни **«Эй, ухнем!»**, которой композитор откликнулся на революционные события в России 1917 года, продолжив тем самым инициативу своих непосредственных предшественников, когда в пору Первой русской революции появились оркестрово-хоровые фрески Н.Римского-Корсакова («Дубинушка») и А.Глазунова («Эй, ухнем!»).

Известный напев он во многом подчинил варваристской манере, придав ему архаизированный колорит с фовистскими чертами. Разворот народной силы передан здесь через угловато-зычное интонирование преимущественно в нижних регистрах (господство грузных тембров – низкие валторны, тромбоны, туба, литавры, большой барабан, там-там). Это разворот силы медлительно-тяжёлой, но грозной, что ощущается в общей угрюмо-ощетинившейся настроенности, в исполинских перекатах фактуры и особенно – в кульминационных вскипаниях динамики, когда активно подключаются высокие духовые.

* * *

Только что рассмотренные «песенные» опусы давали разные грани «язычества», и его второй после «Весны священной» кульминацией стала хореографическая кантата **«Свадебка»**. Её замысел и название возникли ещё в 1912 году, многое было написано в 1914-м, первое исполнение предполагалось в 1916-м, однако доработка произведения затянулась вплоть до 1923 года.

Основные затруднения состояли в выборе инструментария: от большого оркестра по типу партитуры «Весны священной» композитор продвигался к камерному составу, которым он удовлетворялся в «Байке», чтобы затем остановиться только на группе роялей и ударных.

В конечном счёте за всем этим стояло следующее: Стравинскому потребовалось прожить в урбанизированной Европе около десяти лет, чтобы «с последней прямо́той» (воспользуемся строкой О.Мандельштама) воплотить задуманное, связанное с идеей парадоксального сращивания современно трактованной языческой стихии с динамизмом «железа и стали» индустриальной эпохи.

Согласно либретто, составленному композитором, четыре картины в своей последовательности дают все этапы свадебного обряда:

- «У невесты» – расплетение косы;
- «У жениха» – родительское благословение;
- «Проводы невесты» – её выкуп;
- «Красный стол» – свадебный пир.

Однако при внешнем соответствии устоявшимся патриархальным канонам русских свадебных обычаев по своей музыкальной сути воссоздаваемое действо очень далеко от традиционных представлений. Так или иначе это оговаривал и сам автор.

Я хотел сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освящённых в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновился этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими как мне заблагорассудится.

В мой замысел совершенно не входило воссоздание обряда деревенских свадеб – этнографические вопросы занимали меня очень мало.

Я сочинял музыку, ничего не заимствуя из народных песен, за исключением одной фабричной песни в последней картине, которую я повторяю несколько раз на различные тексты: «Я по пояс во золоте обвилась», «Пастелья моя, караватушка» [71, 163–164].

И опять-таки «несоответствие»: певческий пласт внешне как будто представлен достаточно дифференцированно (солисты, ансамбли, хоровое *tutti*), однако безусловно господствует массовое, причём в обличье некоей первородной людской общности, пребывающей вне индивидуально-конкретного, утверждающей надлично-архетипическое. Но мало этого – в её обрисовке всячески подчёркиваются черты особого рода фовистской угловатости и неприкрашенности, что особенно ощутимо на кульминациях экстатического характера, напоминающих ритуалы группового радения со свойственным им приматом инстинктивно-магического.

Это языческое базируется на архаике заплачек и причетов, заговоров, закличек и заклинаний (попевочный материал в основном трихордного состава), на специфических декламационных формах приговаривания, истового голошения, разного рода восклицаний и вскрикиваний, что «сдобрено» фонетикой старинного народного говора с присущим ему обилием анахронизмов и диалектизмов.

Всему только что отмеченному как бы противопоставлен пласт инструментальной фактуры: четыре рояля и шесть групп ударных, причём фортепиан-

ная звучность трактована как сугубо ударная. И композитор был совершенно убеждён в правомерности такого выбора.

Эта звуковая комбинация являлась следствием необходимости, непосредственно вытекающей из самой музыки, поскольку у меня отнюдь не было намерения подражать звучаниям, характерным для такого рода народных празднеств, которых, кстати сказать, мне никогда не приходилось ни видеть, ни слышать [71, 162].

Инструментальным партиям по преимуществу присущ либо звеняще-стучащий колорит, выдержанный в тонах чёрно-белой «графики», либо грохочущий натиск энергетического прессинга. В любом случае налицо первичность ритма с характерной для него остротой импульсивно-синкопированных рисунков.

Иногда может показаться, что этими средствами воспроизводится некий тотем, идущий от варварского идолопоклонничества, однако на самом деле перед нами жёстко сконструированный «скелет» урбанистической моторики с её холодной, отчуждающей аскезой. Не случайно сам Стравинский со всей откровенностью определял избранный им инструментальный состав как *«совершенно однородный, совершенно безличный, совершенно механический»* [65, 168].

Эта экспансия механического, внечеловеческого, олицетворяющая радикальные проявления динамизма современной эпохи, определила доминирующий концепт «Свадебки»: крестьянски-аграрное, представляющее здесь в языческом облике, неуклонно втягивается в водоворот индустриальных реалий, в меру возможного адаптируется к ним и срастается с ними, порождая причудливый стилевой синтез фольклоризма и урбанистики. Причём в ходе этого процесса не раз прослушивается стон людской массы, бредущей под бичом армады актуальной действительности, но колокольное завершение кантаты, как натуральный символ непреходящего, подаёт знак надежды на лучшее.

* * *

В разработке национального начала Стравинский русского периода вёл интенсивнейший, разноплановый поиск, предлагая целый веер неожиданных творческих решений. Ярким свидетельством этому могут послужить **Три пьесы для струнного квартета** (1914), где всё основано на чрезвычайно заострённой обрисовке моделируемых характеров, на утрированной подаче их свойств, на гиперболизации, доводимой до гипертрофии, что придаёт необыкновенную выпуклость каждому из трёх резко контрастных портретов.

В отдельных изданиях партитуры фигурируют названия «Танец», «Эксцентрик» и «Песнопение». Безусловно соглашаясь со вторым из них, позволим себе, исходя из содержания музыки, заменить заголовки первой и последней пьес: «Деревенщина» и «Святоша».

Первая зарисовка основана на примитивизации фольклорных прототипов, нацеленной на пародийное воспроизведение игры ансамбля сельских музыкан-

тов, делающих своё дело неумело и явно под хмельком. Вот откуда назойливость «гудошного» наигрыша под волынку, отражение народной исполнительской манеры, имитация игры вразброд с рассогласованностью динамической шкалы, с внедрением тритоновой «занозы» пралада-тетрахорда *cis* в пралад-тетрахорд *G* и с искусно воспроизводимой «фальшью».

Так складывается сценка разбитного пляса с площадным оттенком, за которой чувствуется сочная, но грубая и сугубо материальная плоть простонародной жизни с её однообразием и чертами косности. При этом на память невольно проходит аналогичная по замыслу моцартовская «Музыкальная шутка», известная также как «Секстет деревенских музыкантов».

Во второй пьесе причудливость, доводимая до экстравагантности, базируется на исключительной апелляции к особенному, своеобразному. Специфичность настроений, выражаемых главным образом через зрительно осязаемую характеристическую позу и мимический жест, усиливается их мгновенной сменой: неожиданные броски от лукавства к ироничной гримасе, от забавной мины к вздорной выходке, от обиженности к экспансивному наскоку, чему соответствует сцепление разнохарактерных мотивов протяжённостью всего от двух до шести звуков.

Всем этим высвечена не столько «экстраваганца» чудаковатого существа, сколько нервно вибрирующая гамма интеллектуального жизнеощущения с его парадоксальным изломом и повышенной чувствительностью реагирования.

Третья пьеса – ещё один остро наблюдательный взгляд художника. Стравинский использует типичнейшую атрибутику молитвенной псалмодии и «по тексту» перед нами само смирение, набожность, благостная отрешённость от мирского. Однако сразу же обращает на себя внимание преувеличенность выражения: слишком елейно благочиние, в нарочитом архаизме речений чувствуется оттенок гнусавости, а в тоне есть что-то затаённо-шипящее (передается игрой у грифа).

Более того, приходится говорить о фальши, причём фальшь в переносном смысле слова базируется на фальши буквальной, создаваемой постоянным полифункциональным «загрязнением» вертикали и непрерывным внедрением «свербящих» малых секунд, больших септим и малых нон. В результате подобных деформаций возникает подтекст, «двойное дно» образа, позволяющее видеть за всем этим маску лицемерия, ханжество воспроизводимого молебна.

* * *

Обращаясь к сфере национального, Стравинский каждый раз выдвигал неординарные и неожиданные модели её претворения, что особенно заметно в его театральные опыты. Так, в частности он активно возрождал интонационно-жанровые формы, связанные с давно исчезнувшим искусством скоморохов. Скоморошина в различных её обликах в обилии рассеяна по многим его произведениям (см., к примеру, Три пьесы для кларнета *solo*, 1918), но в сказочном представлении «**Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана**» (1916) композитор дал и целостную реконструкцию скоморошьего действия.

Скоморошья традиция фрагментарно заявляла о себе в ряде русских опер («Аскольдова могила» Верстовского, «Вражья сила» Серова, «Князь Игорь» Бородина, «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок» Римского-Корсакова), но в столь сублимированном виде, как у Стравинского, она предстала впервые. В его «Байке» (так до XVII века именовалась всякая сказка) это начинается с построенной композитором лексической канвы, которая перенасыщена «кондовой» стариной и просторечной «натурой», что складывается в некий фольклорный «сленг»: *сижу на дубу, отымите меня, чаво маешься, спущайся-ка, хочут, здесь, откуль, усё* и т. д.

В собственно музыкальном плане в основу положены погудки, прибаутки и присказки, перепляс и инструментальные отыгрыши, а также различные речевые формы (от скороговорки и выкрика до истошного вопления). Используются и общераспространённые жанры (например, колыбельная), но непременно с соответствующим шаржированием, особенно при этом утрируются черты витийственной церковной псалмодии-речитации.

Свою лепту вносит специфическая фоника. Стравинский трансформирует окраску певческих голосов, «загоняя» их порой в слишком высокий или низкий регистр, часто используя фальцет, гиперскачки или «спецэффекты» типа пронзительного визга. То же и в инструментальной палитре, где всевозможные искажения тембровой характеристики призваны имитировать нечто урчащее, бурчащее, булькающее, рычащее (примечательно также тремолирующее звучание цимбал, живо напоминающее тренькание балалайки).

Всё отмеченное служит воспроизведению атмосферы озорства, занозистого пересмешничества, когда многое подаётся с особой бойкостью, на гудошный лад и разбитной манер, с шутовским гротеском, с затейливыми вывертами и как бы импровизируя, что являлось непременной чертой искусства скоморохов. Разумеется, перед нами его модернизированная и заведомо «авторская» версия, о чём в том числе свидетельствует острота политональных наслоений.

Целое складывается в шумную, цветисто-пёструю, терпкую по звуковому колориту бурлеску, персонажи которой в лицах и голосах «бают байку», начинённую броскими эффектами разного рода «встрясок» и переполохов. Столь свойственное Стравинскому тяготение к «театру представления», в его противопоставлении «театру переживания», нашло здесь, пожалуй, самое яркое выражение.

Условность происходящего в этой пантомиме с пением подчёркнута разделением функций играющего и поющего актёров, причём певцы находятся в оркестре, который, по замыслу композитора, должен находиться вместе с актёрами-танцовщиками на сцене. Развивая эту идею, он позднее оговаривал относительно постановки «Свадебки» следующее.

Мне хотелось показать рядом с актёрами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, участником театрального действия. Исходя из этого, я хотел расположить оркестр на сцене, оставив свободную площадь для движения артистов. Меня несколько не смущало, что

артисты на сцене будут в однородной одежде русского покроя, а музыканты – в современных вечерних костюмах. Напротив, это вполне отвечало моему замыслу создания маскарадного «дивертисмента» [70, 164].

Представленчество «Байки» состоит в её абсолютно игровой настроенности и чисто смеховой сути. И если в словесной канве можно усматривать оттенок поучительности, морализаторства (сатира на алчность) или элементы серьёзной подоплёки (общипывание Петуха, смерть Лисы), то музыкально-сценический нарратив совершенно перекрывает подобное потоком забавы-потехи, зрелищность которой несомненно имеет ярмарочно-балаганный генезис. Характерно одно из авторских обозначений жанра «Байки»: «*Буффонада для уличных подмостков*» [70, 159]. А однажды композитор обмолвился о ней и так: «*Моя балаганная басня*» [65, 162].

Сделанное И.Стравинским в сфере музыкального скоморошества нашло продолжение в отечественном искусстве 1920-х годов (наиболее примечательна «шутейная сюита» Ю.Шапорина «Блоха») и особенно в 1960–1970-е (оркестровые композиции «Концерт-буфф» С.Слонимского и «Озорные частушки» Р.Щедрина, оратория В.Гаврилина «Скоморохи» балет Б.Тищенко «Двенадцать», опера К.Волкова «Мужицкий сказ» и т.д.).

* * *

Как уже можно было убедиться, временная шкала моделей национального простиралась в творчестве И.Стравинского от доисторической старины до совсем недавнего прошлого. В ряду образцов второго рода – «**Мавра**» (1922), написанная по поэме А.Пушкина «Домик в Коломне».

Авторское обозначение её жанра традиционным *опера-буффа* приемлемо здесь только в самой общей форме, поскольку для этого произведения неизмеримо важнее совершенно конкретный ориентир – *водевиль* в его русской версии, с той лишь разницей, что, в отличие от театрального спектакля с песнями, романсами и танцами, перед нами представление сплошь «на музыке».

В остальном это именно свойственная водевиллю *комедия положений* с хитроумной, запутанной интригой и полуанекдотическими ситуациями, но комедия, адресованная широкой публике и потому по сути своей совершенно неприязательная, что довольно неожиданно для Стравинского. И соответственно он опирается на самый что ни на есть «демократический» звуковой материал.

Пёстрый «ассортимент» исходных источников начинается с бытового романса, в том числе с отголосками «цыганщины» и так называемого жестокого романса. А далее следуют:

- молодецки-ухарские мотивы воинского чина;
- смешанные крестьянски-городские распевы, временами соприкасающиеся с частушечностью;
- плясовые ритмы, включая «новомодные» кадрили и танго;

• штампы духовой «садовой» музыки и прижившиеся в русском обиходе отдельные обороты итальянских оперных арий.

Всё названное подаётся очень раскованно, «по-свойски», передавая нравы мещанской среды (согласно либретто, действие происходит на окраине Петербурга).

Но, разумеется, Стравинский не был бы Стравинским, если бы, создавая эту достаточно добродушную буффонаду, не привносил в неё долю гротеска. Ходовые свойства водевиля подаются в шаржированном освещении, с хорошо заметной утрировкой его характерных черт. Один из ярких штрихов пародийности находим в приближении к развязке, когда гусар Василий (тенор) под видом Кухарки в своём монологе любовных мечтаний пускается в сопрановые фиоритуры.

Тон подобной настроенности задаёт открывающий оперу романс Параши, и драматургическая роль этого зачина подтверждается его реминисценциями в последующем. Уже сам по себе вокальный распев содержит в себе нечто двойственное: девически нежное и вместе с тем скрыто разгульное (с «придыханиями», идущими от жестокого романса).

Но самое главное состоит в том, что мелодическая выразительность этого распева с его гибкой метрикой на $3/4$ и $5/8$ выступает в сопряжении с примитивным аккомпанементом духовых на ходовой ритмоформуле «бас – аккорд», неукоснительно выдерживающих двухдольный размер. И вдобавок ко всему сопровождение построено только на гармониях тоники и доминанты, чередование которых не совпадает с функциями мелодической линии. Возникающий при этом комедийно-саркастический эффект особенно очевиден в сделанной композитором транскрипции данного номера для скрипки и фортепиано под названием «Песня русской девушки».

В отношении всевозможных «рецептов» пародирования имеет смысл процитировать подборку наблюдений над «Маврой», сделанную К.Саквой.

Это то непрестанная переменчивость метра, то прихотливая ритмика, то внезапно появляющиеся причудливые «завитки» мелодии, то заведомо неправильные ударения и группировки слов или нарочитое выделение какого-либо не имеющего значения слова, то преувеличенная чувствительность выражения, то неожиданные ладовые сопоставления или «соскальзывание» на полутон вниз, напоминающее звучание граммофона с незаведённой пружиной, то сочетание изящной фактуры и неуклюжей последовательности аккордов, не попадающих на своё место, или прозрачной инструментовки и впечатления духовой музыки [57, 338].

* * *

Из сказанного в этом и в предыдущих очерках, можно судить, насколько интенсивную разработку национального начала вёл И.Стравинский по самым различным направлениям. Определённый итогом его исканий явилась симфо-

ническая поэма «**Песнь соловья**» (1917), поскольку в образно-тематическом отношении она носит как бы суммирующий характер.

Создавалось это произведение композитором на основе материала его оперы «Соловей». Опера писалась с большим перерывом, что существенно повлияло на её облик.

I действие было начато в 1907 и закончено в 1909 году, то есть в самом начале творческого пути композитора, когда его индивидуальный почерк ещё не определился и находился в общем русле русской музыки 1900-х.

II и III акты сочинены в 1913–1914 годах, когда Стравинский уже был автором балетов «Петрушка» и «Весна священная», снискавших ему мировое признание. Возникли эти два акта в условиях бурного обновления отечественного музыкального искусства, что весьма отличает их от I действия.

Стремление к воплощению нового национального стиля оказалось настолько сильным, что, дописывая оперу, композитор буквально физически не мог вернуться к изысканно-эстетизированному, несколько приглаженному стилю I акта и создал остальные два в совершенно ином ключе («язычество» и скомороший лубок в пестрой смеси с условной ориентальностью и конструктивно-урбанистическими элементами).

Вот в чём причина «тканевой несовместимости» разновременных частей оперы. И дело не только в стилистической несогласованности. В адрес I действия в исследовательской литературе нередко слышатся справедливые нарекания: *«Весь характер несколько безжизненно-искусственный... Композитор довольствуется эстетски салонным стилем. Эстетство I действия узкое, малоперспективное»* [59, 96, 97].

В сравнении с театральным вариантом, симфонической поэме «Песнь соловья» присуще эстетико-стилевое единство, обусловленное тем, что композитор сознательно основал её на материале только II и III актов оперы, написанных в новой манере и совершенно однородных, как отмечал это сам Стравинский [70, 114].

Кроме того, при переработке для оркестра он сконцентрировал внимание на ведущем тематизме и сумел подать его в инструментальных тембрах более красочно и выпукло, поэтому в данной версии произведение оказалось художественно более значительным, что зафиксировано и в авторской оценке: *«Считаю, что “Песнь соловья” – одна из наиболее удавшихся мне пьес»* [67, 30].

Можно сослаться также на мнение Б.Асафьева, который находил в рассматриваемом опусе *«одно из живописнейших и красочнейших произведений русской музыки»* и отмечал, что *«в ряду партитур Стравинского (“Жар-птица”, “Петрушка”, “Весна священная”, “История солдата”) “Песнь соловья” является самой фееричной и сказочно-заманчивой, если не самой сильной по выразительности»* [06, 81].

Сказанное заставляет предпочесть данное сочинение опере и побуждает рассмотреть именно его, тем более что в концепционном отношении оно вполне самостоятельно.

Определяющее качество содержания симфонической поэмы «Песнь соловья» – мир и человек в первородности своих проявлений. На относительно небольшом протяжении (произведение звучит около 24 минут) композитору удалось воссоздать целый «букет» разнообразных граней изначального.

Основные из них – жанровая натура, «скифство», жизнь подсознания, сказочно-инфантильное начало. Причем всё это подано в чрезвычайно концентрированном виде, так что в отличие от оперы «Соловей» симфоническая поэма «Песнь соловья» способна произвести впечатление двойника сочинений типа «Весны священной».

* * *

Не столь очевиден дух первозданности в *жанрово-характеристической сфере*. Может показаться, что перед нами просто зарисовки праздника. Но в том-то и дело, что Стравинский словно бы не обобщает, не эстетизирует жизненный материал с позиций академического искусства, а выплёскивает его во всей натуральности, «живьем» перенося прямо в партитуру.

Отсюда осязаемая конкретность «шумства» (воспользуемся неологизмом А.Н.Толстого из его романа «Петр I») – «шумства» праздной толпы, переданного через мельтешащий ворох её ликов, через её нестройный гомон, суету, стрекот, колыхание (начальный раздел, затем с ц.44). Отсюда терпкая сочность ярмарочных красок, бойких уличных ритмов, характеристических восклицаний, выкриков, гармошечных переборов, балалаечного треньканья, прорезываемых слепящими вспышками иллюминации.

Всё это обнаруживает прямые связи с картинно-изобразительной образностью балета «Петрушка» (1911) и раннего оркестрового опуса «Фейерверк» (1908), выступающей в сплаве с тем стилистическим компонентом, который в полную силу заявил о себе позже, в музыкально-театральном представлении «Байка» (1916). Речь идёт о скоморошине.

Её «инъекции» приносят в атмосферу праздности то лубочный, то разбитный оттенок (помимо названных разделов – цц.25, 61). При этом ограничение краткими попевками, использование приплясок и погуток, гипертрофированные скачки, специфические инструментальные приёмы типа *glissando* тромбонов не только дают утрированную характерность (порой с чертами глума), но и усиливают впечатление первозданности, что объясняется хронологической удалённостью жанровых истоков скоморошества.

«Скифство», как важнейшее выражение изначального, нашедшее яркое воплощение в «Весне священной» Стравинского и «Скифской сюите» Прокофьева, получило здесь довольно неожиданный и редкий поворот. Для его обозначения воспользуемся понятием-анахронизмом «азиатчина», которое соответствует одному из устаревших значений слова *азиат* – *грубый, отсталый человек* [48, 18].

В качестве предварительного условия своей художественной реализации данное явление предполагает наличие определённого колорита. При сочинении оперы по мотивам известной сказки Андерсена у Стравинского естественно

возникло побуждение соотнести этот колорит с географией сюжета, в котором случай из жизни некоего китайского императора (один из эпизодов обозначен в партитуре как «Китайский марш», ц.18) перекрещивается с упоминанием соседней Японии, откуда завезён искусственный соловей.

При всей своей условности звуковое решение ряда эпизодов достаточно однозначно ассоциируется с расхожим представлением о подобного рода Востоке: пентатонная основа, движение параллельными квартами, тембры духовых, а в качестве «приправы» – хрупкая утончённость акварельных красок (см. в ц.22 *divisi* первых скрипок на четыре группы с изысканным фоном челесты и арф).

Однако в контексте этого произведения ориентальное начало не имеет самодовлеющего значения. Автору было достаточно слегка пометить соответствующий колорит для того, чтобы вывести к действительно существенному – той самой «азиатчине», понимаемой как особая грань русской национальной природы, характерной именно для отечественного обихода в его соприкосновениях со скифским (хотя бы метафорически), среднеазиатским, а также с тем, что шло от времён монголо-татарского ига. В качестве аналогии можно напомнить, что о своей «*татарской породе*» говорит Алексей, главный герой романа Достоевского «Игрок» и одноимённой оперы Прокофьева, которая создавалась годом раньше «Песни соловья».

Для музыкального искусства обрисовка данного феномена была достаточной редкостью: единичные, но острые штрихи в облике Хованского из оперы Мусоргского «Хованщина» (скачки вниз на тритон и дециму к назойливо вдалбливаемой II ступени) и в портрете Шахриара из симфонической сюиты Римского-Корсакова «Шехеразада», в отдельных чертах образа половцев из оперы Бородина «Князь Игорь» и образа татар из оперы Римского-Корсакова «Китеж», а непосредственно перед появлением рассматриваемого произведения – в характеристике Арапа из «Петрушки» и в некоторых фрагментах из «Весны священной». В симфонической поэме «Песнь соловья» азиатская личина русского человека предстаёт с натуралистической обнажённостью, выходя на поверхность вначале в разделе с ц.16, а затем в его репризе (ц.61) с отголосками в эпизодах цц.71, 77.

Грузная, экспансивная маршевая поступь (*ff, molto pesante*) с зычными, воинственными сигналами и резкими, отрывистыми репликами-жестами (монополия медных), а подчас и с откровенной «бранью» (ц.71) – вот из чего складывается формула грубо напирающей силы, зарисовка бонз-бояр, шествующих с фанфаронской важностью и туповатым самодовольством, но, тем не менее, грозно, даже устрашающе. От всего этого явственно отдаёт ханским деспотизмом, но приходится признать, что перед нами вариант фовизма, произрастающий от корней древа российского бытия.

* * *

Самое непосредственное отношение к изначальным сторонам существования имеет воссозданная в симфонической поэме «Песнь соловья» *жизнь подсо-*

знания. Не случайно она тесно соприкасается здесь с пантеистическими ощущениями.

Неоднократно возникает иллюзия пения птиц, гуканья и рыка существ, обитающих в нетронутой, дикой глухомани. В непосредственных связях с заповедной природой предстаёт и человеческое, когда на переднем плане оказываются не осознанные мысли и чувства, а интуитивные побуждения и реакции, инстинктивные влечения и эмоции.

Для погружения в эту сферу композитор избрал в качестве предпосылок, пожалуй, наиболее подходящие состояния: дрёма, забытьё, сонная грёза с сопутствующими им ощущениями томления, психологической размягчённости, «утробного» брожения.

В эпизодах, связанных с подобными состояниями и ощущениями, некоторая осознанность чувства проявляется только в теме трубы (первое проведение – ц.68, последнее – ц.96). Многое в ней идет от колорита вечерних зорь – сумеречных, сопряжённых с насторожённым затишьем, с зыбкостью и невнятностью настроения. В остальном «зоровая тема» созвучна всей музыке забытья.

Впечатление расплывчатости создаётся благодаря двигательной заторможенности и интонационной нейтрализации.

Нейтрализована горизонталь – всё выстроено на «дремотном» *ostinato* единственного аккорда, звучащего в мерной, бесконечно повторяющейся однотипной фигурации струнных и арф.

Нейтрализована вертикаль – этой единственной педалирующей гармонией является квинтаккорд с характерной для него интервальной индифферентностью.

Нейтрализован и лад – опорный квинтаккорд фона ($la \flat + mi \flat + si \flat + fa$) тяготеет к *As-dur* и вместе с тем содержит в себе два звука ($si \flat$ и fa), которые становятся тональными центрами для плывущей над ним мелодии трубы (она колеблется между *f-moll* и *b-moll*), а в целом возникает сочленение параллельных звукорядов *As-dur* и *f-moll* с плагальной «добавкой» *b-moll*.

В итоге происходит и нейтрализация воссоздаваемого состояния, что определяется также обращением к жанру колыбельной со свойственным ей монотонным повтором интонационных оборотов, с общим «разомлевшим» характером.

В других эпизодах музыки дрёмы эта расплывчатость и аморфность выражена ещё отчётливее благодаря подчёркнутой статичности фактуры, смазанности рельефа. «Зовы» инстинктов рождаются в туманном мареве призрачно-ирреальной среды, сотканной из сугубо индивидуализированных звучностей (к примеру, в ц.39 – *soli* флейты и малого кларнета на фоне бликов челесты, отдельных реплик засурдиненных струнных, флажолетов арф).

Почти с физиологической осязаемостью Стравинский воспроизводит свойственный состоянию сонной истомы эффект непровольного вздрагивания. Оно может напоминать легкую дрожь, пробегающую по телу – в виде эксцентричных скерцо-каприсов (целая цепь этих крошечных фрагментов возникает, начиная с ц.81).

Представлены такие вздрагивания и в виде своеобразного тика. Скажем, в «зоревóй теме» фон основан на сопряжении двух ритмических рисунков в размере 3/8 с синкопой на второй шестнадцатой – этот импульсивный «щелчок» и дает имитацию вздрагивания (как бы дергаясь во сне).

Описанное пребывание в дремоте, забытíи становится «плацдармом» для разворота сокровенного, труднодостижимого – жизни инстинктов, совершающейся в недрах психики, в тайниках подкорки, в глубинах «нутра».

Наиболее приемлемый эквивалент этому потаённому миру композитор находит для себя в ритуалах ворожбы, колдовства, волхвования. Было подобное и в «Весне священной», а также в «Скифской сюите» Прокофьева. Но там – дополняющей сферой, а в симфонической поэме «Песнь соловья» магия подсознания выходит на первый план, в качестве ведущего слоя образности.

Волхв, кудесник, шаман – в таком амплуа выступает здесь Стравинский. Он искусно нагнетает круговерть закличек, гаданий, заговариваний, заклинаний, широко оперирует архаикой (очень показателен эпизод ц.72 – «гундосящее» бормотание духовного стиха низким фаготом).

Разумеется, за творимым «дремучим» действием, завораживающе-сладким дурманом и полусомнамбулической зачарованностью скрывается специфическая лирика томления инстинктов, таинство их тёмного и загадочного существования (помимо названных разделов см. также цц.39–43, 58–60).

* * *

И в качестве суммирующего фактора выступает *сказочно-инфантильное начало*. Дело в том, что, раскрывая жизнь подсознания, автор не раз соприкасается с «чудным», диковинным (например, в эпизоде с обозначением «Игра искусственного соловья», цц.58–60). В сценах «азиатчины» ощутимо подчас нечто игрушечное, невсамделишное. Зарисовки праздничной кутерьмы обнаруживают такую безоглядную отданность досужим утехам, в которой нет-нет, да проглянет отнюдь не взрослое.

Всем этим рассмотренный выше материал хотя бы косвенно смыкается с проявлениями детского жизнеощущения, которые составляют весомую «статью доходов» симфонической поэмы «Песнь соловья» и принадлежность которых к «началу начал» доказывать не приходится.

Витания и причуды детской фантазии чаще всего остриём своим сходятся на чудесном, волшебном, сказочном, к чему в известной мере подталкивал и избранный сюжет. Всё основное концентрируется в двух интермеццо, перемежающих праздничное «шумство»: первое – ц.13, второе – ц.38 (с обозначением «Песня соловья»). Оба эпизода отмечены резким торможением темпа и переходом к предельно прозрачной фактуре – на фоне трелей и флажолетов солирующих струнных плетутся кружева свирельных фиоритур. Импровизации флейт – верх затейливости, прихотливости: они поистине предстаёт как «волшебные флейты»! В этих импровизациях, а также в истонченности сплошь индивидуализированных тембров, чувствуется воздействие практики импрессионизма и «Мира искусства», но рафинированный изыск подчинён в данном случае пре-

творению сказочно-инфантильного начала, обретая исключительное обаяние первородной чистоты. Отроческое восприятие жизни являло собой не столько самостоятельный тип содержания, сколько любопытный знак «детства эпохи», если подразумевать под этим начальный этап эволюции современной цивилизации, совпавший с первыми десятилетиями XX века.

Чудо бытия было во многом связано с ощущением открытия мира, который предстал перед человеком того времени как бы заново. Ощущение это было и субъективным, но в определённой степени могло порождаться и объективной реальностью, так как вступающая в свои права современная эпоха несла с собой массу дотоле неведомых вещей и явлений.

Вот в чём видится причина приподнято-восторженного отношения к окружающему, придающего симфонической поэме «Песнь соловья» ярко выраженный праздничный тонус. Гедонистический посыл ведёт к безусловной доминанте незамутнённых, радужных красок, всякого рода звончатых эффектов, что сообщает целому заведомо беспечальный характер. И если всего единожды (перед ц.58) возникает эпизод стона-вопления, то в общем контексте он воспринимается как чисто внешняя, «представленческая» имитация драматической сценки, как забавный курьёз или просто розыгрыш.

Гедонистической направленности отвечает и тяготение данного опуса к экзотике – ведь едва ли не всё здесь основано на причудливом, экстравагантном, «закудесном» (особенно интригует музыка скоморошьих, «китайских» и сказочно-фантастических фрагментов).

Мир предстал полным чудес, таким коробом диковинок, поток которых поражал красочной пестротой. Выплеснутая щедрой рукой композитора «*восхитительная мозаика*» [06, 81] в своей многосоставности и разноистоковости напоминает вавилонское столпотворение.

Достаточно сказать, что произведение состоит из тринадцати более или менее отграниченных эпизодов и разделов. В свою очередь, семь разделов построены из ряда микроэпизодов (от трёх до десяти). Общее число структурных элементов – 46. Вдобавок ко всему, многие микроэпизоды расчленяются на ряд фрагментов. Показательно, что заботясь о практическом удобстве исполнения, автор был вынужден проставить в небольшой партитуре почти сотню цифр.

Предотвратить превращение этого неопишуемого множества в хаотичную грудку «осколков» позволило искусство тематического монтажа, заимствованное из творческого опыта Римского-Корсакова и доведённое Стравинским до мыслимого предела ювелирной отточенности.

* * *

Но, помимо великолепной комбинационной техники, в качестве скрепляющего фактора действует весьма определённая смысловая траектория: от динамизма праздничного действия, воинственных шествий и живости сказочных образов к статике дрёмы, забытья.

Главенство динамического начала в первой половине композиции совершенно очевидно, но во второй её половине (с ц.44) идёт стремительное драма-

тургическое *diminuendo* – вначале ввиду резкого сокращения репризных проведений материала (начальный раздел и его реприза с ц.44, раздел с ц.16 и его реприза с ц.61), а затем посредством рассредоточения до отдельных, малоприметных отзвуков (последние «следы» – ц.77 и перед ц.96).

Статическая сфера, напротив, развивается по линии неуклонного *crescendo* своей значимости – поначалу она «вкрадывается» исподволь, но уже к концу первой половины произведения отвоёвывает себе большой раздел (ц.39–43), а во второй половине неуклонно вытесняет динамические образы (начиная с ц.58), выходя в конечном итоге к безраздельному господству.

На всем протяжении выдерживается контраст этих сфер, подчёркнутый в частности резким сопоставлением темпов: *Presto* для одной, *Larghetto*, *Adagio* и *Tranquillo* для другой. Запрограммированность авторской установки видится и в трактовке заключения (ц.96) с его эффектом полного торможения, остывания и растворения – постепенное истаивание звучности фиксируется в многочисленных ремарках: *Tranquillo*, *Più tranquillo*, *Encore plus calme; dolcissimo, con sordino, comme un echo; morendo, p, più p, pp*.

За движением от динамики к статике угадывается определённый семантический подтекст. Действительно, в быстрых эпизодах превалируют сильные, дразнящие импульсы, до цветистости нарядный жанризм, простодушный иллюзион «фокусов и аттракционов». А в том сдвиге, который обнаруживают медленные разделы, нетрудно усмотреть стремление перейти от внешних проявлений к внутренней сосредоточенности, от бурного активизма, направленного вовне, к погружению внутрь.

Видимо, не случайно выделена «зоровая тема» – тема наиболее содержательная и художественно ценная для всего произведения, тема с чертами осмысленности, одухотворённости, вдумчивости, единственная тема, наделённая достаточной серьёзностью и оттенком меланхолии (недаром в её контур внедряются интонации высветленного причета). Смысл рассмотренной драматургической траектории не ограничивается рамками данной, единично взятой концепции. В ней любопытно отразилась локальная историко-художественная ситуация второй половины 1910-х годов.

После «современнического» бума дерзких инициатив и взрыва новаций первой половины десятилетия, что для самого Стравинского было связано прежде всего с балетами «Петрушка» и «Весна священная», в эти годы (особенно в 1917–1918) произошёл частичный отход от крайностей «бури и натиска», возникла своего рода усталость от избытка открытий, вызвавшая заметное снижение активности.

Временное затишье наметилось тогда и в музыке других крупнейших отечественных композиторов – Прокофьева (последние из «Мимолетностей», Первая симфония, Первый скрипичный концерт), Мясковского (Пятая симфония), что доказывает закономерность появления симфонической поэмы «Песнь соловья», которая своей структурно-драматургической организацией своеобразно моделировала отмеченную особенность переживаемого исторического этапа (в

качестве далекой параллели можно напомнить приходящийся на то же время развал фронтов Первой мировой войны).

Анализируемое произведение обращено преимущественно к декоративно-экзотическим ракурсам «языческого» направления, важнейшей функцией которого в отечественной музыке начала XX века являлся показ стихийных сил, их брожения и в частности – раскрытие феномена первозданности в природе и человеке. Пожалуй, интенсивнее других разрабатывал данную сферу именно Стравинский, и её преломление в его творчестве оказалось разнообразнее, ярче, чем у других. В свою очередь, «Песнь соловья» даёт едва ли не самое сублимированное воплощение изначального, что в первую очередь определяется настойчивым вслушиванием-вчувствованием в заповедную жизнь подсознания.

Во многих отношениях рассмотренная партитура стала итогом развития ведущей, чрезвычайно плодотворной линии искусства Стравинского 1910-х годов, суммируя целый ряд важнейших элементов, характерных для упоминавшихся выше произведений («Фейерверк», «Петрушка», «Весна священная», «Байка»), и одновременно знаменуя её близкий исход.

«Засыпание», зафиксированное в коде симфонической поэмы «Песнь соловья», оказалось для Игоря Стравинского пророческим, поскольку непосредственно на отечественной фольклорной почве ему осталось сделать немного – доработка «Свадебки», в основном законченной к 1916 году, и создание «Истории солдата» (1918), уже балансирующей между русской и западной ментальностью, а также «Симфоний духовых» (1920), где верх над причетом и скоморошиной одерживает католическая хоральность.

* * *

Совершенно очевидно, что длительное пребывание на Западе начинало всё сильнее сказываться в творческих проектах Стравинского уже с середины 1910-х годов. Рассмотрим с этой точки зрения последние из только что названных сочинений. Полное название «**Истории солдата**» (1918) – «Сказка о беглом солдате и чёрте, читаемая, играемая и танцуемая». По тексту основанная на русских народных сказках из собрания А.Афанасьева, в музыкальном плане она актуализирована в совершенно особого рода ракурсе. Дело в том, что ещё гремевшая тогда Первая мировая война воспринималась многими как событие чудовищное по своим неслыханным масштабам, по разрушительным последствиям и по самим способам уничтожения людей (пулемёты, танки, самолёты, применение отравляющих газов). Она оказала сильнейшее разлагающее воздействие на умы и души людей (в том числе появилось так называемое «*потерянное поколение*»).

Стравинский, как и некоторые другие творцы искусства того времени, чутко фиксировал падение индекса нравственных ценностей, разгул аморализма, широко вошедшие в человеческий обиход проявления распущенности и цинизма. В его музыке тех лет нередко воспроизводятся типажи из пёстрой публики улиц и даже из городской подворотни, всякого рода «тёмные личности», «прожжённые бестии» и соответственно этому – широко распространившиеся тогда

«хулиганские мотивы» (то, что во французском лексиконе распространилось со словом *анаи*).

Начнём с того, что «История солдата» несёт на себе очевидные приметы свойственного тому времени милитаристского угара. О нём здесь красноречиво говорит тот факт, что на менее чем получасовую композицию приходится три больших марша («Марш солдата», «Королевский марш» и «Триумфальный марш чёрта») с архитектурной аркой первого и последнего из них, открывающего и венчающего действие.

От их гроыхающей экспансии, нарочитой огрублённости и крикливой развязности веет духом солдатчины и солдафонства, а завершающее финал *solo* малого барабана (*tamburo militare!*) ставит последнюю точку в этом разнузданном «нахрапе» бравых вояк. За условной декорацией протекающего по сюжету противоборства дьявольского и человеческого начал на самом деле, в конечном счёте, в музыке рисуется вертеп разгульной жизни деморализованной рядовой массы конца 1910-х годов с её сомнительными замашками вульгарного пошиба.

Местом происходящего становятся улица, дансинг, кабачок, мещанский салон нувориша, а звуковым материалом служат гудошные напевы, шарманочные мелодии, прибаутки на частушечный лад, разбитной пляс и бытовые танцевальные ритмы (рассеяны по сценам «Песенка на берегу ручья», «Маленький концерт», «Три танца», «Танец чёрта»), преподносимые в невообразимо резком контрасте с пастушеской идиллией («Пастораль») или благочинием церковного песнопения («Маленький хорал» и «Большой хорал»).

Смысловое единство столь разноликому жанровому конгломерату обеспечивает его препарация на скомороший манер (стихия пересмешничества) и с гротескным пародированием, что подкрепляется жаргонной лексикой чтеца. При всей эстетической сниженности разыгрываемые здесь в формах балаганного представления «потешки» захватывают жизненной силой, зрелищной интригой, дразнящей цветистостью терпкого колорита.

Свою роль при этом играет открытая здесь Стравинским современная техника ненормативных камерно-инструментальных ансамблей. Семь исполнителей (кларнет, фагот, корнет, тромбон, ударные, скрипка и контрабас) с их концертирующим стилем трактуются как живые персонажи.

Композитор прекрасно обходится минимальным составом, мастерски извлекая из его ресурсов всё необходимое. В этой предельной экономии он исходил из трудных экономических условий военного времени (существует редакция 1920 года всего для трёх инструментов). Но было на этот счёт и соображение чисто музыкального свойства, о чём Стравинский вспоминал следующее.

На выбор инструментов повлияло одно очень важное событие в моей жизни – открытие американского джаза. Ансамбль инструментов в «Истории солдата» походит на джазовый ансамбль. Сами инструменты те же, что в джазе, за исключением фагота, замещающего у меня саксофон. Партию ударных также следует рассматривать как проявление моего увлечения джазом [68, 136].

Влияние раннего джаза на стилистику «Истории солдата» совершенно очевидно: и в характере импровизационного музицирования, и в остроте синкопированных рисунков, и во вкраплениях блюзовых интонаций. Однако приходится говорить о явлении более широкого порядка, а именно о достаточно активной ассимиляции различных явлений музыкальной культуры Запада – от её бытовых форм (сцена «Три танца» – маленький дивертисмент с «номенклатурой» Танго, Вальс, Рэгтайм) и специфики мюзик-холла до отзвуков протестантского хора. И показательна драматургическая траектория взаимодействия разнонациональных истоков: русская скоморошина с её тембровой персонификацией в солирующей скрипке претерпевает эволюцию от своего исходного ярко самобытного обличья в сцене «Песенка на берегу ручья» к соединению с «благоприобретёнными» инонациональными элементами, а затем к её поглощению чужеродным материалом.

* * *

Уже можно было понять, что «инъекции» западной культуры в русский стиль Стравинского становились всё более ощутимыми (в частности веяния раннего джаза ещё до «Истории солдата» прослеживались двумя годами раньше в «Байке»). С особой наглядностью симптомы «отплытия к иным берегам» обозначились в инструментальной композиции под названием «Симфонии духовых». Написанная в 1920 году, она в известной мере обозначила определённый водораздел в творчестве Стравинского. Уходило в прошлое его «русофильство» и всё более выдвигалось на передний план западноевропейское, что преломилось в драматургии «Симфоний духовых» весьма примечательно.

Многое здесь основано не просто на контрасте, а на чётко выраженном противостоянии двух стилевых пластов.

С одной стороны, как бы суммируя свои «языческие» и «скоморошьи» пристрастия, композитор подаёт столь свойственное себе национальное своеобразие в сгущённой концентрации через пёструю мозаику основанных на кратких попевах «ёрнических» погудок, жалобных заплачек, зычно-пронзительных закличек и разбитных плясовых наигрышей, которые перемежаются серией микроэпизодов в характере ворожбы. Всё это складывается в диковинное действо цветистой экзотики модернизированной русской старины.

С другой стороны, причём явно в противовес подобной раскованности, изъясняющей себя «без руля и без ветрил», поэтапно разворачивается инструментальная литургия, интонационно восходящая к григорианике, этому вековечному устою западного мира. Присущая ей торжественно-отстранённая аскеза воспринимается как нечто подчёркнуто серьёзное, значительное, глубоко-мысленное, выступающее в функции строгого канона человеческого бытия.

Итак, налицо антитеза стихийно-эмоционального, неотёсанно-сермяжного, лапотного, дремучего и рационально-упорядоченного, олицетворяющего западноевропейскую цивилизацию. Эту противоположность композитор поразительным образом «извлекает» из одного и того же состава деревянных духовых,

в первом случае трактуя их как набор дудок, рожков и жалеек, а во втором – имитируя игру органа. Название произведения как раз и имело в виду этимологию старинного термина: *симфонии*, то есть *созвучия* или *звучания*, которых добивался композитор в работе с подобным инструментарием.

В ходе сопоставления двух музыкальных пластов, которые символизируют столь различающиеся между собой культуры, верх над образом «кондовой» Руси одерживает католическая хоральность (этому материалу целиком отдан завершающий раздел пьесы). Зафиксированная здесь образная эволюция в художественной форме отразила постепенную «миграцию» Стравинского с русского Востока на европейский Запад и в том числе его разворот от неопрIMITИВИЗМА к неоклассицизму.

* * *

Став «гражданином мира», Стравинский в своём последующем творчестве не раз обращался к отечественной тематике и соответствующему музыкальному языку, что сформировало в его наследии зарубежного периода достаточно явственный русский «след».

Прежде всего стоит упомянуть факт появления целого ряда новых редакций того, что было создано в 1910 годы. Кроме того, он предпринимает деятельную переработку некоторых ранних сочинений. Так, на основе циклов лёгких пьес для фортепиано в четыре руки (1915–1916) он оформляет для малого оркестра Сюиту № 1 (1921) и Сюиту № 2 (1925) – в таком виде эти два танцевальных дивертисмента предвосхищали подобное в музыке раннего Шостаковича, включая его балеты «Болт» и «Золотой век». Или другой пример: в 1954 году номера «Гуси, лебеди» и «Тилим-бом» из «Трёх историй для детей» для голоса и фортепиано (1915–1917), а также «Селезень» и «Русская запевная» из «Четырёх русских песен» для голоса и фортепиано (1918–1920) композитор объединил в цикле «Четыре русские песни», где голос выступает в сопровождении флейты, арфы и гитары.

Время от времени свои отдельные вещи Стравинский помечает памятным знаком породившей его земли. Таковы оркестровая композиция «Русская песнь» (1937) и написанное для симфоджаза «Русское скерцо» (его другие названия – «Скерцо в русском стиле» и «Скерцо *à la russe*», известно и в фортепианной транскрипции). Оно прозвучало в 1944 году из американского «далёка» как радостное музыкальное приветствие родной стране, уже перешагнувшей в ратной эпопее свои границы.

С некоторых пор композитор стал периодически и весьма плодотворно обращаться к религиозным мотивам. Первым опытом такого рода стали «**Три духовные хора**» (1926). Первоначально написанные в согласии с православным канонem, они в 1949 году под пером экуменически настроенного автора получили латинскую подтекстовку.

Таким образом, одна и та же музыка *a cappella* существует в двух вербальных версиях: «Отче наш» – «*Pater noster*», «Верую» – «*Credo*». «Богородице Дево, радуйся» – «*Ave Maria*». Среди этих молитвословий совершенно неужи-

данным предстаёт второе, преподносимое в характере чрезвычайно динамичной просодии-скороговорки, отдалённо напоминающей некоторые образцы старообрядческого пения.

Как и можно было предполагать, наиболее ощутимым русский «след» оказался в хореографическом жанре, где истинной жемчужиной можно считать балет-аллегию **«Поцелуй феи»** (1928). Написанный по сказке Андерсена «Снежная королева», он стал как бы воспоминанием композитора о былой России и о сильнейшем музыкальном впечатлении детских лет, полученном на спектакле «Спящая красавица».

То, что здесь идёт от сочного жанризма масленичных гуляний «Петрушки», только оттеняет и дополняет главное – преклонение перед гением Чайковского, которого Стравинский почитал превыше всего. Это пристрастие в частности выразилось в том, что в 1947 году композитор вернулся к данному балету, сделав для скрипки и фортепиано парафраз на его темы под названием «Дивертисмент». Будучи во всеоружии композиторского мастерства, он создаёт блистательную творческую реконструкцию стиля своего предшественника, опираясь на целый ряд цитируемых образцов, начиная с романсов «Колыбельная песнь в бурю» и «Нет, только тот, кто знал».

Выступая в роли безупречного стилиста, композитор подарил миру в некотором роде «четвёртый балет Чайковского» (после его «Лебединого озера», «Спящей красавицы» и «Щелкунчика»), настолько созвучны великому классику гармоничность образного строя, лирическая экспрессия, прелесть сказочной феерии, тип дансантиности, способы тематической работы, колорит инструментовки. При всём том, ни в чём не нарушая модуса элегантности, возвышенности и красоты, Стравинский привносит в эту музыку внутренне современный нерв – ретушь XX века сказывается прежде всего в заострении ритма, в подключении полифункциональных эффектов гармонизации и в приёмах монтажа драматургического материала.

Ещё одним приношением Чайковскому явились балетные сцены под названием «Синяя птица» (1941). Это была оркестровая аранжировка нескольких второстепенных номеров из «Спящей красавицы», выполненная броско, эффектно, но с изяществом, грациозностью и всё с той же непреходящей любовью к своему кумиру молодых лет.

Литература

1. Америка. 1963, № 76.
2. Андрессен 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. Варунц 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.: Мусaget, 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

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».

Заварницына Наталья Михайловна (Самара) – кандидат филологических наук, доцент, декан театрального факультета Самарского государственного института культуры.

Карташёва Зинаида Борисовна (Москва) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры музыкального образования и кафедры эстрадно-джазового искусства Московского государственного института культуры.

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.

Котнова Надежда Петровна (Москва) – старший преподаватель кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного университета кинематографии имени С.А.Герасимова.

Малых Виктория Витальевна (Оренбург) – студентка гуманитарно-творческого факультета Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей».

Манжора Борис Георгиевич (Саратов) – профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, заслуженный деятель искусств РСФСР, член Союза композиторов СССР и Союза театральных деятелей России.

Матвеева Елена Юрьевна (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А.Герасимова.

Меньшикова Анна Александровна (Саратов) – кандидат исторических наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Мэн Лу (Китай) – магистр Шанхайской консерватории.

Нестерова Иулиания Андреевна (Луганск) – магистрант, преподаватель кафедры теории и истории музыки Луганской государственной академии имени М.Матусовского.

Нигматуллина Алина Ринатовна (Оренбург) – студентка музыкального факультета Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М. Ростроповичей.

Нилова Вера Ивановна (Петрозаводск) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова.

Овсянкина Галина Петровна (Петербург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Института музыки, театра и хореографии Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена.

Петров Виктор Владимирович (Самара) – профессор кафедры театральной режиссуры Самарского государственного института культуры, член Союза театральных деятелей, лауреат Международных театральных конкурсов и фестивалей.

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».

Ромашкова Ольга Николаевна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова.

Рязанова Юлия Сергеевна (Москва) – аспирантка Российской академии живописи, ваяния и зодчества Ильи Глазунова.

Соболева Елена Анатольевна (Астрахань) – кандидат философских наук, доцент кафедры общегуманитарных дисциплин Астраханской государственной консерватории.

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 масс-медиа 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 десятый	3
ИГОРЬ КОНДАКОВ (МОСКВА) НА ГРАНИЦАХ НЕПРОСВЕТЛЕННОГО СТРАДАНИЯ (ТРАГИЧЕСКОЕ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА).....	23
ВЛАДИСЛАВ ПЕТРОВ (АСТРАХАНЬ) ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ НАСЛЕДИЕ МАУРИСИО КАГЕЛЯ: К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ.....	37
ЕЛЕНА СОБОЛЕВА (АСТРАХАНЬ) ДИАЛЕКТИЧЕСКИЙ И СТРУКТУРНЫЙ МЕТОД В ИССЛЕДОВАНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ СИСТЕМЫ	45
ERNESTO TRIGUERO (CUBA) / ЭРНЕСТО ТРИГЕРО (КУБА) UN CAPÍTULO DE LA VANGUARDIA POÉTICA ORIENTAL CUBANA ГЛАВА КУБИНСКОГО ВОСТОЧНОГО ПОЭТИЧЕСКОГО АВАНГАРДА	53
НИКОЛАЙ ХРЕНОВ (МОСКВА) ЧЕЛОВЕК СМЕЮЩИЙСЯ КАК ПРОБЛЕМА СОЦИОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ: ОТ ОБРЯДА К ЖАНРУ И ОТ ЖАНРА К СОЦИАЛЬНОМУ ИНСТИТУТУ	62
ВИКТОРИЯ МАЛЫХ (ОРЕНБУРГ) РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ-КЛАССИКИ КАК ВДОХНОВИТЕЛИ ТВОРЧЕСТВА РЮНОСКЭ АКУТАГАВЫ ОТЕЦ И ДОЧЬ О ВАЛЕНТИНЕ ДЖОЗЕФОВНЕ КОНЕН	
БОРИС МАНЖОРА (САРАТОВ) О ЛЮБИМОМ ПЕДАГОГЕ.....	174
ЗИНАИДА КАРТАШЁВА (МОСКВА) В.Д.КОНЕН – ПУТЬ К МУЗЫКОВЕДЕНИЮ	179
ЕЛЕНА МАТВЕЕВА, НАДЕЖДА КОТНОВА (МОСКВА) ДИНАМИЗАЦИЯ ПРОЦЕССА СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ В ВУЗОВСКОМ КУРСЕ.....	184

АННА МЕНЬШИКОВА (САРАТОВ) Тлинкиты (колоши) глазами русских первопроходцев Русской Америки.....	189
МЭН ЛУ (КИТАЙ) Вклад В.В.Андреева в сфере народной русской музыки.....	195
ИУЛИАНИЯ НЕСТЕРОВА (ЛУГАНСК) Эсхатологические сюжеты в музыке И.Ф.Стравинского (на примере кантаты «Потоп»).....	201
АЛИНА НИГМАТУЛЛИНА (ОРЕНБУРГ) Русская народная сказка как проводница христианского мирозерцания	208
ВЕРА НИЛОВА (ПЕТРОЗАВОДСК) Финская опера в поисках национального героя	212
ГАЛИНА ОВСЯНКИНА (ПЕТЕРБУРГ) От вокального цикла «Песни прекрасного пришельца» Александра Изосимова к картинам Светланы и Сабира Гаджиевых.....	228
ВИКТОР ПЕТРОВ, НАТАЛЬЯ ЗАВАРНИЦЫНА (САМАРА) Особенности и специфика инклюзивного театрального искусства: к вопросу о парадигме «особого» театра	233
ОЛЬГА РОМАШКОВА (ТАМБОВ) Христианские идеи и символы в «Патетической оратории» Г.В.Свиридова	236
ЮЛИЯ РЯЗАНОВА (МОСКВА) Эволюция пейзажного жанра И.Я.Билибина в «Египетский период»	245
АЛЕКСАНДР ДЕМЧЕНКО (САРАТОВ) Игорь Стравинский: к 100-летию завершения «русифильства» <i>Очерк третий</i>	252
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	274

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 65

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 10.12.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 17,5. Уч.-изд. л. 20,9. Тираж 50. Заказ 81.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина