

Саратовская государственная консерватория
имени Л.В.Собинова

Центр комплексных художественных исследований

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том VII

*По материалам Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART»
International Scientific Forum
«The dialogue of art and art-paradigms»*

*Саратов, октябрь 2019 года
Saratov, October 2019*

Саратов, 2020

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. По материалам Международного научного
форума. Том VII / Редактор-составитель А.И.Демченко. –
Саратов: Саратовская государственная консерватория
имени Л.В. Собинова, 2020. – 296 с.

ISBN 978-5-94841-408-9 (Т.VII)
ISBN 978-5-94841-314-3

В томах седьмом, восьмом, девятом и десятом предлагаемого альманаха представлены тексты российских участников Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART»), который проводился в октябре 2019 года Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-408-9 (Т.VII)
ISBN 978-5-94841-314-3

© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2020

*Александр Демченко
(руководитель проекта, Саратов)*

Пропилеи исторические
Очерк пятый
Художественная культура Барокко

Предлагаемое эссе продолжает серию кратких обзоров мировой художественной культуры, начатую в соответствующих разделах предыдущих томов данного альманаха: том третий – Древний мир, четвёртый – Античность, пятый – Возрождение.

Эпоха Барокко пришла на смену Ренессансу. Её хронологические рамки легче всего представить себе следующим образом. Центральным для неё будем считать XVII век. И если к нему присоединить примерно по полстолетия снизу (вторая половина XVI века) и сверху (первая половина XVIII-го), то как раз и получим приблизительно два столетия, составляющие историческую протяжённость эпохи Барокко.

Что же происходило с середины XVI века в общественном сознании? На стадии перехода к эпохе Барокко едва ли не самое главное состояло в остром кризисе ренессансного гуманизма, который составлял суть и сердцевину мировоззрения Возрождения.

Нарастают скептические настроения, приходит разочарование в идеях и идеалах, которые питали искусство недавнего прошлого. В том числе стремительно выветриваются представления о совершенном, прекрасном человеке, о его гармоничном существовании и о его господстве над окружающим миром.

Послушаем шекспировского Гамлета, его признание своим прежним приятелям.

Недавно, не знаю почему, я потерял всю свою весёлость и привычку к занятиям. Мне так не по себе, что этот цветник мирозданья, земля, кажется мне бесплодною скалою, а этот, видите ли, царственный свод, выложенный золотой искрой, на мой взгляд – просто-

напросто скопление вонючих и вредных паров. Какое чудо природы человек! Как благороден разумом! С какими безграничными способностями! Как точен и поразителен по складу и движениям! В поступках как близок к ангелу! В воззрениях как близок к Богу! Краса вселенной! Венец всего живущего! А что мне эта квинтэссенция праха?

И добавляет:

*Боже! Боже!
Каким ничтожным, плоским и тупым
Мне кажется весь свет в своих затеях.*

Как видим, устами главного героя трагедии «Гамлет» английский драматург и поэт Уильям **Шекспир** (1564–1616) воспроизводит типичнейший лексикон гуманистов Возрождения: земля – цветник мироздания, человек – чудо природы, его возможности безграничны и т.д.

Язвительно перечислив всё это, Гамлет перечёркивает духовное наследие предшествующего времени фразой, в которой сквозит безграничное отвращение к тому, чем жил человек, и к самому человеку: «квинтэссенция праха» (то есть суть человеческого существования – пустота, смешное и жалкое ничто).

Могло показаться, что началось движение вспять, возвращение к Средневековью – разумеется, пройдя через богатейший духовный опыт Ренессанса. Но во многом то была именно реакция на этот опыт, реакция на свободомыслие предыдущей эпохи с её ориентированностью на человека, так как в результате воздействия умонастроений Возрождения на задний план оказались отодвинутыми представления о высших силах мироздания (включая Бога) и связанное с ними надлично-духовное начало.

Вот почему так активно (особенно на ранних стадиях эпохи Барокко) заявил о себе *спиритуализм* (от лат. *душа, дух, духовный*) – воззрение, которое рассматривает дух как первооснову всего сущего и отдаёт предпочтение духовному, «небесному» в его противопоставлении материальному, «земному».

На исходе эпохи Возрождения Европой овладевает жажда покаяния. Утверждается мысль о тленности плоти, из «темницы» которой душа человека устремляется к Богу.

В живописи подобную идею, пожалуй, раньше всего претворил итальянский художник **Тициан** (Тициано Вечеллио, около 1477 или 1490–1576). Имеется в виду известнейшая его картина «**Кающаяся Мария Магдалина**» (1565), где евангельский образ раскаявшейся блудницы вырастает в целую концепцию.

Здесь есть едва ли не всё для спиритуализма Барокко. Причём передано это в плоскости сильнейшего конфликта плоти и духа. От Ренессанса – чувственная притягательность молодого, полнокровного женского тела, и как бы наперекор ему мятущаяся душа страстно рвётся к небесам.

Примечательны символические атрибуты, введённые в картину: в её нижнем правом углу книга (символ духовного знания) и череп (олицетворение бренности земной жизни). Характерно, что порыв к святости выражен здесь через состояние *экстаза*, а это стало почти обязательным спутником духовных устремлений эпохи Барокко.



Тициан Кающаяся Мария Магдалина

Такое состояние составляет суть скульптурной сцены «**Экстаз св.Терезы**» (1645–1652), созданной соотечественником Тициана, самым значительным архитектором и скульптором стиля барокко **Лоренцо Бернини** (1598–1680). Эта композиция установлена в римском соборе св.Петра, для создания которого Бернини много сделал и в качестве архитектора.

Сюжет состоит в том, что ангел вонзает в сердце святой золотую стрелу. Этот символический знак приобщения к божественному началу вызывает у Терезы одновременно мучительный и сладостный экстаз: бессильно повисла рука, запрокинулась голова, с уст срывается крик желанной муки, а складки её монашеского одеяния извиваются в судорожном трепете.

Свою высшую цель спиритуализм видел в том, чтобы вырваться из теней земной оболочки, прикоснуться к небесному чуду. Непосредственным его выражением стал поворот к глубокой религиозности.

Особенно ощутимо это было в Испании, которая являлась едва ли не главным оплотом католицизма. Вот почему именно в испанской живописи находим так много соответствующих изображений. Одно из них, очень характерное – «**Отрочество Богоматери**» (около 1660), принадлежащее кисти *Франсиско Сурбарана* (1598–1664).

В трогательном образе ребенка высвечена особая, целомудренная чистота и через неё – искренность и истинность религиозного чувства: поза и жест подчёркивают кротость, набожность, ангельский лик девочки. Всем этим своеобразно и впечатляюще раскрывается *сакральное* – очищенное от бытового, суетного, обращённое в «горние выси».



Франсиско Сурбаран Отрочество Богоматери

Подобно тому, как было это когда-то во времена Средневековья, в искусстве вновь выдвигается на передний план фигура *божьего человека* – отшельника, аскета, ведущего затворнический образ жизни, отрешившегося от мирских соблазнов.

Испанский художник *Хусéне де Рибéра* (1591–1652) очерчивает типичный контур такой фигуры в картине «**Св.Онуфрий**» (1637). Дух смирения, истовость молитвы, тело, изнурённое постами, атрибуты религиозного подвижника (череп, чётки), достигшего высот духовного величия (жезл, корона) – всё говорит о полной отданности служению Богу.

Экспрессивнее и острее, чем кто-либо из живописцев, выразил идею спиритуализма *Эль Греко* (1541–1614, настоящая фамилия Теотокопули). Данное ему прозвание указывает на происхождение (*из Греции*), но свою подлинную родину он обрел в Испании, где были так сильны религиозно-мистические настроения.

И именно через мистическую настроенность, то есть через стремление передать находящееся за пределами разума и не поддающееся объяснению, он чаще всего и воплощал спиритуалистические мотивы. Одна из его работ такого рода – «**Сошествие Святого Духа**» (около 1608) – раскрывает ситуацию массового экстаза.

Исполняемому большой группой людей обряду радения отвечают гипертрофированно вытянутые, изогнутые тела, экзальтированные жесты и лица, искажённые сильнейшим духовным напряжением. Воссозданная здесь атмосфера загадочного таинства свидетельствует о полном иррационализме происходящего.

В своём высшем и общечеловеческом выражении спиритуализм был нацелен на воплощение сгущённой, концентрированной духовности. Это подразумевало, что нравственная сущность ценилась в человеке прежде всего и превыше всего.

Ещё раз обратимся к *Эль Греко*. Персонажами его картины «**Апостолы Пётр и Павел**» (около 1587–1592) являются святые, но, по сути, показаны две неординарные человеческие личности, в облике которых всемерно подчеркнута одухотворённость, нравственная красота и чистота. Благородство облика, особая выразительность глаз, которые светятся незаурядным умом – таковы люди, помыслы которых сосредоточены на высоком.



Эль Греко
Апостолы Пётр и Павел

По-своему и очень широко воплощало идеи спиритуализма эпохи Барокко *музыкальное искусство*. Воплощало также прежде всего через религиозное начало:

- с одной стороны, обслуживая церковный ритуал и создавая у прихожан соответствующую настроенность;
- с другой стороны, используя возможности чисто художественного воздействия, музыка стремилась погрузить слушателя в его внутренний мир, в сокровенное, в молитвенный разговор наедине с собой либо вознести его в надличные выси, где витала душа, жаждущая Бога, что олицетворяло категории вечного и бесконечного.

В любом случае это было таинство, священнодействие, и музыкальное искусство, начиная с Позднего Возрождения, резко повернуло в этом направлении, что находим и в творчестве двух самых крупных композиторов XVI века, какими были глава римской полифонической школы **Палестрина** (Джованни Пьерлуиджи да Палестрина, около 1525–1594) и один из завершителей эволюции нидерландской композиторской школы **Орландо Лассо** (около 1532–1594).

Но у культовой музыки существовал ещё один путь выражения религиозного чувства (он был характерен для протестантской церкви): не в отстранении от реального человека и реально человеческого, а в сопричастности к нему, пребывая на земле и обращаясь к молящимся с проповедью, беседой или раздумьем, однако сохраняя при этом высокую духовную настроенность.

Самая примечательная фигура в этом плане – *Генрих Шютц*, основоположник немецкой музыкальной классики, родившийся ровно за столетие до Баха (1585–1672). У него мы находим и соответствующий жанр: «**Священные симфонии**», написанные для многоголосного хора. В них слышится проповедь христианского мирочувствия, за которой стоит нечто большее – утверждение идеала жизни чистой, целомудренной, отрешённой от мелочно-обыденного.

Свои акценты в разработке концепции спиритуализма проставляла *литература* эпохи Барокко. С точки зрения происходивших мировоззренческих процессов очень показательно то, что возникает целое, притом большое и разветвлённое русло, именуемое *религиозной поэзией*.

Поэты каются в своей греховности, фиксируя острый внутренний разлад.

*Любя себя, я Бога не люблю,
А потому себя смертельно ненавижу...
(С.Гулáр [1548–1628], «Я бегу...»)*

На пределе душевной мýки человек впадал в экстаз самобичевания.

*Твоя ничтожнейшая тварь,
Я сознаю, Небесный Царь,
Сколь прежде был мой путь греховен,
Сколь был я нагл, себялюбив,
Сколь мерзок, Богу изменив,
И как я пред Тобой виновен!
(И.К.Гюнтер [1695–1723], «Твоя ничтожнейшая тварь...»)*

В доказательствах тленности всего земного и бессмертия небесных начал разворачивалась яростная битва плоти и духа. Немецкий

поэт *Христиан Гофмансвальдау* (1617–1679) в стихотворении «**Земная жизнь**» подаёт это так.

*Жизнь – это вспышка молнии во мраке,
Жизнь – это луг, поросший лебедой,
Жизнь – скопище больных в чумном бараче,
Тюрьма, куда мы заперты бедой.
Всё это лживой роскошью прикрыто,
Величьем разукрашено пустым.
На скорбных трупах созревает жито,
Вот почва, на которой мы стоим...
Но ты, душа, беги от мишуры обманной,
Расстанься с непотребной суетой,
Сумей достигнуть пристани желанной
Там, где сияют вечность с красотой.*

Эта тема варьировалась в искусстве Барокко бесконечно. К ней подталкивали разуверенность в жизни и беспросветный скепсис.

Вот псалом крупнейшего датского поэта XVII века *Томаса Кинго* (1634–1703) с симптоматичным заголовком «**Уставший от мира, взыскующий неба**» и с повторяющейся репликой «*И всё суета, // И всё суета*» из книги «Екклесиаст» Ветхого Завета, приписываемой царю Соломону (примечательно, что автор обращается к чисто религиозному жанру и опирается на изречение, заимствованное из Библии).

*Прощай, о земля!
Служив тебе долго, измучился я.
И время, что мне этот мир навязал,
Теперь я отброшу, теперь я устал.
Я рву свои узы, здесь всё маета,
И всё суета,
И всё суета.*

В конечном счёте, религиозные поэты более всего задавались вопросом об истинных и мнимых ценностях бытия, решая его безусловно в пользу духовно высокого, стремясь возвыситься над треволениями и эфемерными благами жизни.

Гордость Мексики, поэтесса *Хуана Инэс де ла Крус* (1651–1695) говорит по этому поводу следующее.

*Мне чужды о сокровищах мечты,
ищу лишь для ума обогащенья:
опасны о богатстве размышленья –
они доводят ум до нищеты.*

*Гляжу с отчаянной тоскою
на ставшую добычей красоту,
на алчность, что кладёт конец покою...
Что до меня, я лучше предпочту
навек проститься с радостью мирскою,
чем жизнью мнить мирскую суету.*

* * *

Рассматривая спиритуализм, легко убедиться в том, что многое в искусстве того времени было основано на противопоставлениях, которые мы именуем *антитезами*. Именно в этом ключ к пониманию эпохи Барокко.

Начнем с того, что противостояло спиритуализму. А противостояло ему как раз то, что он отвергал, то есть «плотское», *земное, чувственное начало*.

И насколько интенсивным было тяготение к духовному, настолько сильным было и влечение к прямо противоположному. Причем то и другое могло быть в равной степени представлено в творчестве одного и того же поэта, художника или композитора.

Допустим, великий немецкий композитор *Иоганн Себастьян Бах* (1685–1750) давал образцы спиритуалистического вдохновения (скажем, в хоральных прелюдиях для органа) и у него же можно услышать не просто чувствительные, но и явственно чувственные акценты, к тому же поданные подчас в таком характере, который в будущем станет свойственным городскому романсу и даже его особой разновидности – так называемому жестокому романсу. Примером подобного рода может послужить его **Соната для скрипки и клавира № 4**.

Самые яркие и осязаемые результаты в раскрытии «плотского» начала принесла *живопись*.

Это могло выражаться в достаточно сдержанных формах. Такое художественное решение находим, например, в картине «*Даная*» (1636), где великий голландский живописец *Харменс ван Рейн Рем-*

брандт (1606–1669) следует греческому мифу: царь, которому предсказана смерть от руки внука, заключил свою дочь Данаю в башню, куда не было доступа никому; от Зевса, проникшего к Данае в виде золотого дождя, она родила сына, и он во время игр случайно убил деда брошенным диском.

На полотне показан момент, когда Даная, лежащая на ложе, приподнимается навстречу золотому сиянию, которое предвещает появление Зевса. Художник любуется пластичностью форм, мягкостью и плавностью линий обнажённого женского тела. Но при этом наполняет образ целомудрием и одухотворённостью, передавая психологически сложное состояние порыва к неизведанному, желанному в соединении с внутренней насторожёностью.

Наряду с такими, сдержанными формами находим в живописи Барокко и открытое, едва ли не демонстративное воплощение чувственного начала. Его настоящим апофеозом стало творчество фламандского художника *Питера Пауэла Рубенса* (1577–1640).

Здесь необходимо небольшое пояснение. В конце XVI века Нидерланды оказались разделёнными – вот почему государство, существовавшее до этого момента, именуют как *Нидерланды исторические*.

Их северная часть в ходе первой в истории буржуазной революции обрела независимость, возникли так называемые *Нидерланды современные* (неофициально их нередко именуют Голландией – по названию ведущего региона).

А южные области остались под владычеством Испании, и эту территорию по названию важнейшей, наиболее богатой провинции именовали Фландрией (её основная часть впоследствии вошла в современную Бельгию).

На фундаменте прежнего нидерландского искусства сложились две художественные школы, которые соответственно называются голландской (во главе с Рембрандтом) и фламандской (во главе с Рубенсом).

Творчество великого фламандца – настоящее празднество плоти (наш Карл Брюллов сравнивал его искусство с роскошным пиром). Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить рубенсовских «**Трёх граций**» (1638–1640) с группой трёх граций в картине Сандро Боттичелли «Весна», которая рассматривалась в конце обзора предыдущей эпохи.

У Боттичелли, мастера живописи Высокого Возрождения – целомудренно-созерцательная красота, хрупкая до невесомости утон-

чённость. У Рубенса облик точно так же названных женских фигур не имеет ничего общего с идеалами Ренессанса.

Главное для него – передать горячее биение жизни, живую и полновесную человеческую плоть. Поэтому он не боится впасть в «разгул чувственности», рисуя цветущие буйным цветом тела с их пышностью, бугристыми массами и складками.

Посредством всего этого Рубенс воспевал исключительную полноту жизненных сил, радость бытия, что у него нередко выливалось в мотивы изобилия земных благ. Символом этих мотивов воспринимается его картина-аллегория **«Союз Земли и Воды»** (между 1612 и 1615).

Богиня плодородия Кибéла и бог морей Нептун поданы в типичном «репертуаре» великого фламандца: откровенная чувственность, переполняющая роскошь человеческих и природных форм, переданная сочными красками, и энергичные контрасты цвета, фигур, поз, создающие ощущение театральной приподнятости.

Обращает на себя внимание зычно трубящее в раковину морское божество – тритон с его стихийной силой, идущей от полной слитности с природным миром. От всего веет счастливым состоянием духа, что так противостояло противоречиям и диссонансам трагической эпохи, какой мы почувствуем Барокко несколько позже.



Рубенс Союз Земли и Воды

Мотивы жизненного изобилия и способность человека наслаждаться благами бытия широко передавались и в совершенно реальных изображениях. Одна из радостей человека эпохи Барокко состояла в музицировании, которое получило широкое распространение у самых разных сословий.

Вот почему в живописи этого времени во множестве появляются соответствующие сюжеты. Один из них находим в полотне итальянского художника *Микеланджело да Каравάджо* (1573–1610) «**Лютнист**» (1595), которое автор считал своим лучшим созданием.

Полнокровное чувство жизни выражено здесь, как нигде, замечательно. Прежде всего обращает на себя внимание сочная и знойная прелесть лица южанина (в округлой полноте этого лица есть девические черты, вот почему иногда фигурирует название «Девушка с лютней»). Главное в картине – цветущая юность, что дополнено пышным букетом цветов и россыпью фруктов.

Чувственность изображения находится в гармонии с одухотворённостью образа: изящество выделки музыкальных инструментов, изысканность графических знаков в раскрытых нотах, тонкие пальцы музыканта, находящегося в состоянии творческого вдохновения.

Чувственная полнота восприятия мира, тема изобилия жизненных благ (изобилия, нередко переходящего в избыточность) повела к возникновению и расцвету жанра *натюрмóрта*, связанного с изображением утвари, плодов, букетов цветов, битой дичи и т.д.

Особый интерес к натюрморту естественно было ожидать именно у представителей фламандской школы. Один из них, современник Рубенса и тесно сотрудничавший с ним – *Франс Снёйдерс* (1579–1657). Как истый сын бюргерской Фландрии, он в декоративно-красочной манере раскрыл ощущение богатства даров природы и создал обширную серию натюрмортов под названием «Лавки».

В их числе и «**Рыбная лавка**» (1620-е – 1630-е), где огромный стол ломится от изобилия снеди. Примечателен чисто барочный контраст этого почти фантастического нагромождения живности и совершенно реальной фигуры хозяина, озабоченно снующего в повседневных хлопотах.



Франс Снейдерс Рыбная лавка

* * *

Другую антитезу можно представить как сопоставление утончённо-аристократического и фольклорно-низового.

Утончённо-аристократическое искусство Барокко начиналось с *маньеризма*. На ранних этапах эпохи это было самое заметное направление, и выделилось оно в силу повышенного внимания к художественному приёму, индивидуальному стилю, *манере* – отсюда и название.

Маньеризм тяготел к эстетике загадочного, необычного, прихотливо-причудливого (кстати, и сам термин *барокко* в буквальном переводе означает *причудливый, странный*).

От маньеризма на всю эпоху Барокко сохранилась установка на принцип элитарности, с чем были связаны представления об утончённости, изысканности и даже рафинированности проявлений человеческой природы. Для самосознания людей искусства этого времени примечательно то, что они нередко воспринимали себя аристократами духа.

Поэтому художники не раз находили в самих себе вполне достойную модель для воспроизведения соответствующих качеств. Та-

ким мы видим и ученика Рубенса, фламандского живописца *Антониса ван Дейка* (1599–1641) в его «Автопортрете».

Этот художник по преимуществу создавал блистательные парадные портреты знати. В том же роде показывает он и себя, но при том дополнительно высвечивая в своём облике черты яркой артистической личности – свободной и вдохновенной. То и другое подчёркнуто такими деталями, как роскошная ткань костюма и тонкие, нервные пальцы художника.

Желание воплотить свойственные эпохе аристократические тяготения побуждало пренебрегать, казалось бы, самыми необходимыми художественными условностями.

Итальянский художник *Карло Дольчи* (1616–1686), воссоздавая в картине «Св. Цецилия» (около 1670) образ одной из подвижниц церковной истории, исключил любые исторические реалии раннехристианского времени. Он нарядил свою юную героиню в «шикарную» одежду по моде второй половины XVII века и усадил её музицировать за домашний орган барочной конструкции.

Единственная «помеха» в восприятии этой на редкость привлекательной великосветской особы с её нежными и вместе с тем точёными чертами – нимб над головой, но и он при невнимательном взгляде на картину может быть принят за подобие головного убора.

В той же линии открытой модернизации легендарного образа и «Мадонна с прялкой» (1570-е годы) испанского живописца *Луиса де Морáлеса* (около 1510–1586). Сразу же очевидно, что героиню этой картины никак нельзя представить в ряду мадонн Ренессанса.

Иное в подчёркнутом аристократизме облика: почти неестественная удлинённость всех пропорций, «пропасти» опущенных век, прелесть некоторой асимметрии лица – совершенно неординарная красота, изысканный тип которой акцентирован холодноватой цветовой гаммой и «эмалевой» техникой письма.

Иное и в загадочности состояния. Конечно, по инерции стереотипной трактовки образа Богоматери можно предполагать тревожное предчувствие ею судьбы Младенца, который сейчас полон беззаботной бодрости и с любопытством разглядывает подобие креста (так преображена прялка).

Тем не менее, *эта* Мадонна с лежащей на её лице печатью внутреннего страдания, горечи, боли, скорбно размышляющая о чём-то своём – загадка, как загадочно-прекрасен и весь её облик.



Луис де Моралес Мадонна с прялкой

В поэзии маньеризм заявил о себе усложнённой формой выражения, использованием причудливых метафор и неожиданных сравнений, изощрённым мастерством стихосложения и склонностью к эксперименту.

Один из лидеров этого течения, итальянский литератор *Джамбаттиста Маріно* (1569–1625) своё кредо определял так: *«Цель поэта – удивлять, поражать. Кто не умеет этого, пусть чистит лошадей»*. По мнению другого знаменитого маньериста, испанского поэта *Гонгоры* (Луис де Гонгора-и-Арготе, 1561–1627), *«прекрасным может быть лишь исключительное, причудливо-сложное»*.

При всей своей рафинированности маньеристы могли обращаться и к фольклорной стихии, но и в этом случае они оставались верны своей манере.

Возьмём для примера *«Чёрный романс» Гонгоры*. Выдерживая ритм и интонацию романса, как жанра испанской народной поэзии, автор ставит перед собой труднейшую задачу: слово *чёрный* должно звучать в каждой строке (в одной из них это происходит даже дважды – *«Став чернее чёрной тучи»*).

С блеском решая столь головоломную шараду, он умудряется в полной мере обеспечить смысловое наполнение и неукоснительную логику развёртывания сюжета. В качестве исходного условия разыгрываемой сценки подразумевается, что действующие здесь персонажи (он и она) африканского происхождения.

*Из-за чёрной синьориты
В горе чёрный воздыхатель,
Из очей его из чёрных
Слезы чёрные струятся.
Чернотой ночной укутан,
Чёрною объят печалью,
Чёрную он серенаду
Ей поёт о чёрной страсти.
Чёрная в руках гитара,
Чёрные колки и струны,
Словно чёрная досада
Их одела в чёрный траур.
«Чёрный день Господь послал мне!
Если бы я не был чёрным,
Почернел бы я, увидев
Чёрную неблагодарность.
Ах! Меж нас, мой ангел чёрный,
Чёрная шмыгнула кошка –
В чёрном теле меня держишь,
Белое зовешь ты чёрным».
Чернокожей сеньорите
Надоел вздыхатель чёрный,
И чернить беднягу стала
Чёрными она словами:
«Что ты ходишь, черномазый,
Вслед за мною чёрной тенью?
Ты достоин, чёрный дурень,
Только чёрного презренья».
Став чернее чёрной тучи,
Чёрный кавалер с поклоном
Чёрным помахал сомбреро
И пропал во мраке чёрном.*

Как же откликнулась на аристократизацию искусства музыка? В конце XVI столетия ведущим светским жанром становится *мадригал* – вокальная поэма, отличавшаяся тонкостью письма, гибкой передачей оттенков поэтического текста, стремлением к психологизму. Именно тогда началось освоение выразительности хроматизма и диссонанса, протекавшее в мадригальной культуре с наибольшей интенсивностью.

С введением хроматизма (деление тона на составляющие его полутоны) резко возрастали возможности передавать более тонкие градации чувств и ощущений. Диссонанс (как созвучие, противоположное консонансу) позволял раскрывать сложные, противоречивые эмоции и психологические состояния.

На исходной фазе Барокко всё это с наибольшей последовательностью осуществлял в своих мадригалах *Джезуальдо* (князь Карло Джезуальдо ди Веноза, около 1560–1613). Вводя тончайшие изгибы мелодической линии, внезапные переходы из тональности в тональность и непрерывное мерцание гармонической светотени, он добивался углублённого психологизма, передавая нервную вибрацию напряжённейших состояний души – для своего времени это было нечто совершенно небывалое.

В качестве одного из самых показательных образцов такой манеры можно назвать духовную композицию «*O vos omnes*» (лат. «О, вы все...»), которую с особой тонкостью и проникновенностью исполнял российский ансамбль «Мадригал».

В резком контрасте со всем, о чём только что говорилось, выступали явления искусства, связанные с *фольклорно-низовой стихией*.

До эпохи Барокко профессиональное искусство практически не обращалось к подобному материалу. О закономерности его выдвижения на заметные позиции в художественном творчестве свидетельствует хотя бы тот факт, что к нему проявляли интерес даже приверженцы аристократического искусства.

Только что говорилось об *Антонисе ван Дейке*, как авторе блестящих парадных портретов знати. И он же мог написать картину «*Апостол Пётр*» (около 1617), в которой подаёт святого в облике плебея, с огрублёнными чертами лица и всклокоченными «лохмами» волос.

При всём том заметим, что в данном образе находим ещё один пример барочного спиритуализма – по выражению экзальтированного чувства, по искренности и истовости религиозного порыва.

И ещё одно сопоставление. Говоря об «Автопортрете» ван Дейка, упоминалось, что живописцы нередко находили в самих себе превосходную модель человека «голубых кровей». Но имело место и обратное, когда художник демонстративно снижал свой «имидж», низводя себя на «дно» жизни.

В автопортрете под названием «Гуляки» (около 1660) голландский художник *Ян Стен* (около 1626–1679) с добродушным юмором изобразил себя и свою жену в самой заурядной бытовой обстановке и к тому же изрядно захмелевшими.



Ян Стен Гуляки

В числе первых открывал низовую стихию для искусства нидерландский художник *Питер Брэйгель* (между 1525 и 1530–1569), который представлял ещё нидерландское искусство, то есть до произошедшего позже разделения на голландскую и фламандскую школы.

Он раньше многих других перешел к изображению человека в атмосфере реального быта и к изображению мира народной жизни – чаще всего жизни крестьянской, почему и получил прозвание *Мушкетер*. Мир этот он воссоздавал во всей его грубоватой обнаженности, адекватно формам самой действительности.

О сказанном вполне можно судить хотя бы по такому его полотну, как «**Крестьянский праздник**».

По стопам Брейгеля впоследствии пошли многие его соотечественники как в Голландии, так и во Фландрии. Один из них, фламандский художник *Адриан Брауэр* (встречается и написание *Броувер*, 1605 или 1606–1638) – мастер яркого, острого гротеска в передаче всякого рода «гримас жизни», которые он фиксировал посредством физиономических зарисовок типажей из простонародья. Один из ярких примеров – зарисовка «**Горькое лекарство**».



Адриан Брауэр Горькое лекарство

Фольклорно-низовая стихия получила своё отражение и в музыкальном искусстве. Это прежде всего касается инструментальных жанров, которые тогда обретали самостоятельность, поскольку до

эпохи Барокко полноценной художественной значимостью располагала только музыка, опирающаяся на слово.

Важнейшим истоком утверждавших свою автономию инструментальных жанров считается творчество *английских вёрджинелистов* (вёрджинел – английская разновидность клавесина). Это была большая плеяда музыкантов, которые работали главным образом на рубеже XVII столетия.

Для вёрджинелистов свойственно прямое сближение с народно-бытовой музыкой. В своих произведениях они охотно использовали фольклорные мелодии. Их музыка нередко носит грубоватый, открыто плебейский характер и отличается чрезвычайной сочностью, терпкостью, ярким жизнелюбием.

Всё это представлено и в пьесе лидера вёрджинелистов *Уильяма Бёрда* (около 1543–1623, старший современник Уильяма Шекспира) «**Флейта и барабан**»: откровенный фольклорно-жанровый «примитив», основанный на имитации игры военных музыкальных инструментов (грохот «барабана» и пронзительное звучание «флейты»).

* * *

Продолжая рассмотрение сильнейших контрастов, характерных для эпохи Барокко, обратимся к антитезе *трагизм – жизнелюбие*. Именно так: рядом сосуществовали остро противоречивое, мучительное, открыто трагическое ощущение жизни и её радостное, беспроblemное, даже легковесно-беззаботное восприятие. Начнём с рассмотрения трагедийных сторон.

С середины XVI века на смену гармоничному, уравновешенному ренессансному мироощущению всё чаще приходят раздумья о несовершенстве и дисгармонии бытия. Шекспировский Гамлет говорит: «*Разлажен жизни ход, и в этот ад // Закинут я...*»

Эта разлаженность закономерно порождает ощущение непрочности и ненадёжности существования. Человек чувствует себя щепкой в водовороте жизни. Одна из самых распространённых тем литературы Барокко – превратности судьбы, которые безжалостно наступают на любого.

Испанский поэт *Антонио Мира де Амэскуа* (между 1574 и 1578–1640) в поэме «**Песнь**» приводит на этот счёт целую цепь сюжетов: беззаботный щегол сладко щебечет, но его подстрелил охотник; красотка пленяет сердца, но хвори обезобразили её и т.д. В этом ряду и судьба богача.

*Влекомый ветром, парусник крылатый
скользит, качаясь, по равнине пенной;
на судне том, своей добычей горд,
из Индии плывёт купец богатый –
тростник бенгальский, перламутр бесценный,
духи и жемчуг погрузив на борт;
родной испанский порт
блеснул вдали – корабль уже у цели,
все флаги ввысь взлетели,
и щедрые дары купец раздал
тем, кто отчизну первым увидал.
Но... рулевой небрежный,
в тумане не приметив риф прибрежный,
наткнулся на утёс,
который в щепы парусник разнёс,
и поглотили воды
купца, его надежды и доходы.*

Совершенно очевидно, что исключительное и случайное начинает восприниматься как норма и закон существования. И в немалой степени по причине подобной субъективной настроенности жизнь человека наполняется тревожностью, беспокойством, смятенностью эмоций.

Многое окрашивается в пессимистические тона, подчёркиваются мотивы тщеты и бренности бытия. В одном из своих сонетов немецкий поэт *Андреас Грífфиус* (1616–1664) с полной безнадёжностью констатирует:

*Куда ни кинешь взор – всё, всё на свете бренно...
И даже самый пышный цвет завянет непременно.
Шум жизни сменится молчанием гробов.
Всё на своём пути сметёт поток годов.
Счастливых ждёт беда... Всё так обыкновенно!
Мир – это только пыль и прах, мир – пепел на ветру.
Всё бренно на земле. Я знаю, что умру.*

В искусстве Барокко широкое хождение получает тема страданий и мученичества. Причём их причиной чаще всего служили зло-

действия, исходящие от самих людей. К этой проблеме особенно широко была обращена английская драматургия – у непосредственных предшественников Шекспира и его преемников.

Отдал дань этому и сам *Уильям Шекспир*. Но мысль его глубже. Он стремится понять, откуда берётся зло в человеке, как оно проникает в души людей, что побуждает их коверкать чужую и собственную судьбу, сеять смерть и разрушение. И вскрывает подоплеку преступлений против человека: эгоизм, зависть, честолюбие, жажда власти и т.п.

Шекспиру удалось во всех деталях показать «механику» злодейства. Здесь на память сразу же приходит фигура Яго. Трагедию «Отелло» (1604) с достаточным основанием можно было бы назвать именем этого изошрённого интригана, который становится пружиной действия.

Он плетёт свои сети, играя на слабостях людей. Ему не откажешь в сильном уме, измышления которого обычно полны цинизма. Вот эпизод пьесы, где Отелло, встречая Дездемону после долгой разлуки, вне себя от радости.

Отелло

*О, если б мог сейчас я умереть!
Счастливее я никогда не буду.*

Дездемона

*О нет! Избави Бог! Наоборот:
Жизнь будет нас дарить всё бóльшим счастьем.*

Отелло

*Аминь! Да будет по твоим словам.
Я счастлив так, что говорить не в силах.*

Яго (в сторону)

*Какой концерт! Но я спущу колки,
И вы пониже нотой запоёте.*

Яго заведомо сознает подлость задуманного им. В высшей степени характерно, что, утвердившись в своей коварной затее, он восклицает:

Кромешный ад и ночь

Должны мне в этом замысле помочь.

Чтобы творить подобное, на поверхность должна была выйти особая порода людей – «каменные души», как сказал наш Александр Блок о персонажах шекспировской трагедии «**Король Лир**» (1605).

Подсказку ему дал сам драматург. Надломленный испытаниями, Лир жаждет суда над предавшими его дочерьми и в отношении одной из них говорит: «*Я требую медицинского вскрытия Реганы. Исследуйте, что у неё в области сердца, почему оно каменное*».

Следствием всего сказанного становился *трагизм жизневосприятия*, и самые большие глубины в этом отношении находим опять-таки у **Шекспира**. Перед ним, по его словам, открылось «*море бедствий*».

И хотя в его пьесах в борьбе мрака и света, в битве злых и праведных сил верх чаще всего одерживает добро и справедливость, не может не утратить цена этой победы – через горы трупов, через исковерканные жизни!

Сгустком раздумий Шекспира о трагизме существования можно считать **Сонет 66**, где находим сильнейший выплеск горечи и разуверенности. Нагнетание непереносимых диссонансов жизни ведётся здесь посредством перечисления её гнусностей.

*Измучась всем, я умереть хочу!
Тоска смотреть, как мается бедняк
И как шутя живётся богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну.
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли замкнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой сльвёт,
И доброта прислуживает злу...*

*Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня.*

В заключительном двустишии даётся объяснение того, почему всё же нельзя уходить из этого мира: братство близких по духу людей – единственная опора в этой жизни и нужно всеми силами поддержи-

вать хрупкую нить душевной отзывчивости, сострадания, человечности. Таково было одно из оснований барочного гуманизма, речь о котором пойдёт в самом конце этого обзора.

Говоря о Барокко как трагической эпохе, можно привести в качестве свидетельства музыку соотечественника Шекспира – *Генри Пёрселла* (около 1659–1695). Эта печать очень ощутима в его увертюре к спектаклю «**Гóрдиев узел**», название которого по-своему симптоматично, становясь зна́ком сложного, запутавшегося в противоречиях времени.

Опираясь только на струнные и литавры, при внешней сдержанности выражения композитору удаётся передать в этой музыке колоссальное внутреннее напряжение и пронзительное чувство катастрофичности бытия. Патетика больших чувств и мыслей раскрывается здесь через медлительно-величавую поступь траурного шествия (в ритмах старинной пассакальи).

* * *

Обострение жизненных противоречий уже с середины XVI века, то есть на фазе перехода от Возрождения к Барокко, вызвало коренные изменения в панораме изобразительного искусства. Вместе с ощущением дисгармонии бытия в творчество художников входит обрисовка изъянов и язв окружающего мира и более того – его уродства.

Особенно активно эта линия развивалась в нидерландской живописи (позже голландской и фламандской), начиная с *Питера Брейгеля*. В числе его последних полотен – «**Калеки**» (1568), где изображены безногие нищие, похожие на обрубки.

Художник акцентирует здесь именно безобразное, отталкивающее, менее всего заботясь о том, чтобы пробудить в зрителе жалость, сочувствие к этим несчастным. Для него данный «объект» – скорее метафора, посредством которой он обнажает уродливые стороны жизни.

В том же 1568 году Брейгель создал картину «**Слепые**». Пересекая плоскость холста, движется цепь нищих слепцов. Их лица уродливы, на них написаны тупость и животная плотоядность.

Процессия приближается к обрыву, и с каждым шагом всё неустойчивее становятся фигуры, неувереннее жесты – слепцы один за другим падают в ров с водой. Перед нами вновь многозначительная

метафора, посредством которой утверждается печальная истина: обычный жизненный путь людей – путь слепцов.



Питер Брейгель Слепые

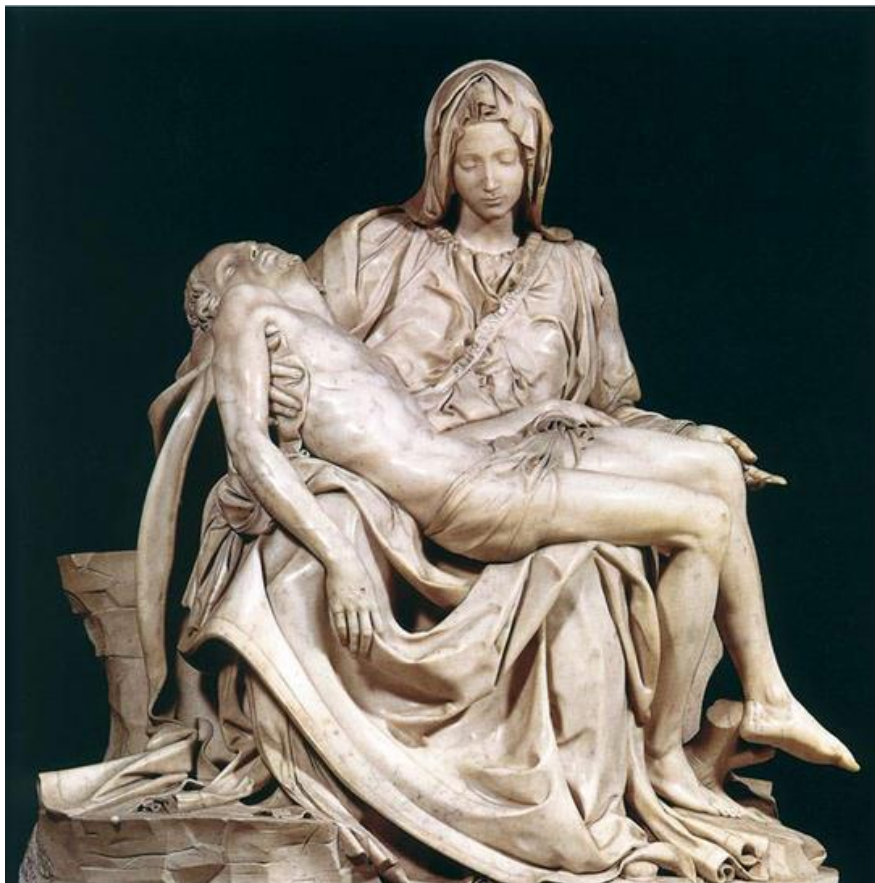
Широко вошла в живопись тема злодейства и связанного с ним мученичества. Людское жестокосердие раскрывалось с повышенной экспрессией и подчас даже с «физиологизмом».

В картине «**Избиение младенцев**» французский художник *Никола́ Пуссе́н* (1594–1665) иллюстрирует библейское свидетельство, согласно которому царь Иудеи Ирод (конец I века до н.э.) при известии о рождении Христа приказал умертвить всех новорождённых – из опасений за свой трон перед тем, кого пророчество называло «царём Иудейским», и в неведении о местонахождении Младенца Иисуса.

Сюжет передан с обнажённой откровенностью и самыми сильнорействующими средствами: истощная мольба пощадить ребёнка (женщина в центре), отчаяние матери, уносящей убитого малыша (фигура справа), воин, наступивший на горло лежащему младенцу – всё это самоочевидные факты озверения палачей, их открытого изуверства.

Всячески акцентировалось ощущение мучительности существования. Подобные мотивы нередко воплощались через сцены из последних дней земной жизни Христа. И опять-таки всё это закладывалось, начиная с Позднего Возрождения.

Для собора св.Петра в Риме *Микеланджело* (1475–1564, он был одним из архитекторов этого собора) создаёт в числе самых выдающихся своих поздних работ скульптурную группу *Pietà* (Пьета́). Этим итальянским словом (*Скорбящая* или *Милосердие*) в изобразительном искусстве обозначают сцену оплакивания Христа Богоматерью.



Микеланджело Pietà

Здесь до известной степени ещё сохраняется чувство просветлённой возвышенности в раскрытии трагического образа: поддерживая у себя на коленях тело умершего Сына, Мадонна застыла в скорбном смирении перед случившимся.

А вот *Тициан*, младший современник Микеланджело, переживший его всего на 12 лет, уже открыто выражал тему мученичества. Достаточно вспомнить принадлежащее ему полотно «*Св.Себастьян*», где изображены муки человека, страдающего от пронзивших его стрел.

Этот художник, начинавший свой творческий путь на исходе Возрождения, во многом и очень разнопланово открывал горизонты эстетики Барокко. Она хорошо ощутима в картине «*Несение Креста*» (около 1566).

Как и в «Св.Себастьяне» с его грозовой атмосферой, здесь та же затемнённая колорита, но ещё более акцентирована острота психологического состояния центрального персонажа. Внутренне картину пронизывает мысль: Христово «несение Креста» – символ тяжкого, крестного пути человека в этой жизни-юдоли.

Примером «насквозь» барочного решения рассматриваемой темы можно считать полотно итальянского художника *Алессандро Маньяско* (1667–1749) «Распятие». Пафос мученичества и страдания доведён здесь до предела.

Взвихренность и даже вздыбленность всей композиции резонирует изображению бушующей стихии. На фоне огромного грозового неба (оно становится почти обязательным атрибутом подобных образных решений) – распятое тело с развевающимися складками одежды.

Ситуация подаётся почти натуралистически, чему способствуют эмоции очевидцев свершившейся казни, находящихся в состоянии величайшего смятения, безмерного отчаяния, глубокого стресса.

* * *

Рядом с исключительной противоречивостью, дисгармонией и трагизмом в искусстве Барокко присутствовало прямо противоположное – *яркое жизнелюбие*, радость и лёгкость настроения. То есть произошло расслоение жизненного потока на резко сопоставленные между собой полюсы, которые сосуществовали не только у разных авторов, творивших в одно время, но и в творчестве одного и того же автора.

Только что речь шла о работе *Пуссена* «Избиение младенцев», которая приводилась в качестве свидетельства кошмаров изуверства. И тот же Пуссен мог во всём великолепии передавать сияние красок мира, гармонию людского сообщества, наслаждение благами жизни, что находим, скажем, в картине «**Царство Флоры**» (1631).

В центре многонаселённой композиции – Флора, одаряющая всё вокруг радостью, как может это богиня цветов и весеннего цветения. Полотно залито солнцем – сам Гелиос (бог солнца) на колеснице движется по небосводу.



Никола Пуссен Царство Флоры

Другой пример сочетания, казалось бы, совершенно немислимых контрастов встречаем в поэзии *Пьера Ронсара* (1524–1585), соотечественника Пуссена.

*Я высох до костей. К порогу тьмы и хлада
Я приближаюсь глух, изглодан, чёрен, слаб,
И смерть меня уже не выпустит из лап.
Я страшен сам себе, как выходец из ада.
Прощай, светило дня! Болящей плоти раб,
Иду в ужасный мир всеобщего распада.*

Поистине леденящие строки, в которых сурово и жёстко говорится о финише жизни. А рядом – стихотворение, написанное примерно в те же годы и наполненное лёгкой радостью жизни, где ощущение весенней свежести вырастает в настоящий гимн молодости. Всё это передано в частности через динамичные перебивы ритма (в метрике непрерывное чередование семи- или восьмистопных и трёхстопных строк).

*Мой боярышник лесной,
Ты весной
У реки расцвёл студёной,
Будто сотней цепких рук
Весь вокруг
Виноградом оплетённый.*

*И в тени твоих ветвей
Соловей,
Чуть пригреет солнце мая,
Вместе с милой каждый год
Домик вьёт,
Громко песни распевая.*

*Так живи, не увядай,
Расцветай,
Да вовек ни гром небесный,
Ни гроза, ни дождь, ни град
Не сразят
Мой боярышник прелестный.*

Подобную непосредственность в выражении радости жизни среди художников, пожалуй, ярче и полнокровнее, чем кто-либо, воплощал голландский живописец *Франс Халс* (встречается и написание *Гальс*, между 1581 и 1585–1666).

Это чувство он нередко раскрывал в удивительных по живости и движению зарисовках типажей, выхваченных из народной среды, подчёркивая душевное здоровье человека из низов (один из замечательных примеров – его «**Мулат**»).

Как никто, Халс владел секретом передачи естественной, живой улыбки. От некоторых его детских портретов исходит удивительное в своей заразительности веселье – квинтэссенцией этого может считаться «**Смеющийся мальчик**».



Франс Халс Смеющийся мальчик

Продолжая сопоставления, находим в сфере *сценических искусств* следующую ситуацию: Барокко – это эпоха расцвета театральной трагедии, но в то же время это и эпоха расцвета комедии.

Начало расцвету *комедии*, как и вообще начало европейскому профессиональному театру Нового времени, положила итальянская *комедия масок (commedia dell'arte)*. Она зародилась в Венеции в 1560-е годы, как раз на выходе в эпоху Барокко.

А затем в других странах в самом скором времени сложились свои школы комедиографии, увенчанные такими выдающимися именами, как *Шекспир* в Англии, *Лопе де Вега* в Испании (настоящее имя – Лопе Феликс де Вега Кáрпью, 1562–1635), *Мольер* во Франции (настоящее имя – Жан Батист Поклен, 1622–1673).

В музыкальном искусстве нечто аналогичное очень ярко и раньше всего заявило о себе в жанре *мадригальной комедии*. Она развивалась в основном в Италии, выросла из мадригала и непосредственно предшествовала появлению оперы.

Мадригал в такого рода композициях подвергся театрализации, то есть в него была привнесена сюжетная канва, сценическое действие, диалоги персонажей, игровое начало. Подобные вещи как само собой разумеющееся требовали лицедейства, включения открыто буффонных приёмов, то есть комикования, в том числе связанного и с пародированием.

Законченным образцом мадригальной комедии можно считать «Представление на масленицу» Адриано *Банкьери* (1567–1634), где в частности одна из сцен выполнена в характере изобретательной и остроумной пародии на молебен («Месса животных»).

* * *

Из сказанного становится ясным, что человек того времени отличался завидным чувством юмора, удивительным умением радоваться жизни, а также необычайной живостью характера. Эта живость была одним из проявлений более общего свойства, присущего эпохе Барокко. Обозначим его словом *динамизм*, что, естественно, подразумевает насыщенность энергией, действием, движением.

Последний из названных признаков (движение) получил своеобразное претворение в зодчестве. Фасады зданий стали отличаться исключительной сложностью: гибкие и подвижные текучие формы, резко выдвинутый рельеф карнизов, колон и портиков, криволинейные очертания (архитектурная плоскость становится искривлённой или изломанной, используются выгнутые и вогнутые поверхности, витые колонны и т.д.).

Одним из образцов всего перечисленного можно считать **церковь Сан-Карло** в Риме (её полное название: Сан-Карло алле Куатро Фонтане, 1634–1667). Это плод фантазии итальянского архитектора *Франчэско Борромини* (1599–1667), которого причисляют к самым блестящим мастерам причудливо-живописного стиля барокко.



Франческо Борромини
Церковь Сан-Карло в Риме

В полной мере особенности подобного стиля присущи и внутреннему облику сооружений Борромини, что в данном случае дополняется роскошью скульптуры, росписей, лепнины и разнообразием материалов. Совершенно показательный образец – интерьер **церкви Сант-Аньезе** в Риме.

В России идею подчёркнутого динамизма великолепно передавал в архитектурных формах *Варфоломей Растрелли* (1700–1771, о его отце, скульпторе Бартоломео Растрелли будет упомянуто позже).

Когда мы входим в главный вестибюль его прославленного творения – **Зимнего дворца** (Петербург), где ныне располагается знаменитый Эрмитаж, и начинаем подниматься по **Иорданской лестнице**, то вместо чётких, прямых лестничных маршей находим текуче-изогнутые очертания как линии перил, так и формы ступеней – таким образом, характерно барочная криволинейность представлена здесь как бы «в квадрате».

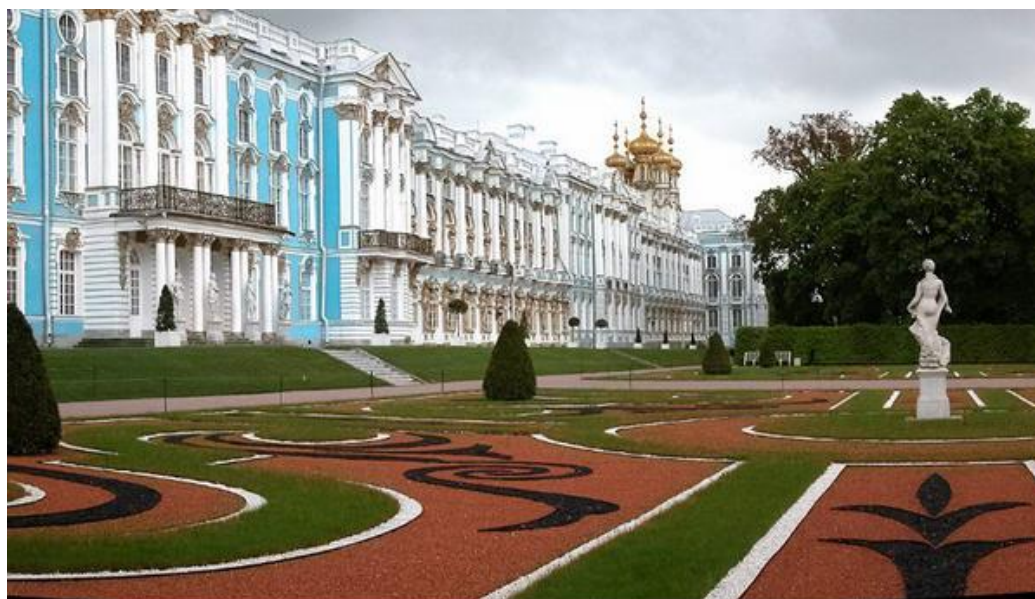
Стиль барокко заявляет о себе здесь и в резко сопоставленных цветовых контрастах: белоснежный мрамор лестницы и тёмные колонны (это напоминает характерный для барочной живописи контраст «белого» и «чёрного», о чём речь впереди), а рядом густая по-

золота с чрезвычайно усложнённым рисунком лепнины. И во всём – особая роскошь пышного дворцового интерьера.

Уникальным примером растреллиевского динамизма следует считать **Екатерининский дворец** в Царском Селе (ныне г.Пушкин), строившийся в 1752–1757 годах. Его пышный и чрезвычайно протяжённый, трёхсотметровый фасад, выходящий в парк, отличается невероятным богатством и разнообразием форм.

Сложность архитектурной композиции заключается в её много-соста́вной структуре: парковый фасад состоит из вереницы малых фасадов, каждый из которых выдержан в своём роде. Объединяет их изощрённая сложность и непрерывное обновление членений и форм (обработка поверхности, ритм выступов, скульптурное убранство, всевозможные типы окон, наличников, колонн и т.д.).

Это многообразие увенчано взлётом золотых куполов дворцовой церкви, что к барочному стилю общеевропейского стиля присоединяет чисто русский мотив с очень оригинальной трактовкой луковичной формы куполов.



Варфоломей Растрелли. Екатерининский дворец в Царском Селе

Музыкальное искусство эпохи Барокко выработало свои формулы двигательной динамики, которые условились обозначать словом *моторика*. Действительно, в ряде случаев это самый настоящий «мотор», работающий безостановочно, в незамирающей пульсации и великолепно воплощающий сосредоточенный ритм созидательных процессов.

Такого рода энергию великолепно передавал в быстрых частях своих инструментальных концертов итальянский композитор *Антонио Вивальди* (1678–1741). Заострённое выражение мощный двигательный напор не раз получал в музыке *Иоганна Себастьяна Баха*, чем-то напоминая бесперебойно работающий механизм.

Подобное можно встретить у него даже в миниатюрах, предназначенных для начинающих музыкантов – например, в одной из его **Маленьких прелюдий** для клавира (Маленькая прелюдия до минор, которая в указателе баховских сочинений числится под номером 999).

* * *

Особые грани жизнелюбия принёс с собой стиль *рококо́*, который возник во Франции уже на завершающих стадиях эпохи. И если «на входе» (вторая половина XVI века) барочное искусство начиналось с маньеризма, то «на выходе» (первая половина XVIII столетия) оно во многом трансформировалось в рококо.

Стиль этот отличался светлой, беззаботной, «сибаритской» настроенностью, переводя едва ли не всё в плоскость наслаждения, лёгкости, праздного существования, беспечной игры. Зачастую то было искусство неглубокое, подчас даже поверхностное, но ему невозможно отказать в обаятельной, располагающей к себе изящной грациозности и элегантности.

Вот почему фигурирует и другое обозначение этой манеры – *галантный стиль*, что справедливо, поскольку он был связан с атмосферой светской жизни, и значение французского слова *галантный* (*учтивый, вежливый, изысканный*) как нельзя более отражает суть данного художественного направления.

Стиль рококо затронул все виды искусства, но самые значительные результаты принёс в живописи, архитектурном интерьере и музыке.

Живопись рококо отличается изяществом и декоративностью, в её сюжетах почти всегда присутствует такое любопытное свойство: картины напоминают тщательно отрежиссированные театральные сценки. Особую тональность приобретает и колорит – при всей красочности он становится мягким, изысканным, чуть блёклым.

Истоком рококо в живописи послужило творчество французского художника *Антуана Ватто* (1684–1721) со свойственной ему трепетностью рисунка и изысканной нежностью пастельных тонов.

Одна из характерных его работ – «Праздник любви» (между 1717 и 1719), где в парке у статуи богини любви Афродиты, сопровождаемой Амуром, дамы и кавалеры разыгрывают галантные сценки.



Антуан Ватто Праздник любви

Пожалуй, с наибольшей полнотой стиль рококо выразил себя в *архитектурном интерьере*. Если в XVII столетии интерес зодчих был сосредоточен на огромных монументальных дворцово-парковых комплексах, то в первой половине XVIII века в центре внимания оказываются небольшие дворцовые здания и городские особняки. Причём основные усилия архитекторов были направлены на интерьер этих построек.

Потребности респектабельного аристократического быта выдвинули на передний план такие качества, как комфорт, интимность и непременно оригинальность. Именно эти потребности и удовлетворил стиль рококо с его изысканной роскошью, замысловатозатейливым контуром и часто нарочитой асимметричностью общей композиции и её отдельных деталей.

С подобными устремлениями был связан расцвет *декоративного искусства*. Декоративизм рококо определяли всевозможные живописные эффекты, общая нарядность отделки, прихотливость причудливо-изогнутых линий, сложнейшие лепные и резные узоры, завитки, растительные побеги, цветы, гирлянды. Центральным мотивом орнаментальной композиции часто становится стилизованное изображе-

ние раковины – так называемый *рокайль* (отсюда и произошёл термин *рококо*).

Для внутреннего убранства помещений широко применялись многочисленные зеркала самых причудливых очертаний, красочные ковры и живописные панно с аллегориями, мифологическими сценами, галантными празднествами, фантастическими сюжетами и мотивами восточной экзотики.

Со временем всё это пришло и в Россию. Перлом расточительно декоративного, роскошного русского рококо стали интерьеры **Китайского дворца** в Ораниенбауме (ныне Ломоносов, близ Петербурга), в том числе находящиеся в этом дворце **Фарфоровый кабинет** и **Стеклярусный кабинет** (стеклярус – род бисера: разноцветные стеклянные трубочки, используемые в декоративных целях).

Во втором из них чрезвычайно примечательно панно, занимающее всю стену и заполненное всевозможной экзотикой животного и растительного мира.



Панно в Стеклярусном кабинете

В музыкальном искусстве обрисовка особого изящества и грациозности повела к миниатюризму:

- с точки зрения масштабов это, как правило, пьеса небольших размеров или сюита, составленная из ряда таких пьес;
- фактура прозрачная, звучание камерное – несколько инструментов, а ещё чаще клавесин *solo*.

Тихий, деликатно-холодноватый тембр клавесина как нельзя лучше отвечал «хорошему тону» (французское *bon ton*) избранного общества, его утончённым вкусам, изысканным манерам и аристократическому этикету. Вот почему синонимом стиля рококо стал *французский клавесинизм*.

Центральная фигура этой школы – *Франсуа Куперен* (1668–1733). Его манеру отличает грациозность мелодического рисунка, прихотливая ритмика, детализированный штрих, насыщенная орнаментика (обилие мелизмов, то есть украшений). Ювелирная отделанность фактуры может вызвать ассоциации с бисером, с вышивкой жемчугом.

В отдельных пьесах хрупкость звуковой ткани доведена до такой степени, что музыка начинает напоминать фарфоровую статуэтку (излюбленный жанр прикладной скульптуры рококо) или какую-либо драгоценную безделушку (из сочинений Куперена, написанных для клавесина, очень показательна в данном отношении **Сюита № 23**).

В конечном счёте, искусство рококо было устремлено к светлой улыбке, радужному свету, «легкокрылой» радости. Как выразился ведущий из немецких композиторов, работавших в этом стиле, *Георг Филипп Телеман* (1681–1767), «музыка должна пениться как шампанское».

Подобную настроенность превосходно передаёт один из «шлягеров» первой половины XVIII века – популярнейшее *Badinerie* ([Бадинри́], фр. *шутка*) из оркестровой **Сюиты № 2 Баха**. Солирующая здесь флейта (так же, как и клавесин, она была излюбленным тембром музыки рококо) буквально искрится живой радостью жизни, игрой «солнечных зайчиков».

* * *

Как помним, эпоха Барокко своё название получила по одноимённому стилю (барокко), который господствовал в европейском искусстве с середины XVI до середины XVIII века. Завершая рассмотрение стиля барокко, обратимся к таким его свойствам, как контрастность, фантазия и барочный темперамент.

Что касается характерной для барокко резко выраженной *контрастности*, то как раз о контрастах, доводимых до уровня антитез, и шла речь до сих пор, и уже говорилось, что именно в этом состоит ключ к пониманию эпохи Барокко.

Очень широко использовался принцип контраста в музыке. Не случайно тогда впервые в практику вошёл приём динамического сопоставления *piano – forte* (тихо – громко). Его специфическим вариантом стало «эхо» – излюбленный звуковой эффект того времени: краткая фраза, прозвучавшая *forte*, тут же повторяется на глубоком *piano*.

Общее тяготение искусства Барокко к рассматриваемому качеству было настолько велико, что композиторы стремились подчас к совмещению контрастов не только по горизонтали (перемежающие друг друга эпизоды), но и по вертикали, то есть в одновременности.

Оригинальную разработку такой идеи, технически трудно осуществимой в музыке, находим в **Магнífикате** итальянского композитора *Клаудио Монтевέρди* (1567–1643, первый классик мировой оперы). Магнífикат (от первого слова латинского текста *Magnificat anima tua Domini – Величит душа моя Господа*) – произведение на евангельский сюжет о Благовещении, по форме и масштабу близкое кантате или даже оратории.

В **I части** названного произведения с совершенно осязаемой отчётливостью противопоставляются два звуковых пласта:

- нижний, изложенный в протяжённых длительностях – тягуче-сумрачный, гнетущий по своему характеру;
- верхний, поданный в оживлённом движении, совсем иной по складу – высветленный, прихотливо-игровой (данная, основная линия, в свою очередь, построена на непрерывном обыгрывании эффекта «эхо»).

Этот смелый и яркий драматургический монтаж по смыслу прочитывается как характерный для барочного мироощущения антагонизм двух начал – монашески-аскетичного, «могильного» и жизнелюбивого, юного.

В живописи принцип контраста с особой последовательностью заявлял о себе в таком чрезвычайно устойчивом приёме, как подчёркнуто резкое сопоставление света и тени. В этом, как и во многих других отношениях, одним из самых ранних прорывов в стилистику барокко нужно считать картину «**Святая ночь**» (около 1530) итальянского художника *Антонио Корреджо* (около 1489–1534).

В центре полотна – Мария с только что родившимся Христом. Колорит ночного освещения приобретает здесь совершенно определённую образно-смысловую направленность: сияние, исходящее от Младенца, сообщает событию характер чуда. В сплошном световом потоке – лицо юной Мадонны, склонённое над новорождённым, оно полно радости, нежности и любви.

Всё остальное предстаёт в отблесках этого сияния. Это всё остальное наполнено характерным для искусства Барокко повышенным динамизмом, что находит себя в энергичных позах передних фигур и в сложном диагональном построении полотна.

Примечателен и дополняющий контраст: с реальностью основных персонажей (включая Иосифа, который в темноте занят с мулом – штрих повседневности) сопоставлены парящие в облаке фигуры небожителей, освящающих происходящее на этом уголке земли (мистический акцент).



Антонио Корреджо Святая ночь

Сноп яркого света, пронзающий темноту, выхватывающий фигуру либо предмет из фона или окружения и высвечивающий их словно лучом прожектора – вот к какому эффекту часто стремились художники Барокко. Одним из первых к этому сильнодействующему средству стал постоянно прибегать **Тициан**.

В его картине «Христос-Вседержитель» (1560-е годы) образ всевидящего и всезнающего Богочеловека выступает из мрака мира светочем мудрости и высшей духовности. Лицо светится из овала угольно-чёрных волос, окаймлённых острыми световыми пучками нимба.

И ещё высвечены руки: одна в жесте крестного знамения, другая (как бы изнутри светящаяся) держит тёмный шар с редкими пятнами высветления. Символический смысл подобного колористического решения совершенно ясен: до чего мало света и блага на этой мрачной земле!

По такому же пути подчёркнутого контраста «света» и «тьмы» нередко шли и те живописцы, которых обычно причисляют к реалистам. Один из них – *Диего Веласкес* (полная фамилия – Родригес де Сильва Веласкес, 1599–1660).

В «**Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго**» он даёт ярко освещённое лицо на непроницаемом чёрном фоне стены и одежды. Этот контраст «белого» и «чёрного» в соединении с насторожённым взглядом и теряющейся в ткани костюма сверкающей змейкой золотой цепочки подчёркивает большое внутреннее напряжение сановитого персонажа, его готовность к превратностям судьбы – к тем превратностям, которые так акцентировались в сознании человека Барокко.



Диего Веласкес
Пожилой мужчина с крестом ордена Сант-Яго

Ещё одно важное качество стиля барокко своё совершенно определённое жанровое обозначение получило в музыке той эпохи – *фантазия*.

Сразу же оговоримся: в характере фантазии в те времена часто создавались и музыкальные пьесы типа прелюдий, токкат, каприччио и т.д. Характерным примером на этот счёт можно считать клавирную пьесу французского композитора *Жана Филиппа Рамо́* (1683–1764) «**Перекликанье птиц**».

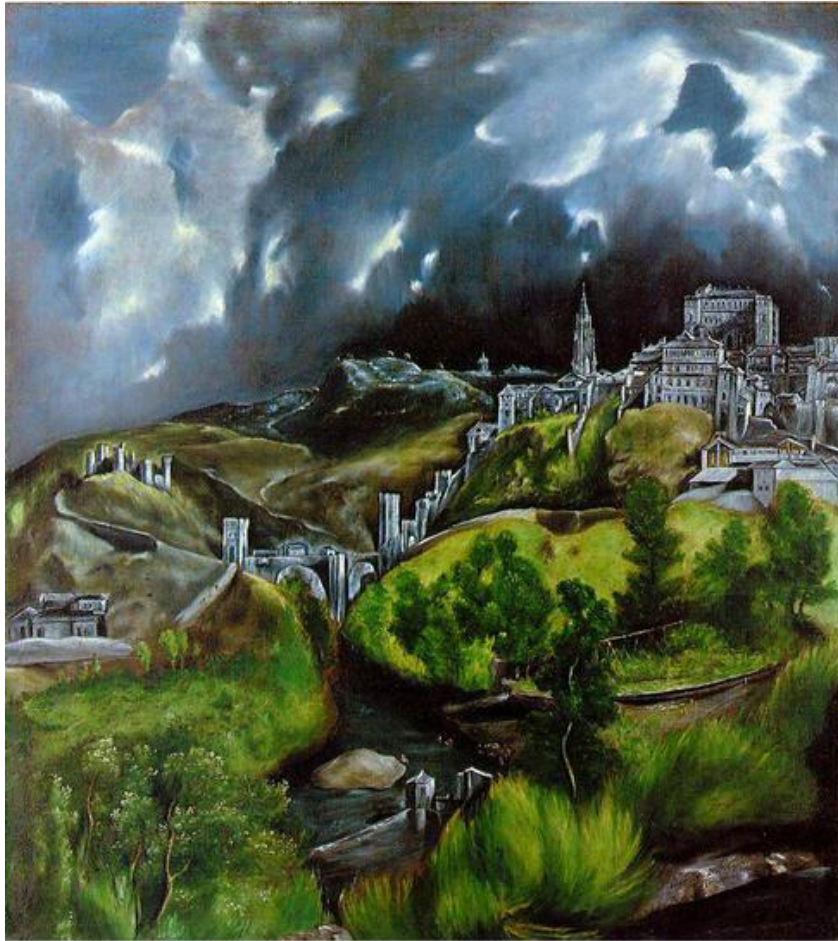
Сильнейшую склонность к фантазии и фантазийности как способу художественного мышления обнаружили и остальные виды искусства, в том числе живопись. Это находило себя в пристрастии к необычному, причудливому, в обращении к материалу, поражающему своей редкостью и экзотичностью.

Крупнейший мастер голландского пейзажа *Якоб ван Рёйсдал* (1628 или 1629–1682) пишет «**Лесное болото**» как уголок девственной, дикой природы. Возможно, оно существовало в реальности, но даже в этом случае примечательно стремление художника отыскать и зафиксировать в красках подобное.

В любом случае всё здесь предстаёт в необычном ракурсе, обращают на себя внимание искривлённые стволы и сучья. В сопоставлении с живыми существами (охотник вдалеке и встрепенувшаяся утка вблизи) деревья кажутся огромными, даже циклопическими. Так складывается не только таинственно-сумрачный, но и почти фантастический ландшафт.

Однако если в пейзаже Рёйсдала приходится гадать, могло быть такое или нет, то в картине *Эль Греко «Толедо»* (1604–1614) изображён реально существующий испанский город. Художник писал её более десяти лет, и в данном случае нам понятны «муки творчества».

Реальность для выдающегося мастера была только импульсом, и он самым активным образом преображал и пересоздавал её в соответствии с субъективной игрой своего воображения. Результатом стала искривлённо-изломанная полоса городского силуэта, зажата между громадами земли и неба, поданными в мрачно-грозовом колорите.



Эль Греко Толедо

В подобных работах безудержная фантазия граничила с фантастикой и легко могла переходить в неё. С фламандским мастером натюрморта *Франсом Снейдерсом* мы уже встречались (вспомним его «Рыбную лавку»). Есть у него и «живой» натюрморт под названием «**Птичий концерт**».

Натюрморт живой, но абсолютно выдуманный. Начиная с предложенной ситуации, обозначенной заголовком картины, и кончая такой немислимой деталью: находящаяся в центре полотна сова держит перед собой раскрытые ноты, выступая в качестве дирижёра.

Гиперболизм здесь обнаруживается во всём, в том числе в изображении такого скопища всевозможных пернатых и в сильнейшем акценте на диковинных существах, в обрисовке которых господствует заведомо изощрённый вымысел.

* * *

В связи с рассмотрением такого качества стиля барокко, как фантазия и фантазийность, отдельного разговора заслуживает *русское*

искусство этого времени. Оно ярко и очень по-своему отозвалось на общие веяния эпохи.

К XVII столетию высшего расцвета достигает *русская деревянная архитектура*: избы, мельницы, часовни, церкви и т.д. – всё это рубили без гвоздей и с удивительной художественной выдумкой. Шедевром деревянного зодчества стала **Преображенская церковь** в Кижях (остров на Онежском озере, где ныне находится музей-заповедник русской деревянной архитектуры).

Многоглавие, то есть обилие куполов, как важнейшая примета русского храмового зодчества, доведено здесь до предела – церковь имеет двадцать две главы. Она отличается поразительно замысловатой конструкцией, однако щедрое разнообразие форм собрано в единый пучок, устремлённый ввысь на 37 метров и своеобразно реализующий принцип пирамиды.

Тонкая, мастеровитая работа обнаруживает себя в любой детали: и в том, как всё ладно пригнано, образуя затейливо-прихотливый силуэт, и в том, как искусно вышит узор орнамента, создающего трепетную вибрацию чешуйчатой поверхности.

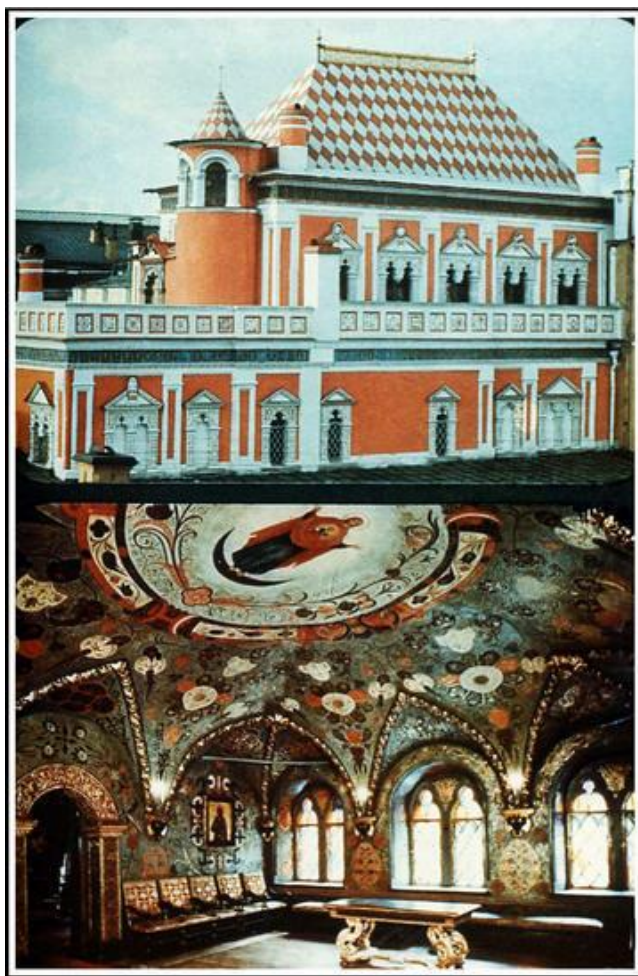
В каменном зодчестве Руси самым известным примером самобытно-национальной параллели фантазиям барокко можно считать **храм Василия Блаженного** на Красной площади в Москве (его «официальное» название: Покровский собор что на Рву).

Исключительная многосоставность композиции дополнена избыточным изобилием её компонентов и элементов – создатели храма (предполагают, что ими были мастера *Бáрма* и *Пóстник*) словно бы задались целью представить в одном сооружении всё многообразие национальной традиции.



Преображенская церковь в Кижях

В итоге возникает впечатление затейливости и нарядности, граничащей с пестротой, напоминающей цветистость ярмарочных красок. Храм превращён в своего рода короб чудес, в сказочный расписной терем.



Теремной дворец в Москве
(внешний вид и интерьер)

Упоминание о тереме тем уместнее, что рядом, на территории Московского Кремля, несколько позже был построен **Теремной дворец** (1635–1639, мастера *Бажен Огурцов* и *Трифил Шарутин*). В его общем облике и особенно в росписях интерьера с полной наглядностью преломились черты русского *узорочья*.

Узорочье в данном случае – это настоящий хоровод живописнейших, нарядных узоров, это до чрезвычайности яркая, праздничная раскраска и это в высшей степени затейливый вымысел (часто фольклорного происхождения).

Узорочье в данном случае – это настоящий хоровод живописнейших, нарядных узоров, это до чрезвычайности яркая, праздничная раскраска и это в высшей степени затейливый вымысел (часто фольклорного происхождения).

Пройдя в XVII веке кульминацию национально-самобытной экзотики, к концу столетия русское искусство всё более склонялось к ассимиляции европейских форм художественного мышления. В их синтезе с русским узорочьем возникло так называемое *московское барокко*, или иначе – *нарышкинский стиль*, поскольку многое в постройках этого стиля было инициировано дворянским семейством Нарышкиных, состоявших в родстве с царской фамилией.

Несколько позже, в связи с реформами Петра I, в новой столице, Петербурге (Санкт-Петербург), складывается русский стиль уже чисто европейского толка. Для очертаний этого стиля очень показателен огромный резной **иконостас Петропавловского собора** (1722–1727, собор находится в Петропавловской крепости в Петербурге).

Композиция этого иконостаса далека от привычных стандартов православия: не серия икон, размещённых в последовательной иерархии рядов (чинов), а свободный архитектурный ансамбль. Примеча-

тельно, что создан он не живописцами, а резчиками по проекту архитектора *Ивана Зарудного*.

Включённые в этот иконостас скульптурные фигуры полностью соответствуют европейской традиции. Но немало здесь и национально-своеобразного – в характере виртуозной обработки дерева, в самобытной выдумке.

Чем ещё данный шедевр смыкается с эстетикой стиля барокко, так это безудержной роскошью и подчёркнутой живописностью: богатство и разнообразие декоративных мотивов, ослепительная пышность золотого убранства.

Русское искусство петровской и послепетровской поры восприняло от западного барокко и склонность к оптическим эффектам, уводящим в стихию иллюзионизма. Особенно это проявилось в росписях плафонов (так называют поверхность потолка, украшенную каким-либо изображением).

Мастера фресковой живописи достигали удивительного «обмана зрения», рисуя небо, облака, далёкие просторы и летящие в них фигуры, создавая иллюзию прорыва в большое открытое пространство.

Один из таких плафонов можно видеть в уже упоминавшемся **Китайском дворце** Ораниенбаума, где воссоздаётся фантазийная поэтика свободного полёта: люди и птицы реют среди облаков, туманов и развевающихся драпировок. Прекрасные существа с радостной безмятежностью плывут в небесах – так передаётся бесподобная феэрия абсолютного воспарения над земным, обыденным, полный отлёт от реальности в мир грёзы.

Особого рода барочная фантазия – *утопический роман*. Его истоком стала «**Утопия**» *Томаса Мора* (1478–1535), написанная ещё в 1516 году. Впоследствии, уже как безусловно принадлежащие эпохе Барокко, появились «**Город Солнца**» (1602) *Томмáзо Кампанéллы* (1568–1639), «**Новая Атлантида**» (1627) *Фрэнсиса Бэкона* (1561–1626), «**Иной свет, или Государства и империи Луны**» (изд.1657) и «**Государства и империи Солнца**» (изд.1662) *Савиньéна Сиранó де Бержерáка* (1619–1655) и т.д.

В этих книгах через фантазийные описания, в противовес существующей дисгармонии утверждалась мечта об идеальном общественном устройстве. Аналогичные мотивы преломились и в массе других литературных произведений – например, в романе *Джóнатана Свифта* (1667–1745) «**Путешествия Гулливера**» (1726).

Всё, что привлекло знаменитого героя в вымышленной стране гуингнмов (разумных лошадей) сосредоточено в нескольких предложениях, раскрывающих картину желаемого в жизни. И это квинтэссенция того, к чему стремились авторы утопий Барокко.

Я наслаждался прекрасным телесным здоровьем и полным душевным спокойствием. Мне нечего было бояться предательства, мне не приходилось прибегать к подкупу и лести, чтобы снискать милости сильных мира сего. Мне не нужно было ограждать себя от обмана и насилия. Здесь не было ни врачей, чтобы разрушить моё здоровье, ни юристов, чтобы разорить меня, ни доносчиков, чтобы подслушивать мои слова или подглядывать за мной. Здесь не было зубоскалов, клеветников, карманных воров, взломщиков, сводников, шутов, мошенников, убийц; не было политических партий, тюрем, виселиц; не было франтов, буянов, пьяниц, проституток и венерических болезней; не было негодяев, поднявшихся из грязи благодаря своим порокам, и благородных людей, брошенных в грязь за свои добродетели...

Так в цепочке суждений (путём доказательства от противного – «здесь не было...») Свифт подытожил развитие утопической мысли. Но «Путешествия Гулливера» – это прежде всего занимательная, вольная, неистощимо изобретательная фантазия. И она всегда направлена на какую-либо отчётливо осознанную цель.

Одна из таких целей – развенчание лженауки. Делает это писатель с неподражаемым юмором. Вот рассказ о некоем псевдоучёном, открывшем способ пахать землю свиньями и таким образом избавиться от расходов на плуги, скот и рабочих.

Способ этот заключается в следующем: вы закапываете в землю жёлуди, финики, каштаны и другие плоды и овощи, до которых особенно лакомы свиньи, затем выгоняете их на это поле, и они в поисках пищи взроют всю землю, сделав её пригодной для посева и в то же время удобрив её своим навозом. Правда, произведённый опыт показал, что такая обработка земли требует больших хлопот и расходов, а урожай даёт маленький или вовсе никакой. Однако никто не сомневается, что это изобретение поддаётся усовершенствованию.

Но ещё «Путешествия Гулливера» – это фантазия-гипербола. Гиперболизм направлен здесь либо в сторону наименьшего (лилипуты), либо в сторону наибольшего (великаны).

* * *

Гиперболизация стала важнейшей приметой искусства того времени – таков уж *барочный темперамент*: преувеличение во всём, жажда исключительного, неуёмность страстей, непомерность стремлений.

Великолепную иллюстрацию сказанному даёт главное сооружение католического мира – **площадь и собор св.Петра** в Риме (1657–1663). Огромная овальная площадь (её глубина 280 метров), простирающаяся перед собором, представляет собой почти необозримое пространство, взятое в кольцо из 284 колонн высотой 19 метров.

Две галереи, переходящие в колоннаду, охватывают это пространство «*подобно распростёртым объятиям*» (выражение создателя площади, архитектора *Лоренцо Бернини*). Центр площади отмечен обелиском, а фонтаны по краям от него определяют её поперечную ось. Гигантская, идущая в четыре ряда колоннада с её торжественным ритмом, ведёт к собору, подготавливая его ошеломляющую грандиозность.



Площадь св.Петра в Риме - вид со стороны собора

Создание собора св.Петра начиналось ещё в первые десятилетия XVI века, когда он был задуман автором исходного проекта *Донатто Браманте* (1444–1514) как сооружение, которое должно было превзойти все храмы христианского мира.

С 1546 года строительством руководил *Микеланджело* – им в частности разработана конструкция купола, который завершается фонарём, подчёркивающим устремлённость всех форм ввысь. Доминируя над всем архитектурным окружением, купол служит важной композиционной точкой в ансамбле города.

Стена собора изгибается, многообразные и контрастные по размеру объёмы усложняют её конфигурацию. Внутри храма всевозможные скульптурные и орнаментальные формы поданы в сложных ракурсах, что усиливает впечатление бесконечного разнообразия.

Всё это, в соединении с обилием и роскошью убранства, с неожиданными и смелыми пластическими эффектами, призвано символизировать величие, мощь и богатство католического Рима (в создании интерьера собора главная заслуга принадлежит *Лоренцо Бернини*).

Такой же гиперболизм свойствен стилю барокко и в передаче человеческих страстей. Для подтверждения обратимся к двум полотнам *Рубенса*.

Невероятно мощная патетика – вот суть действия, запечатлённого в картине «**Воздвижение Креста**» (1610). Конечный трагический смысл происходящего оказался отодвинутым далеко на задний план.

Художник передаёт титанические усилия и распятого, и его палачей. Антагонизма как такового нет – всё сосредоточено на едином порыве этой группы людей, вздымающих Крест как непомерную тяжесть.



Питер Пауэл Рубенс Воздвижение креста

Резкие развороты фигур, беспокойные блики света и тени, скользящие по трепещущим от напряжения вздувшимся мышцам, интенсивность цвета и общая «вздыбленность» композиции, построенной по диагонали – всё это до предела обостряет пафос изображаемого.

Причём заметим, что основной диагонали крестообразно противостоит контрдиагональ с тяжело дышащей собакой в левом нижнем углу и деревом, согнувшимся под порывом ветра, в верхнем правом углу.

В работе *Рубенса «Ужасы войны»* (1637–1638) барочный темперамент представлен в абсолютной полноте: патетическая гиперболизация, бурная динамика (под шквалом бедствия всё в картине склонилось слева направо), подчёркнутая экспрессия, передающая неистовство эмоций, и наконец – аффектированность состояния. Кроме того, отмеченным качествам сопутствуют театрализация (драматическая эффектность живописной композиции) и аллегоризм (обнажённая Венера с амурами).

Всё вместе взятое позволило художнику с исключительной страстностью выразить идею неприятия войны. А то, что это не было для него пустым звуком, доказывает одно из его писем: *«Я хотел бы, чтобы весь мир был в мире, и мы могли жить в веке золотом, а не железном»*.

Всевозможные грани барочного темперамента, включая сильнейшую склонность к патетике, экспрессии и экстатичности, раскрывало музыкальное искусство.

Яркими разноплановыми примерами раскрытия названных качеств могут послужить следующие произведения:

- завершение органной **Прелюдии, фуги и чаконны ре минор** немецкого композитора *Иоганна Пáхельбеля* (один из непосредственных предшественников Баха, 1653–1706) с её сумрачным колоритом и подчёркнуто проблемным настроением;

- II часть **Концерта для двух скрипок, виолончели и оркестра** *Антонио Вивальди* с характерной для неё настойчивостью преодолений, доводимой до лихорадочного возбуждения;

- начальный раздел *баховской Хроматической фантазии и фуги* для клавира.

В последнем из названных сочинений жанр фантазии трактуется как форма совершенно свободного, спонтанно-стихийного волеизъявления. За артистизмом этой музыки стоит неординарная личность с её сложным внутренним миром и дерзновенно-бунтарским духом.

Открыто заявляющая здесь о себе драматическая патетика – это и размах мысли, чувства, действия, и приподнятость высказывания с его риторическим накалом – для искусства Барокко вообще очень характерна ораторская риторика с воспроизведением декламационной речи, энергичной жестикующей, вдохновенных «росчерков пера».

Рука об руку с патетикой идёт высокая экспрессия, передающая в данном случае страстную взволнованность и бурное возбуждение. Монтеверди, творивший за столетие до Баха, ввёл на этот счёт специальное обозначение: *stile concitato* [сти́ле кончитáто] – *взволнованный, возбуждённый стиль*.

* * *

До сих пор речь шла о стиле барокко, который дал имя эпохе и был для неё определяющим. Но эпоха, буквально сотканная из резко выраженных контрастов, не могла не выдвинуть стилей, ему противостоящих. И действительно, наряду с барокко и в противовес ему, существовали классицизм и реализм.

Как стилю барокко предшествовал маньеризм, так и *классицизм* был подготовлен появлением *академизма*. В 1585 году в Болонье (Италия) художники братья *Карра́ччи* (их было трое, наиболее известный и талантливый из них – *Анниба́ле*, 1560–1609) основали Академию, чтобы противопоставить маньеризму искусство, основанное на изучении великих мастеров прошлого.

Это была исторически первая академия – позже в разных странах появились аналогичные учреждения, причём не только в области изобразительного искусства, но и по линии драматического театра, музыки, танца, чем было положено начало систематическому художественному образованию.

Именно в академиях и складывался академизм, который требовал соблюдения правил, заимствованных из классического искусства Античности и Ренессанса. В этом состояло главное и общее между академизмом и классицизмом (термины тождественны, оба происходят от слов, означающих *образцовый, совершенный*).

Для того чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить картины «Святые жёны у гроба воскресшего Христа» академиста *Аннибале Карраччи* и «Отдых на пути в Египет» классициста *Никола́ Пуссе́на*. Их роднит ясность рисунка и композиции, чувство возвышенной красоты, величавый характер и черты театральной приподнятости.



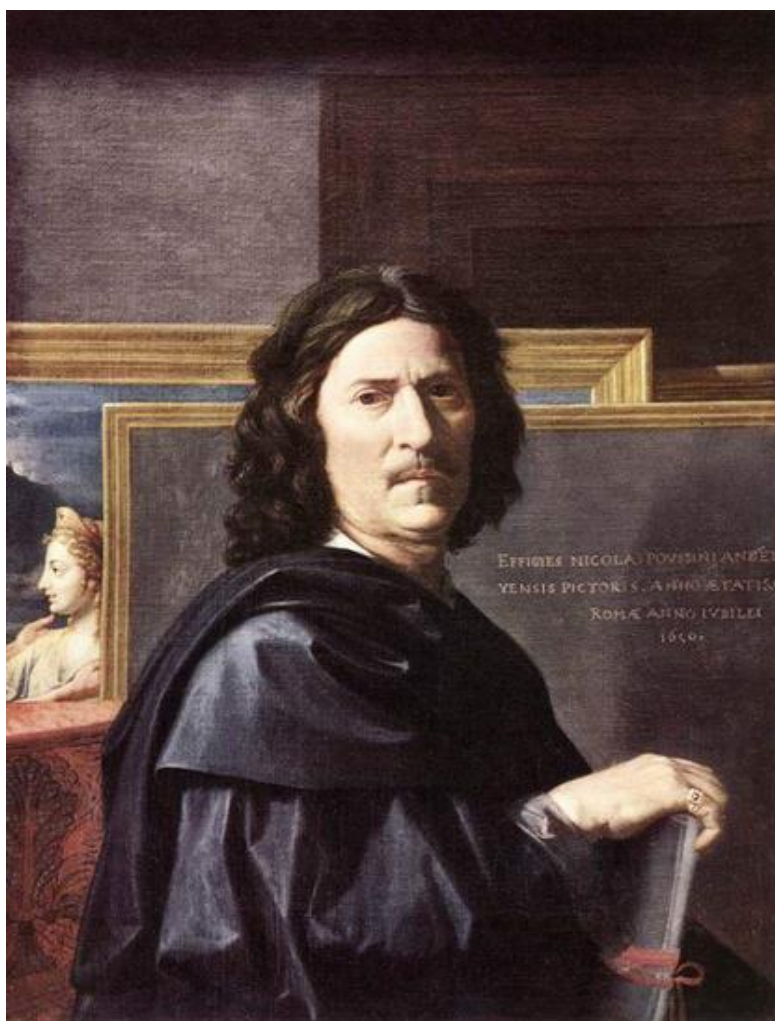
Аннибале Карраччи
Святые жёны у гроба воскресшего Христа

Явственно ощутимо, что для каждого из этих авторов идеалом светлой и разумной жизни была греко-римская Античность и времена Высокого Возрождения, поэтому в соответствующем обличе выступают у них и персонажи христианских легенд. Вот почему даже в изображении бытовых мотивов всему придаётся дух благородства и возвышенности.

Чтобы со всей осязаемостью почувствовать образный строй и эстетику классицизма, обратимся к «Автопортрету» *Никола́ Пуссена*, который был лидером этого направления во всём европейском изобразительном искусстве эпохи Барокко.

Перед нами человек отчётливо классицистского типа, в облике которого подчёркнута серьёзность и сила интеллекта. В жизни подобной натуры превалирует рассудок, рациональное начало – то, что противостояло эмоциональной стихийности барокко.

Интеллектуализм образа проакцентирован фоном, который целиком построен на геометризме прямых линий (рамы картин, угол двери) и дополнен графически чёткой надписью (атрибуция портрета), выполненной латинским шрифтом – латынь в данном случае служит символом точности, ясности и лаконизма.



Никола Пуссен Автопортрет

В русле классицизма возникло такое замечательное явление, как *французская трагедия*. Культ разума, которым были отмечены работы того же Пуссена, стал для неё определяющим моментом. Господство сознания над эмоциями наиболее рельефное выражение получило в центральной для этого жанра проблеме борьбы чувства и долга.

У *Пьера Корнеля* (1606–1684), основоположника классицистского театра, эта дилемма однозначно решалась в пользу долга, что обычно связывалось с интересами государства.

В его пьесе «*Гораций*» рисуется противоборство Рима античных времён с городом-соперником. Волей обстоятельств судьбу их спора должен решить поединок, на который с каждой из сторон выбраны по три брата из родственных семей.

И главный герой отбрасывает всё, что может помешать исполнению долга. Вот его обращение к одному из братьев своей жены накануне поединка.

*Суровым мужеством я неизменно горд,
И требует оно, чтоб сердцем был я твёрд.
Нельзя готовому для подвига герою,
Вступив на бранный путь, назад глядеть с тоскою.
Кого бы ни сразить за град родной и землю,
Без всяких колебаний такую честь приемлю.
Я, муж твоей сестры, теперь иду на брата,
Но гордой радостью душа моя объята.*

* * *

Если стиль барокко тяготел к необычному и предельному, а классицизм – к возвышенно-идеальному, то *реализм* преимущественно обращался к обычному, привычному, воссоздавая реального человека в реальных ситуациях и обстоятельствах.

До сих пор многое в рассмотрении эпохи Барокко начиналось с **Тициана**. Начнём с него и теперь. В его «Автопортрете» (около 1565) всё обыкновенно, во всём подчёркнута скромность (одежда, сам облик), что как бы говорит: изображённый здесь персонаж стремится жить, ничем не выделяясь.

Перед нами старый человек, существование которого отягощено бременем житейских забот (этим мотивом Тициан предвосхищал многие портреты Рембрандта). Сумрачное цветовое решение, грубоватые бурые мазки на лице служат свидетельством тягот обыденного хода вещей. И только глубоко изнутри просвечивает незаурядность натуры, её внутренняя сила и свойственное художнику мудрое понимание жизни.

Отмеченное в «Автопортрете» Тициана сопряжение «текста» и «подтекста» было в высшей степени присуще крупнейшему реалисту эпохи Барокко, испанскому художнику **Диего Веласкесу**. Его работы отличает подлинность, достоверность отображения внешнего облика и глубина воссоздания таящегося за ним внутреннего мира.

Если сопоставить, к примеру, «**Портрет неизвестного**» (образ интеллигента того времени) и картину «**Водонос**» (обрисовка человека из народа), то легко убедиться в том, насколько точной и ёмкой оказывалась характеристика совершенно различных типажей.



Диего Веласкес Водонос

Важнейшая линия реалистической живописи была связана с *бытовым жанром*, который обращён к частной жизни человека – жизни обыденной, повседневной, а также к сценам досуга (развлечения, игры, празднества, пирушки). Столь значительное место подобные мотивы заняли в изобразительном искусстве впервые именно в эпоху Барокко.

Приоритет в этом жанре неизменно оставался за голландскими художниками. Один из них – *Гёрард Тёрборх* (1617–1681), который специализировался на композициях из жизни зажиточных горожан. Очень показательна его работа под названием «**Бокал лимонада**» (около 1665).

Отмеченному выше определению *частная жизнь человека* здесь в полной мере отвечают все «параметры»: небольшой формат картины, минимум персонажей, домашний интерьер, занимательно построенный рассказ (сценка с интрижкой – при пособничестве старухи-сводни начало «растления» молодым кавалером невинной девушки).

Тщательная проработка всех деталей и виртуозная передача фактуры вещей создаёт иллюзию полной достоверности, а мягкая,

«обволакивающая» палитра и изысканность серебристого колорита приносят в изображение поэтичность.

В своём излюбленном жанре голландские живописцы добивались большого разнообразия творческих решений и не раз выходили на уровень серьёзных художественных обобщений.

Для примера обратимся к картине *Эмманюэла де Витте* (около 1617–1692) «**Рынок в порту**» (1668–1669). Характерная для голландского бытового жанра обрисовка мирного течения жизни выполнена здесь очень нестандартно ввиду масштабности изображения.

На полотне представлено несколько сопряжённых между собой планов. На переднем – непритязательный сюжет: продавщица рыбы, ведущая торг с покупателями. Далее – многолюдная рыночная площадь с постройками вокруг неё. За ними дома и башни города, а кроме того – пристань с лодками и корабль, уходящий в море (так в картину вводится ещё один жанр – марина, то есть пейзаж с изображением моря).



Эмманюэл де Витте Рынок в порту

Благодаря свободе и мастерству пространственной композиции художнику удаётся добиться объёмного запечатления определённого куска жизни. Много позже, во второй половине XIX века, русские художники и в частности Илья Репин, опираясь на достижения своих

далёких голландских предшественников, восходили в реальном бытовом жанре к ещё более широким обобщениям.

Само собой разумеется, что рассмотренные ведущие стили эпохи (барокко, классицизм, реализм) отнюдь не существовали изолированно друг от друга – они не только противостояли, но и неизбежно вступали во взаимодействие, обогащая свои внутренние ресурсы и сплетаясь во всевозможных комбинациях.

Можно напомнить, к примеру, о рассмотренном выше, принадлежащем кисти реалиста Веласкеса «Портрете пожилого мужчины с крестом ордена Сант-Яго» с ярко выраженным в нём чисто барочным сопоставлением «белого» и «чёрного».

Так же и классицизм при всей его ориентации на Античность и на культ разума, естественно, не мог существовать вне своего времени. И в той же французской трагедии за внешней гармонией и цельностью часто скрывалась сильнейшая внутренняя противоречивость, роднившая классицизм со стилем барокко.

Что происходит в трагедиях, казалось бы, «стопроцентного» классициста *Жана Расина* (1639–1699)? Все «формальные» признаки соблюдены у него безупречно:

- строго выдержано единство времени и места действия – сюжет разворачивается с неукоснительной последовательностью в пределах одной пространственной точки и в течение одного дня;
- на глазах у зрителей не совершается «физическое действие» (насилие, убийство и т.д.), о нём только сообщается – такова этика классицистской драматургии;
- тон неизменно благородный, художественная конструкция идеально стройная и т.п.

И всё это находится в столкновении с царящим в пьесах Расина хаосом стихийных страстей, перед которыми бессильны разум и воля человека.

Для иллюстрации обратимся к его трагедии «**Андромаха**» (1668). Главное здесь – всепоглощающая страсть. Герои целиком подвержены ей, готовы на всё ради неё. Каждый хочет добиться обладания тем, кого любит: царь Пирр домогается Андромахи, Гермиона – Пирра, Орест – Гермионы.

Возьмём, к примеру, Гермиону, невесту Пирра, свадьбу с которой он откладывает под разными предлогами, надеясь добиться благосклонности Андромахи. Всё в Гермионе – на непредсказуемых поворотах, на перебросах от слепой любви к жгучей ненависти.

Только что она отчаянно молила Ореста о мести Пирру, обещая любящему её Оресту себя в награду, и тут же (после убийства им Пирра) обвиняет Ореста, отрекается от родины, а чуть погодя закалывается над трупом Пирра.

Вот момент, когда Орест с радостью оповещает её о свершившейся мести, а Гермiona вместо благодарности набрасывается на него с проклятьями.

Гермиона

*Убийца гнусен мне. Сокройся с глаз долой!
Я видеть не могу того, кем так жестоко
Прекраснейшая жизнь оборвана до срока...
Кем надоумлен ты свершить под видом мщенья
Убийство подлое?*

Орест

Горе мне!

Ужели твой приказ услышан мной во сне?

Гермиона

*Поверил ты словам, что женищине влюблённой
Подсказывал её рассудок помрачённый?..
Страна, способная чудовищ порождать
Таких, как ты, злодей – мне более не мать!*

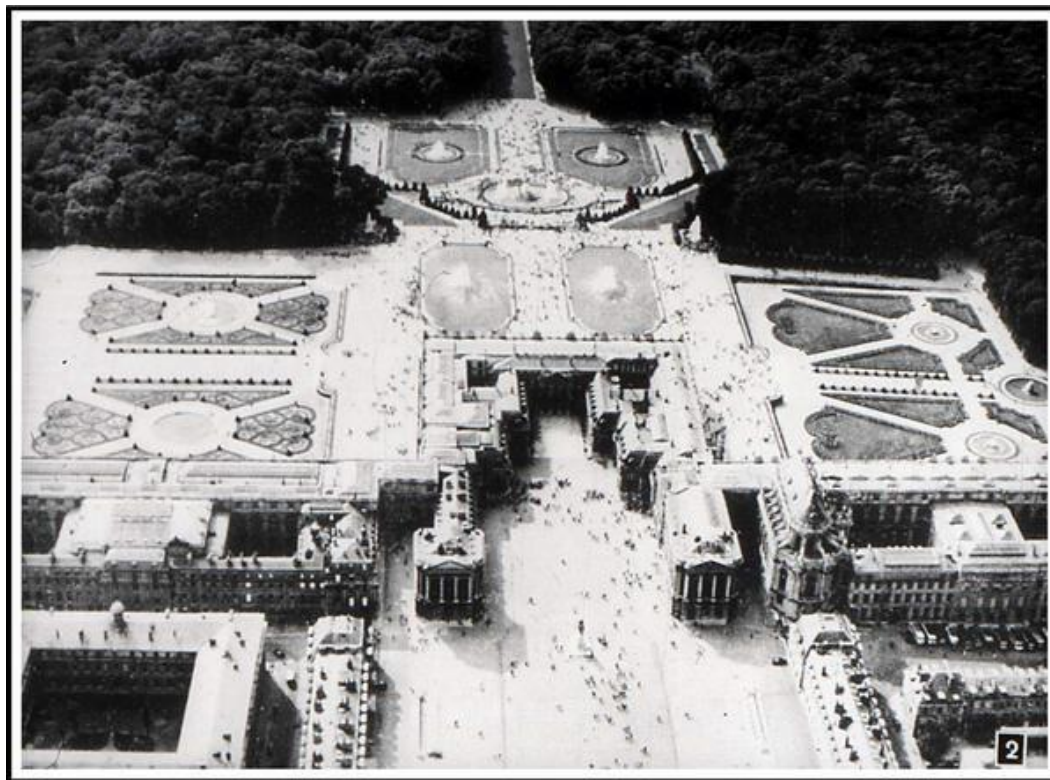
* * *

Как видим, между различными стилями вовсе не лежала некая зияющая пропасть. Напротив, они могли подчас весьма плодотворно «сотрудничать». Один из самых замечательных результатов такого взаимодействия возник на линии пересечения принципов и приёмов барокко и классицизма. Синтез этот вошёл в историю искусства под названием *большой стиль*.

Большой, то есть величаво-торжественный, парадный, отличающийся блеском и пышностью. Сложился он во Франции в период правления Людовика XIV (1638–1715, король с 1643) и был призван окружить двор этого «*короля-солнце*» ореолом величия и великолепия.

Своё самое сильное и отчётливое выражение «*большой стиль*» нашёл в архитектуре. Ей присущ чрезвычайно крупный масштаб, пространственный размах, торжественно-парадный облик в сочетании с идущей от классицизма строгой рациональной логикой, композиционной сдержанностью и уравновешенностью.

Всё наиболее ценное в этом отношении вобрали в себя дворцово-парковые ансамбли. Для многих из них эталоном служил **Версаль** (близ Парижа) – главная резиденция французских королей. Формировался он в основном во второй половине XVII века, завершал его строительство в 1678–1689 годах *Жюль Ардуэн-Мансар* (1646–1708).



Версаль - вид со стороны главного фасада

Дворец Версаля представляет собой грандиозное сооружение с огромной полукилометровой горизонталью фасада. От фасада, обращённого вовне, «к государству», идут три луча дорог – это три основных направления, вдоль которых по территории Франции расходились распоряжения и вердикты верховной власти.

Точно так же от паркового фасада расходятся магистрали, ведущие в гигантское зелёное пространство – творение *Андре Ленотра* (1613–1700), выдающегося мастера садовой архитектуры.

Именно он был создателем так называемого *французского* (или *регулярного*) парка с геометрической сетью аллей, с правильными очертаниями бассейнов, газонов, боскетов (боскет – густая группа кустов или деревьев, стриженных в виде ровных стенок, шпалер), с выверенной расстановкой фонтанов, мраморных ваз и статуй, которые чётко рисуются на фоне густой зелени.

Здесь же заметим, что в противопоставлении французскому парку примерно тогда же утвердился и так называемый *английский парк*, уподобляемый естественному пейзажу – ещё одно свидетельство «эпохи антитез».

Если внешние формы Версаля (фасады, парковая архитектура) – это, безусловно, классицизм, то их внутреннее наполнение (интерьеры, декор) – столь же безусловное барокко.

Пышность, царящая в дворцовых покоях, в немалой степени обеспечивалась использованием дорогих отделочных материалов: бронзовая чеканка, позолоченная деревянная резьба, ценные породы древесины и, конечно же, обилие всякого рода декоративной живописи.

По словам одного иностранного посла тех времён, *«красота и величие блистали, словно во сне или заколдованном царстве»*. Чтобы убедиться в справедливости этой оценки достаточно увидеть **Зеркальную галерею**, **Часовню** или любой из **плафонов** дворца.



Версаль - Зеркальная галерея

«Большой стиль» распространился во всех европейских странах. В первой половине XVIII столетия вместе с деяниями Петра Великого пришёл он и в Россию. Здесь в расцвете «большого стиля» отразилось не только стремление к новому образу жизни, но и ощущение мощного разворота страны, находящейся на подъёме.

Многое в этом развороте естественно связывалось с фигурой Петра. Он, поставивший своей целью вывести Россию в число ведущих держав (при нём страна была провозглашена империей) и взяв-

ший на себя смелость коренной ломки всех сторон отечественной жизни, оказался для искусства чрезвычайно притягательным образом.

Таким, в высшей степени притягательно-впечатляющим предстаёт первый русский император и в скульптурном «**Портрете Петра I**» (1723), выполненном *Бартоломео Карло Растрелли* (1675–1744).

Итальянец по происхождению, он в 1716 году был приглашён Петром и, в сущности, положил начало европейским видам скульптуры в России. Этот бюст, созданный им в канонах «большого стиля», производит многозначное впечатление.

С одной стороны, перед нами типично парадный портрет – торжественный официальный монумент, где монарх предстаёт как бы закованным в броню (облик могучего воителя с пышной атрибутикой императорского убранства).

С другой стороны, обращает на себя внимание исключительная суровость облика Петра («*Лик его ужасен*» – это из будущей пушкинской поэмы «Полтава»). Черты лица искажены духовной мучкой, на нём лежит трагическая печать: это человек, как бы окаменевший под грузом дум и забот, взваливший на свои плечи огромную державу, которую так трудно стронуть с места.

В отмеченной амбивалентности со всей отчётливостью сказался проблемный строй искусства Барокко, помноженный на особенности российского менталитета.

В творчестве сына Бартоломео Растрелли – великого архитектора *Варфоломея Растрелли* (*Варфоломей Варфоломеевич*, так на русский лад было преобразовано исходное итальянское имя *Бартоломео*, унаследованное от отца) «большой стиль» в России прошёл свою кульминацию.

Никогда прежде страна не строилась столь интенсивно, как с начала XVIII века. Среди выдвинутых тогда инициатив особо выделяется идея возведения новой столицы – Петербурга, который со временем стал одним из красивейших городов мира.



Бартоломео Растрелли Пётр I

И тогда же, с интервалом примерно в один год, вокруг него стали формироваться прекрасные загородные комплексы: Царское Село (Пушкин, с 1708), Петергоф (Петродворец, с 1709), Ораниенбаум (Ломоносов, с 1710).

Два первых стали загородными резиденциями российских императоров, и многое в них, как и в самой столице того времени, создано по проектам Растрелли. Грандиозный пространственный размах и чёткость объёмов он сочетал с пластичностью архитектурных масс, с богатством скульптурного убранства и цвета, с прихотливой орнаментикой.

Всё это законченным образом представлено в истинной жемчужине его зодчества, какой является **Большой дворец** в Петергофе. Роскошное природное окружение дворца основано на сочетании приёмов французского (регулярного) и английского (пейзажного) парков.

Из этого окружения вырастает белокаменная, стройно организованная масса дворца. Церковные однокупольные приделы по краям сооружения вносят яркий русский национальный акцент (как помним, такой же акцент проставлен и в Екатерининском дворце в Царском Селе).

Архитектура живописно синтезируется со многим другим: Большой каскад и обрамляющие его лестничные спуски с Большим гротом в центре, павильоны с колоннадой, золочённая скульптура, фонтаны, водоёмы, вид на море.



Варфоломей Растрелли Большой дворец в Петергофе

Великолепные дворцовые залы отделаны с безупречным аристократическим вкусом (строгость, отточенность и блеск, нарядность). Исполненные по рисункам Растрелли лепные и резные украшения, редкой красоты мозаичные полы сливаются в сверкающий декоративный убор, создающий ликующе-праздничное впечатление. Один из блистательных образцов оформления интерьера – **Тронный зал** Большого дворца.

Прямые аналоги «большого стиля» нетрудно обнаружить и в музыке, где он был связан с воссозданием атмосферы придворных празднеств, шествий, церемоний. Самое явственное представление о такой атмосфере может дать оркестровая сюита немецкого композитора *Георга Фридриха Генделя* (1685–1759) «**Музыка на воде**» (1717), написанная для прогулки английского короля по Темзе.

Продолжительность этого произведения – около трёх часов: нескончаемая череда образов, картин, настроений, рассчитанных на восприятие в обстановке грандиозного великосветского раута на воздухе (отсюда большая роль духовых инструментов, которые способны обеспечить необходимую громкость звучания и вне концертного помещения).

Кульминационные моменты «Музыки на воде» – само воплощение импозантности «большого стиля» с его бравурой (подчёркнуто мажорно и шумно), парадностью, декоративным блеском и духом *rotoso* (ит. *величественно, торжественно, пышно*).

* * *

Итак, предыдущее изложение было посвящено рассмотрению основных стилевых компонентов того многосоставного конгломерата, каким является искусство Барокко: барокко, классицизм, реализм, а также «большой стиль». Теперь определим общие стороны художественного мира этой эпохи.

Важнейшую из них следует обозначить термином *концептуализм*. Слово это в своей латинской основе имеет несколько смысловых оттенков: мысль, понимание, система. Все они так или иначе входят в состав концептуализма, столь характерного для искусства Барокко.

В качестве исходного условия он требует для себя серьёзности и возвышенности образного строя. Этим рассматриваемая эпоха была наделена с избытком, распространяя подобные качества даже на то, что относится к чисто лирической сфере.

Позволим себе отсылку следующего рода. В современной слушательской среде с некоторых пор исключительной популярностью пользуется вокальная миниатюра, которую традиционно объявляют следующим образом: «*Ave Maria*» Джулио Каччини.

Этот итальянский композитор (около 1550–1618) был одним из родоначальников оперы. Её принципы складывались в конце XVI века в среде учёных, поэтов и музыкантов, объединившихся в сообщество, вошедшее в историю под названием *Флорентийская камерата*.

Они стремились возродить античную драму, в которой, насколько можно было догадываться по дошедшим до них описаниям, слово представало неотрывным от музыки. В результате поисков аналогичного стиля произошло открытие совершенно нового жанра (обычно датой рождения оперы называют 1600 год).

Тогда же начиналось формирование *бельканто* (ит. *bel canto*, букв. *прекрасное пение*). Так именуют высокий стиль академического вокала большого дыхания, лёгкости и красоты звучания, изящества и виртуозного владения колоратурой (колоратура – быстрые, технически трудные пассажи в пении). Своё наиболее содержательное выражение бельканто нашло в широкой и пластичной кантилене (кантилена – напевная, плавная мелодия).

Именно такую кантилену – звучную, красивую, чрезвычайно выразительную, мы и слышим в «*Ave Maria*» Каччини. По тексту произведение опирается на фразу всего из двух слов, заявленных в заголовке (*Ave Maria*). Больше для этого великолепного распева ничего и не надо – в остальном он «самодостаточен».

Так, в чём-то уподобляясь инструментальной музыке, утверждавшей в это время свою самостоятельность, и искусство пения тяготело к определённой независимости от словесной канвы. Голос звучит в сопровождении органа, что подчёркивает серьёзность и возвышенную красоту лирического излияния.

Теперь необходимо пояснить, что на самом деле музыка, о которой шла речь, была приписана итальянскому композитору создавшим её русским гитаристом, лютнистом и композитором Владимиром Вавиловым (совершил эту фальсификацию он в конце 1960-х годов из соображений легального продвижения своего сочинения на концертную эстраду).

И поскольку его «*Ave Maria*» прочно укоренилась для широкого слушателя под «псевдонимом» Каччини, мы поддерживаем сложившуюся традицию только из соображений того, что, будучи превос-

ходной стилизацией, эта миниатюра по всем параметрам соответствует представлениям о подобной стилистике эпохи Барокко.

К слову, наименьшей популярностью в современном музыкальном мире пользуется произведение, которое неизменно объявляют как **Адажио соль минор** для струнных инструментов и органа *Томазо Альбиниони* (итальянский композитор, 1671–1751).

Его соотечественник, музыковед Ремо Джадзотто утверждал, что сочинил эту музыку в середине 1940-х годов на основе найденных им нескольких тактов из некоего архива. Позже было доказано, что это чистейшая мистификация, но пристрастия широкой публики побуждают исполнять данную пьесу чрезвычайно широко и с неизменным успехом именно как **Адажио Альбиниони**.

Упомянутые музыкальные стилизации красноречиво свидетельствуют об удивительной притягательности барочного искусства для современного слушателя. В частности эта притягательность породила в XX столетии большой поток инициатив, связанных с так называемым аутентичным исполнением старинной музыки на инструментах того давнего времени и с возрождением соответствующей манеры звукоизвлечения.

Но вернёмся к реалиям эпохи Барокко. Опираясь на серьёзность и возвышенность, как исходное условие, её концептуализм устремлялся к глубинно-философскому осмыслению бытия. В литературе он естественнее всего связывается с жанром фундаментальной художественной эпопеи. Один из замечательных образцов – поэма английского поэта *Джона Мильтона* (1608–1674) «**Потерянный рай**» (1667).

В этом гигантском литературном создании делается смелая попытка ответить на вопрос: как и почему возникли Зло, Тьма, Неверие. Первопричина видится автору в том, что Господь даровал всем свободу выбора, а также вследствие Его *позволения* – Он, Всевидящий и Всезнающий, между прочим, предрекал соращение рода человеческого Сатаной и не воспрепятствовал тому.

Мильтон был свидетелем и участником Английской буржуазной революции XVII века, которая стала первой революцией европейского масштаба и начиналась гражданскими войнами 1642–1646 и 1648 годов, казнью короля и провозглашением республики в 1649 году. Грандиозные социальные движения своего времени, его противоречия и порывы он передаёт через титанические битвы космических сил, через картину бунта, поднятого Сатаной против Бога.

Поэт настойчиво доискивается причин этого бунта. Одна из них – в гордыне Сатаны и ему подобных, в нежелании постоянно благодарить Господа за его благодеяния. Сатана восстаёт против унижительного подобострастия и призывает ангелов к мятежу.

*«Вот благородный помысел – совлечь
Покорности позорное ярмо.
Иль вам сгибать хребты и преклонять
Колена раболепные милей?»*

Конечно же, дух непокорства и богоборчества, воплощённый в образе гордого Люцифера, без труда проецируется на человека, на его этику и психологию. Мильтон ставит вопрос о праве и даже необходимости на определённых этапах истории отвергать традиционную мораль ради движения вперёд. Вот почему В.Белинский находил в его поэме *«апофеоз восстания против авторитетов»*.

Но мысль поэта идёт ещё дальше. Центральной проблемой *«Потерянного рая»* становится констатация *неизбежности* зла на земле. Признаётся допустимость существования *«альтернативных»* натур, которые во главу угла ставят *«антиценности»*.

Один из *«князей тьмы»*, царь Хаоса Анарх говорит: *«Разруха и разор, // Бесчинство и крушенье – любы мне!»*. Сатана, сброшенный с небес вместе с ангелами-отступниками (демонами), формулирует свою программу, угрожая Господу.

*«... к Добру
Стремиться мы не станем с этих пор.
Мы будем счастливы, творя лишь Зло,
Его державной воле вопреки.
Успехом нашим будет не однажды
Он опечален; верю, что не раз
Мы волю сокровенную Его
Собьём с пути, от цели отведя».*

И, наконец, Мильтон подозревает, что попущение Господне не было случайным. В извечной, нескончаемой битве Добра и Зла заключено главное движущее противоречие Бытия, пружина и механизм его развития. Такова, по мнению поэта, неотвратимая диалектика существования мира, один из его законов.

В музыкальном искусстве концептуализм эпохи Барокко во всей полноте выразился в произведениях Баха и Генделя, этих наиболее значительных представителей немецкой композиторской школы, а она в их время (первая половина XVIII века) стала лидирующей.

У **Георга Фридриха Генделя** самые фундаментальные создания связаны с жанром оратории, которая приобрела свой классический облик именно в его творчестве. Оратории Генделя – многочастные произведения для солистов, хора и оркестра, написанные на определённый сюжет. Они представляют собой огромные музыкальные полотна, где показ всевозможных ситуаций и состояний складывается в обширнейшие панорамы.

В центре этих грандиозных повествований обычно находится народная масса, что обусловило ведущую роль хора. Хоровые эпизоды у Генделя чрезвычайно масштабны, рельефны и выразительны.

Он нередко применяет в них способы полифонического развёртывания, что позволяет воссоздать зримую картину: большие людские потоки, как бы нагоняющие друг друга и сливающиеся в едином объёмном и множественном русле, а в целом создающие впечатление волнующегося моря общенародного бытия.

Прекрасные образцы подобной трактовки полифонии находим, например, в оратории «**Мессия**» (1742).

* * *

Характерное для Генделя мастерство хорового письма, помогающее передать *движение больших человеческих масс*, составило одно из крупнейших завоеваний искусства Барокко. Проследим, как это выглядело в живописи.

На пути к обрисовке людского множества голландская школа создала оригинальный специфический жанр – *групповой портрет*. В лучших работах подобного рода большой коллектив предстаёт не в статике парадных поз, а в активном действии, раскрывающем то, ради чего существует данное сообщество: допустим, как это заявлено в заголовке и раскрыто в самой сути знаменитой картины **Рембранта** «**Ночной дозор**».



Рембрандт Ночной дозор

Импульс к обрисовке многолюдного действия был дан на заре эпохи Барокко. Яркое тому свидетельство – огромные полотна *Паоло Веронезе* (1528–1588). Самое известное из них – «**Пир в Кане Галилейской**» (1563) на евангельский сюжет о свадебном празднестве, на котором, согласно легенде, Христос совершил чудо, превратив воду в вино.

Как это часто бывает у Веронезе, мифологический мотив служит поводом для изображения жизни венецианского общества, которому он принадлежал. Вот и здесь, судя по царственной роскоши архитектуры, по ослепительной красоте одежд и количеству слуг, пирует патрицианская верхушка Венеции.

О явной модернизации сюжета говорит и такая деталь: среди персонажей – испанский король Карл V и турецкий султан Сулейман, а в центре картины в облике музыкантов выполнен групповой портрет знаменитых венецианских живописцев того времени – Тициана, Тинторетто, Бассано и самогó Веронезе.

Полотно наполнено движением, в нём как бы слышатся голоса многоликой толпы (изображено 138 персонажей).

Темы для воссоздания жизни больших человеческих масс художники находили и непосредственно в реалиях современности. В картине «**Сдача Бреды**» (город в Нидерландах) *Диего Веласкес* живописует эпизод испано-нидерландской войны (в скобках заметим:

живописует с позиций лояльного испанца, считающего оккупацию чужой страны вполне нормальным явлением).

В центре этой многофигурной композиции (показаны передние фланги обеих армий, их вооружение, боевые лошади) командующий голландским гарнизоном вручает ключ от крепости испанскому полководцу. Первый склонился в почти угодливой позе, второй полон гуманного сочувствия к побеждённому.

Акт капитуляции воссоздаётся на фоне огромного пространства – расстилающаяся внизу долина с озером в клубах пожарами как свидетельство только что отгремевшей баталии.

Естественным было ожидать, что, в отличие от сдержанной манеры реалистического письма (скажем, у того же Веласкеса), стиль барокко и в этом смысловом поле тяготел к исключительному темпераменту с гиперболическим заострением и фантастическим антуражем. Именно такой ракурс находим в картине *Луки Джордано* (1632–1705) «**Битва лапифов с кентаврами**».

Мифологический сюжет (кентавры пытаются похитить женщин у племени лапифов) превращён в живописнейшую «огнедышащую» фантазию: яростная схватка, сплетающиеся клубки тел, широкое включение фантастического начала (полулюди-полукони, боги на небесах, помогающие битве земных существ, диковинные летающие ящеры) – всё в этом многонаселённом полотне наполнено неистовой динамикой и мастерски объединено единым порывом бурного движения.



Лука Джордано Битва лапифов с кентаврами

Неменьший темперамент художники Барокко обнаруживали и при воссоздании реалистических картин жизни. Начиналось это с жанризма *Питера Брейгеля*, который «по наследству» перешёл к его сыну, *Питеру Брейгелю Младшему* (1564–1638). Одна из его показательных работ – «**Ярмарка с театральным представлением**».

В этом гигантском по числу фигур и скрупулёзно прописанном полотне живописуется красочное многолюдие с характерным для его отца акцентом, давшим повод для уже упоминавшегося прозвания (*Питер Брейгель Мужичий*).

Многолюдие реализовано в данном случае через множество составляющих сценок и сюжетов: на широкой городской площади каждая группа персонажей живёт собственной жизнью, так что в целом картина как бы соткана из целого ряда автономных картинок и зарисовок.

Параллельно вошедшему в искусство Барокко воспроизведению жизни большой людской массы для миропонимания художников этой эпохи становится характерным и обострённое *чувство большого пространства* – подчас безмерного, в чём-то едва ли не космического.

И здесь в числе первых опять-таки должно быть названо имя *Брейгеля*. Отчётливое представление о подобных устремлениях даёт его знаменитая картина «**Возвращение охотников**» (1565), где посредством сопряжения нескончаемой череды близких и дальних планов осуществляется развёртывание исключительно глубокой перспективы.



Питер Брейгель. Возвращение охотников

Естественно, что два отмеченные мотива (многолюдие и большое пространство) нередко вступали во взаимодействие между собой. И выходило, что в руках мастеров даже чисто жанровая живопись оказывалась способной к концептуальным восхождениям.

Такое находим, например, в полотне голландского художника *Хендрика Аверкампа* (1585–1634) «**Катанье на коньках**». Внешне перед нами бесхитростная картина на темы досуга горожан в зимнее время.

Но поражает изобилие ракурсов, поз, положений бессчётной толпы, разбросанной до самой линии горизонта, благодаря чему за сюжетом о незатейливых развлечениях бюргеров и за их «массовкой», чрезвычайно насыщенной фигурами, проступает внутренняя идея людского муравейника, картина нескончаемой человеческой суеты.

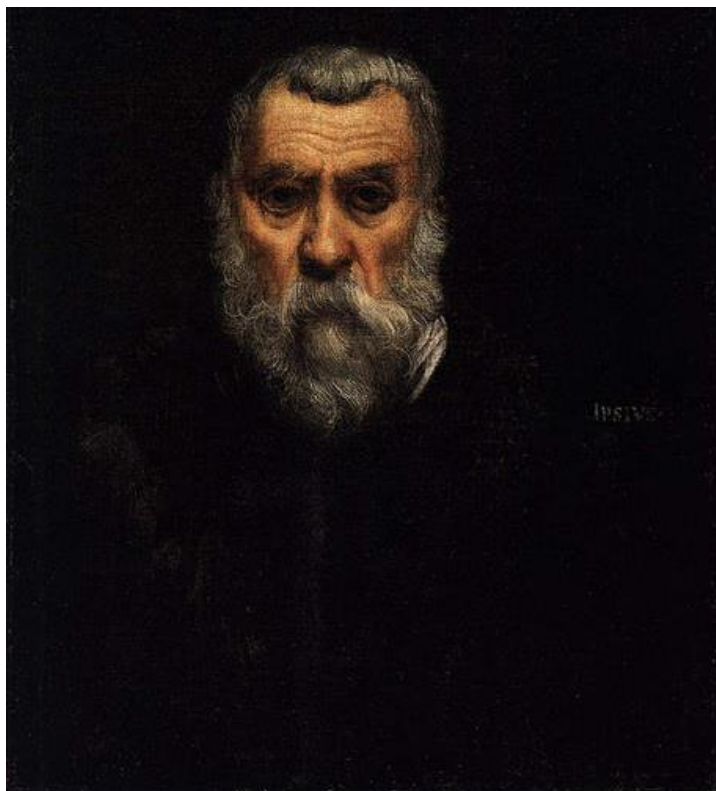
И это «кишмя кишит» предстаёт перед зрителем как на ладони – вот для чего происходящее вынесено на огромную ледовую поверхность.

* * *

Неизбежным следствием барочного концептуализма и необходимой составной его частью было такое качество как *проблемность*. Причём исходило оно во многом от соответствующей настроенности самого человека.

Для того, чтобы убедиться в этом, достаточно всмотреться в «**Автопортрет**» (1588) итальянского художника *Якопо Тинторетто* (1518–1594).

Предельная сумрачность и затемнённость колорита, жёсткость и нервность мазка обостряют впечатление измождённости лица, изре-



Якопо Тинторетто Автопортрет

занного морщинами и складками от перенесённых невзгод. Это лицо человека, уставшего от жизни, измученного тяжкими думами.

Глубокие впадины глаз источают бездонную скорбь, как бы иллюстрируя библейское изречение «*Во mnogой мудрости много печали*». Так складывается трагический образ старца, ищущего и не находящего ответ на свои вопрошания, обращённые к жизни, судьбе.

Именно в подобной настроенности человеческих душ и состояла основная причина того, что можно назвать бессонницей и мучкой эпохи, которая задавалась сложнейшими вопросами, жила напряжёнными духовными исканиями, поднимаясь к глубоким философским прозрениям.

Барокко обогатило опыт искусства пониманием сложности и противоречивости мира и отдельной человеческой личности. Чтобы представить себе уровень проблемности, вошедшей в художественное творчество того времени, стоит припомнить пьесы *Уильяма Шекспира* – в сумме своей они дают совершенно грандиозную, всеохватывающую панораму жизни человечества.

Равным этому титану был *Иоганн Себастьян Бах*, который сконцентрировал в своём наследии всё самое значительное и масштабное из того, на что было способно музыкальное искусство его времени. Высшие творения Баха отличает монументальный размах, несравненная глубина художественных обобщений, тяготение к глобально-философской проблематике.

Очень показательна в данном отношении его музыка для *органа*. Именно в эту эпоху и именно в творчестве этого композитора орган пережил свой высший расцвет. «Король инструментов» позволял Баху раскрывать содержание подчеркнуто серьёзное, говорить о глубинном и величественном в жизни, передавать взлёты человеческого духа с их мощью и грандиозностью.

Всё отмеченное представлено, например, в органной **Фантазии и фуге соль минор**. Титанизм основного образа и грандиозная патетика ораторских произнесений порождают впечатление, что автор ставит и разрешает здесь «мировые проблемы» («здание» органа буквально дрожит от внутреннего напряжения и обвалов перекатывающихся звуковых глыб).

А по контрасту – эпизоды самоуглублённых состояний, рефлексий и аналитических погружений, что даёт свои грани усложнённо-проблемного настроения.

Своей важнейшей стороной барочный концептуализм с характерной для него проблемной настроенностью был нацелен на *глубокое постижение человеческой природы*. Её раскрытие в сравнении с

предшествующими художественными эпохами становится более многомерным и многозначным, психологически сложным.

Острота видения человеческой природы позволила искусству Барокко выделить целую серию выпуклых, индивидуально очерченных характеров, которые стали собирательными и нарицательными, сохраняя эту свою знаковую функцию до сих пор.

Подобные характеры обычно относят к категории *вечных образов*. Пожалуй, ни одно другое время не выдвинуло их в таком обилии, как эпоха Барокко. Вне досягаемости по части этих образов находится драматургия Шекспира: Ромео и Джульетта, Отелло и Яго, Макбет (он и она), Гамлет, король Лир, Фальстаф.

* * *

С наибольшей силой запечатлелись в сознании человечества четыре в высшей степени своеобразные фигуры, пришедшие в искусство с эпохой Барокко: Фауст, Дон Жуан, Гамлет и Дон Кихот.

И нас в последующем изложении будет интересовать не столько тот главный литературный источник, с которым мы обычно ассоциируем каждую из этих фигур, сколько черты и свойства, связываемые с ними и получившие распространение за пределами данного источника.

Дон Жуан – может быть, самый противоречивый литературный герой: и отталкивающий, и притягательный. В обыденном истолковании это искатель любовных приключений. Шире – повеса, ветреный жизнелюбец, обуреваемый жаждой чувственных наслаждений.

Ещё шире – образ раскрепощённой личности, не считающейся с условностями и запретами, дерзкий нарушитель моральных и религиозных норм, смелый бунтарь, который становится жертвой своего неукротимого стремления к свободе и абсолюту (желание во всём дойти до последнего предела).

Зерном образа и сюжетов, связанных с ним, послужил испанский народный романс (повествовательно-сюжетный жанр, о котором говорилось в связи с «Чёрным романсом» Гóнгоры).

Это рассказ о кабальеро (рыцарь, дворянин), оскорбившем прах. Рассказ ведётся в манере, совершенно характерной для испанского романса – стихом живым, гибким, энергичным, в который широко и свободно вводится диалогическая речь.

*К ранней мессе кабальеро
Шёл однажды в Божий храм,*

*Не затем, чтоб слушать мессу –
Чтоб увидеть нежных дам.
Дам, которые прекрасней
И свежее, чем цветы.
Но безглазый жёлтый череп
Оказался на пути.
Пнул ногой он этот череп,
Наподдал его ногой.
Зубы в хохоте ощерив,
Прянул череп, как живой.
«Я тебя к себе на праздник
Приглашаю ввечеру».
«Ты не смейся, кабальеро,
Нынче буду на пиру».
В дом смущённый кабальеро
Воротился в тот же час.
Долго он ходил угрюмый.
Наконец и день угас.
А когда спустился вечер,
Стол накрыть послал он слуг.
Не успел вина пригубить –
В дверь раздался громкий стук.
Тут пажá он посылает,
Чтобы тот открыл запор.
«Ты спроси-ка, твой хозяин
Помнит ли наш уговор?»
«Да, мой паж, скажи, что помню,
Пусть он входит, так и быть».
Череп сел в золотое кресло,
Но не хочет есть и пить.
«Не затем, чтоб есть твой ужин,
Я явился в час ночной,
А затем, чтоб ровно в полночь
В церковь ты пошёл со мной».
Чуть пробило час полночный,
На дворе петух поёт
И идут они ко храму,
Только полночь настаёт.
Там открытую могилу*

*Видит рыцарь посреди.
«Ты не бойся, кабальеро,
Ты входи туда, входи.
Будешь спать со мною рядом
И вкушать мою еду».
«Бог мне не дал позволения,
Я в могилу не пойду».
«Если бы не имя Божье,
Что хранит тебя от зла,
Если б ладанка на шее
Твою душу не спасла,
Ты б живым вошёл в могилу
За недобрые дела.
Так ступай же, недостойный,
Снова в дом к себе вернись.
Если череп повстречаешь,
Низко, низко поклонись.
Прочитавши “Pater Noster”
В землю ты его зарой,
Если хочешь, чтоб по смерти
То же сделали с тобой».*

(Pater Noster – молитва на латыни: Отче наш.)

Таково было зерно, из которого произросло впоследствии столько плодов, десятки всевозможных версий, включая оперу Моцарта и «маленькую трагедию» Пушкина.

Теперь обратимся к фигуре *Гамлета*. Казалось бы, образ этот всецело принадлежит одноимённой трагедии Шекспира. Однако и у него самого, и у многих других литераторов эпохи Барокко тут и там витают флюиды гамлетизма.

Взять, допустим, стихи *Джона Донна* (1572–1631), младшего современника Шекспира. Через насыщенный самоанализ он передаёт сложную вибрацию гаммы противоречивых чувств, заглядывая в пугающие глубины человеческой души.

*Тот год ушёл, а новый не настал,
мы в сумерках на перепутье лет.
Как метеор, в пространство я упал,*

*всё перепутано – что? где? вопрос, ответ –
все формы я смешал и мне названья нет.*
(«Графине Бётфорд на Новый год»)

«Надломлен род людской» – сказал Донн в своей поэтической «Анатомии любви» (1611) почти в один голос с шекспировским Гамлетом. Эту надломленность он чаще всего передавал в призме лирических переживаний.

Если для ренессансного человека любовь была радостным, животворящим чувством («Благословен день, месяц, лето, час // И миг, когда мой взор те очи встретил», – восклицает Петрарка в Сонете 61), то для Донна она почти всегда страдание, боль, проклятье, то есть чувство, исполненное мучительных противоречий, ожесточённой борьбы.

Вот фрагмент из стихотворения «Твйкнамский сад» (сад в одном из поместий, где поэт часто бывал).

*В тумане слёз, от вздохов невесомый,
Я в этот сад вхожу, как в сон знакомый,
И вот – к моим ушам, к моим глазам
Стекается живительный бальзам,
Способный залечить любую рану;
Но монстр ужасный, что во мне сидит
Паук любви, который всё мертвит,
В жёлчь превращает даже Божью манну.*

Две первые строки приведённого фрагмента без комментариев говорят о высочайшем уровне барочной поэтики. Три последние строки – это и символ мук любви, и бес раздвоенности (демоническое в натуре гамлетовского типа).

Таков был гамлетизм – губительная и манящая болезнь века.

* * *

Два другие из наиболее фундаментальных «вечных образов» рассмотрим чисто ассоциативно и в материале визуальных видов искусства.

Вначале попытаемся смоделировать фигуру *Дон Кихота* и сделаем это на примере двух прямо противоположных изображений. Первое из них – *тициановский «Конный портрет Карла V»*.

В этой работе бросается в глаза странная двойственность: внешнее величие (парадный «монумент» испанского короля, облачённого в рыцарские доспехи) и печать затаённой грусти на лице; героический посыл и что-то комически-театральное (маленький рост, гипертрофия резко выдвинутого подбородка).

В жизни Карл V был Дон Кихотом большой европейской политики, пытался под знаменем католицизма создать «мировую христианскую державу», потерпел поражение и отрёкся от престола. И если бы придать ему худобы, чудаковатости и непомерного роста...

Именно это в избытке находим в картине *Алессандро Маньяско* «**Паяц, обучающий сороку**». Вот уж поистине «антипарадная» вещь, в которой комизм выступает в сочетании с внутренним трагизмом.

Чудаковатость представлена здесь на пределе: тощая фигура комедианта в нелепом колпаке перед задравшей голову птицей. Но одновременно это болезненный гротеск нищенского существования в каких-то развалинах (скудость подчёркнута почти монохромной живописью в коричневато-серой гамме).

Если взять нечто среднее между этими работами Тициана и Маньяско, то, пожалуй, и получим образ Дон Кихота, вполне идентичный тому, что мы знаем по роману *Мигеля де Сервантеса* (1547–1616).

Теперь попытаемся представить себе *Фауста*. И того Фауста, каким он впервые вошёл в литературу в немецкой «народной книге» конца XVI века, и того Фауста, каким он стал на грани XIX столетия в знаменитой трагедии Гёте.

Напомним, «народная книга» – получивший широкое хождение тип дешёвых изданий, рассчитанных на самого широкого читателя и часто основанных на обработке какого-либо сюжета фольклорного происхождения.

Итак, что такое Фауст? Во-первых, это учёный-фанатик, аскет, высохший в бессчётных трудах. Нечто подобное находим в «**Портрете философа Джона Локка**», выполненном английским художником *Годфри Неллером* (1649–1723). Локк (1632–1704) разрабатывал теорию *познания*, что роднит его с Фаустом.

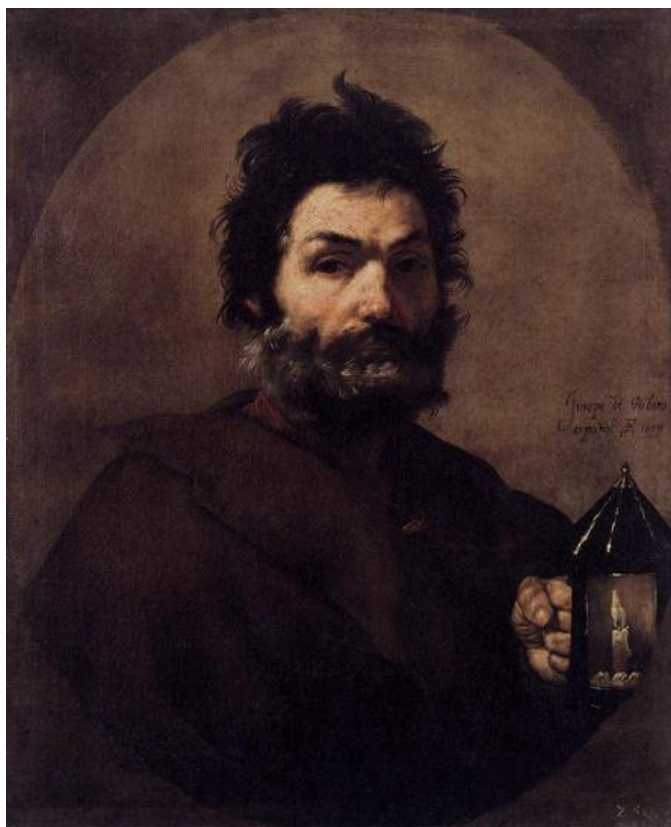
На портрете он всем своим существом устремлён куда-то вдаль. Взгляд у него, что называется, *невидящий* (вне окружающей реальности), он пытливо сверлит им туманы абстракций. Но вместе с тем внутри этой природы гнездится нечто демоническое – в угольной черноте глаз, в упрямо сжатых губах.

Отсюда рукой подать до Фауста, в котором вскипает мятежный пафос богоборца. Продолжим ассоциации – скульптор *Лоренцо Бернини* воссоздаёт своего «*Давида*» в исключительной остроте контуров лица и тела. Фигура изваяна в резком развороте, в напряжённейшей позе замаха.

Лицо с гневно прикушенной губой и сдвинутыми бровями – это не столько поединок с предполагаемым Голиафом, сколько бунт против небес, к которым обращён *ненавидящий* взгляд персонажа. В своём злом упорстве он готов в одиночку бороться против всех и вся.

Какая противоположность образу Давида в ренессансной скульптуре! Припомним, например, «*Давида*» Микеланджело – там были спокойствие, уравновешенность, гармоничность.

Или вот такой Фауст – изверившийся в жизни, истерзанный мучкой тяжких дум о смысле существования. Герою картины «*Диоген*» *Хусэне де Рибэра* дал имя древнегреческого философа, которому



Хусэне де Рибера Диоген

приписываются слова «*Ищу человека*» (согласно преданию, он бродил днём по улицам города с зажжённым фонарём – эта деталь учтена в данном изображении).

Художник одел его в рубище, экспрессивно обрисовал всклокоченные волосы, широкий разлёт бровей, густые тени на лице, потухшие, лишённые блеска глаза, в которых затаилась неизбывная тоска – всё говорит о безнадёжности человека, уже ничего не ждущего от жизни.

И, наконец, Фауст, вступающий в сговор с дьяволом. Как ни может показаться парадоксальным, но мотив этот опосредуется в картине *Тициана* «*Динарий кесаря*», иллюстрирующей известную евангельскую притчу: иудейский священнослужитель с ханжеским умыслом спросил Христа, кому следует платить подать – кесарю, то есть римскому императору, которому была подвластна Иудея, или ему, Христу, называв-

шему себя царём иудейским, на что Христос ответил: «*Отдайте кесарю кесарево, а Богу Божие*».

Забудем на время библейскую легенду и тогда обнаружим в картине Тициана своеобразную вариацию на тему Фауста: коварный Мефистофель соблазняет благородную, мыслящую личность. Ситуация передаётся через резкий, заострённый контраст (вновь антитеза!) двух лиц, нарочито сближенных в пространстве: чистое, ясное, возвышенно-одухотворённое лицо искушаемого и въедливая, ехидная физиономия искусителя.

И опять-таки, если бы свести в некое единство отмеченные и многие другие подобные изображения, то мы получили бы многогранный портрет сложной, остропротиворечивой натуры, контур которой обычно связывается в нашем сознании с обликом и сущностью Фауста.

Яркие, чрезвычайно оригинальные характеры и типажи, о которых шла речь, показывают, насколько глубоко искусство Барокко проникало в суть человеческой натуры.

Многого добилась в этом отношении и музыка, в том числе рождённая эпохой Барокко *опера*, где уже сама по себе природа жанра (акцент на индивидуальных судьбах, необходимость раскрыть контраст характеров) побуждала к активному поиску рельефности и разноплановости в обрисовке образов.

К началу XVIII века в этом жанре сложилась выверенная система выразительных средств и развитых музыкальных форм. В качестве образца можно назвать **Речитатив и арию Клеопатры** из оперы **Генделя «Юлий Цезарь»**. Полнота и объёмность постижения натуры человека сопряжена здесь с раскрытием глубины чувств и мыслей страдающей женщины.

В этой развёрнутой оперной форме чётко разграничиваются функции речитатива и арии. Речитатив – живая, взволнованная человеческая речь (разумеется, музыкально проинтонированная), передающая суть события и различные оттенки эмоциональной реакции на него.

Ария – состояние героини, воплощённое посредством целостной (без детализации), пластически закруглённой вокальной кантилены. При этом очень важна роль оркестра – его остинатные, то есть постоянно повторяющиеся фразы составляют стержень, на который наслаивается широкий распев голоса.

То, что можно услышать в Речитативе и арии Клеопатры, написано в характере *lamento* (ит. *жалоба, плач*) – лирический жанр, изблюбленный композиторами Барокко. Как никогда в музыке до этого времени, они умели передать страдания души и глубокое сочувствие к страдающему человеку.

Именно в подобных печальных излияниях и выразил себя наиболее отчётливо *барочный гуманизм*, проявляющийся через искреннее сопереживание, через глубокое понимание того, насколько нелегко жить в земном мире.

Такое сочувствие и понимание мы часто слышим в музыке **Баха**, в частности в хоровых эпилогах его *пассионов* (от лат. *страдание*, на русский язык это название переводится словом *страсти*). Пассион – основанное на евангельском тексте музыкально-поэтическое повествование о последних днях Иисуса (страсти Христовы).

В завершающих номерах баховских «**Страстей по Иоанну**» и «**Страстей по Матфею**» (это самые масштабные по размаху ораториальные полотна композитора) в соответствии с сюжетом передаётся общенародное прощание с отошедшим в инобытие Иисусом, и сделано это опять-таки в характере *lamento* (в качестве особенно показательного следует, пожалуй, назвать № 67 из «**Страстей по Иоанну**»).

Чаще всего *lamento* для композиторов Барокко – не просто *жалоба* или *плач*. В их *lamenti* соединялись сила страдания души, горечь, скорбь и значительность состояния, возвышенно-величавый строй его выражения (сдержанность и благородство при всей внутренней экспрессии и искренности переживания).

А стояло за этим не только понимание тягот жизни человека, не только сочувствие и сострадание к нему, но и стремление поддержать его, укрепить в нём стойкость к превратностям и испытаниям – в качестве одного из самых совершенных образцов подобной трактовки следует назвать прощальное *Lamento* главной героини оперы **Пёрселла** «**Дидона и Эней**».

В соединении глубокой проникновенности с внутренней стойкостью духа как раз и состояла важнейшая особенность барочного гуманизма. Симптоматична завершающая фраза трагедии **Шекспира** «**Король Лир**»: «*Какой тоской душа ни сражена, // Быть твёрдым заставляют времена*».

В искусстве этой эпохи утверждалась следующая мысль: да, в сравнении с грандиозностью мира человек немощен и жалок, но одновременно он и велик. Величие его – в силе духа, в мужестве, в готовности к невзгодам. И опору среди этого ненадёжного, «неверного» бытия нужно искать только в себе.

Немецкий поэт *Христиан Гофмансвáльдау* говорит об этом с горячим пафосом, и пафосу призыва отвечают энергичные перебивы ритма, а также общий упругий, мýскулистый стих.

*Воспрянь, душа! Учись во мгле кромешной
И безутешной,
Когда шальной ревет норд-ост
И мир накрыт, как покрывалом,
Чёрным шквалом,
Собою заменять свет звёзд!
(«Предостережение»)*

Но кроме внутренней стойкости духа спасительным для человека Барокко оказывалось чувство любви. Эта, внешне хрупкая ниточка лирического чувства была способна поддержать человека в самых жестоких жизненных бурях.

Вот почему *Уильям Шекспир* из сонета в сонет проводит мысль о величайшей ценности любви. (В приводимых ниже строках «Тревожу я бесплодную мольбой // Глухой и равнодушный небосвод...» имеются в виду взывания к Господу.)

*Когда в раздоре с миром и судьбой,
Припомнив годы, полные невзгод,
Тревожу я бесплодную мольбой
Глухой и равнодушный небосвод...*

*Тогда, внезапно вспомнив о тебе,
Я малодушье жалкое кляню,
И жáворонком, вопреки судьбе,
Моя душа несётся в вышину.*

*С твоей любовью, с памятью о ней
Всех королей на свете я сильней.*

В произведениях музыкального искусства среди колоссальных напряжений и среди безостановочного бега энергии постоянно возникали островки необычайной нежности души, открывались тайники сокровенного. Очень характерны в этом отношении инструментальные концерты *Антонио Вивальди*.

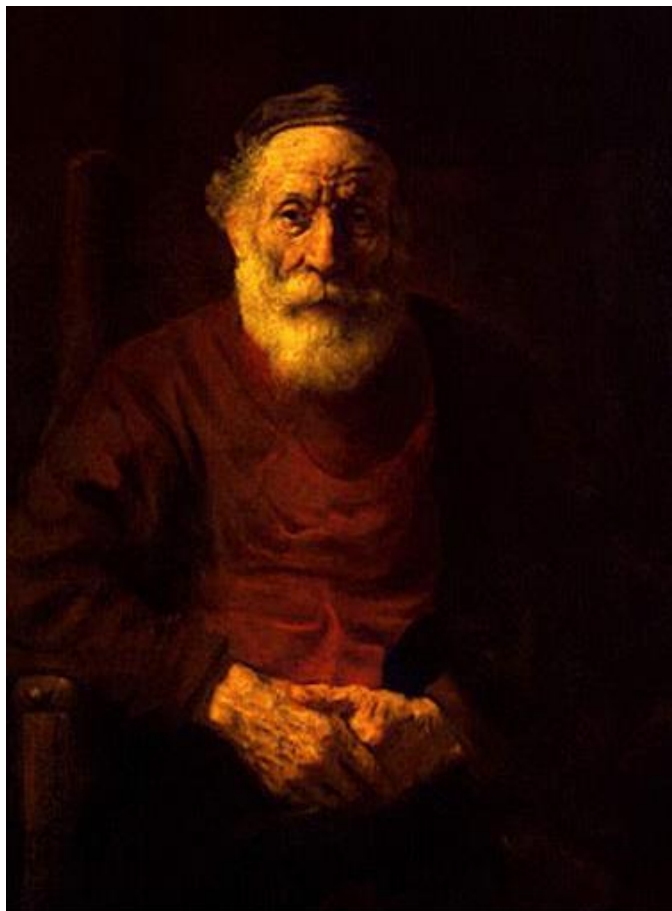
Будучи создателем названного жанра, он неуклонно утверждал идею «хорошо организованного контраста» (определение самого композитора): трёхчастный цикл с распорядком темпов *Allegro – Adagio – Allegro* (быстро – медленно – быстро).

Быстрые части (первая и третья, то есть крайние) выдержаны у него в стремительном движении – это энергия действия, высокой жизненной активности. В медленной (средней) части деятельный пульс замирает, и в свои права вступает мир души. Это средоточие лирических эмоций и размышлений, средоточие глубокой человечности.

Здесь царит кантилена, поддержанная мягкой и чуткой вибрацией гармоний. Лучше всего «пропеть» такую кантилену могла солирующая скрипка, и, очевидно, в немалой степени по данной причине почти половина из полутысячи концертов Вивальди написана для этого инструмента.

Один из замечательных примеров такой кантилены можно услышать в медленной части вивальдиевского **Концерта для скрипки с оркестром ля минор (ор.4, № 4)**.

В живописи своё высшее выражение гуманизм эпохи Барокко нашёл в творчестве *Рембрандта*. Вовсе не случайно его самое пристальное внимание привлекали образы старых людей, много переживших и потому более чем кто-либо нуждавшихся в сочувствии, понимании. Вот почему эти образы согреты у художника особой



Рембрандт Старик в красном

любовью к человеку – внешне сдержанной, но трепетной и часто щемящей.

Его «**Портрет старика в красном**» излучает чувство мудрости, доброты, неугасающего интереса к жизни. На лице, покрытом сеткой морщин – следы большой прожитой судьбы. Здесь, как и в других подобных работах Рембрандта, огромную роль играет изображение рук: они, как и лицо, многое рассказывают о человеке.

В полной мере присутствует это и в «**Портрете жены брата**» (другое название – «Портрет старушки», 1654). Как почти всегда в таких случаях, художник создаёт портрет-биографию. Вглядываясь в него, внимательный наблюдатель может немало прочесть о многотрудной жизни этой пожилой женщины.

Концентрируя освещение, окружая голову покрывалом наподобие капюшона, художник сосредоточивает взгляд зрителя на лице. Оно изборождено годами, донельзя грустные глаза несут в себе ощущение безвозвратно ушедшей лучшей поры жизни. И сколько во всём этом исходящих от автора доброты и бережного внимания, в которых и овеществляется подлинная человечность.

В том же ряду находится и одно из самых последних полотен *Рембрандта* – знаменитое «**Возвращение блудного сына**» (около 1668–1669), написанное на сюжет библейской притчи о беспутном сыне, который покинул отчий дом и вернулся в него после многих мытарств и бедствий, когда все считали его погибшим.

В центре картины две фигуры: упавший перед отцом на колени несчастный странник, дошедший в своих скитаниях до последней черты нищеты и унижения, и уже незрячий старец, положивший руки на плечи сына (и опять-таки как много говорят нам эти руки!).

В остальном – обычность лиц основных и второстепенных персонажей, никакой патетики и только суть, сокровенное постижение глубокого внутреннего чувства. Мы становимся свидетелями момента высшего духовного просветления: раскаяние сына, прильнувшего к отцу, и бесконечная отцовская любовь, готовая всё простить.

* * *

Высшая человечность по-своему заявляла о себе и в обрисовке мгновений гармонии духа, изредка посещавших эпоху Барокко. Живописцы фиксировали подобное, как правило, в семейной атмосфере, через созвучие душ близких людей.

Такое находим, например, в картине «**Святое семейство**» (1645–1650) испанского художника *Бартоломе́ Эстеба́на Мури́льо* (1618–1682). Взятая сама по себе, она всецело принадлежит бытовому жанру: сцена частной жизни, сугубо домашний интерьер, предметы труда плотника в правой части полотна и атрибуты ремесла пряжи в его левой части, птичка в руке ребёнка и собачка перед ним (принципиально важно и то, что художник отказался от нимбов над головами святых).

Тем не менее, библейский мотив (детство Христа) своим легендарным отблеском озаряет картину – прежде всего через серебристую воздушную дымку, окутывающую фигуры. Но ещё важнее другое: от изображённой здесь сцены исходит излучение жизненной гармонии, что поддержано и такой немаловажной деталью: Иосиф, который обычно находится у художников далеко на втором плане, глубоко в тени, оказывается у Мурильо равноправным участником действия.

Максимально поэтизируя происходящее, автор всемерно подчёркивает нежной цветовой гаммой дух интимности, мягкого лиризма, передавая задушевность и теплоту человеческих чувств, атмосферу безмятежного семейного счастья.

В совершенно реальном и конкретном ракурсе примерно тот же мотив разрабатывается в принадлежащем *Рубенсу* «**Автопортрете с Изабеллой Брант**» (1609–1610). Художник изобразил себя с молодой женой в цветущем саду, в дорогих костюмах и несколько торжественных позах.

Этот церемонный штрих, подчёркнутый виртуозным и точным рисунком, а также тщательной выписанностью всех деталей одежды, призван указать на достаток и жизненную удовлетворённость супружеской пары, на спокойную уверенность в себе и своём завтрашнем дне.

Таково материальное основание их счастливой семейной жизни, которую освещает благодать согласия, душевной гармонии и взаимной нежности, что передано всей суммой средств – от жеста сплетённых рук до единой тональной гаммы, передающей дух сдержанной роскоши и отменного вкуса.

Как можно было этого ожидать, искусство эпохи Барокко поднималось и к высотам идеально возвышенной гармоничности. Чтобы убедиться в том, ещё раз обратимся к живописи *Рубенса*. «**Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов**» (около 1625) – портрет одновременно и парадный, и глубоко человеческий.

Жемчужно-белая пена официального жабо гранд-дамы становится прекрасным фоном для воссоздания живой прелести лица – предполагают, что художник написал здесь свою дочь, и если это так, то легко объяснима его «заинтересованность» в создании шедевра.

Лёгкие рефлексы *золотистого* цвета, из которых соткано изображение, передают трепет жизни, искры *золотистого* света блестят в глазах, пушистые пряди *золотистых* волос обрамляют лоб и виски. По задумчивому лицу скользит улыбка, она подчёркивает ум, тонкость, изящество и душевное богатство девушки.

Мечтательный взгляд больших светлых глаз резонирует отсветам божественного в её красоте, пленительной в своей прозрачной ясности, нежности и лиризме. Мягкое сияние её светящегося лика приближает к тому, что Гёте, а затем русские символисты рубежа XX века обозначали понятием *Вечная Женственность*.



Питер Пауэл Рубенс. Портрет камеристки

Подобные мгновенья лучезарного света и полного умиротворения вдохновенно умел передавать в своей музыке *Иоганн Себастьян Бах*.

Это могла быть торжественная хвала мирозданию, гимн его красоте и величию в моменты светлой безмятежности, когда дух человеческий воспаряет к непреходящему – таково, например, возвышенное, ничем не стесняемое пение струнных в **Увертюре** из оркестровой **Сюиты № 1**.

Это мог быть ангельский лик человеческой природы в её божественном сиянии – серебристое струение фигураций в **Прелюдии До мажор** из I тома «**Хорошо темперированного клавира**».

И это, наконец, мог быть бесподобный оазис света, высшей мудрости и человечности, гармонии земного и небесного, которую дарует чувство возвышенной красоты бытия – **Ария** из оркестровой **Сюиты № 3**.

Виктория Алесенкова (Саратов)

«Драма» и «постдрама»: смена парадигмы

Целью статьи является актуализация пересмотра некоторых теоретических аспектов: реформирование исторических рамок, предпосылок и перспектив развития европейского театрального искусства. Попытка рассмотреть эволюцию театра как закономерный циклический процесс трансформации мифа через фазу драматической формы вносит обоснованное дополнение в теорию немецкого учёного Х.-Т.Лемана.

Концепция постдраматизма, представленная на исходе двадцатого столетия Хансом-Тисом Леманом в монографии «Постдраматический театр», открывает перспективу расширения привычной теоретической модели драматического театра введением новых понятий на основе изучения закономерных тенденций и свойств в современной европейской театральной практике. Исследование Лемана затрагивает один из важных теоретических вопросов, вызвавших резонанс в науке о театре – что же следует подразумевать под термином «драма», чтобы усвоить объём противопоставляемой ему парадигмы «постдрамы», и каково взаимоотношение драмы и театра, текста и театральности. В главе «Взаимное отчуждение театра и драмы» Леман отмечает, что в театре происходит такое изменение, *«которое взаимно отчуждает друг от друга театр и драму, так что расстояние между ними продолжает увеличиваться. Процесс распада драмы на уровне текста соответствует наблюдающемуся общему развитию в сторону театра, который вообще больше не основан на “драме” (если мы возьмём тут обычные категории теории драмы)»* [3, с. 49].

Изучая процессы, определяющие состояние европейского искусства в целом и театрального искусства в частности, нужно иметь в виду, что они подчиняются тем же универсальным законам Природы, что и другие процессы – развитие истории, цивилизации или конкретно взятого человека в контексте его жизни. Принцип пересечения

пространств лежит в основе зарождения новых форм и смыслов так же, как принцип скрещивания лежит в основе селекции. Близкое и понятное трёхчастное членение любой движущейся материи, имеющей начало, середину и конец, отражённое в знаменитой загадке Сфинкса о Человеке, как метафорическое разделение его жизни на утро, день и вечер, прочно закрепило в культурном европейском сознании признаки развития, расцвета и затухания, которые можно наблюдать в любой форме жизни, включая театр. Поэтому не удивительно, что Х.-Т.Леман, взяв за основу эту универсальную формулу, поделил всё время существования западноевропейского театра на три периода – «преддраму» (античный и средневековый театр, преимущественно древнегреческая трагедия), собственно «драму» (театр от Ренессанса вплоть до середины XX века, более всего драмы Ж.Расина) и «постдраму» (современный театр, начиная с 1970-х гг., особенно визуальная драматургия Р.Уилсона).

Факт трёхчастного деления, который применил Леман в выборе определяющего термина для современного театрального процесса, выстраивает логику, следуя которой, преддрама соответствует зарождению, драма – расцвету, а постдрама – затуханию жизненного цикла того, что заключается в понятии «драматический театр». Очевидно, давая оценку театральному процессу, Леман рассматривал его как бы линейно, в горизонтальной плоскости, не учитывая, что та же универсальная модель трёхчастного деления может быть применима и по вертикали, внося дополнительные параметры для более объективного объяснения причин и перспектив качественного развития театрального искусства.

Пространства взаимодействуют между собой, подчиняясь закону притяжения и отталкивания, сменяя поочередно один цикл на другой. При этом в результате сжатия происходит активный процесс максимальной концентрации материи в пространстве, что приводит к однородности, замедлению движения с неминуемой «мёртвой» точкой (фазой строгой фиксации общепринятых единых норм и канонов) и последующим действием революционных сил, взрывающих пространство для противоположного движения – расширения, в результате которого возникшее напряжение между пространствами создаёт потенциальные условия для новых соединений элементов, для новой группировки творческих сил, впоследствии снова иссякающих по мере удаления полюсов друг от друга.

Подразумевается, что у любых пересекаемых пространств в вертикальной плоскости существуют изменяемые верхний и нижний пределы, аналогичные верхнему и нижнему давлению крови в живом организме, которые в переложении на объект *театральное искусство*:

1/ определяют границы эстетических норм «высокого» и «низкого», что в период Античности нашло отражение в полярности жанров трагедии и комедии, описанное Аристотелем в «Поэтике»;

2/ являются показателем жизненного состояния объекта, пропорционального качественному расстоянию между категориями «высокого» и «низкого», циклически повторяющегося в трёх фазах – **(а)** критически опасное смещение величины верхнего и нижнего пределов на грани разрыва связей, **(b)** состояние гармоничного баланса или «золотой середины» и **(с)** состояние максимального совмещения (фаза «мёртвой» точки или утраты жизнедеятельности).

Разумеется, начало нового цикла будет сопровождаться нарастанием напряжения, переходящего в энергетический импульс, некий взрыв, сообщающий силу движению к новому состоянию гармоничного баланса. Естественная последовательность фаз: **(а)-(b)-(с)-(b)-(а)**.

В ключе вышесказанного, античный театр, названный Леманом преддрамой, соответственно совокупным сведениям, основанным на материале сохранившихся архитектурных, археологических и литературных артефактов того времени, являет собой пример гармоничного распределения сил и функций между эстетическими категориями *прекрасного* и *безобразного*, и соответствует понятию «золотой середины» **(b)**, а значит, фазе «расцвета» в горизонтальном измерении. В то время как период, отсчитываемый Леманом от Ренессанса, а скорее всего, от факта канонизации законов драмы французским классицизмом, на деле является фазой «мёртвой» точки **(с)**, завершением цикла.

«Поэтическое искусство» Н.Буало, привившее на живые идеи Горация и Аристотеля сухие рекомендации аббата д'Обиньяка, было превращено в догматическое предписание. Театральное искусство в своей попытке возродить архаические идеалы красоты, отразило лишь тень Эллады, продолжая дело музейной реставрации наследия Античности через интерпретацию и реинтерпретацию рекомендованных (преимущественно мифологических) сюжетов, всё больше погружая понятие драмы как театра в понятие драмы как жанра.

На фоне этого погружения незаметно происходило поглощение античного мифа христианским, с неизбежной подменой сакральных форм профанными. Фактически, смысловое пространство мифа было свёрнуто в слово.

Становится очевидным, что промежуток, называемый «драмой», является точкой полного закрепощения театра в тексте, концом театральности, мёртвой точкой театрального действия, которому противостоит расцвет словесности (нарративности) и подчинённости сценического воплощения литературному произведению. В результате, кажется закономерным, что понятие «драма» откололось от первоначального значения «действие», во многих европейских языках слившись с понятием вербально-визуального воплощения пьесы, и временно присвоило себе значение театра как такового. Даже в конце XX века немецкий театровед Э.Фишер-Лихте в известной работе «Семиотика театра» использует буквально термин «перевод» текста литературного на текст сценический: «*We define the transformation of a drama into a performance as a process of translation, <...> words are 'translated' into gestures*» [5, с. 193] /«мы определяем трансформацию драмы в спектакль как процесс перевода», <...> «слова "переводятся" в жесты» – пер. В.А./

Это не просто «указывает на тесную взаимосвязь и взаимообмен между театром и текстом» [3, с. 29], но свидетельствует о взаимопоглощении, однородности смысловых пространств текста и театра, слова и действия, что позволяет теперь рассматривать тенденцию постдраматизма вовсе не как заявленное Леманом иссякание драматического действия, а напротив, – как применение театром нового качества действия для разрушения тех рамок, которые были предписаны ему для точного переложения авторского текста с литературного языка на сценический, как импульс к разделению смысловых пространств текста и театра противопоставлением режиссёрского смыслового пространства авторскому.

Если периоды существования театра представить графически, то ни о каком линейном развитии не может быть и речи. Любое его качество отражается в виде процесса усиления или угасания, что соответствует цикличному пересечению синусоидных кривых, где театральность так относится к тексту, как действие относится к слову и режиссура – к драматургии. Период преддрамы характеризуется сближением понятий *действия* и *слова* (ДЕЙСТВИЕ → СЛОВО), период драмы представляет собой фазу максимального сближения, при-

ведшего к замещению *действия словом* (ДЕЙСТВИЕ = СЛОВО), а период постдрамы соответствует обратному процессу – реполяризации понятий, когда *слово* не только дублируется, но и полностью трансформируется в *действие* (СЛОВО → ДЕЙСТВИЕ).

В ходе исследования античного театра русский искусствовед Адр.Пиотровский отметил: «*В театре <...> заключены противоречия, вызывающие постоянные смещения, взаимодействия, столкновения и борьбу внутри различных его элементов*» [2, с. 14], что позволяет отнести ревизию некоторых общепринятых фактов к вполне закономерному процессу. В целом, становится очевидным, что исторический отсчёт существования театра от древнегреческого не корректен. Так, период преддрамы можно рассматривать как длительный процесс кристаллизации мистериальных форм театра в драматические, как постепенное сжатие трансцендентального мифа до рамок фабулы. Следовательно, в период постдрамы можно предполагать тенденцию развёртывания драматического мифа в сакральные формы новой мистерии. При этом «инволюционные откаты» в сторону неодраматизма неизбежно будут иметь место, а путь эволюционного расширения будет непременно сопровождаться действием противоположающихся сил – конструктивного и деструктивного аспектов постдраматического театра, выраженных на ближайшем этапе модернистской и постмодернистской тенденциями.

Отождествление Леманом начала периода постдрамы с семидесятыми годами XX века представляется результатом некоторого смещения естественного хода развития театрального искусства, внесённого двумя мировыми войнами и другими социально-идеологическими катаклизмами, поскольку очевидно, что «*такое внутреннее раздвоение, такое расщепление*» [1, с. 400] классических форм в искусстве и науке, которое, подобно вулканическим извержениям, выплеснуло в мир фейерверк противоречивых, ярких и краткосрочных течений и направлений, совпадает с ощущением глубокого кризиса европейской культуры и творчества на взлёте столетия, охарактеризованным О.Шпенглером и Н.Бердяевым как «закат Европы», конец Ренессанса и смена эпох. Поэтому европейское театральное искусство первой половины прошлого века, отмеченное режиссёрскими лабораториями Э.Пискатора и М.Рейнхардта, Г.Крэга и Вс.Мейерхольда, идеями русского символизма и оппозиционными им экспериментами сюрреализма и дадаизма, нашедших отражение в метафизическом предвосхищении театра будущего А.Арто и революци-

онных идеях театра абсурда, безусловно нужно рассматривать как мощный потенциал, без которого современный постдраматический театр не мог бы сформироваться.

По мысли русского поэта и философа Вл.Соловьева, искусство, дошедшее в своём развитии до точки совершенства, более не нуждается в совершенствовании, как, например, древнегреческая скульптура. Не значит ли это, что и драма, прошедшая точку расцвета, должна смириться с перенаправлением творческой энергии на развитие новых родов искусства? *«Художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения»* [4, с. 89], – пишет Соловьев в «Общем смысле искусства», а значит, воплощение идей в преимущественно невербальной форме постдраматического театра может рассматриваться как закономерное развитие театрального искусства в сфере режиссуры.

«Сосредоточение на театральности в противоположность литературному, фотографическому или кинематографическому образу мира – это сосредоточение, которое можно обозначить теперь термином “ре-театрализация”», – отмечает в своей монографии Х.-Т.Леман. [3, с. 83]. Если, в трактовке Лемана, театр умирал в драме почти четыреста лет, то возрождение театральности творческими силами режиссёра-художника (в противовес режиссёру-драматургу и режиссёру-интерпретатору) ведёт к формированию искусства режиссуры как самостоятельного многогранного явления, подтверждение чему можно наблюдать в европейском театре как некую тенденцию качественного взаимодействия режиссуры с другими видами искусства. Известны примеры режиссёра-сценографа (от Т.Кантора до Д.Боровского и Д.Крымова), режиссёра-дирижёра (от метода работы К.Марталера и Р.Уилсона до идеи музыкализации всех театральных выразительных средств), режиссёра-хореографа (развитие пластической драмы от П.Бауш до Дж.Тьерре, А.Холиной и многих других) и, конечно, надо отметить, что такие представители постдраматического вектора в режиссуре, как П.Брук, Э.Някрошюс, А.Васильев, С.Пуркарете, Р.Лепаж, А.Жолдак и др., осваивают синкретические формы выразительности. *«Растущая значимость режиссуры – явление необратимое»* [3, с. 83], – подтверждает и сам Леман.

Таким образом, вопрос об актуальности пересмотра исторических рамок, предпосылок и перспектив развития театрального искусства в российской программе обучения в высших учебных заведениях с изучением предметов, затрагивающих историю, теорию и критику

театра, можно считать назревшим. Профессиональная терминология, обновлённый понятийный аппарат и объективное восприятие проблем современного театра способствуют адекватному и плодотворному исследованию творческих процессов на отечественной сцене.

Литература

1. *Бердяев Н.* Философия творчества, культуры и искусства. – в 2-х т. Т.1. – М.: Искусство, 1994. 542 с.
2. *Гвоздев А.А., Пиотровский Адр.* История европейского театра: Античный театр. Театр эпохи феодализма. – М.: Российский университет театрального искусства – ГИТИС, 2013. 440 с.
3. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
4. *Соловьёв В.С.* Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. 701 с.
5. *Fischer-Lichte E.* The semiotics of theater /translated by J.Gaines and D.L. Jones/, USA, Indiana University Press, 1992. 337 p.

Виктория Алесенкова (Саратов)

Краеугольные камни постдраматической теории Лемана

Анализ наследия «анти-драматических» тенденций XX века в постдраматическом театре демонстрирует его оппозиционность не только традициям драматического, но и натуралистического театра, что позволяет рассматривать постдраматический театр как биполярное развитие условного театра, воплощающего иную реальность качественно изменённым сценическим языком, свойственным диалектическому процессу.

«Ре-театрализация» на европейской сцене начала XXI века приняла форму протеста и тенденциозной атаки на традиционные принципы драматического театра. В этом смысле теория постдраматизма Ханса-Тиса Лемана представляется адекватной оценкой театрального процесса, поскольку, по убеждению немецкого исследователя, эстетика постдраматического театра зиждется как бы на трёх китах антидраматического движения: эстетика эпического театра Брехта, эстетика театра абсурда и эстетика постмодернизма. Однако анализ унаследованных постдраматическим театром традиций позволяет расширить парадигму постдраматизма, обозначенную Леманом.

Поскольку модернизм, в большей степени, отождествляется с созидательным освоением искусством новых пространств и смыслов за пределами рационального, мыслится неким универсальным принципом вертикального расширения сознания, проявленного в искусстве независимо от временных рамок, то постмодернизм, хотя и рассматривается в теории искусства достаточно разноречиво – как оппозиция модернизму (Ж.Деррида), как продолжение модернизма (У.Эко), как поглощение модернизма (Ж.-Ф.Лиотар), как трансгрессивная практика (С.Шлыкова) и т.д. – в основном подразумевает деструктивное начало в качестве доминанты и является своеобразным протестом против действительности. Если у модернизма, считают исследователи Н.Новикова и И.Тремаскина, *«была некая проекция в бу-*

дущее, у постмодернизма этой обращённости в будущее нет» [5, с. 19].

Постдраматический театр, если его рассматривать в постмодернистском аспекте, *«следует понимать, как развёртывание и расцвет некоего потенциала распада, демонтажа и деконструкции, уже заложенного в самой драме» [3, с. 71].* На практике постдраматическому театру знакомы все многочисленные характеристики постмодернизма, признаётся Леман: *«двузначность; прославление театра как процесса; разрушение непрерывности; гетерогенность; нетекстуальность; плюрализм; возможность многочисленных кодов прочтения; подрывной характер; многообразные места действия; перверсия; актёр, взятый как тема и главная фигура; деформация; деконструкция; текст, которым пренебрегают; перформанс как нечто третье между драмой и театром» [3, с. 42].*

В то же время, «постдраматический» противопоставляется Леманом категории «постмодернистский» тем, что *«представляет собой конкретную проблематику театральной эстетики» [3, с. 34],* как констатацию возникшей трудности художника *«сформулировать себя с помощью драматической формы» [3, с. 34].* Таким образом, понятие «постмодернизм» не охватывает всех процессов в искусстве театра, тем более не является его полноценной характеристикой, поэтому у Лемана возникает необходимость более глубокого исследования, в ходе которого он высказывает мысль, что *«постдраматический театр – это театр постбрехтовский» [3, с. 54].*

По всей видимости, Леман опирается в своём заявлении только на теорию эпического театра (изложена в «Малом органоне для театра» и других публикациях Б.Брехта), которая, главным образом, воспринимается как оппозиция драматическому (аристотелевскому) театру, и не упоминает режиссёрские эксперименты знаменитого соотечественника. Ссылаясь на А.Вирта, Леман отмечает: *«Брехтовская теория имплицитно показывает, что высказывание в театре возникает благодаря равномерному участию вербальных и кинетических (жестовых) элементов, а вовсе не имеет исключительно литературной природы» [3, с. 53],* что позволяет ему признать Брехта предтечей новой театральной эстетики. Однако, в отличие от брехтовского, новый театр, по мнению Лемана, *«отбрасывает прочь политический стиль, тенденцию к догматизации и акцент на рациональное начало» [3, с. 54].*

Следует пояснить, говоря о «политическом стиле», что театр Брехта не был агитационным или пропагандистским, а скорее наоборот – антиполитичным, в его задачи входило «дисциплинировать ум» зрителя, пробудить, по выражению К.Рудницкого, *«трезвую силу холодного, аналитического разума»* [7, с. 290], чтобы противостоять любому политическому одурманиванию сознания, идеологическому программированию, вынесенному из опыта ложного патриотизма нацистской Германии. Апеллировать не к чувству, а к разуму зрителя, Брехта побудило желание усовершенствовать театр, руководствуясь фактором позитивного критического подхода, подобно тому, как критическое отношение к реке заставляет изменить её русло, а критическое отношение к плодovому дереву заставляет делать ему прививку [1].

Вопреки бытующему мнению, Брехт не был идеологом такого театра, форма которого бы явно противоречила законам драмы. Являясь драматургом своих постановок, он был лишён оснований вступать в противоречие с самим собой, но его пьесы уже были результатом пересечения смысловых пространств с автором, к сюжету которого он обращался. Как бы ни казалась оригинальной и неповторимой теория эпического театра, в режиссёрской практике Брехт, заново открывая и оттачивая новые грани, двигался в направлении того, что уже было изложено в теории как концепция условного театра и воплощено на практике Вс.Мейерхольдом.

Брехтовский «эффект очуждения», позволяющий актёрам представлять своего персонажа на суд зрителя, а не вживаться в роль; разделение спектакля на фрагменты отдельных сцен «зонгами», не ломая при этом общей фабулы, но чередуя нарративность с языком жестов и музыки, чтобы позволить зрителю сформировать суждение, а не увлечься со-переживанием – больше напоминают протест против натуралистического, а не драматического театра. У Мейерхольда – *«зритель ни минуты не забывает, что перед ним актёр, который играет, а актёр – что перед ним зрительный зал, а под ногами – сцена»* [4, с. 145].

Уникальность Брехта-новатора заключается в том, что, творчески соединив в себе драматурга и режиссёра, он сумел сохранить (в отличие от других драматургов-постановщиков) способность критически относиться к собственным текстам, продолжая их совершенствовать и интерпретировать в сценическом воплощении уже другим языком – языком невербальных метафор. Поэтому «постбрехтовский» – в трактовке Лемана, как *после* Брехта, но сохраняющий с ним

связь – не может относиться к Брехту-драматургу, потому что это бессмысленно, но только к Брехту-режиссёру. Именно эту связь подразумевали, говоря о Ю.Любимове как о преемнике брехтовского метода после известной постановки в Московском театре на Таганке «Доброго человека из Сезуана» в 1964 году, и в этом смысле театр Любимова можно с полным основанием назвать постбрехтовским.

В театре на Таганке под руководством Ю.Любимова, подход к любому материалу (не только к текстам Брехта) резко отличался от традиционного натуралистического. Удивляла *«необычайная свежесть и самостоятельность любимовской режиссуры, <...> бесконечно изобретательной, смелой, находчивой»* [7, с. 296]. Впитав с вахтанговской школой синтез идей Станиславского и Мейерхольда, Любимов в режиссёрской практике демонстрировал новый виток развития условного театра в гармоничном сочетании с драматической игрой актёров, что не только наводило на мысль о постмейерхольдовском театре, но и протягивало нити преемственной связи от Мейерхольда к Брехту. *«Вся система политического театра Брехта, без сомнения, связана с русской мейерхольдовской традицией, с опытом и исканиями Мейерхольда»* [7, с. 292], – писал известный театровед К.Рудницкий.

Опираясь в своих рассуждениях на приверженность Мейерхольда и Любимова к форме «спектаклей-обзрений», сложившейся в период постановок, посвящённых произведениям поэтов (Мейерхольд ставил Лермонтова, Блока, Маяковского; Любимов – Вознесенского, Есенина, Маяковского), К.Рудницкий прослеживает линию эстетического заимствования – [Мейерхольд и Маяковский → Брехт → Любимов] – *«сценическая система, которую утверждали Мейерхольд и Маяковский, а затем Брехт и которую развивает Любимов, есть система условного, метафорического театра»* [7, с. 308]. Таким образом, творчество Брехта нужно рассматривать как не более и не менее значимое, чем творчество Мейерхольда, звено в сложной схеме путей становления нового театра, смело внося изменения в формулировку Лемана: постдраматический театр – *постбрехтовский* или *постмейерхольдовский* – это театр режиссёра-художника, одинаково владеющий палитрой визуальных средств как для целостного созидания смысла, так и для его раздробления и тиражирования.

Преимущественно мотивы *«раздробленности, коллажа и монтажа, распада повествования (нарративности), безъязыковости и ухода смысла»* [3, с. 87] выделяет Х.-Т. Леман, как свойства, связы-

вающие постдраматический театр с театром абсурда. В то же время, и театр абсурда, и театр Брехта он целиком относит к традиции драматического театра, поясняя, что *«доминирование текста, конфликт между персонажами и всеобщность “действия” и образа мира (даже если действие становится всё более и более гротескным) – остаётся здесь в неприкосновенности»* [3, с. 87].

Леман признаёт, что некоторые абсурдистские тексты взрывают изнутри рамки драматической и повествовательной логики, но постдрама, по его убеждению, начинается только тогда, когда *«театральные средства, лежащие за пределами языка, полагаются на равных с текстом и могут быть систематически помысленны без него»* [3, с. 88]. Рассуждая о наследии абсурдизма в эстетике постдраматического театра, Леман привычно смещает акцент в сторону деструкции и девальвации языка, выдвигая на первый план проблему отказа от смысла, что лишает объективности суждение о значении театра абсурда в осмыслении того театрального процесса, который был охарактеризован им самим как постдраматический.

Эстетика «театра абсурда» (в дефиниции которого воедино сплелись драматургия и её сценическое воплощение), вмещающая в себя традиции дада и сюрреализма, гротескную форму шутовской комедии античных мимов и немного кино, алогичность вербальных нелепиц и провокационную реальность хэппенингов, «церемоний» и «состояний», безусловно, предопределила эстетику постдраматического театра. В контексте эволюционного развития, явление театра абсурда можно рассматривать 1) как форму протеста против безжизненности устаревших норм и догм традиционной проблематики драмы, которая на фоне дегуманизации европейского мира, обесценивания жизни и обрушения системы ценностей представлялась фальшивой и лицемерной, 2) как саркастическую насмешку над абсурдностью окружающей действительности, 3) как ответ на острое чувство фатальной несправедливости и деморализации человечества. *«Абсурд так заполнил собой реальность, – объяснял современникам Э.Ионеско, – что реальности и реализмы кажутся нам столь же правдивыми, сколь абсурдными, а абсурд кажется реальностью»* [2, с. 195].

Отображение этой, по-новому понимаемой реальности нельзя целиком сводить к манифестации деструктивных принципов дадаизма – отрицанию всякой иерархии и упразднению логики, памяти, пророков, будущего и т.д., по примеру Т.Тцары, протестующего против инверсивного принципа жизни методом его провозглашения:

«нужно разрушать мораль повсюду, бросать небесную десницу в ад и поднимать глаза из ада к небу» [9, с. 32]. Подобная трансгрессивная стратегия легко распознаётся в постмодернистской практике: от безобидной нейтрализации смысла вещи (меховая чашка, уют с гвоздями) до профанации сакральных образов (купола-клизмы в инсталляции «Голубые города» Т. Антошиной на пермской выставке 2011 г.), и находит применение в современном театре на примере нейтрализации смысла жизни в образах унитаза-надгробья или церемонии похорон в солярии вместо гроба, в спектакле К. Богомолова по мотивам романа Ф. Достоевского «Карамазовы» (премьера 2013 г. в МХТ им. А.П. Чехова).

Если целью театра абсурда, по мысли М. Эслина, было *«передать жизненный опыт и бескомпромиссное, честное, бесстрашное изображение реальных условий человеческого существования»* [10, с. 432], то, очевидно, сверхзадачей театра абсурда было обнаружить и восстановить утраченную в послевоенном европейском сознании связь с иррациональным, метафизическим, духовным миром, в котором душа обрела бы примиряющий с жизнью Смысл. Попытка прорваться в высшую реальность через *«позитивную, оздоравливающую силу подсознания»* [10, с. 388] – сны, фантазии и грёзы – осуществляется и в постдраматическом театре как трансформация эстетики сюрреализма в абстрактный экзистенциализм, позволяя бессознательному началу художника (режиссёра) апеллировать к бессознательному началу зрителя. *«Сон, грёза – это модель par excellence некой новой не-иерархической театральной эстетики, прямого наследия сюрреализма»* [3, с. 135], – подтверждает Леман.

«Мышление сна» предполагает и оправдывает приём коллажа или фрагментарной сборки в спектаклях «Гамлет. Сны» А. Жолдака (2002), «Чайка» Ю. Бутусова (2011), «Гамлет/Коллаж» Р. Лепаж (2013), и оно же позволяет удивляться бесконечно преломляющейся поэтической образности в спектаклях «Медея. Материал» (2001) А. Васильева, «Фауст» С. Пуркарете (2007), «Гамлет» (1997), «Отелло» (2001) и «Калигула» (2011) Э. Някрошюса, убеждая на практике, что театральные эффекты *«обладают глубоким, часто метафизическим смыслом и выражают больше, чем может выразить язык»* [10, с. 337].

Линия заимствования формы ритуала и церемонии, характерные для постановок Р. Виктюка и предпочитаемого Леманом творчества Р. Уилсона, отслеживается в своеобразной эстетике абсурда Ж. Жене,

охарактеризованной Эслиным как «Пляска Смерти», в ритуальном измерении метафизического театра А.Арто, символистском театре призраков А.Стриндберга и М.Метерлинка, в традиционной ритуальности японского театра Но. *«Символическое мышление – одна из характерных черт сновидений»*, – отмечает Эслин [10, с. 358], направляя мысль к юнговским символам и архетипам бессознательного.

В результате глубокого исследования театра абсурда М.Эслин обнаруживает, что новизна его заключается не вообще в чём-то новом, а в необычности комбинаций архаичных традиций, и реализуется как *«расширение, повторение и развитие известных, признанных приёмов в несколько изменённых контекстах»* [10, с. 335]. По сути идентичным на фоне этого высказывания воспринимается пассаж Лемана о постдраматическом театре: *«Это не какой-то новый тип театрального текста, но скорее новый способ использования знаков <...> благодаря структурно изменившемуся качеству самого текста представления»* [3, с. 138].

Параллель, проведённая между театром абсурда и постдраматическим театром, проясняет проблему «кризиса знака», с которой столкнулась театральная семиология, потерявшая логику конструирования смысла в качественно изменённой реальности сценического языка, в котором доминанта метафоро-символического воссоздания внутреннего мира человека отражает устремление спектакля к мифу, что заставляет Лемана заметить: *«Подобно тому, как сон требует иного понимания знака, новый театр требует "снятой" семиотики и "отпущенного" значения»* [3, с. 136].

Ещё не так давно А.Арто призывал, отказавшись от текста, создавать Мифы, и видел в этом истинную цель театра, а М.Эллиаде утверждал, что *«миф никогда полностью не исчезал; он проявляется в снах, фантазиях и устремлениях современного человека»* [10, с. 358]. П.Пави, опираясь на Аристотеля, авторитетно заявляет, что в театре *«миф определяется как мимесис действия»* [6, с. 186], поэтому спектакль, рассматриваемый как миф, в очередной раз подтверждает, что действие в постдраматическом театре продолжает осуществляться, но в изменённом качестве. Как в театре абсурда параллельные, на первый взгляд, миры персонажей пересекаются в сфере иррационального, обретая там Смысл, так действие в постдраматическом театре перестаёт быть только двигателем фабулы и трансформируется в символическое. *«Просто событие в глубине своей – каким бы оно ни было – символизирует нечто другое: реальное здесь слу-*

жит ирреальному» [8, с. 105], – точно предвидел Ж.-П.Сартр в работе «Миф и реальность театра».

Принцип пересечения полярных пространств позволяет представить постдраматический театр как плодотворное вместилище всей палитры амбивалентных связей – драмы и театра, натуралистического и условного, переживания и представления, модернизма и постмодернизма, мифа и перформанса, внося свежий взгляд на суть процессов, приводящих к качественному изменению привычных форм. Очевидно, что уже не текст, а метатекст пьесы становится полем пересечения смысловых пространств автора и режиссёра, а язык (вербальный и невербальный) – сферой пересечения драмы и театра. Формой пересечения материального и духовного миров в спектакле остаётся действие, но уже в его реально-символическом универсальном аспекте.

Таким образом, если нынешний процесс деструктуризации и деиерархизации, по совету Ж.-П.Сартра, воспринимать как аналитическое исследование театром самого себя, а театр – *«как диалектический процесс, который объединяет свои противоречия и продвигается вперёд благодаря им»* [8, с. 110], то развивающийся в постдраматическом театре вектор режиссёрского мифотворчества следует определить как синтетическое исследование театром универсальных законов бытия, а театр – как один из возможных путей познания.

Литература

1. *Брехт Б.* Театр. Пьесы. Статьи. Высказывания. В пяти томах. Т. 5. – М.: Искусство, 1965.
2. *Ионеско Э.* Есть ли будущее у театра абсурда? // Театр абсурда. Сборник статей и публикаций. – СПб., 2005. С. 191–195.
3. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. – М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
4. *Мейерхольд Вс.* Театр (к истории и технике) // ТЕАТР. Книга о новом театре: Сборник статей. – М.: РАТИ-ГИТИС, 2008. С. 101–147.
5. *Новикова Н., Трemasкина И.* Модернизм и постмодернизм: к проблеме соотношения // Вестник томского государственного университета, Культурология и искусствоведение. 2011, №2. С. 19–25
6. *Пави П.* Словарь театра. – М.: Прогресс, 1991. 504 с.
7. *Рудницкий К. Л.* Спектакли разных лет. – М., Искусство, 1974. 344 с.

8. *Сартр Ж.-П.* Миф и реальность театра // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: Союзтеатр, ГИТИС, 1992. С. 94–111.

9. *Тцара Т.* Манифест Дада 1918 года // Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда. – М.: Союзтеатр, ГИТИС, 1992. С. 27–36.

10. *Эсслин М.* Театр абсурда. – Спб.: Балтийские сезоны, 2010. 528 с.

Виктория Алесенкова (Саратов)

Предпосылки для развития когнитивного театроведения как метода анализа постдраматического театра

Когнитивная наука, по авторитетному мнению основателя отечественной когнитологии Е. Кубряковой, занимается *«человеческим разумом и мышлением, и теми ментальными (мыслительными) процессами и состояниями, которые с ними связаны»* [4, с. 58]. Если до сих пор театроведение ставило вопрос: как те или иные символы работают на концепцию режиссёра, то теперь может быть заявлен вопрос о возможности изучения когнитивных процессов через создаваемые в спектакле концепты-символы.

Целесообразность введения в обиход термина «когнитивное театроведение» как метода анализа ментальных пространств спектакля-мифа (языкового и внеязыкового уровней восприятия) обуславливается идентичностью предмета исследования когнитивной науки и той формы анализа, в которой нуждается театроведение для осмысления механизмов образования смысла и обнаружения форм познания действительности на основе невербального языка постдраматического театра. Под постдраматическим театром подразумевается диалектическая модель творчества режиссёра-художника, развивающаяся одновременно в направлениях мифотворчества и перформативности и отличающаяся способностью формировать смысл на ментальном неязыковом уровне зрительского восприятия.

Изучение невербального языка сценического действия тем более актуально, что постдраматический театр представляет собой не просто синтез искусств в контексте драматического события, но является генератором тенденции синкретизма оперно-музыкального, танцевально-пластического и перформативно-сценографического представления на базе драматического сюжета.

Известно, что «восприятие» является одним из фундаментальных понятий когнитологии. Следовательно, с позиции когнитивной

науки можно рассматривать зрительское восприятие спектакля (в его мифотворческом и перформативном аспектах) как процесс формирования нового смысла на основе нескольких базовых ментальных пространств, следуя теории концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тёрнера [8] или на основе пересечения смысловых пространств в терминологии Ю. Лотмана [5]. С этой точки зрения, в постдраматическом спектакле зрительское концептуальное пространство возникает на пересечении смысловых пространств автора и режиссёра, реализуясь на трёх уровнях восприятия сценического действия – формальном, ментальном языковом и ментальном неязыковом.

Можно предположить, что ментальный языковой уровень (область проявления значений) спектакля-мифа соответствует понятию «языковое сознание», которое в терминологии З. Поповой и И. Стернина является компонентом когнитивного сознания и отвечает за хранение языка: *«это часть сознания, обеспечивающая механизмы языковой (речевой) деятельности»* [7, с. 32]. Возникающие в воображении зрителей ассоциативные связки, имея некоторое сходство с грёзами наяву, отличаются дискретной формой, однако, даже по отдельным зафиксированным ассоциациям на основе одних и тех же сценических действий можно отчетливо различить, что зритель осмысливает информацию в языке как метатекст, и это позволяет отметить разницу в мыслительном процессе зрительской аудитории.

В результате независимого опроса зрителей после просмотра видеозаписи спектакля *Отелло* Э. Някрошюса (на базе Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова), выяснилось, что процесс возникновения ассоциаций проходит в несколько этапов, если смысловые действия персонажей связаны с предметами. Сначала происходит автоматический перевод визуального плана в словесный: звон будильников – «время пришло», «час настал»; жестикуляция рук Яго – «сурдоперевод»; дверь на спине Дездемоны – «вход-выход»; белый и чёрный стулья – Дездемона и Отелло. Затем, когда в мыслительный процесс включается нарративный элемент сцены или сюжета, область значений расширяется.

Звон будильников ассоциируется с неотвратимостью рока, судьбы, чёрный и белый стулья расширяют своё значение от персонажей до абстрактных понятий или концептов – добра и зла, правды и лжи, жизни и смерти, выводя состояние души Дездемоны на визуальный уровень метания между крайностями. Жесты рук Яго у одной части зрителей преобразуются в психологические жесты (признак эмоцио-

нального напряжения, страха), тогда как у другой части – в смысловые (выражаемые невербальными метафорами и метонимиями: «прощивает ходы», «играет на нервах», «вяжет замысел», «цепляется за идею», «плетёт паутину интриги»).

Дверь с окошком на спине Дездемоны в сцене прощания с отцом у большинства зрителей вырастает в ряд ассоциаций с *переходом* Дездемоны в иную (замужнюю, взрослую) жизнь, которая также коррелирует с тяжёлой ношей, крестом мученичества и даже с гробовой доской, что способствует возникновению парадигматических (основанных на действии) невербальных метафор и фразеологизмов: «закрыла дверь для прошлого»; «взвалила на себя тяжесть решения»; «похоронила себя для будущего»; «умерла для отца»; «принесла себя в жертву»; «взошла на Голгофу любви».

Дверь, воспринятая как щит, панцирь или стена, рождает другое языковое осмысление: «между ними стена непонимания»; «душа Дездемоны – закрытая дверь»; «внутренний мир Дездемоны закрыт для отца и открыт для мужа». Дверь, воспринятая как перегородка в исповедальне, возводит отца в статус духовного наставника и, замещая разговор исповедью, включает мотив перехода из одной веры в другую.

В спектакле языковое сознание проявляется как метаязык на основе визуальных образов, и тем актуальней представляется изучение способов формирования мысли, которая, по Е. Кубряковой, используя «*метафору, метонимию и “ментальную образность”*» [4, с. 57], формирует концепт. Например, ряд невербальных метафор на основе образа двери в спектакле *Отелло* Някрошюса может стать частью концепта ПЕРЕХОДА, вмещающего комплекс представлений. Дверь, помимо упомянутых значений, можно рассматривать как объект сновидений (портал, мистический порог, двойственность внешнего и внутреннего состояния, связанного со страхами и открытиями новых пространств), как сказочный образ (дверь в замке Синей Бороды, дверь глупой Катерлизхен, дверь перед Алисой в Стране Чудес) и так далее.

В спектакле-мифе метафора репрезентируется номинальным символом, в который преобразуется иконический знак, а значит, экстраполяция принципов когнитивной лингвистики на невербальный язык театра приведёт к значительным изменениям в теории и выявит новые положения, а под «ментальной образностью» вполне могут мыслиться символические образы, как «*особые выражения жизни*

сознания» [6, с. 27]. Можно предположить, что стимулирующим звеном в формировании концептов на основе театрального действия будет номинальный символ, так как он вмещает комплекс представлений на уровне языка и проецирует смысл на внеязыковой уровень, соединяя две реальности – внутреннюю и внешнюю, материальный и духовный миры, или эмпирический и метафизический (духовный) опыт.

Концепт с точки зрения структурализма (по Р. Барту) представляет собой вовсе не абстрактную сущность, а *«конденсат неоформившихся, неустойчивых, туманных ассоциаций»* [2, с. 84]. В отечественном языкознании (по Е. Зиновьевой) концепт утверждается как появившийся в сознании образ, *который «способен продвигаться по ступеням абстракции, <...> [и] постепенно превращается из чувственного образа в собственно мыслительный»* [3, с. 37]. Следует полагать, что в процессе мифотворчества в постдраматическом театре концепт возникает как метафорический образ и расширяется в символический. Если принять во внимание позицию когнитологов: *«Концепты возникают в процессе построения информации об объектах и их свойствах, причём эта информация может включать как сведения об объективном положении дел в мире, так и сведения о воображаемых мирах»* [4, с. 90], то становится очевидным, что концепт имеет отношение к спектаклю-мифу больше, чем к литературному тексту, потому что в структуре постдраматического мифа присутствует, последовательно, ментальный языковой уровень (идентичный понятию «языкового сознания») и ментальный неязыковой уровень (идентичный понятию «мифического сознания»). Кроме того, наличие метафорической связи и символической проекции смысла способствуют исследованию процесса мышления на основе создаваемых ментальных образов–символов, которые в театре возникают на разных уровнях восприятия.

Театральный символ демонстрирует на практике, что он может быть реализован в спектакле-мифе как на визуально-акустическом уровне формы (объект), так и на уровне проявления значений (представление) и уровне проекции смысла (образ), осуществлённый одновременно на трёх уровнях в течение одного спектакля. Такое комплексное осуществление символа, пока не достигнутое ни в каком другом виде искусства (не оговаривая кино), позволяет признать символ универсальным механизмом, соединяющим конструкции языковой и ментальной сферы в единое целое.

Предлагаемая универсальная схема распознавания степени реализации символа в восприятии зрителя может стать руководством в определении символа в каждом отдельном случае. Отражая области последовательной материализации идей в аудиовизуальные формы сценического действия, схема даёт возможность проследить уровни последовательной трансформации видимых объектов в сознании зрителя вплоть до проекции в область прообраза, при условии, что спектакль формирует структуру мифа, где каждый из рассмотренных аспектов символа имеет свою область реализации.

Фундаментальная область схемы – ОБЪЕКТ – соответствует формам воплощения и является формальным языковым уровнем спектакля. Это область видимых или слышимых объектов (предметов, персонажей и действий), а значит всего того, что можно реально увидеть и услышать на сцене. Символ, реализованный в этой области, соответствует конвенциональному символу (или символическому знаку), так как объект непосредственно замещается традиционным символом, но прочитывается в одном из его значений. В этой же области находятся те объекты-знаки, которые при определённых условиях становятся номинальными символами, проецирующими смысл через область представления в область образа.

Следующая область схемы – ПРЕДСТАВЛЕНИЕ – соответствует интеллектуальному восприятию значений и является ментальным языковым уровнем спектакля. Это область умозрительных представлений (ментальных сценариев) и невербальных метафор, то есть значение как бы дорисовывается в воображении зрителя в результате ассоциаций и аналогий (в том числе реминисценций), вызванных тем объектом, что был предложен на уровне визуальной формы.

Ряд представлений, реализованных в этой области, воспринимающихся в контексте других значений этого ряда, в том числе и конвенциональных, способен формировать комплекс представлений, репрезентирующий символический образ или метасимвол, который вполне отвечает функции концепта. Воспринимающий субъект (зритель) накапливает в своём сознании посредством метафорических связей объектов и смысловых физических действий информацию о качестве, характере, свойствах того или тех объектов-символов, которые видит на уровне формы.

Сопоставление и осмысление значений этих объектов складывается в некий процесс, результат которого реализуется как универсальный принцип или закон на следующем уровне, соответствующем

относительно меньшей области схемы – ОБРАЗ – как области абстрактного восприятия смысла, которая является ментальным неязыковым уровнем спектакля. Образ, реализованный в этой области, становится метасимволом по отношению к объекту и воспринимается исключительно как проекция смысла из эмпирического плана в метафизический.

Метасимвол является границей человеческого рассудочного восприятия идей, в рамках которой все достижения мысли фиксируются как форма знаний о мире. Поэтому концепт, выявленный на основе метасимвола (символического образа), должен иметь основополагающее значение в отражении картины мира. В идеале, при взаимодействии нескольких символических образов мысль может достичь такой концентрации, что происходит спонтанная параллель в область идей (прообраза), где даже мысль уже не контролируется, а притягивает из подсознания энергию идеи, способную созидательно действовать, как говорится, в Духе.

Завершающая (наименьшая) область схемы – ПРООБРАЗ – соответствует интуитивному восприятию. Это область, импульс (идея) которой реализуется как бессознательное ощущение тех законов и принципов мироздания, которые движут эволюцию и инволюцию мира. Идеи, лежащие в области прообразов имманентно находят отражение в области бессознательного, интуитивно улавливаются режиссёром-художником как символы и воплощаются в сценическое действие, проявляясь как мистериальная форма театра, языком которого становится миф.

Для прообразов нет необходимости в таком проводнике, как интеллект или абстрактное мышление зрителя, потому что они есть *действующая сила*, однако пока это перспективное будущее постдраматического театра, который заметно движется от моделирования языкового опыта к ментальному образному, что вполне отвечает движению от когнитивной лингвистики к когнитивному театроведению.

Литература

1. Алесенкова В.Н. Когнитивная теория постдраматического театра. – Саратов: СГК имени Л.В. Собинова, 2019. 246 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, Универс, 1994. 616 с.
3. Зиновьева Е.И. Понятие «концепт» в отечественном языкознании: основные подходы и направления исследования // Вестник

Санкт-петербургского университета. 2003. Сер. 2. Вып. 2(№10). С. 35–44.

4. *Кубрякова Е.С., Демьянков В.З., Панкрац Ю.Г., Лузина Л.Г.* КСКТ – Краткий словарь когнитивных терминов: / под общ. ред. Е.С. Кубряковой. – М.: Фил. фак. МГУ им. М.В. Ломоносова, 1996. 245 с.

5. *Лотман Ю.* Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство–СПб», 2000. 704 с.

6. *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке. – М.: Школа «языки русской культуры», 1997. 224 с.

7. *Попова З.Д., Стернин И.А.* Когнитивная лингвистика. Монография. – М.: АСТ «Восток-Запад», 2007. 314 с.

8. *Fauconnier G., Turner M.* Conceptual integration networks // Cognitive science. Vol. 22(2), 1998. P. 133–187.

Ольга Алиева (Екатеринбург)

**Уральская камнерезная школа:
к вопросу о развитии отечественного
художественного образования**

История камнерезного образования на Урале определяется всем ходом развития уральского камнерезного искусства – яркого явления отечественной культуры. В связи с тем, что изделия уральских камнерезов получили мировое признание в дореволюционный период, а затем ими восхищались в советское время, уральское камнерезное искусство продолжает развитие и сегодня. Вызывает интерес учебно-образовательная база, питающая это явление, обеспечивающая преемственность опыта и традиций, систематический, профессиональный подход к обучению.

Хотя уральское камнерезное образование и развивалось в системе уральской художественной школы, и до сих пор именно так и рассматривалось, однако имеет смысл более конкретное изучение этого уникального направления образовательной деятельности, не имеющего аналогов в отечественной истории и составляющего славу региона как центра художественной обработки камня.

Необходимость возникновения камнерезного образования на Урале была вызвана потребностью в специалистах по обработке камня на создававшихся предприятиях по камнеобработке уже в первой половине XVIII в., когда шло активное промышленное освоение края.

У истоков камнерезного образования на Урале стоит В.Н. Татищев (1686–1750) – начальник горных казённых заводов. Как отмечал В.Б. Семёнов: «Созданные им горные школы были особого типа. В них учили не только читать и писать, но и механике, рисованию, токарному, пробирному, паяльному, слесарному и гранильному делу» [1, с. 12].

Более конкретную камнерезную направленность образование получает благодаря А.С. Строганову, с начала XIX в. занимающему должность главного начальника Екатеринбургской гранильной и

шлифовальной фабрики и Горнощитского мраморного завода. В 1800 г. при Екатеринбургской гранильной фабрике создаётся «Школа грамотности с классами рисования, лепления и резьбы на камнях», которая являлась редким, если не единственным в своём роде учреждением для поддержания в России художественного камнерезного дела. Он систематически снабжает школу при фабрике то новым руководством «для начальных правил рисунка», то рисунками «с природы», сделанными художниками академии для копирования екатеринбургскими учениками. «После пяти лет обучения ученики получали документ о приобретении специальности и об окончании трёх классов начальной школы», – констатирует Т.В. Парнюк, повествуя и жизни и деятельности камнереза Н.Д. Татаурова [2, с. 122].

Самых способных подростков Строганов посылал на учёбу в Императорскую Академию художеств, где с самого основания существовала подготовка художников-прикладников. Яркий пример тому – история Якова Коковина. Благодаря своей одарённости он, сын крепостного и сам крепостной, был принят при содействии А.С. Строганова в Петербургскую академию художеств. По окончании учебного заведения и возвращении на Урал, жизнь и работа Якова Васильевича Коковина были связаны с Екатеринбургской гранильной фабрикой, с Уралом и камнерезным искусством.

В целом в школе преобладал метод копирования, обусловленный утвердившимся на фабрике способом работы по «образцу», а также каноническими принципами классицизма, получившего развитие в уральском камнерезном искусстве второй половины XVIII–XIX вв. Детали архитектурных сооружений и вазы выполнялись уральскими мастерами по рисункам или шаблонам, присланным из Санкт-Петербурга, в создании которых участвовали крупнейшие русские архитекторы, о чём свидетельствует исследование выдающегося уральского искусствоведа Б.В. Павловского [3, с. 60]. «Образцами для работы» камнерезов-камеистов были гравюры, медали, но преимущественно слепки с резных камней, в большинстве своём античных [4, с. 64].

Творческую несвободу в проектно-художественной части мастера-уральцы восполняли своим эстетическим чутьём при подборе камня, особенности и свойства которого они превосходно знали. Порой даже видоизменяли рисунок, и от их таланта и вкуса, искусства шлифовки и полировки зависела окончательная отделка изделия. Знание и бережное отношение к материалу передавалось в процессе обуче-

ния и передачи опыта вместе с искусством обработки. Таким образом, формировалась характерная для уральских камнерезов отличительная черта, передаваемая в процессе обучения и сохранившаяся до сегодняшнего момента в искусстве современных уральских художников-камнерезов.

Следующий этап развития камнерезного образования на Урале связан с повышением требований к художественной подготовке учащихся. В 1902 году создаётся Екатеринбургская художественно-промышленная школа как филиал Училища технического рисования барона А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург), в которой готовят художников-камнерезов. Подробному анализу деятельности этого учебного заведения посвящено исследование С.П. Яркова [5]. Приём в учебное заведение осуществлялся с 12 лет на основании лишь одного экзамена по рисунку. Познание и отражение реальности посредством изобразительной деятельности является одним из основных условий преподавания. В результате обучения вырабатывались умения и навыки создания художественного образа непосредственно, под впечатлением живой действительности, когда «сырой» жизненный материал, пропущенный сквозь призму художественного творчества, превращается в образ, в факт искусства. В результате школа выпускала специалистов, обладавших навыками полноценной творческой деятельности.

О достаточно высоком профессиональном уровне выпускников говорит тот факт, что они охотно принимались на работу в столичные камнерезные мастерские, причём в самые престижные – например, в фирму «Фаберже» в Петербурге. Спрос на изделия из камня был очень хорошим, как и на настоящих мастеров своего дела.

В 1938 г. состоялся последний выпуск камнерезов в Екатеринбургской художественно-промышленной школе, которая, поменяв несколько названий, к этому времени стала называться «Свердловское училище изобразительного искусства».

Первое послевоенное время было проникнуто духом восстановления после военной разрухи. Возникает вопрос и о восстановлении камнерезного производства на Урале, для которого важны как традиции и опыт, так и молодое поколение специалистов. Необходимость подготовки кадров обусловила открытие специализированных учебных заведений – заводских училищ, в областях с устоявшимися традициями художественной обработки камня. В то время уральское гранильное и камнерезное производство испытывало недостаток в

профессиональных художественных кадрах, и на эти учебные заведения возлагались большие надежды по восстановлению традиций.

Одно из крупных учебных заведений такого типа – художественное ремесленное училище № 42. Оно было создано в Свердловске в мае 1945 года, сразу после окончания Великой Отечественной войны, первый набор учащихся состоялся в сентябре того же года. Производственной базой для него послужили завод «Уральский пролетарий» и завод № 10 треста «Уральские самоцветы». В числе первых специальностей были резчики по камню, огранщики самоцветов. В 1948 году состоявшийся первый выпуск молодых специалистов позволил сформировать на базовых предприятиях творческую группу по созданию художественных камнерезных и ювелирных изделий. Постепенно выпускники училища возместили недостаток в профессиональных художественных кадрах, обеспечили преемственность традиций, навыков и умений опытных мастеров – представителей ещё дореволюционного периода, которые наравне с приёмами обработки камня передавали молодому поколению любовь и знание материала.

Таким образом, в учебном процессе получила дальнейшее развитие заложенная с дореволюционного времени традиция создания художественного образа с учётом свойств камня. Как и всякий другой материал, камень имеет свои особенности, выражающиеся в его природе, строении, цвете и твёрдости. Особенности формы камня, его строения, прослоек, прожилок, их окраска и т.п. могут быть с успехом использованы для создания тех или иных художественных мотивов, основа художественного образа уже заложена в камне требуемой формы и размера. Уральским камнерезам свойственно не подлаживать камень под готовый эскиз, а найти заложенный природой образ, то единственное верное решение, для которого каждый отдельный образец камня предназначен, и путём пластической обработки выявить его и предоставить на суд зрителю, демонстрируя неповторимость, оригинальность материала.

Существенным фактором в образовательном процессе училища являлась связь с производством. Педагогами стали опытные заводские мастера. Учебный план училища включал все направления и техники обработки камня на заводе. Широкий выбор материала обуславливал знание учащимися цветного поделочного камня, его месторождений, качественных и сравнительных характеристик.

Немаловажное значение придаётся общехудожественным дисциплинам, основанным на освоении принципов, правил и законов построения реалистического изображения и трансформации формы в зависимости от композиционного замысла произведения. Такая методологическая установка способствовала самостоятельной разработке проектно-художественной части работы, свободе выражения художественной идеи, поиску новых форм.

В 2006 году художественное училище № 42 реорганизовано в Уральское профессиональное училище «Рифей», а затем в 2013 году образовательному учреждению был присвоен статус техникума. На протяжении длительного времени своего существования, учебное заведение сохраняет основные методологические принципы, обеспечивающие мастерство обработки камня, знание и понимание свойств материала, владение изобразительными средствами для поиска композиционно-художественного решения.

Об эффективности образовательной деятельности свидетельствует коллекция музея училища, объединяющая изделия, выполненные учащимися и мастерами с основания училища.

Универсальность подготовки позволяет выпускникам учебного заведения работать как на промышленном производстве, так и заниматься индивидуальным творчеством, пополняя ряды творческих организаций.

Следующий этап развития камнерезного образования на Урале обусловлен подготовкой специалистов в высшем художественном учебном заведении, программа которого предполагает глубокое освоение широкого спектра основ изобразительной деятельности, развитие художественно-образного мышления и способствующая развитию личностного художественного видения. Творчество известного уральского художника А.И. Жукова, окончившего факультет «Промышленное искусство» Свердловского архитектурного института (1977–1982) отличается разнообразием художественных подходов. Академическую трактовку формы сменяет условность, обобщённость и характерная выразительность решения, опирающиеся на возможности аллегории, символа.

В 1991 году на базе уже Уральской государственной архитектурно-художественной академии (сейчас университет) в рамках специальности высшего профессионального образования «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» была открыта специализация «Камнерезное искусство». Приём на данную специальность

осуществлялся на основании экзамена по рисунку, живописи, декоративной композиции, а также цикла необходимых общеобразовательных дисциплин. Предполагалось, что для овладения изобразительной грамотой высшей школы, обучающиеся должны обладать ремесленными навыками работы с материалом, чтобы сосредоточиться на художественной стороне работы. Поэтому к экзамену допускались абитуриенты, имеющие определённые профессиональные навыки, выпускники училищ.

В основу данного курса положена программа, разработанная на базе Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица и Московской Государственной художественно-промышленной академии имени С.Г. Строганова. Таким образом, в УралГАХА получил развитие базовый, создававшийся многими десятилетиями учебный курс с учётом новых технологий, современных тенденций и традиций в камнерезном искусстве. Важную роль в образовательном процессе играют практические художественные дисциплины, закладывающие основы профессиональной грамотности и мастерства: академический рисунок, живопись, скульптура, пластическая анатомия.

Программный материал дисциплин предусматривает последовательное освоение формы человека, являющийся основным предметом изображения в творческой работе художника и которую необходимо понимать и правильно оценивать. Практические дисциплины дополняет блок гуманитарных дисциплин: история, философия, социология и т.д. Особое место занимает история искусства, которая даёт студентам широкое представление о происходящих процессах в мировой художественной культуре. Большое внимание уделяется изучению основ композиции как системе закономерностей и правил, на основе которых создаются проекты и объекты декоративно-прикладного искусства.

Академическая программа построена на принципе объединения проектной части и работы с материалом в мастерских учебного заведения. Завершающим этапом программы является дипломное проектирование. Дипломник выбирает наиболее близкое ему направление и создаёт финальный – дипломный проект в более широком, развёрнутом виде, на нескольких планшетах, дополняет графический проект пояснительной запиской, содержащей подробное описание проделанной работы, и выполняет проект в материале. Всю проделанную работу оценивает специальная комиссия, по итогам работы которой ди-

пломнику присваивается квалификация «художник» по специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» со специализацией «Камнерезное искусство».

К сожалению, в настоящее время набор на данную специализацию УрГАХУ не осуществляет. Но за достаточно короткий период существования специальности институт, тем не менее, внёс вклад в развитие камнерезного искусства, воспитав талантливых художников. Пронизано академической трактовкой формы, грамотностью и правдоподобием творчество Г.А. Пономарёва. Поражают смелостью композиционного решения, многоплановостью и сильными ракурсными положениями масштабные многофигурные композиции И.В. Голубева, выполненные в полилитной технике.

Сегодня также продолжается образовательная деятельность средних профессиональных организаций с камнерезным направлением подготовки специалистов, ведущих свою историю с советского времени. Профессия «резчик по камню» и сейчас открыта для обучения в Уральском профессиональном техникуме «Рифей» (бывшее училище № 42 Свердловска – Екатеринбурга).

«Художественной обработке камня» обучают в Уральском колледже прикладного искусства и дизайна (Нижний Тагил), филиале ФГБОУ ВПО «МГХПА им. С.Г. Строганова» в рамках специальности среднего профессионального образования «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы».

Развивается специализация «Художественная резьба по камню», практикующая в основном работу с мягкими породами камня (гипс, селенит, кальцит и др.), в Кунгурском государственном художественно-промышленном колледже, филиале ФГБОУ ВПО «МГХПА им. С.Г. Строганова», образованном на базе Профессионального технического училища № 58.

Экономическая и социальная ситуация в последнее время вносит определённые коррективы. Неблагоприятный анализ ситуации, создавшейся в профессиональном камнерезном образовании, провела старший мастер Уральского техникума «Рифей» С.В. Пуртова. Она замечает: «Востребованность в специалистах столь специфического профиля сильно снизилась, упал интерес к профессии у молодого поколения. Это отражается на наборе учащихся» [6].

Итак, образовательный процесс в области подготовки специалистов художественной обработки камня на Урале длится почти три столетия. Вызванный необходимостью подготовки кадров для про-

мышленного производства, он способствовал развитию камнерезного искусства и прошёл различные стадии своего развития от ремесленных навыков обработки материала до среднего профессионального образования, познал уровень «высшей школы» и на сегодняшний день испытывает определённые трудности своего развития. В связи с этим возникают вопросы: как сохранить редкую специфическую профессию, передать мастерство, не дать умереть уникальной части региональной культуры.

Литература

1. *Семёнов В.Б.* Уральские самоцветы / В.Б. Семёнов, И.М. Шакинко. – Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. 288 с.
2. *Парнюк Т.В.* Камнерез Николай Татауров // Ювелирное и камнерезное искусство: традиции, новации, проблемы: материалы Пятой науч.-практ. конф. – Екатеринбург: Издательский дом Автограф, 2012. С. 121–128.
3. *Павловский Б.В.* Камнерезное искусство Урала. – Свердловск: Свердловское книжное издательство, 1953. 146 с.
4. *Каган Ю.О.* Класс резного художества / под общ. ред. В.Б. Семёнова. – Екатеринбург: Аква-Пресс: Litbika, 2002. 608 с.
5. *Ярков С.П.* Художественная школа Урала: к 100-летию Екатеринбургского училища им. И.Д. Шадра. – Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002. 320 с.
6. *Пуртова С.В.* Уральское профессиональное училище «Рифей»: вчера, сегодня, завтра. Проблемы профессионального обучения ювелиров и камнерезов // Ювелирное и камнерезное искусство: традиции, новации, проблемы: материалы Пятой науч.-практ. конф. – Екатеринбург: Издательский дом Автограф, 2012. С. 110–112.

Анна Алябьева (Москва)

О коммуникативных возможностях тембра

Звуко-цветовые соответствия относятся к области синестезии (наличие межчувственных ассоциаций, культивируемых прежде всего в языке искусства) [14, с. 53]. Ученые считают, что синестезия это одно из «проявлений невербального мышления, формируемого в основном в подсознании» [30, с. 314–315]. Результаты его могут выйти на «свет» сознания и зафиксироваться в какой-либо форме. Дальнейшие исследования ученых казанской научной школы подтверждают тезис, выдвинутый Б.М. Галеевым, о наличии и значимости нормы синестезии (межчувственных ассоциаций) именно как системного проявления невербального мышления, что позволяет им говорить о взаимообусловленности искусства и синестезии¹. Особый интерес в этой связи представляет исследование Н.П. Коляденко «Синестетичность музыкально-художественного сознания» (2005), в котором автор рассматривает комплекс проблем, посвященных функционированию в музыке и смежных искусствах смыслопорождающего механизма синестетичности [20].

И, хотя, в науке еще существует предрассудок буквального понимания синестезии как реального соощущения, на самом деле фраза А. Скрябина – «я вижу До мажор красным» – вовсе не означает, что при слушании до-мажорного аккорда «глаза композитора застит неожиданно откуда появляющийся красный цвет» [11].

В отличие от нейрофизиологов, рассматривающих случай клинической синестезии как аномалию, близкую по своей патологии и редкости к галлюцинациям, исследователи НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» полагают, что само понятие цветного слуха есть метафора (в их работах цветной слух берется в кавычки

¹ В России особое внимание проблемам синестезии стало уделяться с момента создания центра «Прометей» (Казань, 1992). Возглавлял центр НИИ экспериментальной эстетики «Прометей» при КГТУ доктор философских наук, член-корреспондент АН Республики Татарстан Галеев Булат Махмудович (1940–2009).

и буквальное его понимание равносильно утверждению существования «жареной воды») [14, с. 2–3]. С точки зрения психологии цветного слуха, в большей степени правомерным выглядит утверждение Л.Л. Сабанеева (биографа А.Н. Скрябина) о том, что «цвета, с одной стороны, звуки, с другой – рождают различные настроения, часто сходные между собой, отсюда – ассоциация цветов и звуков» [28, с. 200].

Выскажем предположение, что, являясь формой энергии, и цвет и тембр, воздействуя на все органы чувств, способны вызывать образ того или иного явления предметной действительности, то есть смоделировать его образ в качестве ощущения, и, хотя, ощущение является непосредственным сознанием, само оно не осознается, потому что мгновенно – по мнению Ч.С. Пирса, «что это ничто иное как качество, качество же не поддается осознанию, оно является простой возможностью», добавим, возможностью ощущения [26, с. 130].

Поскольку цвет – свойство световой волны, отраженное в определенной части спектра [34], а тембр – свойство звуковой волны, также выраженное в графическом изображении – спектре, полагаем, что более корректной, на наш взгляд, видится оппозиция звук-свет и тембр-цвет¹.

Таким образом, в явлении цветного слуха можно выделить два направления: первое (сведения о нем приведены выше) – оперирует звуковысотно-цветовыми аналогиями; второе – связано с тембро-цветовыми ощущениями. Ко второму направлению принадлежат в основном художники, поэты, писатели, обладающие цветным слухом (В.В. Кандинский, К.Д. Бальмонт, А. Рембо, Г.Д. Гачев и др.) Единственный известный нам из этой среды композитор – А. Шенберг². В своей сценической мелодраме «Счастливая рука» композитор использует следующие темброво-цветовые параллели (данные содержатся в статье И.Л. Ванечкиной [10, с. 122–124]):

Инструмент	Цвет
Труба	Желтый
Английский рожок	Голубой

¹ Сходную мысль высказывает Л. Бергер [9, с. 97–98].

² Изучению эстетической концепции Кандинский – Шенберг посвящена статья И.В. Сивкова [29, с. 215].

Кларнет, фагот	Фиолетовый
От скрипок и гобоев через кларнеты	От черного и коричневого через грязно-зеленый
фаготы бубен арфу к торжеству тромбонов и труб	фиолетовый красный к оранжевому и желтому

Следует отметить, что помимо темброво-цветовых параллелей, А. Шенберг представляет ассоциативный ряд музыкальных инструментов в контексте оппозиции мужской/женский: виолончель – мужское начало; скрипки, флейты, арфы – женское.

Содержащиеся в работах В.В. Кандинского [19], Г.Д. Гачева [15] и в поэтическом творчестве К.Д. Бальмонта темброво-цветовые параллели, послужили основой для создания сводной таблицы, в которой помимо темброво-цветовых соответствий включены и соответствия со стихиями мироздания, с космическими первоэлементами: Огонь, Вода, Воздух, Земля, а также их включенность в оппозицию мужской/женский. Думается, в дальнейшем, при обсуждении проблемы образования тембровых архетипов и темброво-цветовых взаимодействий в условиях гетерофонной фактуры эти данные могут представлять определенный интерес.

Таблица темброво-цветовых соответствий

К.Д. Бальмонт		В.В. Кандинский	
Инструмент	Цвет	Инструмент	Цвет
Труба	«Рой красных струй»	Труба	Желтый, киноварь
Литавры	«Торжествующе-алый»	Туба с тромбонами	Красная киноварь Светло-

		Фанфары	красный
Виолончель	«Медгустой и мгlistый»	Виолончель	Темно-синий
Флейта	«Зоревоголубой»	Флейта	Светло-синий
Скрипка	«Блеск алмаза»	Скрипка	Зеленый
Арфа	«Серебристого-голубой»	Альт	Оранжевый
Свирель	«Лазурный»	Английский рожок	Фиолетовый

**Таблица темброво-цветовых соответствий
(продолжение)**

Г.Д. Гачев			
Инструменты	Цвет	Стихии	Инструменты в контексте оппозиции мужской/женский
Струнные Переливы гитар, арф	Зеленый	Вода	Женский
Деревянные духовые	Синий, голубой, белый	Воздух	Мужской
Медные Труба, фанфары, колокола, гусельки	Красный Коричневый	Огонь	Мужское/женское

Ударные Барабан, трещотки, ксилофон, кастаньеты	Коричневый Черный	Земля	Мужское/женское
---	----------------------	-------	-----------------

Интересно отметить, что темброво-цветовые параллели встречаются и в работах философов. Так, например, П.А. Флоренский в своем труде «Иконостас» проводит параллели между звучанием тембра органа и масляной живописью: «Исторически же живопись маслом развивается именно тогда, когда в музыке растет искусство строить органы и пользоваться ими. Тут, несомненно, есть какое-то исхождение двух родственных материальных причин из одного метафизического корня, почему обе они и легли в основу выражения одного и того же мирочувствования, хотя и в разных областях» [цит. по: 21, с. 9].

В работе Ч.С. Пирса «Феноменология» сходство чувствований различных сенсорных видов выделено в отдельный параграф. Ярким образным языком философ приводит пример темброво-цветового соответствия трубы и красного цвета, а также высказывает предположение о сходстве химических колебаний в наблюдателе с акустическими волнами звука (тембра) трубы, что не противоречит высказанному нами предположению о влиянии энергии цвета и тембра на органы чувств воспринимающего.

Ч. Пирс высказывается по этому поводу следующим образом: «Один из старых шотландских психологов, не важно – Дуглс Стюарт, Рид или кто-то другой, – упоминает в качестве примера, хорошо демонстрирующего несоизмеримость различных чувств, случай, когда слепой от рождения спрашивает человека с нормальным зрением, не похож ли пурпурный цвет на звук трубы; причем философ, очевидно, считает, что его читатели станут смеяться вместе с ним над несуразностью этого мнения. Но если он этим что-то и демонстрирует, так это непонятливость тех, кто, подобно ему, получил лишь обычное для восемнадцатого века образование, оставаясь совершенно беспомощным при сравнении идей, очень отличных по содержанию. Ибо каждый, кто достиг уровня восприимчивости, необходимого для более утонченного уровня мышления (тех видов мышления, которые вышеупомянутый шотландский психолог назвал бы «интуициями», втайне

питая серьезные подозрения, что они всего лишь заблуждения), немедленно распознает бесспорное сходство между ярким и исключительно насыщенным пурпурным цветом, например, цветом йодида ртути, который обычно продается под названием пурпура, [и звуком трубы,] поэтому я осмелюсь предположить, что химические колебания, вызываемые этим цветом в наблюдателе, могут иметь сходство по форме с акустическими волнами звука трубы» [26, с. 132].

Таким образом, явление межчувственных ассоциаций, а синопсия относится именно к ним, рассматривается как феномен невербального мышления, формируемый в основном в подсознании. Именно поэтому, учитывая особую роль подсознания в формировании невербального мышления и его реализацию в различного рода темброво-цветовых артефактах, представляется логичным сделать предположение, что выявление глубинной роли тембра (за счет подключения темброво-цветовых параллелей), тембра как архисмысла (Г.Д. Гачев), может выводить на уровень архетипов коллективного бессознательного (К.Г. Юнг) и способствовать раскрытию глубинного информационного кода «безграничного мира» (по выражению Ю. Лотмана).

Попытаемся обосновать возможность трактовки тембра в качестве глубинной структуры, прежде всего – для традиционной инструментальной музыкальной культуры.

Методология музыкознания имеет прямое отношение к глобальной эволюции методов познания. На пути постижения целостности объекта, идеи и методы «структурного слышания» получили довольно широкое распространение¹. В свое время многие исследователи отмечали неприемлемость некоторых положений, в своем роде «актуальной и жизнеспособной» доктрины Г. Шенкера: отношения на временной оси не являются значимыми для глубинных структурных слоев. То есть, категории тематизма и ритма исключаются, поскольку, по мнению Шенкера, не имеют значения для глубинных уровней структуры тонального музыкального целого.

В теоретической системе Grandgestalt (фундаментальная конфигурация) Д. Эпштейна сфере отношений звуковысотности, ритма, артикуляции, громкостной динамики, мотивной работы уделено значительное место. Однако, в данной теории мотивно-тематические, ритмические и прочие отношения относятся к разряду «поверхност-

¹ Более подробно см.: [1, с. 110–123].

но-структурных». Таким образом, можно отметить, что в «исходной структуре» (Ursatz) Г. Шенкера, основывающейся на аккордах базовой структуры, на первый план выступают дискретные характеристики этих элементов, тогда как в системе Д. Эпштейна музыкальные элементы, включенные в конфигурацию, могут проявлять не только дискретные, но процессуальные качества.

Выскажем предположение, что в качестве глубинной структуры (или ее составляющей), реализующей абстрактную идею, может выступать тот или иной элемент системы с имманентно дискретно-процессуальными качественными характеристиками. Данное обстоятельство особенно важно, поскольку имеет отношение к проблеме целостности элемента (принцип неопределенности – дополненности – совместности). Полагаем также, что степень проявленности этих качеств будет зависеть, в первую очередь, от контекста, формируемого особым типом мышления¹.

Как показывают исследования конца XX столетия, элементы временной структуры могут выступать в качестве «ритма глубинной структуры» (Брукнерритм – наложение бинарности на тернарность) (М.А. Аркадьев), категории «предыкт-икт» (Л.О. Акопян [2]), ямбической модели «краткий-долгий» (Е.М. Алкон [6]).

При этом, на разных уровнях, присутствуют дискретно-процессуальные характеристики временных структур: квантитативно-дискретный и квалитативно-континуальный типы организации времени; стремление ямбических структур к дискретности, хореических – к связанности [8, с. 46, 82].

В ладовой системе глубинная структура в виде соединения большого и меньшего ладоакустических полей имеет статический (дискретный) аналог восприятия – трихорд в кварте (определение Ф.А.Рубцова) (см.: [6]).

Что касается включенности в процесс познания тембрового аспекта, то ему, в этом смысле, как уже было сказано, уделялось значительно меньше внимания со стороны ученых. Однако, на уровне интуиции (услышав армянский *дудук*, индонезийский *сулинг*, *гамелан*, японский *кото*), приходит понимание того, что вполне правомерно выделять тембр «в качестве главной характеристики обществ с первобытным укладом и ранними формами государственности» [31, с.

¹ О музыкальном мышлении мифологического типа, представленного двумя разновидностями – собственно мифологическим и религиозно-мифологическим см.: [4, с. 207–211].

12]. Кроме того, Э.Е. Алексеев отмечает, что раннефольклорное интонирование во многом обусловлено спецификой преобладания тембра по отношению к высоте, т.е. характеризуется поглощением звуковысотного параметра (например, альфа-интонирование) [3].

Косвенным подтверждением особой значимости тембра в условиях традиционной музыкальной культуры (то есть культуры, ориентированной на мифологическое мышление) могут служить данные, приводимые М.Г. Арановским, относительно звукопространственных конфигурационных представлений, которые образуются на самом элементарном уровне деятельности слухового анализатора. Согласно экспериментальным данным, направление шума определяется значительно лучше, чем направление чистого тона (Б.Г. Ананьев, цит. по [7, с. 260]). Другими словами, «звук, воспринимаемый, прежде всего, со стороны его высоты дает менее точное представление о своем пространственном положении, нежели звук, характеризуемый главным образом тембром» [7, с. 260]. М.Г. Арановский справедливо полагал, что именно особая сфера звуковых сигналов требовала мгновенной ориентации в пространстве и «чистые тоны могли встретиться лишь как случайность» [7, с. 261]. Следовательно, можно предположить, что эта закономерность – преобладание звука определенного качества, находящегося на прямой «тембр – высота», ближе к зоне тембра и является характерным свойством мифологического мышления.

Кроме того, М.Г. Арановский обращал внимание на важный для нас факт: звуки, не имеющие точной высоты (то есть звуки, характеризуемые главным образом тембром) способны вызывать яркие ощущения плотности, объема и тяжести. Менее яркое ощущение светлоты, которое вызывают подобного рода звуки, по его мнению, связано с «неупорядоченностью колебаний, характером спектра» [7, с. 259]. При этом большую роль играет знаковая функция шумов, «соотносящая звук с определенным предметом, материалом, формой или с тем или иным действием, производимым при помощи предмета» [7, с. 259]. Надо заметить, что приведенные сведения позволяют говорить о наличии межчувственных ассоциаций (светлота, плотность, тяжесть) и, кроме того, особой знаковой функции тембра.

Иными словами, значение тембра для культуры мифологического типа не подлежит сомнению. По аналогии с доминантой континуальности, характерной для мифологического мышления, можно предположить, что в данном контексте будет акцентироваться процессуальная (континуальная) природа этого явления.

Заканчивая характеристику феномена *тембр*, хотелось бы обратить внимание на наличие в нем другого – противоположного континуальному началу, рассмотренному выше – дискретного начала.

Большой интерес к феномену тембра прослеживается в творчестве современных композиторов (явление сонорики нами не рассматривается). Так, в композиторской системе Жерара Гризе инструментовка становится одним из основных выражений сущности музыки [17, с. 120]. Композитор в своих произведениях использует различные типы структурирования инструментальных тембров.

Ж. Гризе предлагает трактовать звук музыкального инструмента в качестве спектра-модели, спектра-прообраза и в связи с этим говорит о «спектральных биениях», которые, в свою очередь, служат прообразом ритмического рисунка [17, с. 114, 118]. Иными словами, позволим себе предположить: композитор, не формулируя проявленность дискретной составляющей, обращает на данный факт внимание.

В этой связи, привлекает внимание высказанная композитором идея «прообраза ритмического рисунка». Проблема взаимоотношения тембра и ритма заслуживает отдельного рассмотрения, однако выскажем ряд предварительных замечаний.

Существует точка зрения, что переживание музыки неотделимо от «соматического» базиса эмоций – тело, являясь совокупностью энергий (чередование спадов и подъемов напряжения), связано с бессознательными архетипами музыкального смысла, т.е. с различными символами ритма. Именно на данном основании Т. Чередниченко высказывала мысль об архетипических свойствах, присущих тембру [33, с. 26].

Тем не менее, как уже указывалось, тембр обладает релевантными качествами континуального и дискретного начала. И именно дискретная составляющая заключается в наличии определенных биений – ритмических пульсаций. Согласно данной трактовке тембр, наряду с ритмом, может рассматриваться в качестве телесно-переживаемой музыки, которая заложена в любом человеке, и являться основой музыкального понимания («самопонимания», «взаимопонимания»). Слушатель, как и исполнитель, физически ощущает непосредственное воздействие как ритма, так и ритмических пульсаций темброформы (см. дальнейшее изложение материала).

То есть, с точки зрения носителей традиционной культуры, сам материал, определяющий *качество* производимого звука на инструменте, обладает определенной семантикой в контексте мифопоэтиче-

ских представлений о мире, сохранившихся в последующих философских и религиозно-философских системах.

Понятие *качество звука*¹ включает в себя следующие характеристики: высота, длительность, громкость, тембр, артикуляция². Поскольку тембр:

1) с точки зрения акустических закономерностей (по Н.Л. Гарбузову) – сложное качество звука, зависящее от многих компонентов – гармонических и негармонических частичных тонов, атаки звука (артикуляция), вибрации и др. [24, с. 7];

2) определяется материалом, формой вибратора, условиями его колебаний, резонаторов, акустикой помещений [23];

3) не представляет собой изолированного от высоты феномена (природа восприятия музыкальных звуков едина³, в том смысле, что и тембр, и высота являются, как уже отмечалось, формами различного осознания спектрального содержания в конкретных условиях музыкального применения [12, с. 37–38];

4) в широком смысле оказывается вне ряда, образуемого высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией. Тембр, как уже отмечалось, выступает как характер звучания в целом, вбирая эффекты всех других свойств (высоты, громкости, длительности, пространственной локализации) (согласно Е.В. Назайкинскому) [25, с. 34];

5) вопрос соотношения тембра–фактуры решается в пользу функционального приоритета тембра, поскольку именно тембр, согласно В. Цуккерману, содействует «прояснению каждой фактурной функции усилением индивидуального облика и показом ее роли для целого» [32, с. 45];

б) понятие тембра (*Klangfarbe*) применяется в расширенном смысле, включая элементы, присущие понятию регистр.

Таким образом, вполне правомерным видится предложение сделать содержательный акцент понятия *качество звука* именно на

¹ Понятие *качество звука* содержится в работах Н.А. Гарбузова [24]; Ю.Н. Рагса [Рагс, Ю.Н. Тембр [23]].

² На наш взгляд, имеет смысл, к первичным свойствам музыкального звука (высота, громкость, длительность, тембр) добавить понятие – артикуляция – предложенное И.И. Земцовским [18].

³ Эта идея высказывается в работе Н.А. Гарбузова [24, с. 26]. Ср. также «тембродинамико-артикуляционно-звуковысотный комплекс» как целостность взаимосвязанных, взаимнообусловленных, взаимопереходящих энергетических потоков, функционирующий в единой системе различных языков (С.Б. Лупинос [22, с. 72]).

тембровой составляющей. Учитывая «конкретные условия музыкального применения» (а традиционная индонезийская инструментальная культура, ориентирована на мифологический тип мышления), понятие *качество звука* можно определить, прежде всего, через тембровые характеристики. В этой связи, предлагается ввести рабочее понятие *темброформа*, отражающее суть анализируемого явления¹.

Т.е. *качество звука*, в нашем понимании, прежде всего *тембр*, тогда как высота (регистр), длительность, громкость, артикуляция, пространственная локализация – многообразные *формы* реализации *тембра*. Отметим, что предлагаемый термин вполне коррелирует с такими «объемными» понятиями Б.М. Теплова и Н.А. Гарбузова относительно тембра как «звуковое тело», «материя», «плоть».

Предлагаем под термином *темброформа* в узком смысле понимать качественную характеристику звука, которая включает следующие параметры: тембр, артикуляция, динамика, регистр, высота, ритм. Темброформа во многом зависит от органологии (структуры) инструмента.

В широком смысле этот термин, учитывая диффузность «парада всех знаковых систем» (В.Н. Топоров) в ритуале, может трактоваться в качестве объединяющего, синтезирующего начала, включающего в себя, помимо средств музыкальной выразительности, и другие возможные средства воздействия, например, параметр цвета.

Таким образом, темброформа обладает коммуникативными возможностями и может быть рассмотрена в качестве «информационного кода безграничного мира» (определение Ю.М. Лотмана). Высказанное положение о коммуникативной функции темброформы не противоречит мысли М.Г. Арановского о том, что коммуникативная и музыкальная деятельность на ранних этапах музыки могла совмещаться [7, с. 252]. То есть, коммуникативная функция, в условиях традиционной музыкальной культуры, могла являться «зоной ответственности» именно тембра (темброформы).

Удивительным образом, но в отечественном музыкознании есть феномен, обладающий теми же свойствами качества звучания, что и тембр, включая отсутствие универсального определения. Этот феномен – фонизм. В связи с чем, возникает вопрос о соотношении этих двух понятий. Не имея своей целью подробно представить многообразие концепций и определений фонизма в трудах отечественных

¹ Сравните с термином «звукоформа» Е. Алкон, Т. Михеевой [5, с. 106–111].

ученых (отметим, что детальное рассмотрение истории изучения понятия фонизма в условиях музыкальной целостности предпринято в диссертационном исследовании Е.Г. Джагаровой «Закономерности фонизма в осетинских героических песнях» (Новосибирск, 2008)¹, остановимся лишь на принципиальном для нас положении.

Как известно, в отечественном музыкознании впервые теоретическое исследование феномена фонизм было предпринято Ю.Н. Тюлиным. Ученый рассматривал его, прежде всего, как свойство гармонической вертикали. То есть понятие фонизма, изначально возникло и формировалось на материале профессионального композиторского творчества, преимущественно гомофонно-гармонического склада. В свою очередь, гомофонно-гармонический склад не предполагает отсутствие высотного интонирования (причем, в условиях равномерно-темперированного строя). Здесь следует обратить внимание, что в работах отечественных ученых, занимающихся разработкой феномена фонизма, при определении данного явления в той или иной мере будет присутствовать, в ряду других свойств, высотный (гармонический) параметр (Ю.Н. Тюлин, Т.С. Бершадская, Е.А. Ручьевская, Е.В. Назайкинский, В.Н. Холопова, М.С. Скребкова-Филатова, И.И. Сниткова, А.Л. Маклыгин и др.). Другими словами, наличие высотности – показательный факт и важное условие для фонизма.

Кроме того, следует отметить, что не случайно явление фонизма стало активно использоваться применительно к творчеству композиторов постклассической эпохи и наибольшая степень его употребления отмечается при характеристике произведений К. Дебюсси, М. Равеля, И.Ф. Стравинского, склад которых уже не определим только в качестве гомофонно-гармонического, но, тем не менее, высотный параметр присутствует.

Дальнейшая судьба этого понятия связана с периодом творчества музыкантов XX в., когда оно во многом коррелирует с понятием сонорика (т.е. фонизм в степени n). Как мы уже говорили, данный вопрос требует специального изучения и не входит в задачи нашего исследования. Отметим только, что склад произведений современных авторов, которые принято относить к области сонорики, как правило, не вписываются в русло гомофонно-гармонического склада.

¹ Кроме того, анализ литературы, затрагивающей вопросы фонизма, представлен в статье Т.А. Гоц «Теоретические исследования и проблема фонизма» [16, с. 75–89].

Если говорить о восприятии тембра (и на его основе сформулированного понятия *темброформа*, как показателя целостности всех возможных качеств звучания инструмента) в традиционных музыкальных культурах, то, как было показано выше, наличие звуковысотности не является преобладающим и главным условием ее (темброформы) функционирования. Возможно даже отсутствие высотной составляющей – имеются в виду, например, незвуковысотные ударные инструменты.

Сказанное абсолютно не предполагает, что фонизм нельзя рассматривать как качественность звучания музыкального артефакта и только тембр (темброформа) может претендовать на эту роль. Отнюдь. Речь идет именно о том, что изначально в понятие фонизма заложен и подразумевается некий приоритет высотной составляющей (область чистых тонов), выделенный человечеством на «сравнительно поздней стадии его исторического развития...», которая является «продуктом социальной деятельности» и, согласно М.Г. Арановскому, «в биологической функции слуха не могла играть решающей роли» [7, с. 260–261].

Таким образом, полагаем, что применительно к явлениям европейской профессиональной музыки (преимущественно гомофонно-гармонического склада) более корректным будет использование понятия *фонизм*, тогда как при обращении к артефактам традиционной музыкальной культуры (реализуемых в условиях гетерофонии) – *темброформа*.

Литература

1. *Акопян Л.О.* Теория музыки в поисках научности: методология и философия структурного слышания в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная академия. – 1997. – № 1. С. 181–189, – № 2. С. 110–123.
2. *Акопян Л.О.* Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. 256 с.
3. *Алексеев Э.Е.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. – М.: Музыка, 1986. – 240 с.
4. *Алкон Е.М.* О специфике творческих парадигм в музыке Востока Запада (опыт постановки проблемы) // Новое видение культуры мира в XXI веке. Материалы Международной научной конференции. Владивосток, 2000. С. 207–211.

5. *Алкон Е.* Японская музыка для сякухати (школа Годзан) и некоторые особенности дзен-буддизма // *Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток – Запад. – Владивосток, 1999. – Вып.5. С. 106–111.*

6. *Алкон Е.М.* Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное: автореф. дис. ... д-ра иск. – Владивосток, 2002. 43 с.

7. *Арановский М.Г.* О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // *Проблемы музыкального мышления: Сборник статей / Сост. и ред. М.Г. Арановский. – М.: Музыка, 1974. С. 252–265.*

8. *Аркадьев М.А.* Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования. – М.: Библос, 1992. 440 с.

9. *Бергер Л.* Звук и музыка в контексте современной науки и в древних космических представлениях. Пространственный образ как модель художественного стиля. – Тбилиси, 1989. 215 с.

10. *Ванечкина И.* Куда скачет «Синий всадник» // *Музыкальная академия. – 1994. – №1. С. 122–124.*

11. *Ванечкина И.Л.* Цветной слух А. И. Скрябина // *Материалы Всесоюзной школы молодых ученых «Свет и музыка» (3-я конференция). – Казань: КАИ, 1975. С. 32–36.*

12. *Володин А.* Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // *Музыкальное искусство и наука. Вып. 1. – М., 1970. С. 11–38.*

13. *Галеев Б.М.* Светомузыка в системе искусств: учебное пособие. – Казань, 1991. 88 с.

14. *Галеев Б.* «Цветной слух»: чудо или юдо? // *Человек – 2000. – № 4. С. 135–146.*

15. *Гачев Г.Д.* Музыка и световая цивилизация. – М.: Вузовская книга, 1999. 200 с.; *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: Курс лекций. – М.: Академия, 1998. 432 с.

16. *Гоц Т.А.* Теоретические исследования и проблема фонизма // *Вопросы музыкальной науки. / Ред. коллегия А.Г. Михайленко, С.П. Галицкая. – Новосибирск: НГК, 1996. С. 75–89.*

17. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // *Музыкальная академия. – 2000. – №4. С.113–120.*

18. *Земцовский И.И.* Артикуляция фольклора как знак этнической культуры // *Этнознаковые функции культуры*. – М.: Наука, 1991. С. 152–189.

19. *Кандинский В.* О духовном в искусстве. – М.: Архимед, 1992. 109 с.

20. *Коляденко Н.П.* Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). – Новосибирск, 2005. 392 с.

21. *Лесовиченко А.М.* Западный музыкально-культурный канон и его историческая судьба. Исследовательский очерк. – Новосибирск: Издательство НГТУ, 2001. 32 с.

22. *Лупинос С.Б.* Канон как принцип функционирования музыкального наследия в свете проблем коэволюции и синергетики // *Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: мат. науч. конф.* 15–16 апр. 1998. – Владивосток, 1989. – Вып. 5. С. 69–80.

23. *Музыкальный энциклопедический словарь*. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. 672 с.

24. *Н.А. Гарбузов* – музыкант, исследователь, педагог / сост. *О. Сахалтуева, О. Соколова*; ред. *Ю. Рагс*: сб. ст. – М.: Музыка, 1980. 303 с.

25. *Назайкинский Е.В.* Звуковой мир музыки. – М., 1988. 254 с.

26. *Пирс Ч.С.* Избранные философские произведения / пер. с англ. *К. Голубович, К. Чухрукидзе, Т. Дмитриева*. – М.: Лотос, 2000. 448 с.

27. *Рагс Ю.Н.* Тембр // *Музыкальный энциклопедический словарь*. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. С. 541.

28. *Сабанеев Л.* О звуко-цветовом соответствии // *Музыка*. – 1911. – № 9 (29 января). С. 196–200.

29. *Сивков И.В.* Созвучия между теорией абстрактной живописи Кандинского и музыкальной практикой Шенберга // *Теоретические концепции XX века: итоги и перспективы отечественной музыкальной науки: мат. Всероссийской научной конференции Новосибирской гос. конс. им. М.И. Глинки*. – Новосибирск, 2000. С. 202–215.

30. *Синестезия / Эстетика: словарь*. – М.: Политиздат, 1989. С. 314–315.

31. *Сисаури В.* Об исторической типологии систем музыкального мышления // *Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки*. – Л.: ЛГИТМиК, 1980. С. 87–117.

32. *Цуккерман В.* Тембр и фактура // Советская музыка. – 1969. – № 3. С. 45–52.

33. *Чередниченко Т.* Между языком и пониманием. О концепциях смысла музыки в современной зарубежной эстетике // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы. Сборник трудов. Вып. 106 / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1989. С. 19–34.

34. Энциклопедический словарь живописи: Западная живопись от средних веков до наших дней / Пер. с франц. – М.: Терра, 1997. 1152 с.

Мария Анлечеева (Петербург)

Industrializzazione Алексея Животова

Жизни художественного произведения, пусть даже изъятая из обихода, порой сопутствует своего рода мутация восприятия, вследствие которой, после возвращения из небытия оно (это произведение) обретает смысл прямо противоположный тому, который вкладывал в него его создатель.

Так, например, слушая сегодня «Завод» Мосолова или поставленную несколько лет назад его же «Плотину», трудно подавить чувство ужаса перед сметающей все на своем пути мощью стремительно несущегося механического чудовища.

В то время, как автор, по крайней мере изначально, по всей видимости, стремился передать радостное упоение борьбой за обновление старого, пришедшего в негодность и потому заслуживающего быть уничтоженным мира.

Иногда такого рода переоценка произведения бывает связана с недостатком проницательности и чутья как у публики, так и у критиков. И тогда скрытый, глубинный трагический смысл сочинения на долгие годы оказывается спрятанным за недальновидными и примитивными оценками «специалистов».

Так произошло, например (сегодня это становится все более очевидно!), со Второй симфонией Шостаковича, которая до сих пор даже у профессионалов считается образцом политзаказа и, следовательно, художественного и этического компромисса.

Г.В. Свиридов в мае 1994 года писал: *«Ш<остакович> начал свою деятельность с политизированного симфонизма: 2-я симфония – Октябрю, 3-я – Первомайская; его поэты: Светлов (певец ЧК), Безыменский – такой же. Его симфонизм, революционный и военный, питала в большой мере прикладная работа в кино, которой он уделял огромное внимание. Написал, кажется, музыку более чем к 50 фильмам. В этих фильмах Революция изображалась (всегда) как гигантская суматоха, вселенская суетливость, толпы людей-статистов*

без судеб, без индивидуальностей, безнародная, безлика́я масса, какой казался и кажется теперь верховодителям событий наш русский народ, представляемый ими по пословице “все китайцы на одно лицо”. Страшные мордовороты, какие-то “свиные рыла” (которых называли Фэксы), которыми были полны картины Эйзенштейна, Козинцева, Трауберга, Эрмлера и других, подобных им корифеев советского кинематографа. Они задавали тон всему революционному искусству»¹.

Впрочем, подобный конфликт между внешним планом и внутренним смыслом – свойство лишь шедевров. «*Industrialisazione*» Животова к таковым не относится, но, тем не менее, ей нельзя отказать в наличии выразительной «объемности» и, пусть неявного, драматизма.

Конец 1920-х – начало 1930-х годов в СССР – время последней яркой вспышки ушедшего в историю русского музыкального авангарда. В этот период Александр Мосолов завершает одно из самых монументальных произведений, связанных с эстетикой русского музыкального авангарда – оперу «Плотина» (так и не поставленную в советское время). К концу 1920-х относится создание «Телескопа II» (1928) Половинкина, оперы «Лед и сталь» (1929–1930) Дешеева, «Завода» (1926–1928) Мосолова. Одно из последних произведений в этом ряду – «*Industrialisazione*» Алексея Животова.

Рубеж 1920–1930-х годов в истории советской музыки знаменателен поисками в сфере вокально-симфонических жанров. В эти годы появляется значительное число симфоний с хором, песенно-симфонических циклов, первых образцов кантат и ораторий (кантата «Октябрь» Рославца, 2-я и 3-я симфонии Шостаковича, 3-я и 4-я Книппера, «Запад» Животова и т.п.).

Однокурсник Шостаковича, Алексей Семенович Животов (1904–1964) обучался в Ленинградской консерватории по классу кларнета, фортепиано, ударных инструментов и композиции (у М.Чернова и В.Щербачева). Впрочем, окончил он консерваторию только как композитор. По воспоминаниям современников, Животов почти всегда вызывал у своего блистательного однокурсника насмешливые улыбки и колкости в свой адрес, что, впрочем, не мешало Шостаковичу неоднократно выступать в концертах и классных показах в качестве исполнителя музыки Животова.

¹ Свиридов Г.В. Музыка как судьба / Сост., авт. предисл. и коммент. А.С. Белоненко. – М.: Мол. гвардия, 2002. С. 622.

Как и многие композиторы его круга, Животов отдал дань авангарду, тому примеры – «Фрагменты для нонета» и недавно исполненная в рамках Фестиваля «От авангарда до наших дней» «*Industrializzazione*».

Как известно, «*Industrializzazione*» является частью циклического сочинения для симфонического оркестра с хором, которое задал писать Б. Арапову, О. Чишко и А. Животову В. Щербачев в классе композиции. Финал должен был сочинить сам профессор. План, судя по всему, реализован не был.

Жанр пьесы, о которой идет речь, не поддается однозначному определению. Здесь очевидно влияние симфонии с хором и прежде всего – Второй симфонии Дмитрия Шостаковича. Тому свидетельства – наличие и в том, и в другом произведении развернутых, основанных на «монтажном методе» относительно самостоятельных первых частей. Во второй части «*Industrializzazione*», написанной в форме двух гигантских стрóf, вступает хор. Две части соединены своего рода связующей частью, отчего соединение двух разделов произведения приобретает признаки динамического сопряжения, не реализованные, однако, в сонатную форму.

В отличие от большинства авангардных сочинений, набор выразительных средств в «*Industrializzazione*» весьма разнопланов. Это и характерная для авангарда моторика напористой остинатности, и черты театра абсурда и гротеска, обнаруживающиеся в сочетании хорошей и оркестровой партий. И даже, как ни странно, ростки лирики.

Первая часть «*Industrializzazione*» по характеру музыки вполне вписывается в типичный для того времени праздничный тон. Нарядное звучание скрипок, духовых и рояля создает сверкающий фон для победных, опирающихся на восходящую кварту, интонаций меди. Имитационное изложение у валторн, затем у тромбона и, наконец, у трубы начальной темы подчеркивает поступательную напористость образа.

Впрочем, экспозиционное фугато быстро переходит в гоморитмическое скандирование, завершающее оркестровую вступительную фазу первой части.

Далее со своим вводным разделом вступает хор. И здесь нас ожидает, как минимум, странное открытие: контрапунктом к плакатным «агитпроповским» виршам чтеца у теноров появляется чрезвычайно выразительная, никак не согласующаяся с текстом, лирическая мелодическая фраза (Пример 1). Ее изысканная, почти романсовая

утонченность никак не вяжется с «синеблужой» прямолинейностью оркестрового материала.

Пример 1.

The image shows a musical score for a vocal solo and accompaniment. The vocal line is marked 'Letture solo' and contains the lyrics: 'И во всех концах союзов будто чудом из земли вырастать гиганты стали, сотни руж из стали в ритме пламенном сплелись!'. The accompaniment includes a 'Tam-tam' part and a 'Caro' part. The score is marked with 'pp' (pianissimo) and 'f' (forte) dynamics. Measure numbers 9 and 10 are indicated in boxes above the vocal line.

Внимательное ухо без труда услышит это противоречие! И, ухватив эту мелодию, будет ждать ее продолжения. Увы, его не последует! На долгое время она уйдет из текста и лишь в конце пьесы вновь возникнет в самом кадансе, поставив в высшей степени неожиданную и парадоксальную точку в «*Industrializzazione*». Но, появившись, эта мелодическая фраза, несмотря на краткость, создает чрезвычайно выразительный и по-своему показательный художественный эффект. Столкнувшись с лирическим началом, «плакат» удивительным образом «проседает», утрачивая свой напор.

Впрочем, результат этого столкновения, мягко говоря, малоожидаем! Образная сфера второй части контрастирует первой не меньше, чем вышеупомянутая лирическая мелодия агитационному тексту.

Вторая часть «*Industrializzazione*», состоящая, как было отмечено, из двух гигантских строф, в сегодняшнем социокультурном контексте выглядит, по меньшей мере, двойственно: с одной стороны шипящие согласные числительных в партии хора (Пример 2) создают звукоизобразительный эффект – включилась и заработала паровая машина или что-то в этом роде.

Пример 2.

The image shows a musical score for a choral and piano piece. It consists of five staves. The top four staves are for the 'Coro recitativo' (Chorus recitative), labeled I, II, III, and IV. The bottom two staves are for the 'Piano'. The music is in 4/4 time. The vocal parts (I-IV) have lyrics: 'рассеет - тфа' repeated five times. The piano part is marked 'P secco, corto' and features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* and *sf* (sforzando).

С другой – и это кажется более вероятным – шипяще-свистящая текстовая абракадабра, *ostinato* в хоре и в оркестре, подчеркнутая примитивность интонаций выглядят плохо скрытым гротеском. Это ощущение самой себя воодушевляющей тупости еще более усиливается при повторном проведении (вторая макрострофа). И тем неожиданнее, если не сказать, нелепее выглядит завершение произведения.

Да, в содержании «Industrializzazione» нет сегодня уже очевидного трагизма, свойственного симфонии Шостаковича или появившейся много позже «Здравице» Сергея Прокофьева. Но, повторимся, она не лишена своеобразно проявляющегося драматизма, скрытого за чертами театра абсурда и довольно изобретательной звукоизобразительностью в оркестре и хоре. Сквозь гротескные черты пьесы Животова все более явственно проступает драматическая краска. В этом смысле показателен заключительный раздел пьесы.

*Дымят, пыхтят, гиганты лесом труб.
По всей земле, возвысив в небо веер,
В работе миллионы рук, вся страна
Один сплошной конвейер.*

И этот, стремительно набравший обороты, достигнувший максимальной точки развития «конвейер» внезапно сдувается! Движе-

ние, энергия которого так упорно накапливалась, обрывается под собственным же натиском (Пример 3). Этот прием и вызывает ассоциации со Второй симфонией Шостаковича, где «впервые в музыке с такой убедительностью воплощена трагическая идея упорного, но лишённого конечной цели движения»¹.

Пример 3

росо а росо 34 crescendo r - i - t.

1 Fl.
2 Ob.
2 Cl. in B
1 Fag.
2 Corni in F
1 Tromba in B
1 Trombone tenore
2 Tromboni basso
Timp. E, II, E'
Piani
G. Cassa
Soprano vocal
Piano

Flatt.
Flatt.
ord.
Flatt.
Piano colla bacchetta da Timpano

жн - ей - - ер.
О - дин сплош - кой мон - ей - - ер.
на О - дин сплош - кой мон - ей - - ер.
на О - дин сплош - кой мон - ей - - ер.

¹ Апличеева М.В. Политический заказ в советской музыке 1920-х – 1950-х годов как социокультурный феномен: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 – Саратов, 2014. 190 с.

Разумеется, драматургический ход во Второй симфонии Шостаковича имеет вид гигантской художественной метафоры, воплощенной пером гения. Однако и в «*Industrialisazione*» нельзя не услышать яркости замысла, мастерства и свежести его воплощения.

Литература

1. *Аплечева М.В.* Политический заказ в советской музыке 1920-х–1950-х годов как социокультурный феномен: Дисс. ... канд. искусствоведения. – Саратов, 2014. 190 с.
2. *Свиридов Г.В.* Музыка как судьба. – М.: Молодая гвардия, 2002. 798 с.

Ольга Астахова (Москва)

Время как феномен художественного смысла в оперных и балетных спектаклях

Тайны времени всегда волновали человечество. Его течение и относительность, закономерности и парадоксы в природе и художественном творчестве многомерны, многозначны, и, в общем, непостижимы. Проблема времени в произведениях искусства является одной из самых сложных и всегда актуальных, как в эстетике, так и в искусствознании. Попробуем в данной статье поставить ее в отношении конкретных видов искусства, связанных с наиболее многоаспектным художественным синтезом – оперой и балетом. На примере нескольких произведений, состоявшихся на театральных сценах последнего времени, постараемся показать особенности авторской драматургии и режиссерских решений, в которых ВРЕМЯ как идея играет важную роль.

Художественное время любого явления культуры (роман, симфония, спектакль, фильм, картина) всегда многопланово. Оно включает в себя три основных уровня, существующих в триединстве. Первый – реальный план, «физическое» время, необходимое для исполнения, чтения, просмотра. Второй – психологический, субъективный план, связанный с личностным восприятием зрителя-слушателя-читателя, либо с исполнительской интерпретацией авторского времени (в музыке, театре). Третий – самый «емкий» в содержательном отношении – концептуальный (авторский) план. Наиболее полно художественное время познается в тех видах искусства, где оно приоритетно – в музыке, литературе и театре.

Исследователь балета как вида искусства П.М. Карп писал: «Время, отводимое искусством изображению тех или иных событий, не соотнобразуется с их реальной продолжительностью... Автор по своему разумению сокращает и продлевает описание событий, не считаясь с тем, сколько они могли бы продолжаться в действительности. Но внутри сочинений временные принципы всегда сознавались как

важнейшие и не сводились к изменению длительности событий или смещению их темпов» [4, 110].

Говоря о музыке, заметим, что именно в концептуальном времени заложены важнейшие смысловые коннотации, связанные во многом с жанром и стилем произведения, типом музыкальной драматургии, а также с масштабом и многими другими детерминантами, которые также взаимозависимы. Например, имеют значение медленное или быстрое течение времени, плотная «событийность» или, наоборот, ее отсутствие, заметное замедление или остановка временного потока, обращение его вспять, а также «взгляд» в прошлое (использование символов, цитат и стилизованных приемов предшествующих эпох) как способ «расширения» времени настоящего, формирующего «интертекст» – все это отражает мышление каждого композитора, его объективно-субъективное ощущение времени.

Хорошо известно, что нетеатральная музыка – искусство, наиболее далекое от прямой предметности, «отражения действительности» и сюжетных хитросплетений («фабульности») – это прерогативы литературы и театра. Эпическое же начало, нарративность, повествовательность присутствуют в музыке как признанная жанровая разновидность, как косвенное или порой скрытое явление; музыке как виду искусства больше свойственны концентрация на психологических, духовных и эмоциональных состояниях, обобщения и картинность, скрытая и открытая символика. Поэтому музыкальные и литературные сюжеты имеют разное временное измерение: к примеру, в симфонических программных поэмах Листа и Р. Штрауса, увертюрах и фантазиях Чайковского времена, означенные в литературных первоисточниках, и времена их музыкального прочтения неадекватны. Так, более краткое в реальном времени музыкальное сочинение способно вместить в себя основные смыслы многоактной пьесы Шекспира, как это происходит в гениальной увертюре-фантазии Чайковского «Ромео и Джульетта», а многодневное путешествие Синдбада-морехода красочно описывается в симфонической сюите Римского-Корсакова. Таким образом, художественное время программного симфонического или камерного произведения (или даже косвенно программного, например, баллад Шопена), оказывается более концентрированным и плотным, чем породившая его литературная программа.

В театральном искусстве авторский план художественного времени соединяет в себе моменты экспонирования образов и идей с мо-

ментами поступательного движения, развития сюжета-фабулы. Первые моменты связаны с эмоционально-образным раскрытием основных концептов, описаниями и представлениями героев или обстановки, концентрациями смыслов, их обобщениями. Они наиболее свойственны именно музыкальному театру – опере и балету. Здесь возможны «выходы» в иные миры, в область видений, снов, переносы в другие исторические периоды. Здесь часто происходит торможение действия, замедление или остановка мгновения (характерный пример – квинтет из оперы Чайковского «Пиковая дама», где все персонажи, объединенные общей эмоцией страха, предчувствием беды, замирают на некоторое время, повторяя одну фразу – «Мне страшно»). Также к этим моментам, только уже с другой задачей, относятся танцевальные дивертисменты (сюиты) в операх и балетах, тормозящие или вообще прекращающее действие (как, например, в балете Чайковского «Щелкунчик»).

Вторые моменты непосредственно воплощают временной ход сюжета, развернутый в последовательной цепи событий. «Событие» как сюжетная и временная единица является результатом столкновения, взаимодействия экспонируемых сил и линий их развития, и именно событийный (фабульный) ряд организует композицию как музыкального или литературного произведения, так в особенности – произведения театрального. Отсюда следует, что композиция целого, особенно театрального действия, оказывается универсальной временной структурой, вмещающей одновременно и представление, раскрытие образов и эмоциональных состояний, и повествование, и сцепление событий, а иногда и их сплетение. Перекрещивание или параллелизм сюжетных линий, главных и побочных («контрдействие»), связанное с «многоперсонажностью» сценария, значительно уплотняет время такого произведения.

Заметим, однако, что в принципе событийный ряд может отсутствовать или существовать символически, уступая место чисто концептуальным моментам (как это происходит, например, в бессюжетном балете, поставленном на небалетную музыку). А в искусстве XX века встречаются случаи не поступательно-линейного движения сюжета, а движения кругового или даже возвратно-поступательного (известный пример – опера-скетч П. Хиндемита «Туда и обратно»).

Особенность театрального действия, в отличие от литературы и музыки – это еще и обладание реальной пространственно-визуальной сферой. Наглядность, зримость образов и ситуаций, протекание со-

бытий в конкретном организованном пространстве, возможные дополнительные, в том числе и символические смыслы, создаваемые декорациями, светом, костюмами соединяют время и пространство в особый, театральный хронотоп. По сравнению с хронотопом музыкального произведения, он обладает повышенной мобильностью: в каждом новом сценическом воплощении тот или иной оригинальный источник, зафиксированный в тексте пьесы или либретто, обретает новые качества (порой далеко уводящие от замысла автора). Потенциальная вариативность режиссерских решений того или иного сюжета предоставляет возможность укрупнять, преобразовать или трансформировать концептуальное авторское время (время либреттиста и композитора). К примеру, пространственная сфера или визуальный ряд спектакля может расширить временное поле произведения, придать ему новое измерение. Так, недвижимые гигантские фигуры, изображающие реальных исторических лиц (Л.Толстой, Р.Тагор) в опере Ф. Гласса «Сатьяграха», посвященной борьбе индийского народа с колонизаторами, высятся над действующими лицами, воспринимаясь как символы гуманистических идей [5, с. 97].

С другой стороны, постановщик спектакля может сузить концептуальное авторское время. Это достаточно очевидно проявляется в тех случаях, когда «обрезаются» сцены, эпизоды, номера. Иногда спектакль, приспособленный к определенной сцене или под возможности исполнителей, идет в таком усеченном варианте, что произведение многое теряет, искажается его смысл. Так, например, в балете «Спящая красавица», поставленном в «Новой опере», опущены многие сцены, в том числе дивная по красоте и важная по смыслу сцена «Панорамы», а вместо трех больших актов с Прологом в данной постановке имеются всего два.

И, наконец, факт изменения концептуального авторского времени проявляется в многочисленных случаях переносов сюжета в другое историческое время. Подобным примерам «несть числа» в современном театре – как в драматическом, так и в музыкальном. Сегодня гораздо реже встречаются постановки, в которых режиссер оставляет героев в своем историческом периоде и месте действия. Иногда этот прием выглядит художественно убедительно, но чаще всего он ничего не добавляет оригиналу, а вызывает искреннее недоумение. Таким образом, художественное время в сюжетной, театральной ситуации проявляет себя весьма разнообразно.

В центре философско-эстетических представлений о времени – всегда человек, так как оно существует именно в его сознании. Напомним об одной важной теории, так как именно ее положения помогут осмыслить рассматриваемую здесь проблему концептуальности художественного времени в опере и балете.

Французский философ Анри Бергсон, как известно, определил два типа времени: время объективное и субъективное. Первое, механистическое, одинаковое для всех людей, течет само по себе и измеряется приборами (время «тик-так», по Декарту). Второе, личное, индивидуально: это время сознания, внутреннее время каждого человека (время как «чистая длительность»). Разность двух времен чутко ощутил художник Сальватор Дали. В картине «Постоянство памяти» он изобразил внешнее время в виде обычных часов. А внутреннее, психологическое время – в виде «растекающихся» часов. Тем самым он обозначил подвижность, текучесть субъективного времени человека, его изменчивость и относительность.

Первая концепция времени, связанная с измерением, существует в музыке издавна. Она связана с программным замыслом, причем с программной конкретикой. Это и весьма прозрачная символика времени, открывающаяся через образ часов (клавесинная пьеса «Часы» Дакена), симфония («Часы» Гайдна). Это и интерпретации темы «Времена года» в разных жанрах (концертный макроцикл Вивальди, оратория Гайдна, фортепианный цикл Чайковского, балет Глазунова). Циклическое время природы, в отличие от линейного, векторного времени человеческой жизни и истории, выражено в них как смена картин, пейзажей через призму человеческого восприятия.

В искусстве XX века часто воплощается именно вторая концепция; получает отражение внутреннее, психологическое время; именно оно становится предметом творческих изысканий, особой темой творчества. В XX веке появляются как теоретические концепции времени (Штокхаузен, Шнитке), так и композиции, непосредственно связанные с этой проблемой, имеющее слово «Время» или «Хронос» в своем названии. В качестве примеров приведем следующие произведения: Мессиан – «Хронохромия» для оркестра, квартет «На конец времени»; Пендерецкий – «Мера времени и тишины»; Тарнопольский – «Дыхание исчерпанного времени» и т.п. Именно внутреннее психологическое время становится в этих произведениях основной доминантой.

Разные концепты художественного времени проявляются и в сфере музыкального театра. Обратимся к самым фундаментальным его жанрам – опере и балету. В эстетике французского классицизма, сформулированной Буало, для театра было выдвинуто правило «триединства»: единства места (все происходит в одном пространстве), действия (сюжет не включает побочные линии) и времени (все происходит в один день). Этому требованию отвечали пьесы Корнеля, Расина и Мольера. Вспомним в этой связи и знаменитую комедию Бомарше «Безумный день, или женитьба Фигаро», отвечающей этим требованиям.

Впоследствии это сковывающее творческую фантазию правило было преодолено и временные интервалы сюжетной линии стали обычной практикой. Интересным примером резких скачков во времени сюжета явился балет Чайковского-Петипа «Спящая красавица» (либретто Всеволожского по сказке Ш.Перро). Между Прологом и 1 актом проходит 16 лет, а между 1-м и 2-м актами – целых 100. Заметим, что Чайковский явился одним из первых композиторов, кто вводит в практику балета старинные музыкальные жанры, как бы отдавая дань пышным балетам Ж.Б. Люлли (Гавот, Сарабанда; в этом стиле написан и монументальный Финал, в котором использована мелодия королевского гимна). Таким образом, в этом балете, как и в опере «Пиковая дама» с ее «театром в театре» (Пастораль «Искренность пастушки») имеется расширенный авторский план времени: включение исторического времени, стилизации эпохи раннего барокко.

Интересный и редкий пример исторической парадигмы музыкально-театрального времени открывает А. Груцынова в статье «Диалог времён, музыки и танцев в балете Луи Ганна *«Merveilleuses et Gigolettes» («Великоленные и Падшие)»*. Поставленный на сцене театра *Folies-Bergère*, этот малоизвестный балет, сочиненный в 1894 году, стал своеобразным осмыслением прошлого языком не только танца, но и музыки.

Две первые картины этого балета демонстрируют нам мир светского Парижа конца XVIII века – времени, отстоящего от сочинения Ганна почти ровно на сто лет. Третья картина служит своеобразным подведением итогов галантного действия. Принципиально новым для балетного жанра явлением стало введение в сюжет подлинных исторических личностей: в их числе – Бонапарт, мадам Рекамье, известнейшие представительницы искусства того времени – балерина Гимар и певица Грассини. Все они собраны в парижском Люксембург-

ском дворце, действие происходит в роскошных декорациях, авторы тщательно воссоздают атмосферу ушедшей эпохи: «... использование исторических лиц в качестве персонажей балета – не единственный способ придать партитуре оттенок достоверности. В первой картине щедрой рукой рассыпаны примеры искусства того времени – упоминаемые в ремарках живописные полотна, звучащие музыкальные темы, используемые жанры», – пишет А. Груцынова [2, с. 109].

Еще более интересный пример путешествия вглубь веков происходит в балете Н. Черепнина – А. Бенуа – М. Фокина «Павильон Армиды» (1909). Действие начинается в XVIII веке. Молодой человек, виконт Рене де Божанси едет к своей невесте. По дороге его застаёт гроза, и он ищет ночлега в замке, владелец которого, некий маркиз, предлагает остановиться в парковом павильоне – павильон принадлежал когда-то красавице Мадлен, прозванной Армидой. В павильоне под огромным балдахином располагается гобелен, камин и каминные часы. После засыпания героя начинаются волшебные превращения. Оживают фигуры Сатурна, воплощающего само Время, и Амура, бога Любви. Амур в борьбе побеждает Сатурна и тот уступает ему косу, символ неизбежной Смерти. Далее начинается танец часов. Гобелен опускается вниз и его персонажи оживают. Из XVIII века виконт переносится во времена маркизы, так же на 100 лет назад, в XVII век, попадая к французскому двору времён Людовика XIV. При дворе проходит балет-маскарад, изображающий средневековых героев из знаменитой поэмы Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Здесь происходит и ещё одно преобразование. Изображенная на гобелене маркиза превращается в царицу Армиду, викаронта преобразуют в рыцаря Ринальдо. Данное театральное действие («театр в театре») воссоздает то представление о средневековом Востоке, которое возникало у создателей королевских балетов и маскарадов. Таким образом, авторы балета совершают как бы двойное путешествие во времени, создавая образы прошедших исторических эпох.

Тема Времени как таковая обозначается в музыкальном театре не сразу, и не всегда декларативно. Иногда она как бы просвечивает сквозь основной сюжет, являясь скрытым смыслом, углубляющим содержание; иногда проступает более явно, а порой и совсем очевидно. Так, философско-психологический аспект проблемы проявляется в постановке М. Каннигена, выдающегося представителя танца модерн – «*Сюита для пяти во времени и пространстве*» на музыку Дж.Кейджа (1960). Интересно, что в искусстве XX века можно увидеть совершенно

разные «модели» или «фигуры» времени, увидеть их в произведениях, обладающих различной «временной геометрией». В отличие от опер и балетов XIX века, где господствовала модель «стрелы» (термин Штокхаузена) как линейного, векторного движения сюжета, поток которого, однако, постоянно тормозился, останавливался моментами художественно-концентрированного обобщения, будь то ария состояния или целая сюита танцев, или картины снов, видений и т.п., в XX веке появляются новые формы сюжета. Это модели «круга» или «спирали», а также дискретный или алеаторический тип временного процесса, а также принцип совмещения времен. Приведем несколько примеров.

Наиболее частая модель – *круг*. Она берет свое начало в эстетике барокко, в которой эта фигура – символ вечности. Доминирующая идея при этом – сакральная идея бренности всего мирского, краткости земной жизни человека. Круг – символ возвращения человека в небеса по окончании земного существования. Его воплощения в музыкальном искусстве, как в эпоху барокко (на разных уровнях сочинения – тематическом, структурном), так и в искусстве дальнейших эпох бесчисленны. Проявляются принципы круга (или спирали) и в музыкальном театре XX века.

Опера выдающегося чешского композитора Леоша Яначека «*Приключения Лисички-плутовки*» была создана в поздний период творчества, премьера состоялась в 1924, Брно. Ее жанр – сказка-притча о жизни и смерти в духе философского пантеизма XVIII века, где люди и животные живут вместе, образуя единый социум. Это сказка для взрослых, сказка о всеобщей любви, гибели и возрождении, ее гуманистический посыл противостоял сложным и трагическим событиям XX века.

Опера создавалась фактически по серии рисунков-комиксов, Автор либретто – сам композитор. Оно создавалось по сюжету редактора газеты Тесноглидека. В ходе создания либретто Яначек изучал народные песни и теорию относительности Эйнштейна, что отразилось в тексте либретто: оно довольно сложное, неоднозначное, предполагающее скрытые смыслы, и временные переносы. На первый взгляд – это сказка: в ней много привлекательных, ярких детских образов, а с другой стороны – совсем не детских мотивов: в либретто это мотивы манящей женственности, чувственности, возникают ситуации флирта, пьянства. Но все это объединяет тема жизнеутверждения, тема вечной единой природы. Противостоят же ей мотивы ста-

рения, неизбежности смерти, которые, однако как бы снимаются гимническим финалом. Ведущие концепты оперы:

– в жизни все переплетено, смешано, хорошее и плохое, высокое и низкое;

– люди и животные имеют общие черты характеров и поведения, причем мир зверей выглядит ярче и чище;

– с гибелью героини жизнь не кончается, она возрождается в ее дочке, которая также пройдет все необходимые этапы жизненного пути (эта идея подчеркнута единством места действия начала и конца – тот же лес, то же время года, тот же главный персонаж – Лесник, только лисичка другая...).

Образы героев в опере переплетены, как и музыкальные темы-попевки. Ее музыка отличается удивительной цельностью. Это проявляется и в текучей сквозной композиции без остановок-арий, и в характере тематизма. Здесь нет запоминающихся ярких мелодий, а есть некая «метатема», некая общность интонаций на основе народных попевок, многие из которых связаны с целотонностью. Они прорастают друг в друга, из одних тем выделяются мотивы, получающие самостоятельное развитие. Доминирует гибкий вариантный метод: один и тот же мотив, в зависимости от сценической ситуации, может изменяться темпово, изменяться в плане штрихов. Так, одна из тем главной героини – тема Лисички-супруги и матери становится в Эпilogue гимном жизни. Чрезвычайно велика в опере роль оркестра, партитура «Лисички» изобилует красочными эффектами в стиле импрессионизма. И богатство, полнокровие оркестровой ткани несколько затмевает вокальную сторону.

Интересно, что одновременно к самой знаменитой опере Яначека (настолько, что на родине композитора стоит памятник не ему, а Лисичке!) в 2015 году обратились сразу два наших режиссера – Георгий Исаакян в Театре имени Н.И. Сац и Михаил Кисляров в Камерном музыкальном театре имени Б. Покровского. Камерный театр представляет российскую премьеру камерной версии оперы (в переложении Джонатана Доува). В Театре имени Н.И. Сац, кстати, тоже обратились к этому варианту, но, как поясняет музыкальный руководитель постановки Евгений Бражник, в процессе работы и эта версия его не вполне устроила, он сделал свою редакцию. Интересно и то, что оба театра не заявляют авторского названия оперы: Георгий Исаакян, как сказано выше, свой спектакль назвал «Лисичка. Любовь», Михаил Кисляров – «Лиса-плутовка. Сказка для взрослых». В

обоих случаях мы имеем дело с режиссерской интерпретацией. Но обе интерпретации, как оказывается, не расходятся с авторскими концептами, а лишь видоизменяют их в связи с целевой аудиторией.

Говоря о спектакле детского театра, можно было предложить и его другое название: «Лисичка. Времена года», так как именно этот прием и стал основой художественного решения. Но времена года режиссер трактует в барочном духе, как смену поколений: «История Лисички, которая живет, влюбляется, растит детей, а потом погибает, – это притча о цикличности жизни, о том, что зима переходит в весну, весна – в лето, лето – в осень, и так из года в год, всегда. В этом нет никакого пафоса, но только в этом и есть смысл», – говорил в одном из предпремьерных интервью Георгий Исаакян (<http://musicseasons.org/festival-teatralnogo-iskusstva-dlya-detej-arlekin>).

Жизнь конечна, но она продолжается в детях, внуках, правнуках (в счастливом случае, как у Лисички), нет жизни без любви. Егерь (Лесник), который в начале оперы встречает лисичку и забирает ее к себе домой, в финале, увидев ее дочку, засыпает – быть может, навсегда (конец этой загадочной оперы можно трактовать по-разному, поскольку текст либретто неоднозначен).

Спектакль КМТ не педалирует этот ракурс, сосредоточиваясь скорее на комплексном раскрытии коллизий сюжета путем сочетания вокала с пластикой, хореографией – не на концептах как таковых, а на языке, на художественно-выразительных средствах. Это выполнено на высоком уровне, соответствуя жанру оперы-балета. Но тема времени отступает здесь на второй план: ее затмевают разнообразные, яркие постановочные решения, в частности рискованные или остроумные комические мизансцены (например, образы кур, которые считают себя лебедями).

Идея возвращения к началу явственно проступает в балете «*Времена года*» Мартынова. Известно, что тема времени в балетном театре проявлялась ранее с самой простой стороны очень давно: это тема «*Времена года*» (балет Глазунова, постановки на музыку Вивальди и Чайковского). В фильме-балете Р. Пети, созданном в 1984 г. на музыку концертного цикла А. Вивальди, воплощена идея кругового завершения. Интересна композиция целого: после привычной череды «весна – лето – осень – зима» Пети вводит дополнительную часть «*Возвращение весны*» (с припиской «финал»). В ней проводится сначала вторая, а затем первая часть «*Весны*», что придает форму

спектакля закруглённость, черты зеркальной симметрии с расположением «Осени» в центре.

Разумеется, тема годового природного цикла не связана в этих случаях с философской проблематикой, она ориентирована на внешнюю сторону течения времени, на красочность, разнообразие природных явлений годового цикла и не претендует на особую философскую глубину. Исключением здесь является, правда, фильм-балет Джеймса Куделки (2003), современного канадского танцора и хореографа, поставленного им так же по концертному циклу Вивальди. Он трактует эту тему в психологически-философском ключе, наделяя балет символически-обобщенными персонажами, рассуждая о молодости и старости, жизни и смерти. Этот фильм-балет производит сильное впечатление своей глубиной, драматизмом образов, актерской игрой, пластикой и визуальным рядом, где все нацелено на раскрытие содержания. Он не получил каких-либо серьезных оценок, хотя безусловно достоин специального анализа.

Балет «Времена года» на музыку В. Мартынова представляет иной поворот проблемы художественного времени. Времена года, по Мартынову, представляют собой некоторые вехи исторического пути музыки. Это композиторское время, в котором «год» – это век музыкального искусства, представляющий собой смену исторических музыкальных стилей. Весна – это эпоха Барокко, музыка Вивальди (символизирует начало публичных концертов, расцвет инструментального искусства). Лето – тоже Барокко, но немецкое – это Бах (зрелость композиторской мысли). Осень – Романтизм (Мендельсон, его открытие Баха). Зима – музыка XX века (музыка самого В.Мартынова и А.Пярта). В последнем случае создается двойной ассоциативный план: возникает имплицитный диалог с музыкой композитора, который сам часто обращался к музыке Баха, что создает широкое интертекстуальное поле произведения.

Данная идея сама по себе интересна и глубока, однако вызывают некоторые вопросы как выбор персоналий, так и звуковая реализация замысла. Пора зрелости музыкального искусства (Лето) как бы обходится без определяющего этапа его развития – венского классицизма, без Моцарта и Бетховена. В Осени подразумевается закат Романтизма (помимо слабых аллюзий на Мендельсона, более явственные аллюзии возникают на тему из оперы Чайковского «Евгений Онегин»). Зима – «конец времени композиторов»? – явно относится к XX веку (звучит тема канона Пярта в диалоге с некими ламентозными интонациями).

Таким образом, поднятый план (слой) музыкального времени – историческое время – выглядит по нашему представлению, несколько односторонне. Все означенные стили подаются посредством цитат и аллюзий через призму минималистской техники, приемом очень долгого (аддитивного) становления цитируемых интонаций. Интонации известных произведений угадываются с трудом, звучат невнятно. Плюсом постановки является живое исполнение струнным ансамблем под руководством Т. Гринденко; однако само звучание довольно однообразно и механистично.

Балет ставили три автора – Кирилл Симонов (Весна – Зима), Анастасия Кадралева и Артем Игнатьев (Лето – Осень). В целом пластический язык «Времен года» весьма интересен и ярок. В хореографии мы видим стилистический сплав классического танца на пуантах с почти акробатическими средствами выразительности: это изогнутые спины, высокие прыжки и резкие падения на пол, хитрые сплетения тел артистов и танец на табуретах. Из находок можно отметить, что порой танцовщицы скользят на пуантах по сцене, словно на катке. Костюмы сменяются в соответствии эпохам музыкального повествования (например, и светлые полупрозрачные туники танцовщиц, и черные юбки-солнце).

Говоря о художественном синтезе данного спектакля, заметим, что визуальный ряд оказывается в нем ярче, богаче музыкального. Впечатляют дуэты, весьма деликатно демонстрирующие разные виды любви (дань толерантной современности!), и особенно – финал. В конце драматичной Зимы явственно ощущается ледяное дыхание смерти (на сцене возникает образ кладбища, которое символизируют застывшие «люди-памятники»), но затем возвращается Весна, вступающая в свои права вечного обновления. Круг замыкается...

Другой тип художественного времени, который встречается в музыкальном театре XX века – «*алеаторическое*». Здесь отсутствует связная последовательность сюжета, происходит свободное оперирование различными фрагментами, эпизодами. К такому типу относится оперный мегацикл «Свет» («*Licht*») К. Штокхаузена (1977–2002), состоящий из семи опер, названных по дням недели.

Замысел сочинения навеян библейскими образами и сюжетами, дополненными Штокхаузенем в соответствии с его творческой фантазией. Известно, что композитор начал свой макроцикл с сочинения оперы «Четверг», после которой поочередно были написаны «Суббота», «Понедельник», «Пятница», «Вторник», далее – «Среда» и «Вос-

кресенье”. Уже сам подход автора к порядку создания демонстрирует алеаторическую свободу. Такая же свобода выбора предполагалась как в исполнении самих опер, так и их фрагментов. Это обусловлено особой смысловой концепцией целого, по которой – во всем существующем нет ни начала, ни конца...

Музыкальная организация цикла «Licht» отражает космологическое мышление композитора. Это системность, в которой часть является копией целого. Полный цикл основан на трёхсоставной музыкальной герме или, как её называет сам Штокхаузен, «троичной формуле». Она включает формулу тринадцати нот Михаила, двенадцати нот Евы и одиннадцати – Люцифера. Каждая формула содержит в себе не только такты, но и специфические динамику, ритмы, паузы, вокализации. Символикой проникнуты фигуры трех главных героев, каждый из которых представлен своим цветом, числом и днем недели. Так, у Михаэля число – 13, цвет – голубой, а день недели – четверг. У Евы цвет – фиолетовый, число – 12, а день недели – понедельник. У Люцифера число – 11, цвет – черный, а день недели – суббота. Помимо этого, каждый из героев охарактеризован своим музыкальным инструментом: у Михаэля это труба, у Люцифера – тромбон, а у Евы – бассет-горн.

Алеаторичность этого грандиозного сочинения проявляется, как уже говорилось в возможности исполнять его фрагменты отдельно; это позволяет номерная структура каждой оперы, что служит примером принципа свободной комбинаторики на уровне крупного (сверхкрупного!) произведения, свободного оперирования временем.

Обратимся и к другому случаю свободного оперирования временем, соединения времени настоящего и прошедшего, которое возникает, например, в опере В. Кобекина «Холстомер», поставленной в Камерном Музыкальном Театре имени Покровского в 2012 году по мотивам повести Л. Толстого (режиссер – М. Кисляров). «Холстомер» Владимира Кобекина, одного из самых исполняемых современных российских композиторов, представляет собой новое прочтение шедевра Толстого. Это поистине русская опера, вобравшая в себя лучшие национальные традиции от Глинки до Стравинского и Шостаковича. Музыка звучит «знакомо» и в то же время современно, сюжет разворачивается динамично и остро. Композитор создает интенсивно-конфликтную драматургию, заставляя зрителей на одном дыхании переживать сложную судьбу лошади, раскрытую через призму человеческих отношений.

Впечатляет режиссура спектакля, которая эмоционально усиливает партитуру и выводит действие на философские обобщения. Герой, старый мерин (скованный старец в лохмотьях), рассказывая свою драматичную историю, почти все время присутствует на сцене. Молодой актер, тонкий и гибкий, почти обнаженный, создает образ полного сил и энергии существа, которого ломает жестокая судьба. Молодость и старость сосуществуют в спектакле вместе, повествование неотделимо от самих событий, а в финале авторы выходят на более высокий уровень обобщения – смерть и рождение также одновременны.

Еще Стравинский высказывался о невозможности удержать настоящее, удержать время, повернуть его обратно, и только музыка обладает властью над временем. Это свойство музыкального времени явственно проступает в балете с говорящим названием *«Удерживая время»* современной труппы «Балет Москва», премьера которого прошла осенью 2015 года. Авторы этого бессюжетного одноактного балета – французские композитор Жан-Батист Жульен и хореограф алжирского происхождения Рашид Урамдан. Спектакль исполняет группа танцовщиков, одетых в неброские костюмы, среди которых нет солистов (как в труппе Баланчина); он идет под запись (электронная музыка: тембры ксилофона, фортепиано, электрооргана, ударные). Музыка создана специально для этого балета, принадлежит также стилю минимализма. И надо отметить, что синтез здесь вполне органичен: музыкальный и визуальный ряды находятся в определенном художественно-смысловом контрапункте, хотя хореография в целом оказывается богаче и разнообразнее музыки.

Механистическое, аэмоциональное звучание повторяющихся мотивных групп, выражающее идею «бега по кругу» или «в круге», завораживает, вовлекая в атмосферу постоянного, неуклонного и неопределенного в своей цели движения. Паттерны – мотивные группы – образуются путем последовательной аддиции (прибавления) звуков (от одного до 5–7). Но в конце возникает аллюзия на пассакалию с достаточно выраженной, рельефной темой, хотя и тоже краткой, которая звучит драматично.

Спектакль, рисунок которого строится на ритмически повторяющихся движениях, на рефренности отдельных номеров, сфокусирован на феномене времени. Стремительность временного потока, скоротечность жизни, дискретность памяти, пытающейся зафиксировать моменты наиболее интенсивного проживания, находят в спектакле

французского хореографа свое пластическое, почти механизированное выражение. Здесь нет никакого оформления сцены: площадка совершенно пуста. Нет, разумеется, сюжета и персонажей, нет даже обобщенных мужчин и женщин: люди воспринимаются как некие частички целого, как молекулы, которые сталкиваются друг с другом, разбегаются, копируют движения друг друга, создавая имитационные линии, складываясь в разнообразные рисунки хореографической полифонии. Сплетение танцевальных комбинаций происходит постоянно и быстро; обновление поз, переходов и группировок создает впечатление движения, которое кто-то специально организует. Пластика аклассична: в основе движений принципы босоногого свободного модерн, гимнастики, много просто бега и ходьбы, групповых перестроений. Движения организованы по принципу «домино», следуя друг за другом как лавина. Интересны особые выразительные приемы: люди как бы постоянно поочередно наталкиваются на невидимые препятствия и отступают, не видя ошибок других и повторяя их. В центре композиции находится своеобразная тихая кульминация: два танцовщика исполняют движения в предельно замедленном темпе, как рапидная съемка в кино: хореограф пытается остановить, замедлить поток времени (в основном темпоритм движений быстрый). После этого эпизода снова возобновляется массовое быстрое движение: попытка удержать время явно не удастся, это возможно лишь в воображении, памяти, сне...

Таким образом, динамичная и разнообразная хореография (так же, как и в балете «Времена года»), преодолевает статику минималистской композиции. По словам Урамдана, произнесенным в его интервью, замысел заключался в том, чтобы задуматься, кто и как управляет сегодняшним миром, сегодняшним обществом, в котором всё меняется столь стремительно.

И в заключение хотелось бы сказать несколько слов о «перекрестных» концептах времени в бессюжетных балетах. Известно, что энергия времени музыкального барокко оказалась созвучной XX веку. Так, хореографы XX – начала XXI веков неоднократно обращались к творческому наследию композиторов барокко – И.С. Баху, Г.Ф. Генделю, А. Вивальди. Известно, что эти великие композиторы эпохи не писали для театра. Тем не менее, именно их музыка оказалась популярной для хореографических интерпретаций XX и XXI веков. Особенно привлекает балетмейстеров музыкальное наследие Баха [1, с. 98–107]. Разумеется, причиной тому является динамичное

музыкальное время Барокко: регулярная метрическая пульсация, непосредственно раскрывающая категорию «движения», особая «пластичность» музыки. Но в первую очередь, как нам кажется, хореографов современности волнует ее глубина, философская наполненность, мощь концепций и смысловая многомерность музыкальных сочинений, где ведущим, определяющим началом, является Духовность в самом высоком значении. Таким образом, в современном музыкальном театре осуществляется имплицитный «диалог времен», возникают смысловые и эмоциональные переключки, что создает не «стрелу», не «круг», а скорее – «спираль времени»...

Литература

1. *Астахова О.* Бах и балет. //В сб. научных статей и материалов «Музыка в парадигме художественных связей». – М., 2014, ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова
2. *Груцынова А.* «Диалог времён, музыки и танцев в балете Луи Ганна «Merveilleuses et Gigolettes» («Великолепные и Падшие») // Музыка в парадигме художественных связей. – М., 2014, ГМПИ имени М.М. Ипполитова-Иванова
3. *Каган М.* Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974.
4. *Карп П.* Балет и драма, – Л., 1980.
5. *Крапивина И.* Проблемы формообразования в музыкальном минимализме. – Новосибирск, 2003.
6. *Мартынов В.* Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974.
7. *Мейлах Б.* Проблемы ритма, пространство и время в комплексном изучении творчестве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л., 1974.
8. *Притыкина О.* Музыкальное время: понятие и явление // Пространство и время в искусстве. – Л., 1988.
9. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. – Л., 1963
10. *Фогель Я.* Леош Яначек. – М., 1982.

Ольга Астахова (Москва)

**Методологические аспекты
анализа музыкального произведения
на примере Прелюдии *op.32 № 4* ми минор
С.В.Рахманинова**

Музыка С.В. Рахманинова, неисчерпаемая в своей глубине и силе, представляет непреходящий интерес как для исполнителей во всем мире, так и для исследователей. О его творчестве написано немало, однако работ теоретического профиля пока еще недостаточно. Отдельные проблемы рахманиновской гармонии и формы, тематизма и фактуры, безусловно, находились в поле интересов ряда исследователей, но комплексный аналитический подход именно к *отдельному произведению* можно встретить (особенно в последнее время) весьма редко, и по отношению к Рахманинову, и в целом. Это весьма печально, так как постепенно утрачиваются традиции отечественного музыковедения, одним из завоеваний которого являлся метод полного, глубокого анализа одного сочинения или даже его части. Вспомним блестящие образцы такого анализа у Л. Мазеля, В. Цуккермана, Е. Назайкинского. В данной статье сделана попытка рассмотреть одну из прелюдий Рахманинова с разных позиций – с позиций коннотативного и хромотопического анализа. Оба этих метода анализа музыкального сочинения все больше входят в обиход музыковедов и в учебную практику.

Метод *коннотативного* анализа, являющийся одним из вариантов смыслового, содержательного подхода к произведению, был предложен И.С. Стогний в монографическом исследовании «Коннотативные свойства музыкального текста» (см. № 5 Списка литературы). Его целью является обнаружение, выявление, прежде всего, скрытых («теневого») структур музыкального текста, которые часто в процессе музыкального развития стремятся выйти на поверхность, стать явными, что помогает, таким образом, раскрыть многомерное содержание сочинения во всей возможной полноте.

Метод *хронотопического* анализа, разработанный автором данной статьи в ряде работ (см. №№ 1–3 Списка литературы, в настоящее время автором к изданию готовится монография «Музыкальный хронотоп»), представляет собой попытку рассмотрения музыкального сочинения в ракурсе теории музыкального времени и музыкального пространства. Эти широкие категории конкретизируются в привычных для музыкантов рабочих понятиях ритмики, структуры, фактуры. Цель такого анализа – выявление особенностей временных структур сочинения в их связях с движениями пространства-фактуры, выработки ощущения тончайших нюансов и глубины музыкальной ткани. Думается, что возможно и сочетание обоих аналитических методов, что и предлагается в данном случае.

24 Прелюдии Рахманинова, наряду с Этюдами-картинами, входя в золотой фонд фортепианной музыки, представляют собой богатейший материал и для теоретических изысканий. Все пьесы, очень разные, контрастные по жанровому содержанию, образному строю, едины в том, что они являются подлинными образцами зрелого стиля композитора, все обладают художественным совершенством. К ряду прелюдий эпического наклонения – до диез минор, си минор, Си мажор, относится и Прелюдия ми минор – одна из самых сложных, масштабных прелюдий. Фактически перед нами развернутая пьеса, пьеса-фреска, написанная широким, крупным «мазком», весьма далекая от устоявшегося к тому времени понимания прелюдии как миниатюры, как камерного произведения (прелюдии Скрябина, Лядова). Ее масштаб, оригинальная композиция, своеобразие гармонического строения не вписываются в рамки каких либо традиционных форм. Она состоит из пяти крупных разделов:

I – 1-26 тт. **Allegro con brio**;

II – 27-52 тт. **Piu vivo** (первая кульминация);

III – 53-66 тт **Lento** (и связка-предъикт 67-72 тт.);

IV – 73-140 тт. **Poco a poco accel.** (вторая кульминация – **presto possible** 107т.);

V – 141-155 тт. **Meno mosso** (заключение).

Они контрастны по темпу и фактуре, но едины по тональности – практически все выдержано в основной тональности с преобладанием натурального минора. Здесь почти нет тональных смен, гармония не отличается активностью, целые разделы выдержаны на тоническом органном пункте. Некоторое оживление, небольшие отклонения и хроматика появляются лишь в центральном эпизоде. Несмотря на это,

ощущение движения, развития, приводящего к двум мощным кульминациям, несомненно, и создается оно за счет других факторов.

Оригинальность функционального статуса формы, в отличие от классической – слияние экспозиционности и развития в одном разделе, преобладание в целом функции развития над функцией изложения, оформление окончательной завершенности лишь в самом конце. Оригинальность заключается также в противоречии гармонических и композиционных функций: стадии роста напряжения связаны с тоникой, а доминантовая связка перед четвертым разделом, наоборот, не накапливает напряжение, как обычно, а продолжая образный характер центрального эпизода, рассеивает его.

Общий жанровый облик прелюдии определяет русский эпический характер. Сочинению свойственны повествовательность: перед нами словно разворачивается некое эпическое полотно, ряд картин или сцен, как бы возникающих по воле рассказчика, объединенных общей авторской интонацией. Это весьма яркий пример интенсивно-картинной драматургии с неспешно разворачивающимся «сюжетом». Возможна трактовка первого раздела как Пролога, трех последующих разделов – как основного действия эпической драмы, последнего – как Эпилога. Произведению присущ несколько суровый, архаический колорит, наполненный характерной для музыки Рахманинова колокольностью, а также и некоторые другие жанровые элементы, позволяющие говорить о *полижанровости*.

Полижанровость в прелюдии двоякая: вертикальная (одновременное сочетание разных жанровых элементов в экспонировании образа) и горизонтальная (возникающая в процессе развития) – порой они переплетаются, образуя органичный сплав. Это русское народное, эпическое начало (переменный размер, натуральный минор), колокольность (характерные приемы диалога фактурных пластов), басовый ход «ламенто» в его фригийском варианте, «просвечивающий» в разных голосах. Так же можно отметить черты токкаты (стаккатные триоли восьмых), признаки балладности (смена почти зримых картин, постоянное триольное движение в разных темпах и штрихах), элементы изысканной лирики (хрупкий, несколько ориентальный колорит центрального раздела) – все эти жанровые элементы составляют скрытый сюжет прелюдии.

Её «тон-фабула» представляет собой синтез явных действующих сил и смыслов (денотатов) и скрытых (коннотатов). Главный, явный смысл разворачивается на примере взаимодействия и развития двух

основных тематических конструктивных элементов: условная борьба между ними лежит в основе сюжета прелюдии. Яркий их диалог вначале, когда они как бы соревнуются в активности, демонстрирует наступательный характер первого и его убедительную «победу» в первом подразделе. Затем, с такта 17, диалог начинает второй элемент, а первый поначалу звучит как тихий колокольный отзвук. Но очень быстро он снова активизируется, его реплики звучат настойчиво, гневно и в завершении раздела он убедительно побеждает.

Во втором разделе пространство завоевывает второй элемент. К нему подключается третий (интонация вопроса, сомнения, такты 29-30). В третьем разделе, который является лирическим центром, оба элемента предстают в одновременном звучании, но в новом, смягченном варианте. В четвертом разделе, построенном сначала на втором элементе, возвращается его напористый, токкатно-балладный характер. Вторая волна подъёма к кульминации снова объединяет оба тематических элемента по вертикали: на тоническом органном пункте оба звучат крайне остро и драматично. На пике кульминации остается только второй, токкатный элемент – здесь он одерживает победу, которая, видимо, окончательна.

Четвёртый раздел – спад после кульминации, успокоение. Здесь первый элемент исчезает, остается триольное движение с разнообразными вариантами штрихов и группировок. И в завершении – напоминание о былом противостоянии, его лишь слабые отзвуки. Итак, сюжетная динамика показывает, что сначала первый элемент одерживает явную победу, затем преобразуется, пытается вновь наступать. Но затем терпит «поражение».

При явном наличии основных «героев» повествования (денотатов), здесь действуют и тайные силы (коннотаты). К ним отнесем сначала третий, эпизодический мотив вопроса. Назовем его интонацией сомнения (либо в исходе борьбы, либо вообще в ее необходимости). Следующий коннотат – фригийский ход, скрытый в разных голосах, пластах, данный то сжато, концентрированно, то широко (в скрытом голосоведении), то рассредоточено. Это интонация скорби, суровой и сдержанной поступи окрашивает все произведение, дополняя его мрачными смыслами.

К коннотатам можно отнести и тонально-гармонический план сочинения. Диатоника как преобладающее начало, часто тонические органские пункты, простые трезвучия разных ступеней. Затем появляются отклонения (во втором разделе), хроматизируется ход ламен-

то. В центральном эпизоде отклонения учащаются, появляются проблески параллельного мажора, аккордика усложняется, возникает изысканно изложенный доминантовый органнй пункт. А затем диатоника возвращается. В этом также можно увидеть своеобразный «путь» – простое начало, затем усложнение и возвращение к истокам. Итак, *концепт борьбы*, скрытый в тексте прелюдии, определяет своеобразие, индивидуальность ее композиции. Но индивидуальность ее определяется также и другими факторами, а именно взаимосвязями музыкального времени и пространства.

По выражению М. Бахтина, одного из авторов термина «хронотоп» (означающего «время-пространство»), «всякое вступление в сферу смыслов совершается через врата хронотопов». Это касается не только литературы, данный термин давно прижился и в музыковедении. Однако понимается он весьма разнообразно и широко. В нашем представлении музыкальный хронотоп – это пространственно-временной континуум, который познается при определенном типе анализа музыкального сочинения. В процессе хронотопического анализа можно проследить развитие взаимоотношений времени и пространства в произведении, сведенных на весьма конкретный план произведения. Выразителем музыкального пространства в данном опыте является *фактура*, которая изменяется благодаря: расширению и сужению диапазона, смены складов, сгущению и разрежению фактурного поля. Ее «движение» в музыкальном процессе мы называем «метаморфозами».

Метаморфозы во временной стороне могут проявляться операциями с масштабами, а именно проявляться путем увеличения или сокращения первоначального материала при повторении, а также они проявляются в сменах размеров, темпов, временном варьировании мотивов и в других преобразованиях временных структур.

По логике хронотопического анализа в прелюдии можно выделить пять фазовых хронотопов, которые соответствуют названным выше разделам формы. То есть, *целостный хронотоп* (общая пространственная картина сочинения) является совокупностью пяти фазовых.

За начальный хронотоп (микрохронотоп) – «инициативную» пространственно-временную формулу – принимаем первый трёхтакт. В нём заложено два ярко контрастирующих образных элемента, из которых выстраивается весь музыкальный материал прелюдии. Как уже говорилось, происходит развитие, преобразование и «борьба»

двух контрастных элементов. Первый элемент («а»), призывный возглас, представляет собой дважды дублированный звук «си»; он занимает во времени семь четвертных долей. Из него и в дальнейшем будет целенаправленно «раскручиваться» властная, императивная интонация (Пример № 1). Второй элемент («b») звучит в более низком регистре, излагается в аккордовой фактуре триолями на стаккато, что напоминает жанр токкаты. Он звучит в натуральном миноре, который создаёт некий старинный архаический колорит, и занимает второй элемент шесть долей такта (Пример № 1).

Сразу отметим, что между двумя этими элементами происходит наложение во времени – таким образом, они занимают всего десять четвертных долей. Интересно, что уже в начальном хронотопе меняется размер с четырёхдольного на трёхдольный. Общий его диапазон составляет две октавы с квинтой (от «ми» малой октавы до «си» первой октавы).

Пример № 1

Allegro con brio. Первый фазовый хронотоп состоит из пяти небольших эпизодов (волн) развития: такты, соответственно 4-7, 7-9, 9-13, 13-16, 17-26. В четвёртом эпизоде отсутствует элемент «b». Каждая из волн представляет собой ритмический и мелодический вариант начального хронотопа. Оба элемента подвергаются пространственным и временным метаморфозам. Проследим сначала *пространственные метаморфозы первого элемента «а»* в первых четырёх волнах развития. В них этот мотив последовательно односторонне расширяется от терции до октавы (при удержанном педалью басу).

Пример № 2

Далее процесс расширения продолжается вплоть до интервала дуодецимы. Теперь рассмотрим временные метаморфозы. В первом хронотопе постоянно происходит временное варьирование мотива, в результате различных смещений долей и изменения длительностей. Так, если в самом начале (тт. 1-3, 4-7) он звучит на сильной доле, в тт. 7-9 и 9-13 – уже на третьей доле, тт. 13-16, 17-26 – на второй. Приведем для наглядности ритмическую схему:

Таким образом, из схемы видна ритмическая «волна», постепенное сжатие и затем возвращение ритмического рисунка. Здесь преобладают средства нерегулярной ритмики: переменный размер, временная и акцентная вариантность, увеличение и уменьшение длительностей, асимметрия, неквадратность.

Элемент «b» подвергается меньшим изменениям, его ровная ритмическая пульсация сохраняется. Временные изменения второго мо-

тива касаются масштабов, за ними можно проследить по данной схеме (триольная группа восьмых всегда начинается с восьмой паузы и заканчивается крупной длительностью):

1. пять триолей + четверть
2. семь триолей + половинная
3. четыре триоли + половинная с точкой
4. три триоли + половинная
5. одна триоль + половинная
6. две триоли + половинная с точкой
7. три триоли + половинная
8. четыре триоли + половинная с точкой
9. семь триолей + половинная с точкой

Время второго мотива постоянно то расширяется, то сжимается, но все же более активные изменения затрагивают первый императивный мотив.

Più vivo. Второй фазовый хронотоп (27-52 тт.) резко отличается от первого: меняется темп, размер (9/8), фактурный склад. В отличие от первого, второй раздел отличается единой пластовой фактурой, так первый и второй элементы сближаются и звучат одновременно. Второй элемент получает большее развитие, он приобретает скерцозный характер в результате разрежения фактуры и ускорения темпа. В нём также есть акцентировка на различных долях такта.

Пример № 3

1 **Più vivo** (♩=♩)
molto leggiero
p

В процессе развития второй элемент отстывает и кульминация представлена «прорывом» первого элемента на тоническом органном пункте. В кульминационной зоне происходит одностороннее резкое сужение фактурного поля при его вертикальном уплотнении, пред-

ставленное ходом *lamento* (фригийский ход + хроматика), что создаёт особый мрачный характер, заложенный в эпико-драматическом начале прелюдии. Реминисценцией на первый фазовый хронотоп на доминантовом органном пункте завершается второй раздел.

Lento (53-72 тт.) В третьем фазовом хронотопе скерцозное начало отступает, появляется мелодия в верхнем голосе, этот раздел можно назвать лирическим центром всей прелюдии. Он изложен в плотной фактуре, состоящей из четырёх пластов, выросших из двух основных элементов, сближенных плавным движением легато. В этой фазе второй элемент звучит в средних пластах, превращаясь в плавный извилистый мелодический контрапункт, насыщенный хроматизмами. На этом фоне слышатся выразительные скорбно-лирические фразы, возникшие в результате изменения первого мотива. Первый элемент находится в верхнем голосе, но здесь, в отличие от первого фазового хронотопа, происходит сужение диапазона, начиная с нисходящего «секстового хода».

Пример № 4

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems. The first system begins at measure 1, marked 'Lento' and 'mf'. It features a complex texture with multiple voices. The second system begins at measure 3, marked 'dim.' and 'p'. The score is in 9/8 time and G major, with a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by dense polyphony and chromatic lines.

В этом разделе особенно видна работа с материалом: с 62 такта первый элемент находится уже в двух верхних голосах и получает полифоническое развитие (в верхнем голосе он звучит во временном увеличении). Со смены фактуры начинается связка (67-72 т.) на до-

минантовом органном пункте, наполненная «всплесками» шестнадцатых длительностей и трелей.

Poco a poco accel. (73-140 т.) В четвёртом фазовом хронотопе активизируется второй моторный элемент, изложение которого приближается к первоначальному, но который даётся в развитии и приводит к кульминации всей прелюдии. Подход к кульминации довольно длительный (34 такта), к ней ведет нарастание динамики, уплотнение фактуры, расширение диапазона в верхнем пласте, и весь этот процесс происходит на *тоническом органном пункте*. Первый элемент появляется за двенадцать тактов до кульминации в нижнем регистре и начинает последовательно расширяться – от квинты до увеличенной ундецимы. Одностороннее расширение происходит сначала в нижнем пласте, затем этот процесс затрагивает и верхнюю линию, которая повышается. Напряжение возрастает и разрешается в кульминации. Но в самой кульминации первый элемент отсутствует, а второй элемент звучит в нехарактерном для него высоком регистре и вновь на тонике, как было во втором разделе. Диапазон зоны кульминации достигает пяти октав.

Пример № 5

The musical score for Example 5 is written in 9/8 time and marked *presto possibile* and *ff*. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand part is marked *8va* and features dense, vertical chordal textures. The left hand part also features dense chordal textures, with some movement in the final measures. The score begins with a first-measure repeat sign (1) and ends with a double bar line.

После кульминации происходит медленное успокоение, расстояние между пластами сужается до квинты. И вновь всё «растворяется», как это было в конце второго раздела.

Meno mosso (141-155т.) Заключительный фазовый хронотоп – реприза-реминисценция прелюдии на доминантовом органном пункте. В ней вновь отдельно представлены оба основных элемента. Изменяется темп, размер 9/8 меняется на 12/8.

Итак, в процессе анализа стало очевидно, что целостный хронотоп прелюдии является вдвойне мобильным. Подвижными являются как временная, так и пространственная координаты во всех пяти фазах,

что создаёт текучий пространственно-временной континуум произведения при «статуарности» большинства фаз.

Художественный мир Рахманинова поистине безмерен. Масштаб его личности и творчество поражают своей мощью, глубиной, красотой и экспрессией. Поэтому созданные им произведения ещё ждут вдумчивого, трепетного взгляда исследователя, желающего погрузиться в его музыку, наполненную множественными смыслами и попытаться проникнуть в её тайны.

Литература

1. *Астахова О.А.* Практическое пособие по хронотопическому анализу, М., ГМПИ, 2008

2. *Астахова О.А.* К понятию музыкального хронотопа (о хронотопической концепции Этюда-картины Рахманинова ор. 33 №3 с-молл) // Интерпретация художественного текста и анализ музыки, ГМПИ, 2007.

3. *Стогний И.С.* Коннотативные свойства музыкального текста. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013.

4. *Стогний И.С.* Геометрия композиционного пространства как носитель христианской образности в «Немецком реквиеме» Брамса // Христианские образы в искусстве. Вып.1. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2007

5. *Шуранов В., Левина И.* Музыкальный хронотоп С.В. Рахманинова // Музыкальная академия, 2008. № 4. С. 11–17.

Ольга Астахова (Москва)

**«Жаворонок» Глинки
в фортепианной версии Балакирева:
опыт сравнительного хронотопического анализа**

Известно, что музыкальное произведение, обладающее высокой художественной ценностью, вариативно: оно предоставляет богатые возможности для любых интерпретаций – как исполнительских, так и композиторских. Заложенные в нем художественные смыслы и яркие музыкальные идеи могут иметь разнообразные воплощения; сочинение порой может обрести совершенно новое прочтение. Если в простых переложениях есть стремление сохранить оригинал в его целостности и лишь адаптировать его применимо к другому инструменту или голосу, то автор *транскрипции* интерпретирует сочинение по-своему.

Разумеется, не все транскрипции существенно изменяют образно-смысловую строй оригинала – изменения могут касаться лишь некоторых деталей (как, например, в «Колыбельной» Чайковского-Рахманинова). Но наибольший интерес для анализа представляют именно те транскрипции, которые значительно преобразуют произведение, в которых возникают дополнительные смысловые коннотации и наиболее полно раскрывается заложенный композитором потенциал. Такое происходит, например, в знаменитом «Посвящении» Шумана-Листа: в фортепианной версии Листа эмоции достигают максимального накала, восторженные любовные чувства романса обретают поистине гимнические черты. Анализируя подобные интерпретации, обычно отмечают изменения формы, масштаба, фактуры, динамики – в сравнении с оригиналом именно эти параметры наиболее показательны. Они являются и важными опознавательными знаками, позволяющими судить и о новом векторе формы-процесса, и о новых образных смыслах.

Указанные изменения, касающиеся масштабов и фактуры, способны также «сообщить» об изменениях музыкального времени и

пространства – то есть *музыкального хромотона* сочинения. Разработанный автором этих строк метод хромотопического анализа предполагает детальное поэтапное исследование временных и пространственных структур произведения, их метаморфозы в процессе развертывания формы (принципы данного аналитического метода изложены в монографии и статье в прилагаемом списке литературы).

Обычно такому анализу подвергается одно фортепианное сочинение, обладающее интересной фактурой и ритмикой. Но автору показалось также интересным соединить его с весьма популярным в практике сравнительным анализом. И весьма плодотворным здесь оказывается сравнение оригинала и транскрипции, конечно, в тех случаях, когда в транскрипции существенно преобразуются масштабно-структурные, временные и фактурно-пространственные «составляющие» первоисточника. Таким образом, целью данного варианта аналитического метода является *сравнение музыкальных хромотонов* обоих сочинений, определение того нового ощущения пространства-времени, которое возникает в измененном варианте, и которое, несомненно, обусловлено развитием или преобразованием художественных смыслов.

Транскрипция М.А. Балакиревым знаменитого романса Глинки представляет для этого большие возможности. Романс «Жаворонок», наряду с «Попутной песней», является самым популярным произведением из вокального цикла М. Глинки «Прощание с Петербургом» на стихи Н. Кукольника. Известно, что безыскусный в своей простоте вокальный шедевр Глинки очаровал Балакирева своей наивной прелестью и задушевностью. Однако, бережно сохраняя основной музыкальный материал, все компоненты мелодики, композитор мастерски превращает вокальный оригинал в фортепианную концертную пьесу, изобретательно пышную и изысканно колористическую. Образно выражаясь, песня превратилась в рапсодию, а жаворонок запел как соловей, заходясь в виртуозных руладах. Балакирев существенно изменил масштаб и структуру сочинения, изменил тональность – скромный ми минор на романтический, «темный» по колориту си-бемоль минор, существенно расширил границы диапазона. Автор транскрипции насытил фактурное поле дополнительными голосами и рисунками, ввел импровизационное начало – каденциобразные пассажи в листовском духе. Хотя по свидетельству современников, фортепианная игра самого Балакирева отличалась некоторой суховатостью звука, бледностью красок, фактура многих его сочинений для фортепиано

отличается сложностью и разнообразием приемов. Аппеляция к Листу, его стилю несомненно создает в этом произведении феномен интертекстуальности: сам Глинка как бы «просвечивает» через призму листовского письма, русское начало органично соединяется с западноевропейским романтизмом. Поражает также мастерская работа со всеми тематическими элементами – Балакирев свободно оперирует как материалом самой темы, так и изобразительным, фоновым материалом вступления, свободно сочетает их, комбинируя во времени и пространстве.

Сравнивая оригинал и транскрипцию, невозможно не ощутить разность их музыкальных хронотопов. Пространственно-временная картина романса Глинки отличается стабильностью временных соотношений, скромностью, «камерностью» изложения. Прозрачная фактура, простая тональность; изобразительные элементы – только в фортепианной партии вступления и проигрышей. Форма куплета – двухчастная репризная, с фортепианным вступлением и заключением на одном материале, что создает в самом куплете архитектурное обрамление (арку). Но уже в следующем куплете материал вступления-заключения, завершая романс, создает, таким образом, рондальный, круговой план формы (поскольку он проводится в третий раз). Первая часть – 8-тактовый период (4+4), модулирующий из ми минора в Соль мажор. Вторая часть – 12 т. (развитие, реприза и повтор: 4:4:4). Отметим их слитность за счет мелодического тока и непрерывного движения выдержанного аккомпанемента.

Следуя алгоритму хронотопического анализа, в самом куплете можно обозначить четыре фазовых хронотопа:

- 1-й фаз. хронотоп – 4, 5 такта (соответствуют вступлению);
- 2-й фаз. хронотоп – 8 т. (соответствуют периоду);
- 3-й фаз. хронотоп – 12 т. (соответствуют 2-й части);
- 4-й фаз. хронотоп – 4 т. (соответствуют заключению).

Однако, учитывая, что временное поле всего романса значительно больше, можно утверждать, что в целом в нем имеется 8 фазовых хронотопов или он состоит из двух крупных хронотопов (куплетов), разделенных на 4 фазовых. Разумеется, поскольку музыкальный материал в них одинаков, анализируется он только один раз. Рассмотрим куплет с этих позиций более подробно.

Первый фазовый хронотоп. Изобразительные птички переклички – мелодические фигурации шестнадцатых на фоне выдержанных на тоническом басу аккордов – создают пейзажный фон произведе-

ния. Высокий регистр, небольшой диапазон фактурного поля (объем до 3 октав), который то односторонне расширяется, то сужается (переклички!); затем все звучит еще на октаву выше. И в последних тактах обе линии – и верхняя, и нижняя – удерживаются, при этом прибавляются терцовые подголоски в среднем пласте.

Второй фазовый хронотоп. Мелодия охватывает диапазон октавы, в ней преобладают никнувшие, печальные интонации (даже слышится «фригийский» ход). Аккомпанемент типично романсовый: гармоническая фигурация с расслоением на органнй тонический бас, взятый синкопой аккорд и продолжающее движение восьмых. Аккорд как бы постепенно раскрывается, переходя из вертикали в горизонтальное, плавное движение. Общий диапазон темы невелик – 2 октавы; Наблюдается одностороннее сужение фактурного поля до октавы в 4 такте и двустороннее расширение в 7-м (в момент модуляции).

Третий фазовый хронотоп. В сравнении со вторым, он расширен за счет повтора последних тактов (повторяется и текст). Здесь наблюдается также небольшое одностороннее расширение фактурного поля в связи с мелодико-гармонической активизацией. Но в целом кардинальных преобразований ни по временной структуре, ни по пространственной здесь не происходит.

Четвертый фазовый хронотоп идентичен первому (как и восьмому). Таким образом, можно сделать вывод, что целостный хронотоп романса Глинки является *стабильным*: существенных метаморфоз в нем нет.

Рассмотрим теперь версию Балакирева. Композитор использует только один куплет, в целом сохраняя его структуру (вступление – двухчастная форма – заключение), при этом существенно расширяя его масштаб и насыщая пьесу импровизационными виртуозными каденциями. Приведем таблицу хронотопов:

1-й фазовый хронотоп – 15 т.;

2-й фазовый хронотоп – 21 т. + нетактированная каденция, реально занимающая несколько тактов;

3-й фазовый хронотоп – 20 т. + нетактированная каденция;

4-й фазовый хронотоп – 16 т. (включающая каденцию).

Сразу заметно, в сравнении с романсом Глинки, увеличение каждого раздела: вступление и заключение в 4 раза, первая часть – почти в 3, вторая – в 1, 5 раза. Даже с учетом того, что куплет проводится дважды (56 т.), транскрипция занимает 72 т. Но это лишь

внешние масштабные различия. Главные же различия заключаются в сложной композиторской работе с материалом, касающиеся тематизма и фактуры. Приведем для наглядности первый фазовый хронотоп.

Пример 1.

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the vocal line, and the lower staff is for the piano accompaniment. The tempo and style are marked as 'Andante quasi recitativo'. The piano part begins with a series of arpeggiated chords. The vocal line starts with a melodic phrase that is repeated and then expanded. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp'. There are also asterisks in the piano part, likely indicating specific harmonic or melodic features.

Он довольно четко разделен на три пятитактовых раздела, которые построены по единому принципу и проводятся на разной высоте. За «микрочронотоп», таким образом, принимаем первые 5 тактов. Балакирев соединяет здесь по горизонтали начальную фразу темы романса (2 такта) и материал собственно вступления (птичий щебет) (3 т.). Тема звучит одногласно, в духе речитатива (подчеркнуто ремаркой), с фермой на последнем долгом звуке. Фигурации поддержаны широкими арпеджированными аккордами, диапазон фактурного поля сразу резко расширяется до 3-х октав. Так же, как у Глинки, они устремляются в более высокий регистр (в 5 такте изменяется и гармония – параллельный Des dur). В последнем пятитакте изменения затрагивают и саму мелодию темы, и гармонию фигураций. Таким образом, композитор сопоставляет тему и птичий щебет в своеобразном диалоге, как бы укрупняя контраст «выразительного» и «изобразительного».

Наибольшие преобразования имеются в третьем фазовом хронотопе.

Пример 2.

The image shows a musical score for piano, labeled "Пример 2.". It consists of three systems of two staves each. The first system includes markings for "ritard.", "f", and "pp". The second system includes "5 (3)" and "1". The third system includes "8". The score features complex textures with multiple voices and dynamic markings.

Здесь наблюдается наибольшая активность фактурных изменений: кульминация в 50 такте связана с проведением темы в октавных дублировках, существенно расширяется диапазон (до 4, 5 октав). Особенно интересен монтаж тематического и фонового материала (34 т.) – теперь элементы вступления и тема звучат одновременно, горизонталь переводится в вертикаль, вместе с басом они образуют три пласта фактуры.

В последнем фазовом хронотопе тема «распыляется» в импровизационных пассажах, в конце материал вступления (трели жаворонка) звучит в мажоре.

Пример 3.

По сравнению с романсом, целостный хронотоп фортепианной версии отличается гораздо большей сложностью, разнообразием метаморфоз и мобильностью. Таким образом, сравнивая два хронотопа романса и его транскрипции, можно сделать вывод, что интерпретация Балакирева, обладая мобильностью пространства-времени, существенно расширяет границы жанрового диапазона оригинала, переводя его из жанра камерного романса в виртуозную, блестящую концертную пьесу с разнообразными функциями фактуры.

Литература

1. Астахова О.А. Музыкальный хронотоп. Монография. – М., ГМПИ имени Ипполитова-Иванова, Издательство «Перо», 2019. 225 с.
2. Астахова О.А. Метод хронотопического анализа музыкального произведения (на примере прелюдии Дебюсси «Канопа»). Статья. Электронный научный журнал Общества Теории Музыки, 2019, вып 1. С. 34–43.
3. Келдыш Ю.В. Балакирев. История русской музыки. Том 7. – М.: «Музыка», 1994.

Оксана Барабаш (Саратов)

Поэтический текст хорового сочинения в парадигме рационально-логического и духовно-эстетического методов анализа

Постоянно развивающиеся разнообразные виды искусства, по сути своей, не имеют ограничений, кроме рамок художественности, поскольку служат отражению бесконечного разнообразия мира, богатства человеческого духа и бытия. Художественный текст – термин в современной эстетике и искусствознании, замещающий понятие «произведение искусства». Именно он служит материалом исследования при анализе хорового сочинения а cappella. Факты, проявляющиеся в тексте, всецело определяются теорией, которой руководствуется исследователь. В связи с этим, важным становится изучение методологических подходов к анализу синтетического вида искусства, где взаимодействуют две семантические системы. Осведомленность в вопросах специфики анализа поэтического текста и анализа вокальных жанров поможет преодолеть существующие информационные пробелы, найти точки соприкосновения и выработать единый методологический подход.

Основой для создания хорового сочинения является стихотворный текст. По мысли одного из крупнейших специалистов в области теории литературы В. Хализева, «...тайны художественных творений открываются литературоведческой мысли лишь на основе непредвзятого и тщательного рассмотрения общей совокупности текстовых фактов» [11, с. 202].

Основными способами освоения поэтического текста являются его чтение, анализ и интерпретация. Каждый читатель, знакомясь со стихотворным произведением, имеет свои «горизонты ожидания» (термин Х.-Р. Яусса) [12]. Уже во время чтения возникает первичное (интуитивное) проникновение в текст, его понимание, интерпретация (толкование). Однако субъективная оценка не является достоверной информацией о глубинном содержании произведения. Потому одним из важных вопросов теории искусства является проблема трактовки,

интерпретации художественного целого читателем (среди которых находится и личность композитора) или исследователем. Литературоведение, как и другие науки гуманитарного цикла (музыковедение, искусствознание, психология, культурология и т.д.) – наука, возникшая сравнительно недавно в лоне философии, которая в XIX веке в процессе секуляризации культуры приобрела позитивистский (рационалистический) характер.

Однако в конце XIX – начале XX века возникает феномен русской религиозной философии, рассматривающей основные вопросы человеческого бытия не в материалистическом, позитивистском ключе, а в контексте духовной онтологии и аксиологии. Именно из этих двух источников возникают два направления в литературоведении. Одно из них изучает прежде всего «физику» текста (структура, сюжет, композиция, семантические мотивы, исторические и биографические контексты и т.д.). Второе направление, ориентированное на духовное измерение мира, человека и его творчества, направлено на изучение и понимание «метафизики» текста.

Первый методологический подход связан со многими направлениями второй половины XIX – начала XX века, которые, так или иначе, тяготеют к рационально-логическому постижению искусства: это и «биографический метод» (Ш. Сент-Бёв), и психологическое направление (А. Потебня, Д. Овсянко-Куликовский). Формалисты, оттолкнувшись от теории А. Потебня, отбросили понятие «содержание произведения», придавая значение слову как самостоятельной единице языка («самовитой»¹) и считая его многозначным эталоном основ формы произведения художественной литературы.

Метод стал известным благодаря В. Шкловскому, Р. Якобсону, Ю. Тынянову, Б. Томашевскому. Изучение поэтической техники (ритм, размер, метафоры, тропы) – стало предметом научных исследований вышеназванных ученых-филологов. Игнорируя значение содержания в его традиционном понимании, они утверждали, что в слове уже имеется психофизическая эмоция на уровне фонем. Слово, по их мнению, и есть содержание речи, поскольку представляет собой систему фонем, которые как знаковые сущности формируют его семантику. Поэтическая строка как некий конструкт формируется так:

¹ В. Хлебников определил в 1919 г. слово «самовитое» как слово вне быта и жизненных польз.

самодостаточные слова, которые имеют морфологическую перспективу связи с другими подобными словами, выстраиваются в систему связанных сущностей, которая «сделана» не стихией авторского творческого вдохновения, а языковой интуицией, организованной по определенным закономерностям, морфологической зависимостью слов как сущностных знаков.

В основе закономерностей – историческая память автора, сумевшего преподнести выстроенный в подсознании языковой материал в силу своих способностей так, чтобы он прозвучал как речь поэтическая. Слово для формалистов важно как звук, оно является абсолютным символом языка, а не символом оформленной речи. Представители формального метода поставили перед литературоведением XX века ряд вопросов, которые были столь значительны и интеллектуально насыщены, что многие из них сформировались в самостоятельные направления – структурализм, семиотику, современный деконструктивизм.

Структуралисты (в русском литературоведении это тартуская и московская школы, главы которых – Ю. Лотман и В. Топоров) стремятся преодолеть эмпиризм и увидеть некие объединяющие связи, подняться до глобальных теоретических обобщений. Метод может быть определен как дедуктивно-гипотетическое моделирование, опирающееся на формализацию и математизацию. Литературное произведение – не система приемов, а целостная структура, которая включает в себя и форму, и содержание. Структурализм имеет антисубъектную направленность. Субъект в исследованиях структуралистов теряется или полностью «выводится из игры», уступая свое место действию всевозможных структур, систем, правил, которые не оставляют за субъективным фактором сколько-нибудь существенной роли. Этим достигается, по мнению исследователей, полная объективность.

Сторонники структурализма выступают против традиционных понятий «автор» и «произведение» (предпочитая название «текст» для поэтического опуса). Трансцендентные по отношению к автору и его творению универсальные структуры и законы становятся истинным автором произведения. Отвергая онтологический статус смысла, структуралисты предлагают путь обратный – от структуры к смыслу. Ю. Лотман считает, что понятие структуры подразумевает наличие системного единства. Так «системное» и «структурное» становятся синонимами.

Но о каком единстве может идти речь, если в самой системе исчезает организующее начало? Ю. Лотман повторяет суждения лингвистов, что «иерархия уровней в языке строится в порядке одностороннего движения от самых простых единиц – фонем – к более сложным» [5, с. 76]. Имманентность уровней проецируется на стихотворное произведение в целом. Исследователь утверждает, что любое значимое сопоставление фонем в поэтическом тексте не случайно и все в произведении вплоть до единичного звука оказывается жестко запрограммированным.

Однако И. Стравинский в «Музыкальной поэтике» [7] обосновал значение случайностей эстетического порядка. В художественной речи мы имеем дело со «случайностями» языкового (в том числе фонетического и ритмического) порядка. Л. Тимофеев в работе «Слово в стихе» [9] пишет о том, что теория стратификации, теория «уровней», в свете понятия системы сразу же обнаруживает свою неполноценность. Термин «уровни» находится в противоречии с понятием «система». Уровни не обладают функциональной архитектурой.

Как же предлагает анализировать поэтический текст Ю. Лотман? Так, например, проникнуть в смысл стихотворения «Два голоса» Ф. Тютчева, считает исследователь, поможет деление его на сегменты, взаимно соотнесенные нумерацией, синтаксическим и смысловым параллелизмом. Далее предлагается определить доминантность каких-либо синтагматических (соединений различных сегментов), либо парадигматических (семантических эквивалентностей) конструкций.

Так поиск семантического ядра в словах «мужайтесь» и «боритесь» приводит Ю. Лотмана к важной мысли: цитате из первого послания апостола Павла Коринфянам «Стойте в вере, мужайтесь, утверждайтесь» (1 Коринф 16, 13), а далее «Все у вас да будет с любовью» (1 Коринф 16, 14). Исследователь в тексте находит смысловые дифференциальные элементы «стойкости в активной и страдательной форме». Пространственную противопоставленность Ю. Лотман рассматривает, как «двучленный мир», как «точку зрения» поэта, а не мироощущение, мировосприятие. «Поле» возможных семантических истолкований поручается декламатору и читателю. «Текст не дает конечной интерпретации – он лишь указывает границы, рисуемой им картины мира» [5, с. 177].

Также, разделяя на сегменты стихотворение «Накануне годовщины 4 августа 1864 г.» (написанное в канун первой годовщины со дня смерти Е. Денисьевой), исследователь в дополнение к этому

формирует некий «мир» текста, исходя из его микрословаря строф. Перечень лексем – предметный перечень поэтического мира. Выходя за пределы текста, Ю. Лотман рассматривает особенности пятистопного хоря у Ф. Тютчева, стабильные семантические оппозиции, пространственные модели, ритмическую и фонологическую структуры.

Сходные по методологии со структурализмом направления в изучении поэтики (лингвистическая поэтика, анаграммирование, стилостатистика и др.) можно объединить тем, что они отличаются излишней дробностью анализа и поэтому проходят мимо основных единиц художественного произведения и индивидуального стиля.

В 1987 года вышло пособие «Анализ поэтического произведения» Б. Гончарова, где автор ведет речь о целостном анализе поэтических сочинений как наиболее достоверном и научном. Б. Гончаров говорит о том, что такой (он называет его «системный») анализ является позитивной альтернативой структуралистскому, «уровневому» подходу. В основе такого подхода осмысление целостности художественных явлений. Заменяя «уровни» «системами», исследователь не просто меняет терминологию, а стремится к анализу взаимодействия всех сторон художественной системы в их единстве. «Поэтическая система определенного поэта образуется взаимодействием трех подсистем – образно-метафорической, лексико-фразеологической, стиховой. Поэтическая система, имеющая свои законы построения, “разомкнута” в действительность и вбирает ее в себя» [2, с. 17].

Понятие поэтической системы позволяет соотнести все стихотворные произведения какого-либо поэта в их взаимодействии, учитывая целостность его поэтического мировосприятия – образную систему, мир лирического героя, символику и т.п. Кроме того, в изучение поэтического произведения вводится принцип историзма. Акцент делается на лирического героя (по мнению Б. Гончарова «социально-конкретной личности») [2, с. 24], для полного речевого раскрытия которого автор обращается к целостной художественно-выразительной системе. Таким образом, осуществляется подход к произведению как к сложной иерархической системе взаимосвязанных и взаимоподчиненных компонентов.

Об универсальной, всеобщей семантизации всех элементов лирического произведения (наделение преувеличенным смысловым значением) пишут Д. Мотольская и К. Соколова и замечают, что «при анализе лирического произведения в центре внимания должно находиться движение поэтической мысли» [6, с. 144–145]. Критикуя

структуралистов, они отмечают, что понятие целостности непродуктивно, если оно занимается приписыванием каждому компоненту общих свойств. В концепции «целостного анализа» М. Гиршмана художественное произведение не разделяется на «отдельные взаимосвязанные части, слои или уровни, но и в нем каждый и макро- и микроэлемент несет в себе особый отпечаток того целостного художественного мира, частицей которого он является» [1, с. 13].

Таким образом, во второй половине XX века различные подходы к изучению поэтического произведения (не исчерпывающие всех его оттенков) были унифицированы с целью создания системы, которая была бы пригодной для обучения принципам анализа стихотворного текста учащихся и студентов. Ведущую роль при этом занял идейно-тематический анализ. Целью изучения поэтического сочинения становится раскрытие образа лирического героя через взаимосвязанные выразительные средства.

Долгое время этот вид анализа имел преимущества при изучении поэтических сочинений. Причиной такой унификации было стремление к единообразию во всех сферах деятельности. Такой целостный или идейно-тематический анализ долгое время господствовал как основной в средней и высшей школе, был актуален в литературоведении периода «развитого социализма». Единая схема при изучении поэтических сочинений была удобна и понятна. Казалось, что все поэтические «уровни» изучены, раскрыты с учетом описания состояния лирического героя и в то же время все объединено, в конечном итоге, в целостную картину поэтического мира этого героя.

Идейно-тематический анализ включал в себя три основных компонента:

- восприятие (описание первоначального впечатления от сочинения);
- истолкование (история создания, объяснение смысла названия и степени его соотнесенности с содержанием; жанр сочинения, его тема; образный строй, идея и пафос; композиция; лирический герой и его состояние; звуковой строй и стилистические фигуры, тропы);
- субъективная оценка (ассоциативные связи, возникающие при прочтении сочинения).

Если подобным образом проанализировать, к примеру, стихотворение Ф. Тютчева «Не то, что мните вы, природа», важно отметить то, что для поэта природа являлась постоянным источником впе-

чатлений, раздумий. Мастерство пейзажной лирики (а советское литературоведение относило этот поэтический опус именно к лирике пейзажной) весьма тонко. Природа одухотворена, мыслит, она чувствует и говорит, вызывая в душе лирического героя размышления о вопросах мироздания. Далее, если следовать плану, важно отметить, что стихотворение написано в форме обращения. Требовалось найти подтекст в том, что Ф. Тютчев выступает против людской глухоты, черствости души, отдаленности человека от природы.

При таком подходе заметен лишь видимый смысловой пласт. Анализируется то, что поверхностно: прямой смысл каждого слова, без проникновения в сущностное, онтологическое, скрытое за ним содержание. Кроме того, такое одушевление природы неизбежно натолкнет на мысль об атеизме Ф. Тютчева. Поскольку все в природе говорит с ним «понятным сердцу языком». Четырехстопный ямб, чередование женских и мужских рифм, ассонансы, употребление устаревших слов («лик», «чрево», «древо») свидетельствуют о возвышенном характере языка; большое обилие сонорных согласных – о мелодичности и музыкальности строк. Однако если глубже проникнуть в художественный мир Ф. Тютчева, станет понятным употребление возвышенной устаревшей лексики (на русском поэт писал только стихи, потому поэтический строй лирики столь богат). Красочность и выразительность речи придают сравнения, олицетворения, метафоры. Все это, по выводу исследователя, будет способствовать более полноценному раскрытию художественного образа.

Казалось бы, все моменты учтены. Но такого рода анализ, как уже было сказано, даст лишь поверхностное представление о мироощущении поэта. Анализ ради анализа. Это неплохо в учебных целях. И умение увидеть рифмы, определить тип стихосложения, найти метафоры, ассонансы или аллитерации и т.п., безусловно, важно. Но это подход, который мало что дает для познания и понимания внутреннего мира поэта и первоидеи.

В конце XX века слово, звук, ритм в поэтическом произведении рассматриваются в качестве составных элементов текста как единого целого со всем его конкретным, образным, эмоциональным и волевым содержанием. Языковеды обращаются к проблеме соотношения стилистики и лингвистики поэтического текста, стилистики и прагматики текста. Более того, на основе анализа текстовых характеристик различных уровней современные лингвисты, в частности, З. Ветош-

кина, исследуют надтекстовые структуры, поэтические циклы, поэтические ансамбли.

Истоки второго методологического принципа, связанного с изучением «метафизики» поэтического текста, восходят к традиции русской религиозной философии – к трудам В. Соловьёва, С. Франка, о. Павла Флоренского, о. Георгия Флоровского, И. Ильина, Д. Мережковского, В. Зеньковского, С. Булгакова и многих других.

В центре внимания учёных, принадлежащих к этому направлению – духовный мир творца, воплощённый в словесной материи. Словосочетание «духовный мир» довольно известно в искусствоведческих и филологических исследованиях, но часто это понятие расплывчато. Под духовным миром понимают то интеллектуальный, то душевно-психологический аспект человеческой природы. Для религиозной традиции это недвусмысленное понятие, связанное с пониманием человека как сотворённой Богом личности. Антропологический аспект христианства основан на трёхчастной модели: человек состоит из тела, души и духа. Дух есть та часть души, которая связывает сотворённое существо с его Творцом. То, что волнует религиозных мыслителей в творчестве поэтов, всегда связано с «последними вопросами» бытия человека – с проблемой смысла жизни и смерти, смысла страдания и наличия зла в мире (проблема теодицеи), времени и вечности, трагизма существования человека в падшем мире и т.д.

В качестве примера подобного анализа можно привести ряд статей философа С. Франка, посвящённых творчеству А. Пушкина («Светлая печаль», «О задачах познания Пушкина», «Пушкин и духовный путь России», «Религиозность Пушкина»). Основной задачей познания поэта С. Франк называет отличную от основных тем пушкиноведения задачу «познания духовного мира Пушкина, во всей широте, сложности и проблематике этого предмета» [10, с. 251]. С. Франк выделяет три слоя духовного мира поэта: первый, поверхностный, который мыслитель именуется духовным слоем жизнерадостности; второй, прямо ему противоположный и выражающийся в настроениях уныния и хандры; и третий, самый глубокий слой – примиряющей, религиозной духовности.

Главным духовным содержанием творчества А. Пушкина С. Франк видит религиозное примирение и просветление, гармонизацию и преображение, «которою владеет дух Пушкина, и которая сияет в его творениях (в их содержании и форме)» [10, с. 271]. Именно в этом третьем слое духовности «раскрывается глубокое, истинно рус-

ско-христианское по основным своим чертам и вместе с тем ярко-оригинальное религиозное начало пушкинского духа.<...> Его непосредственные корни лежат в религиозном опыте, который ему даёт поэтическое вдохновение, восприятие красоты природы и женщины и эротические переживания. <...> Оно сочетает чувство имманентного присутствия божественного начала в природе и человеческой душе с острым чувством трансцендентности, потусторонности» [10, с. 272]. Истинно христианского выражения оно достигает, по мнению философа, в таких стихах, как «Отцы пустынники» и «Странник».

Как видно, С. Франк разработал целую методологию анализа поэтического мира – её можно назвать диалектикой одухотворения. С. Франк, рисуя «лествицу преображения» (она ведёт от жизнерадостного ощущения жизни поэтом к отрицанию этого приятя, к целой пессимистической философии жизни) разрешает ее в гармоническом аккорде синтеза. Он отмечает общий и основной итог этой духовной борьбы – «благостное примирение с жизнью через внутреннее преображение личности, преображающее мир и дающее ощутить его божественность» [10, с. 272].

Интересным представляется тот факт, что С. Франк отзывается и о том направлении в анализе поэтического текста, которое определено выше как путь познания «физиики» текста. В той же статье («О задачах познания Пушкина») С. Франк замечает, что в области эстетических исследований появилось новое направление, которое даёт результаты в виде тонкого изучения формальной стороны стихов поэта. Однако по мысли философа, это формалистическое направление «совсем не занимается изучением формы поэзии А. Пушкина в её значении для познания его духовного мира» [10, с. 261]. Это замечание чрезвычайно важно, поскольку оно снимает – в методологическом смысле слова – противопоставление между двумя подходами, которые выделены в процессе анализа стратегий исследования поэтического – и шире – художественного текста. Дело в том, что анализ формы должен стать всего лишь базой для понимания тех духовных процессов, которые происходят в совершенно иной области. Однако формальная школа, по мнению С. Франка, столь изощённая и пытливая в исследовании специфики словесной, звуковой, образной материи поэтического текста, глуха и тенденциозна, рационалистически ограничена в смысле изучения глубинной сути поэзии.

Анализ духовного содержания поэзии и мысли А. Пушкина С. Франк считает темой величайшей важности не только для пушки-

новецов; по мысли философа, это важнейшая проблема русского национального самосознания. Именно поэтому в своих статьях, посвящённых не только поэзии и прозе А. Пушкина, но и творчеству Ф. Тютчева, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, В. Соловьёва, Вяч. Иванова, Д. Мережковского и т.д., С. Франк обращается именно к духовно-эстетическому анализу, опирающемуся на пристальное исследование художественной формы в целях проникновения в тайники духовного склада той или иной художественной индивидуальности. Он пишет: «истинный предмет литературной критики, эстетического разбора поэтического произведения есть не отвлеченное “содержание”, тема, мысль его, но и не “чистая”, внешняя его форма, а то, что можно было бы назвать формосодержанием, т.е. целостным выражением духовного мира» [10, с. 263]. С. Франк не ставил своей задачей создать методологию анализа художественного текста, она сама естественно вытекает из религиозно-философской установки.

Методологию – именно как методологию – оформляет другой крупнейший русский религиозный философ И. Ильин. В эмиграции И. Ильин пишет исследование «Основы искусства. О совершенном в искусстве». Подчёркивая иррациональный характер художественного творчества, философ отмечает, что писатель – «очевидец мировых тайн и духовных обстоятельств» [4, с. 145], которые становятся предметами его творчества. Искусство – есть служение и радость как духовное состояние. Поэт чувствует себя предстоящим, потому творит он «из некоей духовной очевидности» [4, с. 55]. Сказанное им – это «прорекающийся отрывок мировой сущности» [4, с. 55] Невольно И. Ильин, как и С. Франк, вступает в полемику со сторонниками формальных методов. Художник, по мнению И. Ильина – служитель, жрец мировой тайны и лишь ради этого знаток техники своего искусства. Таким образом, И. Ильин вводит в эстетику понятие «художественного предмета», который, по мысли философа, является воплощением того или иного «духовного обстоятельства».

Открывается «художественный предмет», выявляет себя через художественную форму. Анализ художественной формы ведётся в нескольких направлениях. И. Ильин говорит о трёх измерениях искусства: первое измерение – поверхностное, это «эстетическая материя» (для словесного искусства – это законы языка, для музыки – законы музыкального звучания, для живописи – законы гармонизации цветов и т.д.). Второй слой искусства, по мысли И. Ильина, – образный; этот слой является только знаком самого главного измерения –

духовного, которому символически служат материя и образы художественного произведения. «Художественный предмет подобен телу, облеченному в свою одежду, или душе, живущей в своём теле, или солнцу, пронизывающему всё мироздание из единого центра» [4, с. 148]. «Окончательное» определение «художественного предмета» звучит так: «“Художественным предметом” следует называть то духовное содержание, которое художник почерпает из объективной сущности Бога, человека и мира с тем, чтобы облечь его в верные образы и воплотить в точной эстетической материи» [4, с. 148].

«Самодержавие “художественного предмета”» (выражение И. Ильина) в настоящем произведении искусства таково, что образно-эстетический слой произведения искусства служит «художественному предмету» как своей высшей цели. Соответственно, по мысли И. Ильина, анализ произведения искусства должен идти от «каждого “куска” или свойства эстетической материи», «от каждого отдельного образа» – к «предметному центру» [4, с. 149]. Все элементы художественного произведения – эстетические и образные – имеют символическую природу, отсылая к истинному содержанию. В интерпретации И. Ильина «художественный предмет» одновременно принадлежит не одной реальности, а нескольким: с одной стороны, он – часть духовного мира и представляет, по выражению философа, «богозданные сферы мирового бытия», являясь при этом неким священным субстанциальным «отрывком мировой сущности». С другой стороны, «художественный предмет» наличествует в душе художника, представляя собой некий таинственный «отпечаток» высшего бытия в духовной сфере личности («медитативный помысел» по терминологии И. Ильина). Но что особенно важно для анализа, «художественный предмет» явлен в особом слое художественного произведения. В общем смысле можно было бы интерпретировать «художественный предмет» как откровение истины, явленное в эстетических категориях.

В разных видах искусств «художественный предмет» может быть явлен по-разному. И. Ильин пишет о том, что такая мировая самосуть даётся музыканту в виде звучащих тем, светится живописцу протяжённым зрительным обликом, открывается драматургу в виде героических характеров и деяний, она населяет душу архитектора видениями возносящихся масс и завершающих всё плоскостей.

И. Ильин блистательно воплощает не только теоретическую эстетико-искусствоведческую концепцию творческого созерцания и «художественный предмет», но и даёт образцы анализа творчества

И. Бунина, А. Ремизова и И. Шмелёва в книге «О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелёв» [3, с. 183–406]. Через исследование образно-эстетической материи произведений трёх выдающихся писателей (причем анализ образно-эстетического слоя ведётся посредством выявления целой сети сквозных мотивов, пронизывающих их художественные миры), И. Ильин убедительно показывает, что «художественные предметы» их лежат в разных духовных плоскостях. Художественный акт И. Бунина, например, по мысли И. Ильина, связан с восприятием Бога до-духовным инстинктом. И. Ильин делает вывод, что именно оно ведёт к восприятию «тёмных бездн человеческой души» [3, с. 265]. Отсюда делается вывод и о «художественном предмете» И. Бунина. В интерпретации И. Ильина его можно сформулировать следующим образом: человек как орудие первобытного родового инстинкта – инстинкта размножения, наслаждения, хищничества. А. Ремизов, по мысли И. Ильина, чувствует тёмное начало в человеке, но, познав это начало, ищет света и утешения; однако этот свет не побеждает тьму и не спасает от страха.

Высшей точкой анализа творчества И. Бунина и А. Ремизова И. Ильиным является своеобразная «проверка» художественных миров, мироощущений И. Бунина, А. Ремизова и И. Шмелёва христианской системой координат. Это позволяет не только выявить своеобразие «художественных предметов» этих писателей, но и показать, с одной стороны, те духовные «опасности», которые подстерегают читателя, соприкасающегося с художественными мирами И. Бунина и А. Ремизова, с другой – указать читателю на тот путь духовного просветления, который воплощён в творчестве И. Шмелёва.

Плодотворная и необходимая линия духовно-эстетического анализа была прервана в советский период, история русской литературы была искажена в атеистическом духе. Возрождение забытых истин произошло только в 90-е годы XX века, когда труды русских религиозных философов снова стали доступны для читателя. Процесс переосмысления начинается с исследований В. Непомнящего, которые посвящены А. Пушкину. Начиная с 1994 года, выходят сборники статей «Русская литература и христианство», «Евангельский текст в русской литературе», появляются одна за другой книги И. Есаулова («Категория соборности в русской литературе», «Пасхальность русской словесности»), выходит шеститомник М. Дунаева «Православие и русская литература».

О духовном характере и необходимости анализа русской классической литературы с христианских позиций пишут Б. Тарасов, С. Милорадович, Т. Жирмунская, В. Сузи, Т. Кошемчук, А. Казин, С. Кекова и др. Подтверждая православный характер русской литературы, они раскрывают в поэтических сочинениях ценности вечные – совесть, справедливость, добро, истина, Бог (в отличие от европейских – довольство, богатство). Внимание русских мыслителей устремлено к внутреннему человеку, творчество понимается как духовное служение.

Одно из последних искусствоведческих исследований, связанных с тематикой духовно-эстетического анализа – коллективная монография в трёх томах «Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве» [8] – обращается к анализу искусства XX – начала XXI века с точки зрения учета специфики «художественного преломления вероисповедного начала в светской литературе» [8, с. 3]. Исследуя с эстетико-искусствоведческой точки зрения литературу, музыку, театр, живопись XX века, авторы приходят к выводу, что «православная христианская вера не исчезла из русской культуры после 1917 года, но продолжала жить в ней» [8, с. 3] на всем протяжении советского периода и продолжает жить в нём и сегодня. Тем более это относится к XXI веку. А. Казин отмечает: «Художники – даже в случае подчёркнутого равнодушия к Богу – объективно исповедуют и утверждают в своём творчестве (сознательно или бессознательно) определённый духовный идеал» [8, с. 2].

Исследователи – основатели нового литературоведческого направления едины в утверждении: для глубины понимания литературного произведения необходимо совпадение мировоззренческих основ исследователя и автора художественного произведения.

Итак, оба направления литературоведческой мысли направлены на изучение художественного текста. Ценность формалистических методов состоит в том, что они подводят важные итоги тонкого и тщательного изучения структуры стиха, принципов формообразования, лексики и т.п. Идеино-тематический анализ, поднимаясь в обобщении до уровня темы и идеи, всё большее внимание уделяет целостному анализу в единстве формы и содержания поэтического произведения. Однако изучением поэзии в её значении для познания духовного мира поэта, подлинного отношения между формой и содержанием, отвечающего самому существу поэзии как искусства, приверженцы рационально-логического направления не занимаются. Поэтическое

произведение представляет собой некоторое «целостное мирозерцание или жизнечувствие» [10, с. 262], самооткровение высшей реальности. Без методологии духовно-эстетического анализа познание этого, большего, чем мысли и идеи – духовного мира, невозможно.

Литература

1. *Гиршман М.М.* Анализ поэтических произведений А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Ф.И. Тютчева /М.М. Гиршман. – М: Высшая школа, 1981. 111 с.
2. *Гончаров Б.П.* Анализ поэтического произведения. – М.: Знание, 1987. 64 с.
3. *Ильин И.А.* О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелёв // Собр. соч.: в 10 т. Т.6: Книга I. – М.: Русская книга, 1996. 560 с.
4. *Ильин И.А.* Основы художества. О совершенном в искусстве //Собр. соч.: в 10 т. Т.6: Книга I. – М.: Русская книга, 1996. 560 с. – С. 51–182.
5. *Лотман Ю.М.* О поэтах и поэзии. – СПб.: «Искусство – СПб», 1996. 848 с.
6. *Мотольская Д.К., Соколова К.И.* Лирическое произведение // Пути анализа литературного произведения. – М., 1981. С. 144–145.
7. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
8. Судьбы русской духовной традиции в отечественной литературе и искусстве XX века – начала XXI века: 1917–2017. Том 1. 1917–1934 [Электронный ресурс] /Сост. А. Л. Козин. 2016. 850 с. – Режим доступа: https://bookz.ru/authors/kollektiv-avtorov/sud_bi-r_194/1-sud_bi-r_194.html
9. *Тимофеев Л.И.* Слово в стихе. – М.: Советский писатель, 1982. 344 с.
10. *Франк С.Л.* О задачах познания Пушкина // Русское мировоззрение. – СПб: Наука, 1996. 740 с. – С.248–273.
11. *Хализев В.Е.* Теория литературы. – 2-е изд. – М.: Высш. шк., 2000. 400 с.
12. *Яусс Х.П.* К проблеме диалогического понимания [Электронный ресурс] / Х.П. Яусс – режим доступа:ULR: http://www.bimbad.ru/biblioteka/article_full.php?aid=1228

Елена Безрядина (Оренбург)

В поисках стиля

Следует признать, что в современном искусствознании пока нет общепризнанной теории стиля. Дать точную, однозначную дефиницию понятия стиля искусства оказывается трудно из-за многообразия, изменчивости и сложности этого явления, многозначности и динамичности существующих и развивающихся больших и малых стилей, а также различий в подходах к этому явлению в разных областях искусства.

Термин *стиль* активно используется в самых различных областях гуманитарного знания, образуя множество смысловых вариантов. Исследование дефиниций термина *стиль* показывает, что это – системное и целостное явление, связанное с человеком и человеческой деятельностью. Исследователи-культурологи понятие *стиль* относят к целостной характеристике человека в единстве его психики, сознания и разнообразной жизнедеятельности. Поэтому в культурологии приоритет принадлежит категории *стиль жизни*, все другие стилевые формы (стили искусства, научного мышления и культуры), считаются производными от неё.

Культуролог Е. Устюгова называет стиль «фактором историко-культурно-антропологической целостности» [1] и убедительно доказывает, что стиль в любом виде творчества или деятельности, всегда несёт отпечаток личности человека, выражает «его лицо, образ, имя, неотделимые от его существа, а значит, выступает как способ и форма его идентификации» [1]. Исследовательница пишет: «Имевшиеся ранее представления о том, что сущность стиля является либо исключительно всеобщей, либо исключительно индивидуальной, либо что одна из этих форм первична, а другая – вторична, упрощает действительное положение. Как показывает исторический анализ, ни одной эпохе такая однозначность не была присуща. Каждая культура представлена стилевой системой с определённым социально-исторически обусловленным соотношением индивидуальных, групповых и общекультурных стилей. Стиллевая система создаёт портрет данной культуры, выявляет диапазон её

смыслов, их жизненную основу, образованную взаимодействием соотношений различных типов субъектности, различных социально-культурных идентичностей, которые предстают в стилевых образах». И далее: «закономерность стилового развития определяется ... типом организации субъектности в рамках данного культурного целого, детерминированным социально-исторической основой его бытия» [1].

Исследователи-искусствоведы воспринимают явление стиля с позиций познания и анализа художественных явлений. Поэтому понятие *стиль* в искусствоведении относится в большей степени к системе организации художественных средств. Словарь сайта «Академик» даёт следующее определение стиля искусства: «Общность образной системы, средств художественной выразительности, творческих приёмов, обусловленная единством идейно-художественного содержания» [2]. Стиль рассматривается прежде всего как система, важным признаком которой является организованность соединения качеств, элементов языка, художественных средств, характерных для какого-либо автора или эпохи.

Таким образом, культурологический и искусствоведческий взгляды на проблему стиля демонстрируют разницу в приоритетах. В центре стиля, в культурологическом смысле, стоит человек, в единстве психики, сознания и жизнедеятельности. В центре стиля искусства (как формы творческой деятельности, производной от стиля вообще), помещается некое качество, сообщающее организованность и согласованность системе средств художественного произведения. Это таинственное качество представляется чем-то вроде «философского камня» средневековой алхимии, ингредиента, превращающего в золото простые и обыденные вещества и соединения. В искусстве стиль совершает подобное превращение суммы элементов художественного языка и средств выразительности в полноценное произведение. Однако стиль, воспринимаемый как система средств, нормативов, как качество, придающее согласованность, организованность частям и элементам целого так близко подходит по своим проявлениям к жанру и композиционным особенностям, что порой трудно поддаётся отделению от них.

Определения стиля, которые предлагало музыковедение в конце XX века объединяет общая особенность: стиль понимается исследователями отдельно от своего создателя-человека. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить определения С.Скребкова («Стиль – высший вид художественного единства», 1973), А.Мазеля («Музыкальный стиль – это возникающая на определенной социально-исторической почве и

связанная с мировоззрением система музыкального мышления, идейно-художественных концепций, образов и средств их воплощения – система, рассматриваемая как нераздельное целое», 1979), Е.Назайкинского («Стиль – отличительное качество музыкальных творений, входящих в ту или иную конкретно генетическую общность, которое... проявляется в совокупности всех свойств... воспринимаемой музыки, объединённых в целостную систему вокруг комплекса отличительных характерных признаков», 2003) [4]. М.Михайлов в работе 1981 года так же пишет: «стиль может рассматриваться как определённого рода типологическая категория, сущность которой определяется неким общим критерием, составляющим основу типологизации ряда явлений» [3, с. 101].

Приблизить понятие стиля в искусстве к человеку помогает исследование проблемы стиля как стилевой модели в музыкальном восприятии, которое было сделано А.Хасаншиным (2006). Признавая серьёзность научной проблемы, какую представляет собой проблема выведения дефиниции стиля, А.Хасаншин пишет о «внутренней противоречивости и всеохватности» понятия стиля, которое не обладает «четко выраженным смысловым значением и в этом сходно с понятиями “формы”, “времени”, “пространства” и др.». Поэтому, не пытаясь «объять необъятное», учёный очерчивает ракурс рассмотрения проблемы стиля «стилевой моделью». Этот термин и сама идея заимствованы из теории художественного стиля, принадлежащей выдающемуся отечественному философу и литературоведу А.Лосеву. Таким образом, А.Хасаншин изучает явление стиля, исследуя его через механизм его отражения в психике человека, в музыкальном восприятии. По мнению исследователя, «стилевая модель представляет собой некую психологическую установку сознания», которая «сосредоточивает восприятие индивида и общества в целом на предметно-данной конкретике любого феномена стиля в музыке».

Стилевая модель, согласно А.Хасаншину, отвечает за «единство ... собственных, оригинальных стилевых средств выразительности, наблюдаемое в любом феномене стиля, которое может иметь мало общего с единством любого другого стиля», а также «за управление как данным единством соответствующего стиля, так и тем процессом, который адекватно оформляет это единство стилевых средств выразительности для каждого стиля по отдельности» [6]. Структуру стилевой модели в восприятии А.Хасаншин видит как тернарную, состоящую не только из идеи (логоса) и материи (праксиса) стиля, но из части, которая формируется самим воспринимающим индивидом и определяет познава-

тельную конструкцию стиля, называемую исследователем «образ стиля», или «стилевой Gestalt». В этом разделе работы А.Хасаншин опирается на феноменологию Гуссерля.

Невозможно не согласиться с А.Хасаншиным еще и в том, что понятие *стиль* отличается особой глубиной и «всеохватностью», что очень усложняет его определение в словесном выражении. Еще в 1981 году, осознавая сложности определения сущности явления стиля, М.Михайлов обратил внимание на три момента, важных для будущей теории стиля: «1. Соотнесение понятия стиля с важнейшими философскими категориями содержания и формы; 2. Выяснение сущностей взаимоотношений между стилем, художественным методом и жанром и, соответственно, принципов их разграничения; 3. Дифференциация стиля по различным уровням, т.е. рассмотрение стиля под углом зрения диалектического взаимодействия категорий общего, особенного и единичного» [3, с. 45–46].

Следует отметить, что задача, отмеченная М.Михайловым как первоочередная, а именно соотнесение понятия стиля с важнейшими философскими категориями «под углом зрения диалектического взаимодействия категорий общего, особенного и единичного», была решена, но не в исследованиях музыковедов, а в работах А.Лосева. Опубликованная в 1970-х годах, уже после смерти учёного, книга содержит две рукописи: «Некоторые вопросы из истории учений о стиле», где подробно рассматривается история осмысления проблемы стиля в науке XVI–XX веков и «Теория художественного стиля», в которой делается попытка построения «введения в теорию стиля». Интересно, что на основе рассмотрения огромного количества мнений различных ученых – искусствоведов, историков, философов – Лосев приходит к выводу о невозможности построения научной теории художественного стиля ввиду отсутствия единой терминологии: все относящиеся сюда категории используются довольно неразборчиво, поскольку исследователи работают с эмпирическими фактами своего вида искусства, не задействуя такой ценный инструмент, как логический анализ.

Поэтому, анализируя проблему стиля, сосредоточивая внимание на том, «что не есть стиль», он тщательно разбирает эстетические категории, имеющие отношение к проблеме стиля и их сочетания:

1. Чувственный образ
2. Идея
3. Соединение чувственного образа с идеей
4. Содержание

5. Форма
6. Слияние содержания и формы
7. Художественный образ
8. Художественная идея
9. Соединение художественного образа с художественной идеей
10. Художественное содержание
11. Художественная форма
12. Слияние художественной формы и художественного содержания
13. Эстетическое (как слияние внешнего и внутреннего – выразительное)
14. Эстетическое в материальном творчестве
15. Приём
16. Структура
17. Модель
18. Метод
19. Жизнь произведения
20. Организм и органическое
21. Единичное и множественное, частное и обобщённое
22. Личное, индивидуальное и общественное
23. Созерцательное и утилитарное
24. Идеология
25. Отражение действительности
26. Природное, искусственное; историческое.

На основе размышлений над взаимодействием и соотношением этих категорий А.Лосевым делаются выводы о том, что:

- стиль не есть чувственный образ произведения, отвлеченная идея или соединение первого со вторым (иначе все чувственное или отвлеченное было бы художественным);
- стиль не есть содержание, форма или их сочетание (иначе все на свете было бы художественным);
- стиль не есть художественный образ, хотя может в нем выражаться;
- стиль не есть художественная идея или соединение художественного образа с художественной идеей;
- стиль не есть нечто эстетическое, хотя существует в нем;
- стиль – инструмент для создания произведения, но не приём, не структура, не модель, не метод, хотя есть результат моделирования и использования художественных приёмов;

- стиль немислим без структурного оформления, но не есть только структура;
- стиль не есть нечто только личное или только общественное, только множественное и только единичное, но содержит в себе и то и другое;
- стиль не есть только созерцательная предметность, но он и не утилитарен;
- стиль не есть жизнь произведения, организм, хотя он и есть нечто органическое;
- стиль рождается и умирает исторически;
- стиль не есть нечто идеологическое, но он идеологичен;
- не будучи в прямом смысле отражением той или иной общественной идеи, он всегда является «сгустком общественно-политических отношений».

После логического анализа категорий и негативных определений стиля, учёный начинает размышлять над позитивным определением художественного стиля. А.Лосев говорит о том, что в стиле есть:

- доструктурная (надструктурная, сверхструктурная) часть, которая представляет собой единое целое, диалектически включающая «чувственную образность и отвлечённую идейность, ... содержание и форму», единственное и всеобщее, а так же «органически-жизненные черты»;
- структурная часть возникает в процессе моделирования, при этом моделирует сверхструктурную часть и также представляет собой единое целое;
- эстетическая часть (выразительность) как материальное воплощение доструктурной и структурной частей стиля;
- идеологическая часть как элементы отражения или переделывания действительности, природное, индивидуальное, общественное на основе исторической значимости.

Подводя итог своих рассуждений, А.Лосев приходит к выводу о том, что стиль есть *принцип конструирования*, с помощью которого действует творящий дух художника. И даёт следующую формулировку: «Художественный стиль есть принцип конструирования самого художественного произведения, взятого... во всем его художественном потенциале, но конструирование – на основе ... первичных впечатлений от жизни у художника, ... его жизненных ориентировок,

...неосознанных, ... надструктурных, надыдеологических» (Теория художественного стиля §2, п.6).

В этом определении требуется некоторое уточнение того, что учёный называет «надструктурным». Понять мысль Лосева поможет цитата: «В первобытное время, да и вообще во времена древности художественное произведение трактовалось как нечто магическое, мистическое, демоническое, волшебное, сказочное, божественное в буквальном смысле всех этих слов. Орфей своим пением укрощал бурю на море. Амфион заставлял своей музыкой камни складываться в стену вокруг его родного города. Пифагорейцы музыкой лечили больных. Прогрессирующая цивилизация отделила искусство от религии и магии, но она не могла отделить искусство от тех его основ, которые выше всякого структурного оформления и которые-то и захватывают душу, которые-то как раз и являются наиболее действенными, которые-то как раз и волнуют даже самую грубую психику» (Теория художественного стиля §2, п. 9).

Конструирование происходит по модели-образцу, но в случае художественного стиля стиль является и результатом моделирования и моделируется самим собой. Говоря о моделях художественного стиля, А.Ф.Лосев пишет, что «под моделью обычно понимается уже нечто художественно выполненное на определенном материале для воспроизведения этого образца на других материалах. Другими словами, модель есть ... композиционная схема. Мы же хотим сформулировать принцип стиля, выходящий за пределы данной композиционной схемы и определяющий её как бы извне» (§2, п. 9). Ученый предлагает называть такую модель «первичной моделью» и уточняет формулировку: «Стиль есть принцип конструирования всего потенциала художественного произведения на основе его тех или иных надструктурных и внехудожественных заданностей и его первичных моделей, ощущаемых, однако, имманентно самим художественным структурам произведения» (Теория художественного стиля, §2, п. 10).

Применительно к области литературоведения А.Лосев предлагает примерную классификацию таких моделей (Теория художественного стиля, §3, п.2-10), в которую входят модели из природы неорганической (образы стихий: огонь, вода, воздух, земля, космос, свет, облака и т.д.), неодушевленной органической (образы растений: леса, луга, цветы, сады), одушевленной (образы животных, пресмыкающихся, птиц, рыб) и разумной (образы человеческих органов и частей тела, типы людей и общественных отношений и т.д.); модели из обла-

сти литературы, искусства и науки; онтологические модели: мифы, сказки, фантастические или, напротив, бытовые, натуралистические модели; жанровые модели: эпос, лирика, трагедия, комедия и их переплетения в виде игры. Завершают ряд исторические модели, модель Античности (архаики), модель Классики, Модерна, Романтизма, Средневековья. Все они являются наиболее обобщающими, поскольку «исторические модели искусства и литературы вмещают в себя решительно всё, что мы вообще выше говорили о моделях (Теория художественного стиля, §3, п. 10).

Мы видим, что определение художественного стиля, как принципа конструирования по модели, сформулированное А.Лосевым с помощью логического анализа эстетических категорий на основе диалектического метода, подразумевает и даже требует обязательного присутствия творца-человека (автора). Кроме того, принцип конструирования обычно подразумевает присутствие игрового элемента.

Понимание искусства как игры, искусственной деятельности, способа создания искусственной реальности, существовало на протяжении всей истории человечества. Значение игры как основы всякой творческой, а значит – всякой культурной деятельности человека, разрабатывается подробно в книге голландского ученого Йохана Хейзинги «*Homo ludens*» (1938).

Отталкиваясь от размышлений об игре древних философов (Платон, Аристотель, софисты), выделяющих в игровой деятельности естественное детское поведение, соревнования в силе, похвальбе и хуле, щедрости и мудрости (агон), различные представления и искусства – мусические и пластические (театр, мистерии), изучив значение термина *играть* в различных языках и рассматривая проявления игры в различные исторические периоды человеческой культуры, Хейзинга дает следующее определение: «Игра есть добровольное поведение или занятие, которое происходит внутри некоторых установленных границ места и времени согласно добровольно взятым на себя, но, безусловно, обязательным правилам, с целью, заключающейся в самом этом занятии; сопровождаемое чувством напряжения и радости, а также ощущением инобытия в сравнении с обыденной жизнью» [7, с. 49].

Йохан Хейзинга предполагает и более тесную взаимосвязь понятий *стиль* и *игра*: «Но не содержится ли в самом понятии *стиль* признание включенности туда определенного элемента игры? Не присуща ли самому рождению стиля некая игра духа или способности об-

разовывать формы? Стиль живет тем же, что и игра – ритмом, гармонией, чередованием и повторами, рефреном и метром» [7, с. 263].

Рассматривая проявление игры в поэзии (поэзия как и музыка изначально принадлежала мусическим искусствам), Хейзинга говорит «о кодексе тщательно расписанных правил, подчиненных строгой системе, имеющих принудительную силу и в то же время располагающих бесконечными возможностями варьирования» [7, с. 193]. И далее: «Рифма, фразовый параллелизм, двустипшие имеют смысл только в извечных игровых фигурах удара и контрудара, подъема и спада, вопроса и ответа, загадки и её разрешения. В своих истоках они неразрывно связаны с началами пения, музыки и танца, все они включены в изначальную функцию игры» [7, с. 203].

Некоторые свойства и признаки стиля в искусстве действительно достаточно ясно указывают на присутствие игры. Это – единство и системность (гармоничность, согласованность целого и частей), которые являются необходимым качеством формы; неизменная опора на правила (каноничность и нормативность, отбор средств выразительности). В то же время, есть примечательные особенности, наиболее общие для всех художественных игр-искусств, одно из них Хейзинга представляет как «игровые фигуры» – ритмичность («удар и контрудар», повторы и чередования элементов, диалогичность, дуальность), второе правило – «неограниченные возможности варьирования» на всех уровнях.

Иерархическая структура, свойственная стилевой системе, также может быть объяснена как игровой признак. Ведь игра, как групповая деятельность, для упорядочения взаимодействия участников должна иметь несколько уровней организации. Правила и модели индивидуальной игры устанавливаются на индивидуальном уровне. Однако, для творческой деятельности художника существуют три уровня, которые нужно учитывать, даже если игра-творчество индивидуальна и самостоятельна. Это индивидуальный, национальный (групповой), исторический уровни, на которых формируются стили. При этом каждый художник абсолютно свободен в выборе моделей творчества и способов их сочетаний на индивидуальном уровне, но ограничен на историческом и национальном уровнях традициями и условиями собственного формирования (воспитания, образования).

Принадлежностью игровому принципу можно объяснить также способность произведения искусства генерировать собственное внутреннее время и пространство, а также ввергать своего творца или ис-

полнителя в состояние напряженной сосредоточенности до самозабвения. «Игровыми фигурами» называет Й.Хейзинга «ритмичность» и «неограниченные возможности варьирования». Эти качества, универсальные правила для всех видов игры, можно рассматривать как художественно-значимые универсалии, присутствующие в том или ином виде в произведениях всех искусств. (Впрочем, проявления ритмичности и вариационности можно усмотреть во многих явлениях живой природы: например, в симметрии, бинарности, свободном варьировании эволюционных признаков.)

Игра, как принцип, организующее, конструирующее начало стиля, способна действовать на всех уровнях произведения («во всей толще», по выражению А.Лосева). На уровне элементов музыкального языка она создаёт различные виды фигур и их соединения – это синтаксический уровень. На следующем уровне она оперирует фигурами и одновременно их семантическими значениями как строительными элементами для создания тематизма. На уровне музыкальной драматургии начинается игра со слушательским восприятием, элементарными единицами игры становятся темы-персонажи и разделы формы.

В современном мире искусства ясно обозначилась тенденция, которая показывает, что мы живём в эпоху подведения итогов, обобщения и сопоставления достижений предыдущих эпох в «надисторическом контексте». «Интерсубъектной» называет модель современной культуры постмодерна Е.Устюгова. В современном композиторском творчестве объектом игры-конструирования выступают сами индивидуальные, национальные или исторические стили. Так, само определение художественного стиля, как «принципа конструирования», в последние годы получает весомое подтверждение в композиторской практике.

О.Кузьменкова предлагает называть современную композиторскую технику игры со стилями термином «стилевое моделирование» и предлагает для этого явления следующую формулировку: «Композиционная техника, основанная на синтезе и сопоставлении различных стиливых моделей в различных вариантах в пределах одного сочинения» [8].

Модели, которые упоминает исследовательница, заслуживают внимания. Следует уточнить, что О.Кузьменкова не ставит своей целью обобщение и классификацию всех видов возможных моделей, но приводит те из них, с которыми столкнулась в ходе анализа симфо-

нических произведений, созданных в 1970–1990-х годах ленинградскими композиторами (В.Корчмар, С.Слонимский, А.Петров, Б.Тищенко, Р.Гринблат). Это модель стиля эпохи, модель стиля определенного композитора, модели жанров, модели конкретных определенных сочинений, модель фольклорная, джазовая, поп-музыки и т.д.

Модели стилей, служащие основой «стилевого моделирования» в современном композиторском творчестве, вполне совпадают с историческими моделями художественного стиля, теми, которые А.Лосев называет «наиболее обобщающими».

Можно заметить, что понимание художественного стиля как *принципа конструирования по модели* охотно применяется к музыкальному искусству в композиторском творчестве, как только моделями становятся собственно стили. То есть, когда достаточно высокий уровень зрелости, обобщения уже достигнут, и стиль может восприниматься слушателем как данность, как самостоятельное узнаваемое единство, знак, когда стиль выступает как семиотический объект (термин В. Медушевского).

Долгие поиски философского камня, пусть и оказавшиеся в итоге безуспешными, как известно, привели человечество к множеству научных открытий в различных областях естествознания. Точно так же может оказаться, что напряженные усилия многих поколений ученых, размышлявших над загадкой стиля, станут весьма полезными для дальнейшего развития искусства и искусствоведения.

Литература

1. Устюгова Е. Культура и стили [электронный ресурс] // Метафизические исследования. Вып. 5. Культура II. Альманах Лаборатории Метафизических Исследований при Философском факультете СПбГУ, 1998. С. 32–45. Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/ustyugova/metares05_02.html.
2. Словарь Академик [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://dic.academic.ru> дата обращения: 22.09.2019
3. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. – Л., 1981. 264с.
4. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие. – М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
5. Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. Теория художественного стиля [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.fedy-diary.ru/html/042011> дата обращения: 29.09.2019
6. Хасанишин А.Д. Стилевая модель в музыкальном восприятии:

историческая перспектива и теоретическая реконструкция: автореферат дисс... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006 [Электронный ресурс], Режим доступа: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/stilevaja-model-v-muzykalnom-vosprijatii.html> дата обращения: 22.09.2019

7. *Хейзинга Й.* Homo ludens. Человек играющий; [пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент. Д.Э.Харитоновича]. – СПб.:Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. 400 с. (Азбука -классика. Non fiction)

8. *Кузьменкова О.* Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века (симфоническая и инструментальная музыка): автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 [Электронный ресурс]. – РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб, 2004. Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/stilevoe-modelirovanie-v-tvorchestve-otechestvennyh-kompozitorov-70-90-h-godov-xx-veka#ixzz2X1LZCtxZ>
Дата обращения 19.08.2019

*Альбина Бояркина,
Лариса Пузейкина (Петербург)*

Современные аудиовизуальные технологии в преподавании иностранного языка музыкантам

В современном визуальноориентированном мире новые технологии играют огромную роль – меняются студенты, воспитанные под большим влиянием информационных технологий, меняется и парадигма обучения. Принцип наглядности, один из основных в преподавании иностранного языка, постепенно приобретает новые формы. Если раньше преподаватели активно использовали схемы, таблицы, карты, рисунки, то теперь визуальный тип мышления [3; 4] современного студента, его способность справляться с огромным объемом информации, структурировать ее особым образом и запоминать главное, требует от преподавателей нового подхода к обучению и, соответственно, новых учебных материалов, которые опираются на визуализированную информацию в самых разных проявлениях [1]. То есть речь теперь идет не только о презентациях, интеллект-картах, инфографике, скрайбинге, учебных видео, видеофильмах, но и о смарт-технологиях – блогах, чатах, социальных сетях, вебинарах.

Современная образовательная среда предполагает интенсивное использование интерактивного взаимодействия. С одной стороны, обращение в образовательных целях к сети интернет со смартфонов, планшетов, которыми практически все студенты нового поколения оснащены в достаточной степени, позволяет наладить постоянное общение, быстрый обмен новой информацией как внутри групп студентов, так и с преподавателями. С другой стороны, такое постоянное взаимодействие требует от преподавателя больших временных затрат для подготовки обучающего материала, изменения привычных форм его подачи и разработки новой тактики проведения занятий – особенно, когда речь идет об опросе и контрольных работах.

В таких условиях обучения возникает несколько проблем: для внедрения новых технологий в активное обучение преподаватель должен сам владеть этими технологиями и активно их использовать в своей деятельности; с другой стороны, преподаватель иностранного языка должен мотивировать студента освоить необходимый, довольно большой объем нового материала (даже если он подан в самом современном, максимально привлекательном виде, его необходимо понять, запомнить и применять на практике). Как же добиться требуемого результата? И можно ли при этом использовать природные данные студентов, что значительно бы упростило процесс обучения?

В случае со студентами неязыковых вузов, в частности со студентами-музыкантами факультета искусств СПбГУ, канал восприятия которых идеально ложится на новые технологии, именно аудиовизуальная информация оказывается приоритетной при обучении – она имеет самое прямое воздействие на данную категорию студентов и особенно эффективна при обучении иностранным языкам. При этом преподаватель, даже если «оцифрование» привычных способов подачи материала займет некоторое время (использование вместо тетрадей – общих документов в облачных ресурсах, вместо вопросов – онлайн-опросники, вопросы в WhatsApp), может применять уже готовые аудиовизуальные учебные материалы, которые предлагаются в большом количестве как на обучающих сайтах, так и в открытом доступе в сети интернет, прямо сейчас.

Если проанализировать, например, материалы для обучения немецкому языку, то можно обнаружить определенную тенденцию – то, что раньше появлялось в виде текстовой информации, теперь визуализируется, и из всех форм визуализации преобладает формат видео.

Так, в современных немецких линейках учебников таких издательств, как «Hueber», «Klett», «Cornelsen», новые учебники выпускаются не только с уже привычными CD, но и с пакетом сопроводительных материалов для интерактивной доски, с интерактивным учебником и медиа-архивом: аудиоматериалами и обучающими DVD, включающими фильмы и клипы.



Рис. 1. Схема сопроводительных материалов к линейке учебников «Studio [21]» издательства Cornelsen

Материалы для проведения занятия (для преподавателя) и для закрепления нового (словарные тренажеры, словари, аудио- и видеоматериалы для студентов) прилагаются на разных носителях и в разных форматах. Видео представляет собой 2-5 минутные клипы на тему лекций с монологической и диалогической речью, произнесенной носителями языка, при этом каждая сцена клипа разыгрывается профессиональными актерами и сопровождается текстом.



Рис. 2. Скриншот видео «Mein Tag» к линейке учебников «Menschen» (издательство «Hueber», уровень A1). Данное видео выложено также в аудиовизуальном сервисе youtube [13].

Многие издательства предлагают, например, клипы с дополненной реальностью и материалы не только в стандартном форма-

те, но и для смартфона и планшета. Так, в линейке учебников «Panorama» издательства «Cornelsen» в данном формате предлагается анимированная грамматика, видео по фонетике, упражнения на расширение лексического запаса и клипы по лингвострановедению.

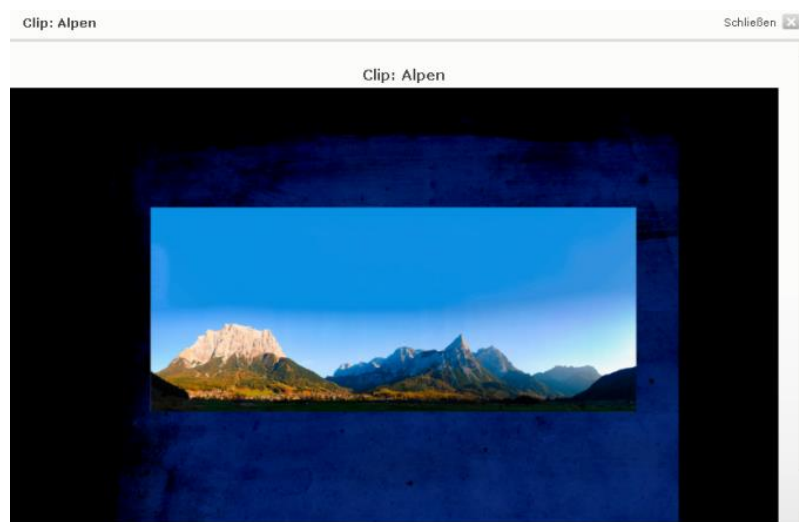


Рис. 3. Скриншот клипа с дополненной реальностью “Alpen” линейки учебников «Panorama» издательства «Cornelsen».

Клип выложен также в аудиовизуальном сервисе youtube [15].

Разработчики подобного мультимедийного сопровождения декларируют принцип «больше видишь – больше знаешь» и рассматривают клип с дополненной реальностью не только как средство, способное усилить мотивацию к изучению иностранного языка, но также как возможность оптимизации выполнения домашних заданий. В условиях концепции «перевернутого класса» это оказывается действительно продуктивно, так как самостоятельное освоение тем с помощью визуализированного учебного материала достаточно эффективно, и при закреплении нового материала на занятии студент чувствует себя более подготовленным.

Необходимо заметить также, что идея «мультимедийного сопровождения» поддерживается и основными «производителями» немецкоязычного информационного и обучающего потока. Так, на сайте Гёте-института можно найти, например, обучающие мультимедийные материалы по уровням владения языком: обучающие игры (в том числе с детективным сюжетом), которые позволяют тренировать навыки аудирования, чтения и понимания, лексические тренажеры, лексико-грамматические онлайн-упражнения для профес-

сионально ориентированных категорий студентов (в области науки, техники, культуры и т.д.), передачи по страноведению, мини-сериалы на различную тематику.

Так, например, сериал «Deutschlandlabor» представляет собой захватывающие по содержанию пятиминутные серии об особенностях жизни в Германии и рассчитан на знание немецкого языка на среднем уровне (A2-B1). Круг тем в сериале достаточно широк – от своеобразия быта, кухни и отдыха до спорта, искусства и политики. Один из бесспорных плюсов данного ресурса заключается в том, что все 20 серий фильма, размещенных на сайте Гёте-института, сопровождаются расшифровкой текста, отдельно разработанными рекомендациями для преподавателя, блоками вопросов по теме, различными упражнениями и словарем. То есть данный материал можно легко использовать как на аудиторном занятии, так и во время самостоятельной работе студента.



Рис. 3. Скриншот сериала Deutschlandlabor на сайте Гёте-института [8].

Серии выложены также в аудиовизуальном сервисе youtube [9].

Гёте-институт предлагает продукцию такого плана в большом количестве – например, мини-сериал для начинающих «Erste Wege in Deutschland» [12], для уровня A2-B1 – страноведческий сериал «Ticket nach Berlin» [18], для уровня B1-B2 – 12 серий мини-сериала «Tüppisch!?».

Интересен также ресурс «Deutsch für dich» [10] – это сообщество изучающих немецкий язык, на платформе которого размещены различные обучающие материалы, в том числе более 200 видео и

упражнений к ним. Этот ресурс ориентирован в первую очередь на общение и предлагает возможности обмена информацией по почте (в рамках той же платформы) и в чате.

Другой крупный информационный ресурс Deutsche Welle – немецкая международная общественная телерадиокомпания (DW) – также предлагает широкий спектр обучающих материалов и визуализированной информации, которые можно с успехом использовать на занятиях по иностранному языку. Так, например, на сайте размещена новостная информация, произнесенная медленно, видеотема, сериалы (реалити-шоу, дневник хип-хоп-группы, теленовеллы) и дополнительные учебные материалы по уровням языка. Важно отметить, что все эти материалы, и в особенности актуальные видеотема, представлены с сопровождающими учебными материалами – расшифровкой текста, онлайн-упражнениями, словарем и дополнительными ссылками [11].

Большой выбор аутентичных материалов можно найти на сайтах немецких телевизионных компаний (в архивах и медиатеках). Например, компания «Das Erste» [6] предлагает видеоматериалы (фильмы, передачи, сериалы) на самые разные темы, начиная от новостей, политики, документальных фильмов до спорта, развлечений и детских передач. Многие компании имеют возможность транслировать передачи и фильмы в прямом эфире.

Обращая внимание на уже готовые ресурсы, которые можно найти в свободном доступе в большом разнообразии (от новостных видеотем и серий до игр, лексических тренажеров и онлайн-упражнений), необходимо подчеркнуть, что общая тенденция к визуализации обучающих текстов вполне понятна – подобные материалы позволяют на занятиях по иностранному языку знакомиться с аутентичной речью, в короткий срок освоить объемные корпуса новой лексики и запомнить больше информации. Однако возникает вопрос, как продуктивно использовать их для аудитории студентов, ориентированных на специальность, в частности для музыкантов?

На начальных этапах обучения студентов данной специальности представленные ресурсы очень удобны, так как сопровождаются расшифровками, упражнениями, рекомендациями для преподавателей. Узкоспециализированных видеоматериалов по направлениям «Искусство», «Музыка» не так много – как правило, их необходимо подбирать отдельно и создавать к ним обучающее сопровождение самостоятельно. Так, например, на сайте Гёте-института

можно найти интересные обучающие ресурсы: для уровня А1 – упражнения для освоения лексики, связанной с театром, для уровня А2 – вопросы и аудио, связанные с журналистикой, для уровня В1 – упражнения и аудио, связанные со специальностями дирижера и фотографа [7], однако все данные материалы не содержат видео. Тем не менее, на занятиях можно было бы, например, использовать в качестве учебных видео-материалов информационные видео (краткие анонсы) на сайтах галерей, театров и филармоний, интервью музыкантов и деятелей культуры, документальные фильмы, мастер-классы.

»YOU HAVE TO HAVE THE WILL TO ATTACH
YOURSELF TO THE MUSIC.«



Рис. 5. Скриншот интервью Даниэля Баренбойма на сайте театра Берлинской государственной оперы (*Staatsoper Berlin*) [2].

При создании расшифровки подобных интервью студенты тренируют восприятие и понимание звучащей речи, при записи текста – орфографию. Можно предложить студентам создать субтитры, словарь к данным текстам, а также презентацию и интеллектуальную карту на основе видео. Эффективный вид работы с данными ресурсами – озвучивание видеоряда. Мультимедийная информация, связанная с музыкой и искусством, часто размещается в свободном доступе, и студенты с интересом ищут подобные материалы, в короткий срок осваивают специальную лексику, ее запоминание происходит быстрее. Такого рода творческие задания мотивируют к дальнейшему изучению языка, а в процессе поиска информации и при отборе необходимого материала студенты тренируют просмотровое чтение и наталкиваются на множество полез-

ных видео (например, песни с аутентичными текстами, художественные фильмы на языке).

Аутентичные информационные материалы об искусстве и культуре трудно сейчас представить без видеоряда, и они, безусловно, повышают эффективность наглядности при обучении, вызывая неподдельный энтузиазм у студентов. Важно подчеркнуть, что со студентами-музыкантами аудиовизуальные ресурсы можно с успехом применять в преподавании и специальных дисциплин – например, истории музыки, анализа форм и даже сольфеджио. Привлекая к занятиям и самостоятельной работе студентов мультимедийную информацию, связанную с аудио и видео [5; 16; 17], преподаватели не только знакомят музыкантов с большим количеством аутентичного материала, но, что особенно ценно, используют при этом самые сильные стороны студентов, что качественно улучшает обучение и значительно ускоряет процесс освоения иностранного языка.

Литература

1. *Изотова Н.В., Бугаева Е.Ю.* Система средств визуализации в обучении иностранному языку // Вестник брянского госуниверситета. – Брянск, 2015. С. 70–73. <https://cyberleninka.ru/article/> (Дата обращения: 15.11.2018).
2. Интервью Даниэля Баренбойма (Daniel Barenboim: How to listen to music) <http://blog.staatsoper-berlin.de/daniel-barenboim-how-to-listen-to-music/> (Дата обращения: 15.11.2018).
3. *Рябцева Н.К.* Тенденция к визуализации в современном информационном пространстве, проблемы образования и инновационные технологии в преподавании иностранных языков // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков: Периодический сборник научных статей. Электронное научное издание. М., Ин.яз РАН, 2015. Выпуск 7. С. 345–368. http://www.ilingran.ru/library/sborniki/for_lang/2015_07/13.pdf (Дата обращения: 15.11.2018).
4. *Фрумкин К.Г.* Клиповое мышление и судьба линейного текста [Электронный ресурс]. // Топос: литературно-философский ж-л. 2010. No 9. <http://www.topos.ru/article/7371> (доступ свободный). Загл. с экрана.
5. Biechele Barbara, Film/Video/DVD in Deutsch als Fremdsprache. Umbrüche. Materialien Deutsch als Fremdsprache 76, 2006, 310-328.

6. Das Erste <http://www.daserste.de/> (Дата обращения: 15.11.2018).
7. Deutsch am Arbeitsplatz <https://www.goethe.de/d> (Дата обращения: 15.11.2018).
8. Deutschlandlabor Alltag in Deutschland <https://www.goethe.de> (Дата обращения: 15.11.2018).
9. Deutschlandlabor <https://www.youtube.com/w> (Дата обращения: 15.11.2018).
10. DIE ONLINE-COMMUNITY FÜR DEUTSCHLERNER UND –LEHRER <https://www.goethe.de/prj/dfd/de/home.cfm> (Дата обращения: 15.11.2018).
11. DW Video-Thema <http://www.dw.com/de/deutschlernen/video-thema/s-12165> (Дата обращения: 15.11.2018).
12. Erste Wege in Deutschland <http://www.goethe.de/lrn/prj/> (Дата обращения: 15.11.2018).
13. Lerner-DVD zum DaF-Lehrwerk MENSCHEN. Clip: Mein Tag <https://www.youtube.com/watch?v=bPa2E03qDb8> (Дата обращения: 15.11.2018).
14. Mein Weg nach Deutschland 1. Im Bus <https://www.youtube.com/watch?v=PMj9kUPrnBk> (Дата обращения: 15.11.2018).
15. Panorama DaF A1 Kursbuch augmented reality clip Alpen <https://www.youtube.com/watch?v=AWkj2IRIXb4> (Дата обращения: 15.11.2018).
16. Raabe Horst, Audiovisuelle Medien. In: Bausch, Karl-Richard; Christ, Herbert & Krumm, Hans-Jürgen (Hrsg.), Handbuch Fremdsprachenunterricht (5. Aufl.). Tübingen, Basel: Francke Verlag, 2007, 423–426.
17. Sass Anne, Filme im Unterricht – Sehen(d) lernen. Fremdsprache Deutsch 36: 1, 2007, 5–13.
18. Ticket nach Berlin <http://www.goethe.de/lrn/prj/> (Дата обращения: 15.11.2018).
19. Typisch!? <https://www.goethe.de/de/spr/ueb/> (Дата обращения: 15.11.2018).

Галина Вербицкая (Уфа)

**Гносеологические ресурсы
сопоставительно-типологического подхода
в изучении литературы в вузе
(творчество Н.В.Коляды в чеховском контексте)**

Изучение отечественной драматургии 70–90-х гг. XX века в ключе театрально-драматургической эстетики А.П.Чехова дает возможность проследить главные типологические схождения и отличия разных художественных миров, объединенных рубежным переходным временем, эпохой «промежутка» и, главное, общим героем [3, с. 61–101].

Если укорененность в чеховской традиции очевидна и непосредственна для Алексея Арбузова, Александра Володина и Александра Вампилова, то гораздо менее очевидна и более опосредована она для представителей «новой драмы» 80-х годов XX века.

Тем не менее, рассмотрение творчества современных авторов в ключе театрально-драматургической эстетики А.П.Чехова дает возможность проследить главные типологические схождения и, что не менее важно, отличия¹ разных (по всевозможным параметрам) художественных миров, не объединенных рубежным переходным временем, эпохой «промежутка» и общим героем – человеком «порогового сознания».

Бытование традиций чеховской поэтики в современной драме во многом помогает прояснить феномен «нового художественного зрения» нынешних отечественных драматургов. Так, далеко не случайно Э.А.Полоцкая рассуждает о «...посредничестве Чехова между литературой двух веков в изображении человека» [9, с. 93],

¹ «...Для историка литературы, изучающего проблему литературных взаимодействий и влияний, говоря шире - для всякого сравнительно-исторического изучения литературы вопрос о чертах различия и их исторической обусловленности не менее важен, чем вопрос о сходстве», – пишет В.М. Жирмунский в работе «Проблемы сравнительно-исторического изучения» // Сравнительное литературоведение. Л., 1979. С.75–76.

указывая, что именно в этом посредничестве и заключается «... историческая миссия Чехова-художника. Оно поднимает его творчество до высот, которые под силу только Гению» [9, с. 101–102].

Эту же мысль развивает и В.Б.Катаев, цитируя итальянского философа и литературоведа Витторио Страду: «В действительности Чехов не столько «поэт конца», закрывающий одну литературную фазу и один исторический мир, сколько «поэт начала», новой фазы и нового мира. Это поэт «перехода» между двумя мирами – и только в таком понимании можно найти истоки тех проблем культуры в целом и литературы в особенности, которые ставят его творчество» [6, с. 8].

Принципиальной представляется мысль М.Ю.Хмельницкой о том, что Чехов «... открыл и сформировал в литературе и драматургии проблему современности: ценность личности ... – есть величина постоянная. Как бы ни менялась Среда – мерилем мира всегда остается личность, а его мерой – жизнь человеческого духа» [12, с. 162]. Особенно важно не забывать об этом сегодня, когда человечество очутилось в ситуации духовного «промежутка», в катастрофе атеистического тупика, без точки отсчета и меры вещей.

Именно поэтому самые разные драматурги как бы прислушиваются к Чехову, говорящему, что люди не каждый день и не каждый час совершают нечто из ряда вон выходящее. Зато те из чеховских героев, что «выбирают жизнь» (Нина Заречная, сестры Прозоровы, Иван Петрович Войницкий, Соня, Липочка, Варвара из рассказа «В овраге», Ольга Чикильдеева из рассказа «Мужики»), если в понимании не могут быть благополучны и счастливы («Не дано!»), то в смысле духовном они – жертвы, одерживающие великую победу, в любой ситуации остаются людьми, верными себе, смиренно и стоически принимают свой Удел.

И если в обыденном, житейском бытии Н.В.Коляда поместил своих героев в ужасающий промежуток между мечтой и грязной реальностью, в тупик гуманитарного вакуума, но все-таки они жаждут веры. Уже при первом приближении складывается впечатляющая картина прямых параллелей с А.П.Чеховым: мотивы «Вишневого сада» отчетливо проявлены в «Полонезе Огинского» (1993), «Мурлин Мурло» (1989), пьесе «Ключи от Лерраха» (1993); «Трех сестер» – в «Персидской сирени» (1995), «Черепаше Мане» (1991), «Венском стуле» (1991); «Дяди Вани» – в пьесах «Американка» (1991), «Попугай и веники» (1997), «Курица» (1989); «Чайки» – в

пьесах «Курица», «Канотье» (1992), «Куриная слепота» (1996), «Нелюдимо наше море» (1986), «Чайка спела» (1989), «Театр» (1996).

Однако формальное наличие чеховских мотивов – не главное. Н.В.Коляда вводит их в свои пьесы монтажно. Важно отметить разницу: это не коллаж, а монтаж, то есть смыслообразующее, смыслопорождающее сочетание. Это оказывается возможным лишь с помощью неповторимой, ни с чем не сравнимой искренностью покаянной интонации Н.В.Коляды, «а нефальшивый голос в XX веке может быть только покаянным»¹.

Почти каждая пьеса Н.Коляды так или иначе завершается мольбой, призывом, обращением; герои на разный манер вопиют, взывают, сокрушаются, пытаются смириться.

«Приди ко мне, Бооооог!!!!» («Мурлин Мурло»).

«Нет, главное, не мучить других... Бог меня наказал за все...» («Рогатка»).

«... Судьба у нас несчастная. Господь Бог так нам с тобой расписал на небе... Ну, да ничего... Мы недаром живем... нет, недаром ...» («Чайка спела»).

«... Ангел мой, лети за мной, а я за тобой... Станем жить вечно ... небо в алмазах... Не вечно... хоть как... жить» («Попугай и веники»).

К сожалению, в критике сложился некий стереотип восприятия Николая Коляды как живописателя «дна», певца так называемой «чернухи». Чего стоят одни только заголовки рецензий на спектакли по пьесам Н.Коляды! «Обращение Чайки в Курицу»², «От Чайки – к интердевочке»³, «Мы едем, едем, вот только куда...»⁴, «Осталось только застрелиться?»⁵, «Раневская из Нью-Йорка»⁶; лишь одно название обнадеживает: «Почему нас покинул Бог, или Если

¹ Любимова Т.Б. Исповедь, покаяние в теории М.М. Бахтина как диалог с Богом. // М.М. Бахтин и методология современного гуманитарного знания. Тезисы докладов участников Вторых Саранских Бахтинских чтений. Саранск. 1991. С.58.

² Пабауская Надежда. Обращение Чайки в Курицу // Вечерний клуб. 1999. № 7. 20–26 февр. С.7.

³ Агишева Нина. От Чайки - к интердевочке // Экран и сцена. М., 1996. № 44. С.6.

⁴ Райкина Марина. Мы едем, едем, вот только куда... // Московский комсомолец. 1996. 2 июня. С.3.

⁵ Лузина Лада. Осталось только застрелиться? // Театр. 1994. № 7–8. С.20–24.

⁶ Ситковский Глеб. Раневская из Нью-Йорка. // Независимая газета. 1998. 31 октября. С.7. (см. также: Турбин Владимир. Дни на дне // Литературная газета. 1996. №31.С.7; Горгома Ольга. Веет легкий матерок // Сегодня. 1996. 16 июля. С.4).

бы знать...»¹. В заголовках отчетливо прослеживается чеховская «линия», пусть и с очевидной тенденцией к снижению.

Между тем Н.Коляда создает свой мир – колоритный и самобытный, где парадоксально сочетает высокое и низкое, трагическое и комическое, пласты высокой культуры и суррогатной, элитарной и маргинальной, символику и интенсивно приземленный быт. «Это не город и не деревня, не море и не земля, не лес и не поле, потому что это и лес, и поле, и море, и земля, и город, и деревня – Мой мир. Мой мир ... Нравится вам мой мир или не нравится – мне все равно, потому что он нравится мне, он – мой, и я люблю его», – признается Николай Коляда в первой ремарке к своей пьесе «Полонез Огинского».

Увы, чаще – не нравится такой мир, он дискомфортен и отнюдь не навеивает «человечеству сон золотой». «От горьковского «дна» – к последнему пристанищу, ... запечатленному Николаем Колядой в «Сказке о мертвой царевне» пролегает прямая дорога. Дорога от ночлежки к моргу. Погружение в безысходность, грязь, боль, одиночество»².

Такой вывод представляется поспешным. «Полонез Огинского» – парафраз «Вишневого сада». Главная героиня, Таня, вернувшаяся домой после долгих лет разлуки, показана в основном с помощью чеховского приема самораскрытия персонажей – внутренних монологов, произносимых вслух. Для себя, но при невольных свидетелях душевных откровений. В этих монологах совмещается сразу несколько пластов (как при ретроспективном монтаже): прошлое, настоящее, иллюзия, действительность, песенная реальность 70-х годов, в которой Таня ощущает себя надежнее, нежели в той реальности, где она очутилась.

Таня очень разная: добрая, жесткая, порочная, чистая, пытающаяся в детском прошлом найти свое спасение. Но главное – в том, что героиня, как и Раневская у Чехова, и Гаев, и другие – «кликнута» [11] вещами. У Чехова – детская, шкаф... Здесь – елка, желтенькая скрипочка, граненый стакан. Эти вещи тоже хранят человеческое тепло и к теплу же взывают.

В художественном мире Коляды торжествует бытовая стихия, которая может поглотить, но также и мечтательное возвышение над ней. Быт поглощает, растворяет, но он же и спасает. Крушение быта,

¹ Швыдкой Михаил. Почему нас покинул Бог, или Если бы знать... // Экран и сцена. 1990. 9 мая. № 19. С.5.

² Старосельская Наталья. Паруса без ветра, или Ветер без парусов? // Современная драматургия. 1993. № 2. С. 172.

утрата его (вырубка сада, утрата дома, традиции («Раньше секрет знали!»), – говорит Фирс о сушеных вишнях) означает и крушение мира, всех связей, разрыв той самой цели, о которой думает Иван Великопольский в рассказе «Студент»). Порвалась та самая нить (лопнула струна в начале XX века!), которая связывала разные временные пласты, символизировала целостность мира, его устойчивость. «Век раскололся!».

«Все враздробь», – сокрушается Фирс. Если А.П.Скафтымов раскрыл содержание «Вишневого сада» как «разрозненность между людьми», «обособленность» индивидуального внутреннего мира героев, то герои Коляды – люди «порогового сознания» – разобщены сами с собой, обособлены сами от себя. А.П.Скафтымов показывает, что «диалогическая ткань пьесы характеризуется «разорванностью», состоит из «внешне разрозненных, мозаично наложенных диалогических клочков» [10, с. 353, 359, 361].

У Коляды же герои будто находятся в непрерывном диалоге с собой, в их речи монтируются грязная, площадная ругань и пушкинские тексты («Сказка о мертвой царевне»), а откровенно «низкая» ситуация вдруг дает возможность прозвучать монологу Нины Заречной [6, с. 9] («Куриная слепота»). Герои Коляды будто заново учатся говорить: «Повторяй за мной», – просит героиня «Куриной слепоты» своего случайного возлюбленного:

«Люди ...молчание
Львы ...молчание
орлы и куропатки ... молчание
Скажи: ма-ма, па-па».

Но ответа нет, и не будет. Человек со смятением, разорванным сознанием не может воспроизвести не только классический монолог но и самое простое, первооснову. Все – утрачено, Все – враздробь. Однако Коляда никому не отказывает в праве быть человеком, никого не судит, поэтому, думается, какую бы мрачную ситуацию он ни изображал, никогда не остается чувства безнадежности.

Сценичность пьес Коляды – особого свойства. Она требует не столько режиссерской фантазии, сколько, так сказать, широты мышления. Олег Лоевский в дискуссии, посвященной художественному миру Н.Коляды и его сценическому воплощению, говорит: «Пока его пьесы открывают привычными ключами. Хочется верить, что найдется режиссер, который предложит новый ключ. Но точка зрения самого Коляды тут вряд ли может быть решающей – Чехов

ведь тоже не принимал МХАТ»¹. То, что называется даже в профессиональной критике «чернухой» – это лишь первый, поверхностный и, конечно же, далеко не основной пласт в драматургии Н.В.Коляды, да и других представителей так называемого «черного реализма»².

Ведь в том самом «моем мире», который так тщательно оберегает драматург, никакое «черное» не культивируется, не обретает значимости самостоятельной ценности.

Характерная для Н.Коляды «открытая форма» отказывается от разрешения конфликта в пределах пьесы и «транслирует» его за рамки произведения. Неопределенность границ пьесы непосредственно связана с ее проблематикой и проблематикой экзистенциальной. Судьба человека (персонажа) открыта его воле (драматическая активность, которая может выражаться в бездействии), и в то же время зависит от непреодолимого (чеховское «не дано», «ни одной капли счастья»).

Если герои Чехова противостояли Социуму, проявляя стоическое «терпение и неучастие», то герои Коляды пытаются «прорваться» к Идеалу посредством разговоров, фантазий, проговариваемых вслух мечтаний и чаяний.

Неоднозначность героев принципиальна для Н.В.Коляды не менее, чем для А.П.Чехова, у которого, напротив, среди чистого и прекрасного вдруг возникает некое «но», снижение. Так, Иван Великопольский, которому откроется Истина о непрерывной целостной связи прошлого и будущего, не хочет идти домой, где болен отец («Студент»), а тихий и скромный архиерей Петр «с просителями выходил из себя, сердился, бросал на пол прошения» («Архиерей»). Так что, если Коляда в самом низком, павшем умеет разглядеть искру Божию, то Чехов никогда, в самые высокие мгновения, в миг Откровения, не забудет напомнить о простом, человеческом.

Т.И.Бачелис пишет о главных героях Чехова, что они «... не столько мечтают о том, что будет через 200–300 лет, сколько выбирают не быть (Иванов, Треплев) или «надо жить» («Три сестры»)....». Чеховские герои не ищут идеала, они имеют его в своей

¹ Лоевский О. // Урал. 1995. №3. С.38

² Эрнандес Е. Там же. С. 192.

душе, в своей совести и культуре»¹. Однако, подобно тому, как романтики мечтали о вожденном «голубом цветке», чеховские герои грезят об идеале и гармонии, которые в реальной жизни, в социуме совершенно для них недостижимы. И вот тут-то возникает экзистенциальная ситуация выбора: «не быть» и «надо жить».

Осуществить его может не каждый.

Итак, Нина Заречная («я верую...не боюсь жизни») и Костя Треплев («я не верую...»). Нина выстрадала свое «я верую», Костя – «я не верую». Нина осталась верной Судьбе – Призванию, вечный антагонист Костя – нет.

В точно намеченной М.Ю.Хмельницкой оппозиции «широкий мир» – «замкнутый мир»[12, с. 121] таятся существенно важные моменты как для понимания чеховских героев, так и для осмысления героев современной драмы. Данная оппозиция закономерно связана с категориями полноты и целостности. В духовной литературе говорится, что стать целым, исцелиться – значит стать новым человеком, быть способным уйти от себя прежнего, ветхого человека².

Философ В.В.Вейдле, сокрушаясь о том, что «современная цивилизация выхолащивает душевное тепло, что ... в современном искусстве образовалась пустота и раскололась его живая целостность», утверждает, что «главный признак искусства – целостность художественного произведения, ... а целостности этой без единства духовного содержания ... достигнуть вообще нельзя» [2, с. 277, 279]. Значит, целостность (человека, произведения искусства) несомненно предполагает наличие духовного содержания – смысла. Способность к диалогу с «широким миром», к «со-бытию» с ним³. Равно как и «замкнутый мир» неимоверно усложняет диалог, а значит и ставит под сомнение понятия целостности и полноты, так как они предполагают живую связь с людьми, признание, приятие жизни. Не случайно у многих чеховских героев (как в зрелой прозе, как и в драме) возникает тоска по «общей идее»: от профессора Нико-

¹ Бачелис Т.И. Заметки о символизме. М., 1998. С.59, 62. Исследователь связывает этот идеал с жизненным укладом, который уже сложился. При этом она ссылается на мнение Б.И.Зингермана о связи поэтики Чехова с живописью Борисова-Мусатова, «об угасающей усадьбе как символическом образе прекрасного будущего» (Зингерман Б.И. Театр Чехова и его мировое значение. М.,1988. С.73).

² Митрополит Антоний Сурожский. Об исцелении. Санкт-Петербург, 1997. С.30–31.

³ См. об этом: Еремеев А.Ф.От «события» – к «со-бытию»// М.М. Бахтин: Эстетическое наследие и современность. Саранск, 1992. С.19–107.

лая Степановича из «Скучной истории» до Кости Треплева, сестер Прозоровых и далее. Тоска проистекает из того, что только «общая идея» могла придать жизни целостность, сделать ее полноценной. Отсутствие же этой идеи, ничем не восполненное, может заместиться так называемой «ложной идеей». Например, идеей избранничества, которая «озарила» Коврина в «Черном монахе»¹.

Еще более глубокую оппозицию, нежели «общая идея» – «ложная идея», можно встретить в статье Б.Н.Любимова «Церковь и театр», в которой автор ссылается на «замечательного духовника и исповедника XX века о. Александра Ельчанинова: «В чем соблазн и яд театральности? ... привычка жить ... иллюзивной жизнью, часто много острее своей настоящей будничной жизни» [10, с.13.]

Если одержимые «ложной идеей» люди утрачивают духовное зрение и становятся слепыми (как у Метерлинка), то отравленные «ядом театральности» очень скоро привыкают жить «иллюзивной жизнью», драматизируют свою жизнь (о приеме самодраматизации говорится выше), а затем незаметно спасительная поначалу, смягчающая реальную жизнь маска становится сутью. Вот здесь, где пересекается жизни и иллюзия, героев может настигнуть «трагедия сочинительства», как Иванова и Треплева. Если их это приводит к гибели, то Аркадина, например, без «яда театральности» и жить не может! Кто-то глубоко разочарован (Андрей Прозоров), а кто-то находит силы, мужество осуществить подвиг «стояния в обществе» (сестры Прозоровы, Соня, Иван Петрович Войницкий).

Итак, три выделенные оппозиции («широкий мир» – «замкнутый мир», «общая идея» – «ложная идея», «иллюзивная жизнь» – «настоящая будничная жизнь») оказываются тесно связанными между собой. Герои, совершающие свой Выбор в пользу «надо жить», выбирают ту самую истинную, «настоящую будничную жизнь». И пусть романтическая мечта о колеснице сменяется вагоном третьего класса, а потенциальный Шопенгауэр или Достоевский лишь управляет именем – все равно! «Надо жить ...». Об этой непреходящей ценности и свидетельствуют чеховские герои, ради нее претерпевают страдания.

¹ О «ложной идее» пишет М.Л.Семанова в работе «Современное и вечное (Легендарные сюжеты и образы в произведениях Чехова)» // Чеховиана: Статьи. Публикации. – М., 1990. С.120.

Персонажи Николая Коляды, несмотря на все муки, не могут быть мучениками в собственном смысле слова. Мученичество – не страдание, а свидетельство. Так вот, современные герои не могут свидетельствовать о тех ценностях, ради которых страдают... Но где взять силы терпеть? Ради чего? Где та «точка отсчета» и «мера вещей»? Если чеховские герои изначально способны быть целомудренными (то есть обладать полнотой и целостностью знаний о жизни, хотя далеко не всем удастся так жить), то нынешние герои – люди переходного периода, «порогового сознания» такого знания лишены; ценности утрачены, хотя тоска по ним не просто сохранилась, а усилилась, обострилась.

Бездомность современного героя – особого свойства, равно как и бесприютность чеховских героев. У Чехова – «бесприютные скитальцы», мятущиеся, неприкаянные души. Нынешние «скитальцы» – вне дома, вне семьи, вне традиционных, устоявшихся человеческих связей.

И чеховские, и современные герои боятся жизни, то есть не могут ощутить бытие в полноте. Но боязнь боязни – рознь! Чеховских героев преследует страх экзистенциальный. Костя Треплев признается, что живет в хаосе как раз тогда, когда его начинают печатать; сестры Прозоровы остаются собой и тогда, когда их изгоняют из дома: их можно лишить пространства физического, социального, но внутреннее, духовное пространство вне власти наташ и протопоповых.

Современный герой, растерянный и одинокий, поражен больше страхом социальным и даже инстинктивным, ему очень сложно осуществить духовно-творческое усилие.

У чеховских героев место может и быть, а вот приюта нет. У современных – ни места, ни приюта. В исследовании В.И.Мильдона, посвященном образам места и времени в русской классической драматургии, говорится об особой «магии места» в чеховских пьесах, о фантасмагории: «место есть и его как бы нет», о замещении человека вещью (неодушевленный шкаф замещает живого Фирса) [8, с. 221–251]. Думается, здесь нужны существенные уточнения.

Образ Дома (Места) у Чехова всегда связан не только с бытом, но и с бытием человека, причем символический масштаб закономерно вырастает из бытовой конкретики, из «настоящей будничной жизни». Дом, Место, Приют вырастают в категорию духовную. Знаменитое обращение к шкафу в «Вишневом саде»

(«Шкафчик мой родной», «дорогой, многоуважаемый шкаф») – вовсе не «знак заколдованной вещи, которая выталкивает из жизни людей, живет вместо них и забирает отпущенные им сроки» [8, с. 242]. В поэтике Чехова, где все «манифестации жизни равны» [13, с. 290], вещь не может заместить человека, она одухотворена. Владимир Вейдле вспоминает страницы романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген» с описанием домашней утвари, как через утварь открывалась духовная сущность средневекового быта...», и далее читаем: «Какой-нибудь громоздкий комод, о который мы в детстве стукались лбом, был нам мил, трогал нас своим уродством, мы с ним жили, мы сливались с ним» [2, с. 276–277].

Так, обыденная вещь и у Н.В.Коляды обретает значение символа – символа лучшей, светлой и чистой жизни. И факты человека, вещи и любого глобального события становятся глубоко равнозначимы как в художественном мире Чехова, так и у тех, кто осваивает его традиции¹. Вот тут-то и возникает истинный гуманистический масштаб, который и отражает в мельчайших подробностях человеческий универсум. Сущностный смысл вещи отмечает В.Н. Топоров: «Вещь ... несет на себе печать человека, его «часть» и ее временем все адекватнее и эффективнее учитывает потребность человека, наращивая и на этом пути «человекосообразность»... Ощущение «теплоты» вещи отсылает к теплоте отношения человека к вещи, а этим последняя теплота – как знак окликнутости человека не только Богом сверху, но и вещью снизу» [11, с.32,33].

В «настоящей будничной жизни», в отличие от «жизни иллюзивной», все важно, все значимо. Только необходимо найти мужество не отвергать настоящую жизнь во всей ее трагической полноте. Как замечательно точно сказано у Бориса Зайцева о таких людях, как Лида из рассказа «В овраге»: «Она не восстанет и не восстает. Именно потому, что смиренно приемлет – вот мир и свет, через само страдание, к ней сходят» [5, с. 368]. Современным героям духовные творческие усилия даются с трудом: они, лишённые опоры и связей, не смиряются, а безропотно продолжают свой бесконеч-

¹ Об особом изменении масштабов в драматургии Алексея Арбузова, когда за бытовой прописанностью и обстоятельной конкретикой приоткрываются глубины бытия пишет Михаил Рошин: «...бабочка на стенке, цвет морса в стакане имеют цену совсем не меньшую, чем государственный переворот, твоя собственная книга, стиснутая на полке, Полтавская битва или что угодно еще» // Культура. 1998. № 19.

ный марафон, хотя это бегство от реальности в замкнутый мир; или мучительно рефлексируют, живут «иллюзивной жизнью», или неистово кричат, взывают к Богу, как многие герои Н.В.Коляды.

Есть глубокий символический смысл в самом значении слова «метод», которое переводится с греческого как «путь», равно как и в этимологии слова «путь», содержащем значения «находить» и «узнавать» [14].

Собственно, познавательная ценность процессов поиска и узнавания, сопоставления и сравнения проявляется для начинающего исследователя как увлекательное путешествие – приключение в мировую художественную культуру, а целью (ибо путь всегда целесообразен) становится своеобразная «дешифровка» художественного текста, раскрывающая эвристические возможности постижения его смысловых глубин.

Таким образом, сопоставительно-типологический метод дает возможность реализовать его гносеологический потенциал: диалог текста и контекста способствует систематизации и углублению знаний об особенностях литературного процесса у обучающихся (студентов гуманитарного направления), овладению практическими навыками сопоставительного анализа художественного текста, формированию исследовательских умений в освоении художественного текста в общекультурном контексте в русле общего междисциплинарного подхода.

Литература

1. *Бачелис Т.И.* Заметки о символизме. – М., 1998. 156 с.
2. *Вейдле В.В.* Умирание искусства / Самосознание европейской культуры XX в. – М., 1991. С.268–292.
3. *Вербницкая Г.Я.* Отечественная драматургия 70-х – 90-х гг. XX века в контексте чеховской поэтики. Концепция человека: Монография. – Уфа, 2008. 140 с.
4. *Жирмунский В.М.* Сравнительное литературоведение: Восток и Запад. Избранные труды. – Л., 1979. 493 с.
5. *Зайцев Б.К.* Далекое. – М., 1991. 511 с.
6. *Катаев В.Б.* Спор о Чехове: конец или начало? // Чеховиана. Мелиховские труды и дни. Статьи. Публикации. Эссе. – М., 1995. С. 3–9.
7. *Любимов Б.Н.* Церковь и театр // Искусство и религия. – М., 1998. С. 9–31.
8. *Мильдон В.И.* Открылась бездна... – М., 1992. 351 с.

9. *Полоцкая Э.А.* Родовая черта русской литературы 19 века и чеховская объективность. – Jent, 1990. 340 с.

10. *Скафтымов А.П.* Нравственные искания русских писателей. – М., 1972. 544 с.

11. *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифологического. – М., 1995. 624 с.

12. *Хмельницкая М.Ю.* Глава о Чехове // Театральные течения. Сборник статей. К 100- летию со дня рождения П.А. Маркова. – М., 1998. С. 106–125.

13. *Valency M.* The Breaking String. – N.Y. 1966. 230 p.

14. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка // <https://gufu.me>dict>vasmer>. Дата обращения – 16.06.2019.

Андрей Виниченко (Саратов)

Поп-арт и рок-культура 1960–1970-х годов. Диалог в эпоху глобализации

В статье проводится анализ некоторых фактов сотрудничества творцов поп-арта и ряда рок-музыкантов. Рассматриваются совместные креативные пространства Э. Уорхолла, Р. Хэмилтона, П. Блэйка, Й. Оно с одной стороны и *Velvet Underground, Pink Floyd, Beatles, Genesis, Rolling Stones*. Также прослеживается интерактивное существование знаменитых каверов (здесь имеются в виду обложки виниловых пластинок – концептуальных альбомов рок-музыкантов), очерчиваются некоторые моменты влияния глобализации на историю творческих отношений художников и музыкантов. Анализируется предполагаемое влияние японской живописи на художественный и образный строй поп-арта.

* * *

Центральным полем пересечения креативов музыкантов и художников стал жанр концептуального альбома, впервые возникший в рок-культуре середины 1960-х годов в творчестве *Beatles (A Hard Day`s Night, Help!* и далее).

Концептуальный альбом стал одним из средоточий процесса глобализации в рок-культуре. Это обусловлено участием в её художественных текстах не только музыкантов-исполнителей и поэтов, но и кинематографистов, дизайнеров обложки альбома, среди которых было немало выдающихся художников оп-арта и визионизма, поп-арта и других живописных направлений.

Оформление виниловых пластинок, находящееся на стыке живописи, фотографии и дизайна, возникло в раннюю эпоху развития звукозаписи и получило название «кавер» (от англ. *to cover* – оборачивать, покрывать). По приезду в США в конце 1940-х годов один из лидеров будущего поп-арта, Энди Уорхол избрал такой вид художественной практики из основных видов своей творческой деятельности. Среди его работ – каверы «Князя Игоря», «Порги и Бесс», мно-

гочисленных записей джаза, среди которых сборник *Programme of Mexican Music*, альбомы артистов *variety music* – *Gypsy Kings*, *The Ventures* и др. На наш взгляд, в том числе и в процессе оформления виниловых пластинок вызревали художественные средства поп-арта. И, конечно, нельзя сказать, что широко используемый при создании каверов метод интерпретации человеческой личности как арт-объекта также не оказался прерогативной находкой поп-арта. Однако, превратившись в один из главных художественных приёмов этого стиля, он стал важным фактором формирования его субстанциональных параметров.

Кроме того, выработанный представителями поп-арта художественный язык стал основой появления некоторых предметов униформенного ряда, связанных с изображением конкретной личности или рефлексивных идей (постеры, предметы одежды с портретами рок-музыкантов и т. д.). В этом разрезе поп-арт играет двоякую роль: с одной стороны, изобразительно-художественную, а с другой – выступает как проектор своей базовой художественной категории – рекламы – в комплементарность художественного ряда рок-культуры.

По причине многочисленности диалогов и параллелей поп-арта и рок-культуры, позволим себе не пытаться охватить их множественность и рассмотрим только несколько фактов, наиболее характерных в отношении темы статьи, доказывающих правомерность заявленных тезисов.

Если обратиться к фактам сотрудничества поп-арт-художников и рок-музыкантов в сфере совместной работы над концепцией музыкальных альбомов 1960–1970-х годов, прежде всего нужно назвать несколько пластинок *Beatles*, на которых присутствие поп-арта выразилось в персонализированных артефактах – *Sergant Pepper`s Lonely Heart Club Band*, *Yellow Submarine*, *Magical Mystery Tour*, *The Beatles* (известную как «Белый альбом»). Однако, рискуя разойтись с общепринятой точкой зрения, позволим предположить факт более раннего проникновения поп-арта в художественно-оформительский контент творчества группы. И здесь необходимо сказать о другом важном пункте генерации поп-арта и рок-культуры.

Ещё одним фактором глобализации культурного пространства, связанным с проекцией концептуальных постулатов поп-арта на рок-пространство, а также связанным с созданием концептуальных альбомов, стало внедрение рекламы как арт-объекта и использование

особенностей её художественных параметров для придания произведениям рок-культуры трансмысловых свойств.

В этой связи скажем об особенностях оформления альбомов, предшествующих вышеназванным: обложка *Hard Day`s Night* представляет собой раскадрованую фотографию всех членов ансамбля по отдельности. На наш взгляд, этот художественный приём, свойственный для искусства рекламы, эстетизированный представителями поп-арта, а обложка здесь и является своего рода рекламой одноимённого фильма *Beatles*, что доказывает факт проникновения стилистического контента поп-арта в рок-культуру уже на самой ранней стадии её развития.

Заметим: этот альбом стал поворотным в творческой истории группы. Именно в *Hard Day`s Night* впервые у *Beatles* отсутствует чужеродный материал, а композиции, написанные членами ансамбля, впервые демонстрируют неожиданный рост их композиторского и исполнительского мастерства. Также пластинка представляет собой первый концептуальный альбом в истории рок-культуры (на наш взгляд именно *Hard Day`s Night*, в отличие от общераспространённого мнения, что это более поздний – *Sergant Pepper`s Lonely Heart Club Band*). Тем самым обозначилось рождение нового жанра в истории музыкальной культуры, возникновение которого было бы невозможным без участия в собственно музыкальном контенте немusикальных средств (в том числе и звукозаписывающей структуры во всем её комплексе – от акустических намерений до искусства звукоинженерии).

Наконец, безусловность поворотной точки в истории рока здесь и в том, что впервые в комплекс необходимых компонентов для целостного восприятия арт-объекта включён кинематографический ряд – художественно-документальный фильм, главными и второстепенными персонажами которого становятся антропологические мифологемы участников группы и выдуманные персонажи, играющие активную роль в развитии этой мифологемы. Подобная интерпретация личности превращает музыкантов альбома в некий коллективный трикстер – основу для рождения коллективного мифоэпоса как нового жанра в истории художественной культуры, опять же возможного только в эпоху развитого процесса культурной глобализации (см. об этом [1, 2]).

Возможно, столь же не слишком явным, но любопытным оказалось наличие художественных параметров поп-арта в оформлении более поздней пластинки группы – *Help!*, также, на наш взгляд, пред-

ставляющую собой концептуальный альбом, столь же неразделимый с родственным кинематографическим рядом. На обложке изображены члены группы в «кукольно-рекламном» изображении, отчего их образ теряет свойства одушевлённых субъектов и модулирует к марионеточным параметрам.

С большой долей вероятности можно предположить осознанное намерение музыкантов выглядеть именно таким образом в связи с развернувшейся в те годы «битломанией», уже переросшей масштабы коллективной истерии и превратившейся в некое «спокойное и привычное поклонение» кумирам. Смешанное чувство, которое испытывали члены ансамбля по этому поводу, возможно и заставило их представлять себя управляемыми куклами, действующими не вполне по своей воле. И это часто выражалось присущим поп-арту приёмом превращения личности в предмет рекламы (см. диптих Мэрилин Монро кисти Э. Уорхола).

Несомненно для нас поп-арт-компонент и в альбоме *Revolver* в обложке, выполненной музыкантом (членом рок-группы *Mannfred Mann*) Клаусом Форманом. Среди выразительных минималистических паттернов мелькают выполненные в форме коллажа фотографии, сделанные Робертом Фриманом в более ранний период творчества группы. В этой связи необходимо вспомнить о коллаже как одном из основных жанров поп-арта. И Гамилтон, и Уорхол, и многие другие художники этого направления на протяжении всей творческой жизни создавали картины-коллажи и считали коллажирование одним из основных свойств философии поп-арта. Этот приём добавлял в их полотна, с одной стороны, иронический, а с другой – дополнительный аксиологический и «антропоизирующий» оттенок (последнее относится к портретам). Более того, коллаж использовался художниками поп-арта как средство верифицированного тиражирования произведения искусства (серия портретов Элвиса Пресли – «Восемь Элвисов»). На наш взгляд, именно коллаж-тиражирование как художественное средство использовано при оформлении Клаусом Форманом обложки альбома *Revolver*.

Следующий альбом, не только в изобразительный контекст которого, но и в саму его идею, входит креатив поп-арта – уже упоминавшийся *Sergant Pepper Lonely Heart Club Band*.

Сначала проанализируем идею оформления обложки (заметим: ставшую «культовой» и превратившуюся в один из самых выразительных и узнаваемых символов рок-культуры). Рождение идеи и её

воплощение – результат коллективной рефлексии: П. Маккартни, поп-арт-коллажисты Роберт Фрейзер и П. Блэйк, дизайнер Мануэль Куэвас и фотограф Майкл Купер. Центральным, координирующим концептом идеи стал упомянутый ранее, свойственный произведениям поп-арта приём создания образа реального человека в «кукольно-рекламной» прорисовке.

Но в данном случае, этот концепт усилен: реальные персонажи превращены в трикстеров и размещены среди столь же реальных, но также изображённых в виде кукол и помещённых в музей мадам Тюссо людей. Сами *Beatles* в продолжении концепции создания автобиографического мифоэпоса «отстраняются» от самих себя и предстают в опять же несуществующем в реальной жизни образе паркового духового оркестра Сержанта Пеппера.

Таким образом, на всём изобразительном пространстве альбома музыканты, с разных сторон художественного воздействия на автобиографический контент, модулируют от реальности портрета к поп-арту версификации человека в виде кукольно-рекламного щита, образуя один из центральных пунктов собственной мифологемы.

Концептуальная идея альбома также свидетельствует о влиянии поп-арта. Замысел П. Маккартни «подмены» реальных *Beatles* оркестром Сержанта Пеппера также имеет отношение к одному из основных художественных приёмов поп-арта – замещению реальности портрета тиражированием его изображения в виде коллективного «объекта потребления». При этом на невербальном уровне возникает фактор авторского иронического отношения к материальной стороне мира.

В конце концов, человеческая личность (портреты и автопортреты Э. Уорхола, Р. Хэмилтона), проявление её эмоциональности, часто крайних субстанций и подразумевающей значительный жизненный опыт (картины П. Блэйка, Э. Уорхолла и многих других) уравнивается в аксиологическом пространстве поп-арта (но, по идее художников, ни в коем случае не обесценивается!). Подобная многоуровневая этически-эстетическая конструкция не может не вызывать дополнительный, гораздо более активный оттенок иронии, как-бы подразумевающий сентенцию: «...увы! Такова реальность...». Мы полагаем, что описанный контент в полном объёме совместился с идеей многоуровневого альбома *Beatles*.

Следующий объект – удивительный и в определённом смысле уникальный пример внедрения поп-арта в рок-культуру. Альбом,

названный просто *The Beatles*, известный также как «Белый альбом» – стал не только пунктом пересечения музыкально-поэтического творчества группы и постсупрематического контента поп-арта, но и отправной точкой саморазвития в концептуальности последнего.

На наш взгляд, в некоторых фактах истории существования этой пластинки совместились в режиме взаимокорреспонденции два качества: интерактивность рок-культуры и родственная японской «шестой сфере ма» постсупрематичность поп-арта.

В пояснении последнего утверждения скажем несколько слов. Как известно, для объёмного ряда произведений поп-арта, будь то картины или инсталляционные перформансы, характерны несколько объединяющих свойств: чётко прорисованные (если это картина) или обозначенные в реальном пространстве. «Креативизированные» артефакты расположены таким образом, что глаз чётко определяет их границы и пространство художественного воздействия каждого из них. При этом колористическая гамма, независимо от глубины тона, интенсивна. Границы цветов же могут быть разной степени чёткости, но всегда определённо прописаны, как бы «настаивая» на восприятии своего существования. Этот факт и самоценность цвета или цветового ансамбля, на наш взгляд, роднит произведения поп-арта с подобным дискурсом в японской живописной культуре.

Поведенческий дискурс поп-арта в существовании «Белого альбома» можно разделить на два этапа. Первый – собственно, изобразительный ряд кавера. Его автор – выдающийся представитель поп-арта и концептуализма Энди Уорхол. Обложка в авторском варианте представляет собой абсолютно белый квадратный лист¹. Единственным дополнительным изображением стал уникальный (в каждом случае разный) идентификационный номер. Впоследствии, после выхода альбома в США, Э. Уорхолом была добавлена надпись *The Beatles*, выполненная методом тиснения – одним из любимых выразительных средств представителей поп-арта и коллажа. На наш взгляд, существование миллионов пластинок и *CD*-дисков свидетельствует о новом оттенке концепта эстетического тиражирования и создания некоего поля интерактивного общения (филофонисты часто искали для

¹ Постсупрематический концепт, присутствующий в идее обложки неоднократно отмечался исследователями творчества группы, как и тот факт, что полярность контраста между красочно-карнавальной костюмированной обложкой предыдущей пластинки («Сержант Пеппер») также неслучайна и обусловлена противоположностью замыслов колористической насыщенности и цветовой пустоты.

коллекций первые номера выпуска). Таким образом, один из концептов поп-арта стал причиной формирования пусть незначительного, но самостоятельного интерактивного художественного пространства.

Но самыми интересными в развитии этой интерактивности стали два факта из художественной жизни Англии и России. Это выставка Белых альбомов, осуществлённая американским культурологом Разерфордом Чангом в родном городе *Beatles* – Ливерпуле в 2014 году и выставка искусства Севера, также названная «Белый альбом», собранная группой карельских и норвежских художников. В последнем случае, артефакт «Белый альбом» в одно и то же время приобретает трансмысловые свойства и становится фактором зарождения трансмыслового художественного пространства благодаря заложенным в нём интерактивным свойствам существования в протяжённом временном пространстве.

На Ливерпульской выставке уместно остановиться подробнее. Её суть состоит в том, что представленные экспонаты – экземпляры «Белого альбома», сложенные в коробки, фактически напоминают склад магазина виниловых пластинок. Каждый посетитель мог изобразить на конверте всё что угодно, таким образом, внося собственный, в каждом случае различный контент. Более того, Чанг стал автором восьмиминутного композиционного музыкального микста, представляющей полуторачасовой материал альбома в вертикальном наложении. По его словам: «Мы имеем дело с особым видом искусства, когда любители музыки *The Beatles* приносили в уже созданный шедевр свой вклад» [3].

Искусство поп-арта находится в основе кинематографического языка *Yellow Submarine*. Во многих материалах, посвящённых творчеству ансамбля, отмечается, что в основном признаки поп-арта располагаются в анимационной ленте с одноимённым названием, а знаком этого художественного направления является использование образа группы как арт-объекта для создания сказочно-сатирической притчи о хрупкости и незащищённости Добра и Красоты, выражением и символом которых становится Музыка, спасаемая от Синих Жадин, захвативших Пепперлэнд, Оркестром Сержанта Пеппера, в который в конце вливаются сами Битлы¹.

¹ Заметим, что компания TVC выпустила несколько мультфильмов с придуманными историями про *Beatles* с их участием в качестве мульт-персонажей. Таким образом, в мифо-эпический контент их творчества могут быть включены ещё несколько артефактов.

Поп-арт присутствует и в кавере пластинки и стиле мультипликации. Основное доказательство этого – развитие колористической гаммы кавера «Сержанта Пеппера», продолжением идеи которого и стал *Yellow Submarine*. В дополнение к сказанному следует обратить внимание на изобразительный стиль анимационных скульптур фильма, напоминающих иногда памятники с обложек *Led Zeppelin* и *The Who*, ставших некоторым образом родоначальниками ряда мемориалов на картинах П. Блейка, С. Торгерсена и других художников поп-арта.

Отдельно следует сказать о творческих связях Энди Уорхола, Джона Леннона и Йоко Оно, фактически начавшихся в момент их знакомства в Нью-Йорке в 1972 году. Во время их встречи было сделано несколько фотографий, послуживших арт-объектом для оформления посмертных пластинок Д. Леннона. Кроме того, он, как минимум, дважды изображен на портретах Э. Уорхолла. И эстетизированные фотографии, и портреты выполнены в индивидуальной колористической палитре, с использованием «чистой» насыщенной цветовой гаммы, наложенной широкими мазками. Лицо Д. Леннона отретушировано и превращено в нечто среднее между иконой и рекламным постером: художник считал, что временные случайности внешнего вида не должны портить существование запечатлённой в вечности личности¹.

Что касается вдовы Д. Леннона, выдающегося художника, музыканта, поэта и просветителя Йоко Оно, то ещё до знакомства с *Beatles* она входила в круг общения Э. Уорхола, уже была заметным представителем поп-арта и стояла у истоков одного из его разветвлений – концептуализма². Вклад Й. Оно в рок-культуру многогранен, но не всегда выражен в конкретике факта, что соответствует стилистическим параметрам и рефлексии концептуального искусства. В её художественном рок-арсенале есть и портреты Д. Леннона, и портреты их пары. Неоднократно она становилась участницей или автором концептуальных перформансов и инсталляций, в их числе и совместные работы с Э. Уорхоллом в ранний этап формирования концептуализма. Есть и поразившие весь мир пацифистские перформансы с

¹ Столь же тщательно, иногда до неправдоподобия, отретуширован образ Мэрилин Монро в «Диптихе Мэрилин», в портретах Элвиса Пресли, Джима Моррисона, Мика Джекера и других персонажей рок-культуры.

² Именно так принято определять артефакты концептуального искусства. Мы понимаем, что прежде всего концептуализм – это одно из течений средневековой философии. Однако, следуя большинству, мы пользуемся термином «концептуализм» для определения одного из течений поп-арта.

Ленноном – *Bed In* в Амстердаме и Монреале (1969 год, в период их свадебного путешествия), во время которых, находясь на разобранной кровати, на фоне лозунгов с призывами сохранить мир и жизнь на планете, они беседовали с журналистами на политические и социальные темы.

Но, может быть, главный поп-арт «перформанс» Йоко Оно – возрождение и коренное изменение личности самого Леннона. Мы понимаем, какое количество протестов может вызвать эта мысль в связи с её метафизичностью и бездоказательностью. Однако оказалось, что мы не одиноки в этой идее, и в подтверждение этого позволим себе опереться на авторов уважаемого ресурса Артузел [4]. Там же приводится фраза П. Маккартни, чьи отношения с Й. Оно никогда не были однозначными, в связи с чем его невозможно заподозрить в словах: «...если бы не она, мы бы никогда не услышали великую песню *Imagine*. Никто не вдохновлял Джона так, как эта японка», как сказанных «ради красного словца».

Сотрудничество Э. Уорхола с рок-музыкантами продолжалось с самого начала возникновения рок-культуры до момента трагической смерти художника в 1979 году.

В связи с особым «глянцевым», очищенным от живых случайностей стилем Э. Уорхола, будет справедливым вспомнить высказывание Эмилио де Антонио, приведённое в книге Э. Уорхола и П. Хэкетт «Попизм. Уорхоловские 60-е» [5] – мы цитируем его по книге Е. Андреевой «Всё и ничто». Слова стали реакцией на показ Э. Уорхолом двух вариантов изображения банки кока-колы. Сам Уорхолл пишет, что показал ему изображение с нанесёнными абстрактными цветовыми пятнами и, напротив, некий «идеал» – отретушированный и изображённый тем «чистым» насыщенным колоритом, о котором мы говорили ранее. Ответ звучал следующим образом: «Ну, знаешь, Энди, ... одна из этих картин – дерьмо, в ней просто-напросто намешано всего понемножку. А вторая замечательная – это наше общество, это – кто мы есть, она абсолютно прекрасна и нага, и ты должен уничтожить первую и показывать вторую» [6, с. 180].

Мы столь подробно остановились на этой исторической справке потому, что считаем её содержание не только поворотным пунктом в истории поп-арта, связанным с выработкой стилистических параметров направления, его колористического ряда и техник использования цвета, но и с зарождением особой нон-конформистской философии этого искусства.

В связи с практически необозримым пространством сотрудничества Э. Уорхолла с рок-культурной средой мы не задаёмся целью проследить какой-то максимум примеров этого. Остановимся лишь на тех явлениях, без которых история рока немислима.

Первой работой художника в рок-культуре было фактическое создание и продюсирование одной из групп «первого ряда» – *Velvet Underground* и создание одного из самых знаменитых каверов – дебютной пластинки ансамбля.

Об этой обложке невозможно умолчать по нескольким причинам. Она стала «первой ласточкой» в использовании супрематистских выразительных средств среди созданий этого рода. Колористическим концептом Э. Уорхолла стало наложение *чистых цветов*: на интенсивно белом листе изображён ярко-жёлтый банан, который при воздействии на него обнаруживает внутри симулякр прозрачно-розового плода. Впервые в истории рок-каверов при его оформлении была использована техника цветового фотохромирования и, насколько известно автору статьи, впервые в конверте *Velvet Underground @ Nico* был использован эффект неоднородного пространства.

И в этой связи хочется заметить, что провокационностью идеи, типом стереоизображения и в тоже время простотой эстетического и цветового контента обложка напоминает японские эротические гравюры *сюнга* – ответвление древнего графического жанра *укиё-э*. Мы можем предположить с большой долей вероятности, что художник, хорошо знакомый с восточными изобразительными техниками, сознательно мог опираться на средневековое изобразительное искусство Японии.

На наш взгляд, известного рода стереоскопия *укиё-э* и раньше образовывавшиеся точки корреспонденции с искусством европейской традиции (В. Ван Гог, А. Муха и др.) невольно или осознанно стали свойством изобразительного ряда в многочисленных поп-арт-каверах Э. Уорхолла и распространились на весь художественный строй его изобразительного искусства.

Можно также предположить, что параметры искусства шелкографии (или трафаретной печати), ставшего популярным в середине XX столетия и активно внедрявшегося деятелями поп-арта в свою художественную парадигму, являлось как стилистической, так и жанровой основой серии каверов, начало которой положено рассматриваемой нами обложкой.

Ещё две причины, по которой мы останавливаемся на обложке *Velvet Underground I* – это *интерактивность*, также получившая развитие в дальнейших каверах рока и *фривольная провокационность* художественной идеи, как часто и далее соединённые в комплексе общего замысла. В данном случае, ставший одной из марок искусства Э. Уорхола, «интерактивный банан» представлял собой фаллический символ. На случай, если фаллическая форма фрукта покажется недостаточно провокационной, Уорхол добавил примечание: «Медленно очисти – и увидишь». Под наклейкой скрывался фрукт розового цвета.

И, наконец, можно предположить, что факт появления этого кавера стал первым исторически зафиксированным концептуальным интерактивным эротическим перформансом в истории рок-культуры, что замечает и лидер ансамбля Лу Рид, высказавшийся, что фактически, «этот банан стал частью эротического шоу» [7].

Но самым знаменитым кавером Э. Уорхола стала обложка одного из лучших альбомов *Rolling Stones – Sticky Fingers*. В данном случае перед нами некоторого рода образец поп-арта: типичен способ подачи человеческого тела, типична провокационность художественной идеи, типичен минималистский и в то же время многосоставный в смысле использования художественных средств изобразительный ряд кавера.

На двух сторонах обложки помещены изображения части тела Джо д'Алессандры – фотомодели и друга Уорхола, участника ряда кинематографических экспериментов художника и других режиссёров, сотрудничавшего в качестве модели для создания кавера с другими представителями поп-арта.

Лицевая сторона состоит из фото его бёдер, облачённых в джинсы, с выразительным изображением находящегося в них мужского члена; на оборотной находится, соответственно, задняя часть бёдер. На лицевой стороне, в джинсах, из под слегка спущенной молнии виднеется фотография нижнего белья белого цвета. На изображении джинсов – факсимиле *Rolling Stones*. Фривольная скандальность изображения усилена интерактивным моментом в его изображении: молния на кавере *настоящая и растёгивается*; после проведённого действия, обладатель артефакта обнаруживает фотографию исподнего с факсимиле Уорхола (в некоторых перепечатках, по некоторым свидетельствам, также изображено факсимиле «Роллингов»).

Таким образом, в изобразительном контенте кавера выдерживается большинство концептов мифологемы поп-арта: человеческое

тело изображается по частям; оно мифологизируется – автором намеренно запутаны адресаты изображения, и это делается неоднократно; провокационность изображения; интерактивность корреспонденции с многомиллионной аудиторией; идея рекламности в изображении.

Было бы несправедливым не сказать об одном из «центров поп-арта», сыгравшем значительную роль в изобразительном контенте рока – речь идёт о дизайнерской студии *Hypgnosis*¹. Работавшие в ней в разное время «шестой из *Pink Floyd*» Стом Торгерсен, Питер Кристофферсон, Обри Пауэлл стали авторами каверов многих выдающихся музыкантов, среди которых *Pink Floyd* (почти все альбомы (Торгерсен), *Led Zeppelin (The Song Remains The Same, Presence, Coda)*, *Nice (Five Bridges)*, *Black Sabbath (Technical Ecstasy)*.

Не все представители этого объединения были поп-артовцами *par excellence*. Корни стилистических и жанровых интересов Торгерсена, на наш взгляд следует искать в области дизайнерского креатива, в графике, характерной для изобразительного языка офортов. Обри Пауэлл также не ограничивает себя «прокрустовым ложем» поп-арта: его интересы охватывают области дизайнерской графики в кинематографе (в том числе и в киноверсиях рок-опер *The Who – Tommy* и *Quadrophenia* Кена Рассела) и производство дизайнерской одежды (в том числе и артефактов униформенного ряда хиппи).

Добавим: не только состоявшие в сообществе *Hypgnosis* художники, но и скульптор и фотограф Гвон Осанг, и график-экспрессионист Эдмунд Салливан, также не считающие поп-арт своей «художественной религией», сотрудничая с рок-музыкантами, вошли в мейнстрим этого направления и, привнеся свои креативные принципы, стали участниками формирования и развития в нём поля пересечения множества стилистических и жанровых модусов, которые постфактум относятся к арсеналу поп-арта.

Повторим тот факт, что множественность информативных точек пересечения поп-арта с другими изобразительными стилями в пространстве рок-культуры делают маловероятным их полное обнаружение. Однако, на наш взгляд, проанализированный материал достаточен для формирования следующих выводов:

– художественный стиль поп-арта и его последующего порождения – концептуализма – стали неотъемлемыми средствами художе-

¹ Убедительный перевод этого неологизма находится на интернет-сайте <https://ru.wikipedia.org/wiki/Hypgnosis> [8]

ственного контента рок-культуры, родовыми признаками в эпоху её формирования в середине 1960-х годов;

– наиболее явными моментами присутствия поп-арта в рок-культуре можно считать его колоссальное влияние на развитие стилистического поля жанра кавера;

– поп-арт стал одним из факторов внедрения в рок-культуру внеевропейских изобразительно-художественных традиций, а именно стилистической образности и профессиональных техник японской средневековой гравюры укиё-э;

– менее многочисленным и многосоставным, но не менее значительным пространством корреспонденции рок-культуры и поп-арта можно считать многочисленные перформансы и инсталляции;

– в процессе развития с помощью стилистического контента поп-арта было сформировано ризоматическое поле взаимокорреспонденции поп-арта с другими, часто параллельными изобразительными языками;

– поп-арт можно считать одной из генерирующих величин в формировании изобразительно-художественного и дизайнерского пространства рок-культуры;

– рок-культура своей взаимокорреспонденцией с поп-артом стала важным фактором развития его художественной рефлексии и стилового пространства;

– столь множественное, разнообразное привнесение в рок-культуру эпохи её формирования различных этнических и профессиональных школ на основе поп-арта является доказательством бурного развития культурной и художественной глобализации, одним из основных пространств которой стала зарождающаяся в середине 1960-х годов рок-культура.

Литература

1. *Виниченко А.А.* Интерпретация автобиографической мифологемы в ранний период творчества *Beatles*: зарождение и рождение мифопоэса // *Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика.* – Саратов, 2016. С. 81–90.

2. *Виниченко А.А.* Интерпретация автобиографической мифологемы в средний период творчества *Beatles*: *Hard Day`s Night, Beatles for Sale, Help!* // *Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика.* – Саратов, 2016. С. 90–96

3. The Beatles / http://music-facts.ru/album/The_Beatles/White_Album/
4. Арт узел / <http://artuzel.com/content/ono-yoko>
5. Уорхол Э. Хэкетт П. Попизм. Уорхоловские 60-е. – М. Амфора, 2009. 350 с.
6. Андреева Н. Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб. Издательство Ивана Лимбаха, 2011. 359 с.
7. <http://www.trll.ru/foreign/the-stories-behind-10-classic-album-covers/>
8. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Hipgnosis>

*Андрей Виниченко,
Ирина Хрулькова (Саратов)*

О некоторых пунктах взаимодействия академической музыки и рок-культуры в эпоху глобализации и постглобализации

Вторая половина XX столетия – период интенсивного развития культурной глобализации. Он продемонстрировал многоуровневый диалог музыкально-профессиональных и этнических традиций во всём их разнообразии. В начале XXI века этот процесс характеризуется ещё большей интенсивностью и разноплановостью.

В ряду симфонических произведений рассматриваемого времени формируется ряд сочинений, отмеченных уникальным композиторским языком, обусловившим преобразование различных креативных пространств в один художественный комплекс, отличающийся органикой претворения их параметров. Среди всего разнообразия выделяется ряд симфонических произведений, в основе которых находится диалог традиций европейской академической музыки и черт рок-культуры. Это симфонии и симфонические циклы Иманта Калныньша, Юрия Козулина, Толги Кашифа, Мирослава Скорика, Сергея Слонимского и многих других. Данная статья посвящена анализу симфонических произведений Александра Козаренко, Тьерри Пеко, Джаваншира Кулиева и Авета Тертеряна.

Может быть, не безусловно можно причислить к жанру симфонии миниатюру для струнного оркестра и хора украинского композитора Александра Козаренко, названную им «Экстравагантной симфонией».

Произведение не отличается протяжённостью. Оно состоит из четырёх частей и продолжается всего около пяти минут. Скорее его можно обозначить как «абрис симфонического цикла». Однако несмотря на миниатюрность формы, за время звучания перед нами проходит яркий конфликтный диалог; последняя часть цикла – хоровой вокализ, являющийся органичной частью оркестровой партитуры.

Драматургия симфонии строится на динамическом и темповом контрасте тем, написанных «в ссылке» на симфоджаз и рок-музыку. Первый элемент представляет собой мерцающее *ostinato* струнных вертикалей. Второй – вызывает ассоциации с красотой афроамериканской интонационности и становится спутником первого элемента в их непродолжительном диалоге. Черты рока начинают явно просматриваться в процессе соединения двух элементов и приведения их к кульминационному токкатному построению. Влияние рок-музыки здесь можно угадать как неявное и неактивное, но являющееся важной частью драматургической линии.

Тьерри Пеко – «Симфония для Ягуара». Произведение написано для пяти женских голосов, виолончели, тромбона и оркестра в 2002 году. В этом сочинении черты рока появляются спорадически, но при этом определяют стиль значительного отрезка музыки, связанного с одной из тем. В её развитии рок играет роль генерального фактора формирования акустической специфики и образного содержания.

Начинается симфония с череды хаотических фрагментарных чередований-перебивок вокальных и инструментальных фраз, постепенно выстраивающихся в своеобразную линию дискретных звуковых «осколков». Иногда они воспринимаются как мелькание сквозь редкие заросли джунглей силуэта приближающегося бегущего животного (ягуара). Постепенно фактура меняется, и мы слышим некое подобие заклинания, оформленное в музыкальные построения большей протяжённости. Гетерофонический фактурный комплекс разделяется на два условных уровня – продолжение горизонтального развития и формирование внутри него вертикальных «всплесков». Эмоциональный фон становится более встревоженным, усиливается динамика, звуковой «портрет» состояния прорисовывается с большей детализацией.

Музыка производит архаичное впечатление. Несмотря на присутствие элементов авангардного письма и акустическую родственность произведениям Луиджи Ноно и Лучано Берлио, она заставляет фантазировать, что подобный звуковой поток мог бы быть характерен для звуковой архаики. В недрах оркестровой массы неявно и полунамеком зарождается хорал. Всё более часто появляется *frullato* трубы.

Внезапные *forte* приводят к обманчивым остановкам движения. Начальные звуковые фрагменты выстраиваются в тему, во втором элементе которой формируются *frullato* и остинатные фрагменты. Происходит симфонизация материала, намечается «конфликт» во-

кального и инструментального начал внутри фактуры, остринатность как будто отходит на второй план.

Действо на этом этапе развития длится достаточно долго и приобретает известную статичность, развиваясь «внутри себя». Инструментальные «всполохи» приобретают всё более агрессивный характер. «Пробуждающий» удар литавр обнаруживает в потенции развития большую силу и драматургическую настойчивость. Несмотря на динамическое возрастание, линия становится всё более дискретной. Однако именно это парадоксальным образом помогает симфонизации элементов действия. Всё обрывается также внезапно, как и начиналось. Начало следующего раздела строится на материале, напоминающем о григорианском пении. Он звучит вне связи с произошедшим ранее, подтверждая свою убедительность самодостаточной замкнутостью.

Дальнейшее формирование интонационности происходит в партиях у инструменталистов-солистов. Новый комплекс – более зловещий, он характеризуется постоянными агрессивными *crescendo* на последних звуках фраз и резкими паузами. Внезапное *tutti* инструментального состава сменяется столь же неожиданным исповедальным монологом скрипки, проникающим во все уровни вертикали. Настроение приобретает напряжённо рефлексивный оттенок. Инструменты по очереди наносят «точечные» удары по гетерофоническому пространству. Мы опять слышим заклинание-зов в несколько изменённом виде.

На этом этапе действия уже заметно влияние интонационных и ритмических традиций рока. Перед нами некоторое подобие рок-токат. Она также характеризуется остринатым принципом построения движения, однако здесь оно более определено по направлению. Мелькают обрывки фраз, звучность становится туттийной и производит впечатление угрожающего обвала, за которым следует новое конструирование из начальных инструментальных фрагментов, но уже с явным присутствием элементов рок-музыки. Пространства объединяются, всё обрывается внезапной продолжительной паузой.

Далее формируется мгновенно наполняемый звуком диалог виолончели и литавр. Вновь «обвал» и вновь тишина, за которой следует новый «рефлексивный» раздел. Своей интонационностью он может быть обозначен как «очищенный» и мелодизированный. Мы слышим фанфарные элементы в динамике *piano*, эмоциональный фон становится обманчиво спокойным, но затаённым. Звучат невнятные бормо-

тания вокальных заклинаний. Следующий «обвал» более настойчив и пролонгирован. Контрастом вклинивается молитвенный монолог вокала с чертами оперного речитатива, сменяющийся затухающей диминуцией речитатива инструментального.

Внезапна и настойчива «древняя» попевка в диалоге со всеми пространствами симфонии – вокальными и инструментальными. Завывания духовых в своей молитвенной трагичности как будто предчувствуют очередной «обвал»-катастрофу, однако она лишь начинается, но не происходит в полной мере. Всё завершается абсолютной тишиной, наводящей на мысль о самоуничтожении звука как объективно существующей данности.

Условно симфонию можно разделить на четыре части, среди которых драматургия третьей, пронизана воздействием рок-музыки, хоть это и не явно. Симфония рассматривается нами как авангардное симфоническое полотно – символ искусства культурной постглобализации.

Симфоническое творчество Джаваншира Кулиева отличает активность и самобытность композиторских решений, привлекательная дерзость интонационного языка, убеждающий стилистический диалог. Рок-музыка стала одним из стилеобразующих контентов в Третьей симфонии композитора, написанной в 1981 году. Это слышно практически во всех туттийных разделах, начиная с главной партии. Симфонию пронизывает и ритмика, и интонационность рока. Эта специфика ясно отделима от акустически родственной в определённых моментах азербайджанской ритмоинтонационности, также часто носящей остинатный характер.

Активные пентатонические комплексы с *dirty notes* и агрессивно-наступательной ритмикой, позволяют выделить некоторые тематические образования как сформированные под воздействием рока. Так происходит в главной партии, где ритмоинтонационная специфика рока становится определяющей. Связующая тема, напротив, представлена в диалоге национальных традиций азербайджанской музыки и европейского симфонизма XX столетия. В ходе её развития активность не стихает, однако в теме проявляется «замаскированная» ориентальная томность, изменяющаяся посредством воздействия постоянно появляющихся терцово-пентатонических мотивов, заставляющими вспомнить «Быдло» М. Мусоргского и некоторые страницы музыки Дж. Гершвина.

Несмотря на явно прослеживаемые стилистические связи, язык симфонии уникален и свеж. Ориентальность, воздействие рок-музыки, этностилистические терцово-пентатонические комплексы становятся фактором постоянной смены логических линий в режиме интонационного взаимообогащения.

На их материале рождаются новые мотивные образования, включающиеся в общий «разговор». В разработке стилистическое влияние рока усиливается, но внезапно возникает новый эпизод с хрустально-прозрачной, чуть застывшей в вертикалях, активно развивающейся темой. Она сопровождается тревожными тремоло струнных, которые вносят в её красоту оттенок надломленности. Он и приводит к коренной смене тенденций развития симфонии, обнажая ещё большую калейдоскопичность смен настроений, темпов, динамики и характеров в целом.

После «небесной» отрешённости лирического эпизода возникает уже знакомый диалог активно-агрессивного взаимодействия основных компонентов симфонии. Но к ним добавляются новые персонажи – встревоженное тремоло tutti и нагнетающие напряжение попевки духовых, сопровождаемыми алеаторическими подголосками. Всё это приводит к началу репризы – грозному хоралу, как бы сублимирующему активность разных элементов полотна.

Репризу нельзя рассматривать как таковую в чистом виде. Она несёт огромный заряд активной разработочности. Одно из главных её отличий – более тесное смешение различного материала. Несколько автономно от основной линии развития возникает сокращённый хоральный эпизод, который постепенно обновляется национальными ритмами и становится активным действующим лицом, кардинально «проясняя и просветляя» общий эмоциональный фон. Однако ненадолго – в диалог вступает грозный хорал и образует сферу активного напряжения и противоборства тем. Формируется новая тематическая единица, образующая со второй темой симфонии общий стилистический комплекс. Музыка приобретает активный характер народной мужской пляски.

Симфония обрывается неопределённо, с оттенком вопрошания, однако с заметным усилением активности в конце звучит воинственная интонация «рок»-эпизода в смешении с национальной темой.

Авет Тертерян – Первая симфония (1969). Рок-музыка в Первой симфонии Авета Тертеряна – примета времени и поле дерзкого стилистического эксперимента. Одночастная симфония представляла со-

бой на тот момент беспрецедентный опыт. Действующими лицами произведения становятся древняя (V век) армянская духовная монодия «Песнь благословения» и узнаваемые приметы рок-музыки второй половины 1960-х годов. Состав напоминает об инструментальном составе джаз-рок-группы той эпохи – это фортепиано, ударные, медные духовые и бас-гитара.

Пластике разработочного процесса двух, на первый взгляд, полярных участников действия, помогает их определённое акустическое взаимосоответствие. «Песнь благословения» подвергается минималистическому развитию. Аналогичный, также напоминающий о минимализме материал участвует в симфонии и «со стороны» рок-музыки. На наш взгляд, именно это акустическое родство сгладило то ощущение крайности и надуманности эксперимента, которое могло бы возникнуть у слушателя в то время.

Тем не менее, одно из первых впечатлений от музыки – это ощущение мучительного «стягивания» и вовлечения в конфликт двух разнородных интонационно-тембровых сфер – оркестра и части инструментального корпуса рок-группы той эпохи. Это, собственно, и становится музыкальным сюжетом симфонического полотна.

Из тишины звуками органа возникает древний мотив. Ему отвечает призрачный, эскизный удар тарелок. Несмотря на скупость графики материала, с самого начала создаётся интонационное напряжение разного, «иногo» и возникает интрига тембрового диалога. Рождается грозно-тревожный тематический комплекс. Его постепенно пронизывает пока не слишком явно различимая ритмика рока. Второе проведение монодии более тревожно. Разражающийся далее каскад барабанной установки заполняет всё обозначенное композитором регистровое пространство постепенным усилением динамики от *pp* и далее. На его фоне продолжает звучать орган в дуэте с диалогом трубы, интонационность которой меняет и облик этого диалога.

Тембр органа *Hammond*, ставший одной из визитных карточек рок-культуры 1960-х годов, стал в этом произведении, с одной стороны, проектором архаичной сакральности – некоего символа абсолютной духовности, с другой стороны – акустическим воздухом для его существования и узнаваемым знаком инструментального стиля Р. Уэйкмана и К. Эмерсона, к музыке которых мы слышим здесь явственную корреспонденцию.

Остинатность органа превращает духовную тему в рок-рифф вместе с развивающимся материалом духовых, кардинально меняю-

щий её образ. Она становится более агрессивно-наступательной и в то же время убеждённо-беспокойной, активной в своей действительности.

Диалог развивается. Рифф внедряется в это тематическое поле. Развитие темы-риффа в дальнейшем продолжении музыкальной драматургии отличается изменчивой синкопированностью и отсутствием первоначальной афористичности и устойчивости. Ещё одно впечатление, возникающее с самого начала музыкальной ткани – несмотря на обилие (иногда внезапно) громкой динамики, всё происходит в тишине, напоминая об огромных горных пространствах родной композитору Армении.

Звучащий далее выдержанный одинокий тон как бы сдерживает интенсивность развития и образует мгновенное задержание движения, но остановка оказывается лишь мимолётным напряжённым вздохом, и тему подхватывает тромбон. Тот же тон-остановка призрачно мерцает в нюансе *pp*, тревожно и отдалённо, словно обрисовывая гипотетически мыслимое подсознание раздела.

Второе проведение делает тему более медитативной, прорисованной останавливающими активность развития вертикалями. Появляются построенные на её же материале «перечащие» созвучия и образуются новые тематические комплексы. Движение (у трубы) успокаивается в движении, но музыкальный ряд остаётся однозначно тревожным. Это подтверждает следующий, отделённый тишиной раскат барабанной установки. Ему вторят мотив труб и рифф органа. Барабанный ритм укрупняется, органнй мотив превращается в статичный хорал, мерцающий «над» драматургическими перипетиями. Выразительная диминуция у трубы и рояля образует новый тематический комплекс.

Дальнейшая каденция ударных создаёт полифонию ритмов, основанную на трубном мотиве. Монодия становится всё более категоричной и зловещей. Мы слышим её пунктирное шествие. Из него же парадоксальным образом возникает «зов», напоминающий о начальном варианте древней мелодии, который, в свою очередь, развивается как речитатив. Барабанная полиритмия превращается в тихий пуантилистический, аккомпанирующий зову пунктир. Создаётся впечатление, что музыка не решается что-то сказать и выбрать: она в постоянных сомнениях, ищет определённый путь развития. Афористичность мыслей сохраняется до последних тактов симфонии. Они не

определены до конца, что подчёркивается чередованием переменных ладов, чистой тональности и сериальности (иногда локальной).

Далее следует чрезвычайно впечатляющий эпизод, построенный на простейших выразительных средствах. Несмотря на отсутствие безусловного сходства, он построен в диалоге с моделью построения рок-композиции: такова характерность комплекса I и VII ступеней лада, наталкивающее восприятие на ассоциации с блюзовостью «канонического» рока. Остинатный блок, состоящий из чередования I и VII ступеней в различных тембровых и регистровых вариантах в имитационном режиме, перерастает в полифонический диалог, как бы раздвигающий звуковое пространство. При этом музыка не нарративна и не рассчитана на активное восприятие слушателя. Это характерное для многих восточных музыкальных культур «сосуществование» субъекта и объекта культурной информации.

У трубы звучит задумчивый напев с явной опорой на тонику и квинту лада. Его сменяет сонорный фрагмент в исполнении рояля. В нижнем регистре взволнованно нарастает призрачный материал, основанный на IV, V и I ступенях. Звуки как будто «омываются» чёрным космическим пространством. Это создаёт иллюзию некоего обдумывания так и не родившейся мысли, «приготовления к рефлексии». Нарастают раскаты *battery score* – одного из характерных инструментов рок-групп конца 1960-х годов – времени создания симфонии. Невольно возникают отдалённые ассоциации со звучанием некоторых композиций *Led Zeppelin*, *Kinks*, *Genesis*.

Внезапно в сюжет включается, «паря» в вышине, начальный вариант монодии. Он «завоёвывает» сферу кварты, сопровождая это «ударами бича» и зловещим мерцанием звуков органа. Квартовое пространство превращается в квинтовое, монодия деформируется. Звуковой и интервальный абрис эпизода также в некоторой мере созвучен композициям рок-музыкантов. Здесь вспоминается Токката трио Эмерсон, Лейк и Палмер.

В финале слышится «издевательский топот и взвизги» духовых и настойчивость барабанного рокота. На этом фоне окончательно исчезает отрешённость и спокойствие «Песни благословения» – она тонет в звуках органной каденции. Все растворяется в тишине. Последние звуки симфонии – невнятное бормотание фортепиано.

Мы рассмотрели особенности развития музыкальной материи в нескольких симфонических произведениях. Уникальность каждого из них безусловна.

Симфоническое произведение А. Козаренко представляет собой контурный эскиз симфонического цикла с сохранением всех традиционных параметров развития: конфликтность тематизма, разнообразие образного дискурса, формирование новых данностей на основе диалога предыдущих. Акустический ряд симфонии образует черты формы, которую можно охарактеризовать как своеобразно импрессионистичную – настолько мимолётны и непродолжительны очертания музыкального сюжета. Однако вместе с тем, разнообразие музыкальной сюжетики делает симфонию полноценным развёрнутым произведением. Одним из базовых стилистических комплексов формирования цикла становится рок-музыка.

Симфония Т. Пеко представляет собой яркий пример «сюжетного» симфонизма. Об этом сигнализируют разнообразие вокальных и инструментальных выразительных средств, явное наличие изобразительности, внезапные изменения эмоциональной шкалы и разнообразие образной палитры, стилистический диалог и присутствие неких знаков, смысл которых может быть трактован по-разному или не конкретизирован вовсе. Подобная многозначность несомненна как фактор стремления автора произведения выйти за рамки сугубо музыкального смысла. Рок-музыка является основой одного из продолжительных разделов симфонии, образуя своеобразно автономное музыкальное пространство.

Произведение Дж. Кулиева также пронизано органикой стилистического диалога, параметры которого охватывают национальное своеобразие азербайджанской интонационности, традиции европейского симфонического письма и специфику ритмоинтонационности рока. Имманентность национальной ритмики в симфонии часто характеризуется акустическим совпадением с аналогичными знаками рок-музыки, что делает это произведение знаком некоего универсализма художественного креатива.

Симфония А. Тертеряна представляет собой чрезвычайно любопытный эксперимент по созданию диалога армянской мелодики (древняя монодия «Песнь благословения») и стилистических знаков рок-музыки второй половины 1960-х годов. Здесь присутствует часть типичного инструментального корпуса джаз-рок-ансамбля, в том числе знаковый тембр органа *Hammond*. Развёрнутое разнообразие композиторского письма формирует наполненность музыкально-смысловых параметров звучания. Уникальное своеобразие музыкального языка, яркость экспрессии, новаторская парадоксальность зву-

ковых образов делают симфонию одним из ярких знаков эпохи культурной глобализации.

Литература

1. *Тертерян А.* Симфония №1 для медных духовых, ударных, органа, фортепиано и бас-гитары (1969) [Электронный ресурс] // Classic-online.ru – 2011. – 24 мая. – Запись архива, 2011. – Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/11938>, свободный. – Загл. с экрана.

2. *Козаренко А.* Экстравагантная симфония [Электронный ресурс] / А. Козаренко // Classic-online.ru – 2011. – 27 декабря. – Запись архива, 2011. – Режим доступа: <https://classic-online.ru/>.

3. *Виниченко А.А.* Культурная глобализация: анализ определяющей системы. Некоторые особенности развития в эпохи рождения джаза и рок-культуры // Музыкальное искусство и наука в современном мире. – Астрахань, 2015. С. 289–296.

4. *Кулиев Д.* Симфония № 3 (1981) [Электронный ресурс] // Classic-online.ru – 2012. – 10 ноября. – Запись архива, 2012. – Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/41240>, свободный. – Загл. с экрана.

5. *Тьерри П.* «Симфония для ягуара» для солистов кларнета, тромбона, скрипки и виолончели, пяти женских голосов и оркестра (2002) [Электронный ресурс] // Classic-online.ru – 2014. – 16 апреля. – Запись архива, 2014. – Режим доступа: <https://classic-online.ru/ru/production/59610>. – Загл. с экрана.

6. *Савицкая Е.* Принципы стилеобразования в рок-музыке: На материале зарубежного хард- и арт-рока 60–70-х годов. Канд. диссертация. – М.: ГИИ, 1999. 288 с.

Игорь Воробьев (Петербург)

Черты стиля фортепианной музыки Владимира Щербачёва

В истории отечественной музыкальной культуры фигура Владимира Владимировича Щербачева занимает особое положение. *Во-первых*, творчество этого композитора отражает наиболее значимые тенденции в искусстве 1910–1920-х годов. Так, его музыка, отдав дань модернистской поэтике, испытал несомненное влияние Скрябина и Рахманинова, уже с середины 1910-х постепенно преодолевает стилевые границы модернизма. В свою очередь, сочинения 1920-х–начала 1930-х новаторством своих языковых и драматургических решений сближают Щербачева с авангардом [3].

Впрочем, решительное обновление системы жанров и музыкального «словаря» не выводят композитора полностью за рамки традиции. Стилю зрелых работ Щербачева присущи многочисленные компромиссы, основанные на своеобразном понимании принципов взаимодействия старого и нового. Эстетика отрицания, с которой выступил авангард на сцену истории, облекается в его произведениях множеством нюансов, обнаруживающих точки соприкосновения между, например, авангардом и неоклассицизмом, авангардом и модернизмом. В результате, творчество композитора оказывается исключительно показательным для переходного, революционного времени. Оно словно выражает эстетическое кредо эпохи, которое можно было бы сформулировать следующим образом: *создание нового искусства, основанного на непрерывности поиска и стилевых парадоксах.*

Во-вторых, сама личность Щербачева как крупного общественного деятеля, выдающегося педагога, играет в этот период не меньшую роль, нежели, собственно, творчество. Время радикальных перемен ищет и находит людей, которые олицетворяли бы собой его бескомпромиссность и стремительность. В 1920-х годах Владимир Щербачев становится таким же символом страстного и

трагического времени, как Владимир Маяковский, Всеволод Мейерхольд, Казимир Малевич, Александр Мосолов. Повинуясь дыханию истории, он принимает революцию и включается в процесс преобразований, охвативших молодую республику.

Трудно переоценить тот вклад, который вносит композитор в процесс реформирования высшего образования (в частности, консерваторского), в становление общественных институтов (например, Ассоциации современной музыки и Кружка новой музыки [5, с. 189–219]), наконец, в создание ленинградской композиторской школы (так называемой школы Щербачева, к которой относились Г. Попов, Б. Арапов, В. Животов, Ю. Кочуров, М. Чулаки и др. [12]). Его плодотворная музыкально-общественная деятельность в этом плане беспрецедентна. Ее результаты актуальны до сих пор.

Несмотря на столь значительный вклад в историю отечественного искусства, творчество и судьба В.В. Щербачева остаются недостаточно изученными (специфика стиля, в частности, затрагивается только в работах Б.В. Асафьева [4], Б.А. Каца [6], Г.А. Орлова [7] и Р.Н. Слонимской [11]). В тени внимания ученых оказываются фактически все жанровые пласты его музыкального наследия (за исключением симфонического [9–10]). Если же учесть, что в постсоветское время многие аспекты музыкальной эстетики, музыкального языка и, в целом, стиля композиторов первой половины XX века были переосмыслены, станет очевидной актуальность новых подходов к их творчеству.

Настоящая статья посвящена вопросам фортепианного стиля Владимира Щербачева в отраженном свете общих свойств стиля этого композитора. Данный алгоритм исследования применяется впервые. Цель работы – выявить ключевые особенности фортепианного творчества Щербачева на примере наиболее значительных сочинений и одновременно провести параллели с ключевыми тенденциями развития музыкального искусства 1910–1920-х годов.

Щербачев в художественном контексте времени остается прежде всего видным и самобытным симфонистом, открывшим в жанре симфонии собственную тему, которую можно было бы озаглавить названием известной статьи А. Блока «Интеллигенция и революция». Яркими образцами претворения этой темы являются Вторая (на стихи А. Блока) и Третья симфонии, эстетический результат которых соотносим с хронологически близкими шедеврами Н. Мясковского (Шестая симфония) и Г. Попова (Первая симфо-

ния). К проблематике Второй и Третьей симфоний Щербачева при-
мыкает и камерная партитура Нонета, также пронизанная трагиче-
ским пафосом и одновременно – романтическим волевым оптимиз-
мом.

Последнее обстоятельство – способность раскрывать слож-
ную и неоднозначную картину времени, в драматических конфлик-
тах обнаруживать ростки всепобеждающей жизненной энергии –
собственно и характеризует индивидуальность художественного
метода Щербачева. Причем эта характерная антиномичность мето-
да находит свое парадоксальное преломление в антиномичности
драматургии и индивидуальной системы организации музыкально-
го языка. Противостояние и конфликт прошлого и настоящего, яв-
лявшиеся стержнем художественной концепции, нередко воплоща-
лись Щербачевым посредством поляризации *звуковысотной (ладо-
вой) системы*. *Жанровая поляризация* играла здесь меньшую роль
(в отличие, например, от Д. Шостаковича, А. Мосолова, Н. Мясков-
ского или И. Шиллингера).

Иначе говоря, на одной стороне оказывался интонационный
пласт, опирающийся на классическую тональность (разумеется, в
модернизированной версии так называемой новой тональности, от-
крытой композиторами XX века). Этот пласт в музыке Щербачева
соответствовал тематизму, связанному с позитивной и одновремен-
но с объективной образностью. На другой стороне находилась тра-
гическая рефлексия, глубоко субъективный взгляд на мир, эмоцио-
нальное видение происходящего. Этот пласт представлял собой
сложноладовую систему, тяготеющую к эмансипации каждого тона
хроматического ряда.

Оба пласта противопоставлялись Щербачевым в процессе
развития и, в то же время, образовывали единую систему, основан-
ную на парадоксальном взаимодействии тональности и «свободно
организованной двенадцатизвучности» (термин И.Е. Рогалева) [8],
диатоники и хроматики. Данное противоречие ладовой организа-
ции произведений Щербачева отбрасывало свой свет и на иные
противоречия индивидуальной системы, отражаясь, например, в
специфике фактуры и синтаксиса. Так, сращивание различных зву-
ковысотных систем приводило к сращиванию складов и типов фак-
туры. Гармонический склад интегрировался в полифонический, что
вело к характерной многослойности. Параллельно с этим узнавае-
мый классический синтаксис (основанный на периодичности и

симметрии) опосредовался приемами свободного импровизационного развертывания. Наряду с тематически рельефными экспозиционными элементами (например, в теме вступления Нонета) расширял свое функциональное значение фоновый тематизм (своеобразная реплика необарокко).

Конечно, столкновение противоположностей не рождало в произведениях Щербачева ощущение мертвой схемы (на одной стороне – тональность, на другой – «атональность»). Антиномичность (в том числе ладовая) обнаруживала себя в виде сложной системы взаимодействий и взаимопроникновений, обусловленной противоречиями мировоззрения самого автора, и, следовательно, мотивированной художественной необходимостью. Отсюда антиномичность системы выступает у Щербачева в качестве целостности, рождаемой не на основе умозрительной эклектичности, но – органичного синтезирования.

В 1920-е годы новизна и плодотворность обретенного Щербачевым метода были несомненны. «Моносистемным» традициям академизма, модернизма и раннего авангарда (с его «болезнью левизны», болезнью системотворчества в ущерб собственно содержанию) была противопоставлена более гибкая, полисистемная, в определенном смысле, «полистилевая» (конечно, не в понимании А. Шнитке) модель.

Принято считать, что вокальная и фортепианная музыка для Владимира Щербачева являлись своеобразной творческой лабораторией на пути к созданию крупных симфонических полотен. На первый взгляд, это действительно так. Камерные произведения Щербачева очень удобно представлять в качестве спутников, вращающихся вокруг таких «небесных тел», как симфонии. Здесь в поле притяжения Нонета попадает Вторая соната для фортепиано, формальные признаки, гармонические и фактурные решения которой нетрудно обнаружить в Нонете. В свою очередь, и Нонет, и Соната и фортепианная сюита «Нечаянная радость» по А. Блоку, и, конечно, романсы на стихи А. Блока одновременно оказываются эскизами и, в конечном счете, «сателлитами» лирико-эпической панорамы Второй симфонии. К тому же все эти сочинения прямо или косвенно отграничивают «блоковский» период творчества Щербачева, период, когда композитор находился не только под обаянием блоковской поэзии, но и под воздействием неоднозначного восприятия русской революции, присущего, как известно, великому поэту.

Последовавшие затем цикл инвенций для фортепиано «Выдумки» и пьеса «Инвенция», в свою очередь, обозначают эстетический и стилевой перелом в творчестве Щербачева и предвосхищают языковые свойства Третьей симфонии. Здесь уже «блоковский» комплекс уступает место авангардным исканиям, неоклассицистскому строю высказывания, вообще – характерным приметам «нового» искусства 1920-х, полностью отторгнувшего позднеромантический субъективизм и эмоциональную экзальтированность.

Впрочем, если отстраниться от удобных соответствий, придется признать, что при безусловном существовании параллелей между симфоническими и камерными формами, фортепианные произведения Щербачева (равно как и вокальные) вполне самостоятельны и составляют самостоятельный раздел его творчества. Даже с хронологической точки зрения это так, поскольку «Выдумки» композитор создает еще до начала работы над Второй симфонией (1921), а Инвенцию в год ее окончания (1926). При этом сюита «Нечаянная радость» (1912–1913) оказывается с точки зрения общности драматургических приемов ближе к «Выдумкам», нежели, например, ко Второй сонате (1914) или Нонету (1918–1919). Интересно, что в дальнейшем Щербачев к фортепианным жанрам не обращался, несмотря на то, что продолжал работать в жанрах музыки симфонической. Это свидетельствует о том, что фортепианная музыка была для Щербачева не лабораторией, а, как и для многих его современников, скорее лирическим дневником или записной книжкой, в которых фиксировались сокровенные мысли и чувства. С наступлением тоталитарной эпохи закончилось и время дневников. Закончилось оно и для Щербачева.

Сюита «Нечаянная радость» к стихотворениям А. Блока – первый самостоятельный опус Щербачева для фортепиано («ученическую» и во многом несамостоятельную Первую сонату мы оставляем за скобками нашей статьи). Притом, что композитор выступает в качестве ретранслятора модных в те годы модернистских идей и настроений, одновременно ему удается в рамках сложившихся эстетических норм сказать свое весомое слово. На фоне символистской рафинированности, недоговоренности, среди гирлянд импрессионистских гармоний, сквозь пленительную томность мелоса проступают черты *современного конструктивного мышления*.

Несомненно, первичным в этой сюите является стремление запечатлеть многозначность, многослойность символистской поэ-

тики, передать неустойчивость, эфемерность эмоциональных состояний и впечатлений. Здесь Щербачев в полной мере остается представителем эпохи А. Скрябина и С. Рахманинова, Н. Метнера и Н. Черепнина. Отсюда ладовая неоднозначность, тональная неопределенность, ритмическая изысканность, использование смешанных типов фактуры, наконец, в дальнейшем характерная для композитора импровизационность развертывания (точнее, квазиимпровизационность). И все же этой квазиимпровизационности, поэмности Щербачев противопоставляет принципы вполне рациональной организации музыкальной ткани, формальной конструктивности.

Сюита состоит из восьми частей, семь из которых имеют фиксированную связь с поэтическими образами Блока: 1 – «Сольвейг», 2 – «Болотные чертенятки», 3 – «В лапах косматых и страшных», 4 – «На весеннем пути в теремок», 5 – «Болотный попик», 6 – «Невидимка», 7 – «Старушка и чертенята». Восьмая часть (Финал) – без названия – основана на реминисценциях из предыдущих разделов. С точки зрения эстетики цикла «Нечаянная радость» оказывается ближе всего к «Карнавалу» Шумана (программность, жанровая рафинированность, миниатюрность). «Карнавал» оказывается прообразом «Нечаянной радости» и с точки зрения драматургии цикла – так, у Щербачева, как и у Шумана, Финал, синтезирует главный тематизм всего произведения, выполняя, таким образом, функцию программно-смысловой кульминации.

Однако при всей своей близости к Шуману, равно как и к многочисленным романтическим циклам от Мендельсона до Чайковского, «Нечаянная радость» демонстрирует и иные формальные признаки. Скрытым вторым планом развертывания становится сонатный принцип, выражающийся в сопряжении контрастных образных сфер, но скрепленных цементирующим действием монотематизма (что указывает на прямое влияние Скрябина). Собственно говоря, взаимодействие этих двух составляющих – цикличности (сюитности) и сонатности – создает особую синтетическую форму «Нечаянной радости», оказывающуюся более близкой к многочисленным жанровым микстам 1920-х, нежели к эпохе, ее породившей.

Действительно, можно утверждать, что развитие материала строится таким образом, что на сюитную схему накладываются контуры одночастной сонаты. Первые четыре части здесь выполняют функцию экспозиции, пятая-седьмая – разработки, наконец,

восьмая, объединяющая все образы – репризы. Думается, эксперимент со структурой был проведен композитором не случайно. Для Щербачева было крайне важно найти новые формальные решения, которые уводили бы его и от прямого следования классикам, и от прямого подражания Скрябину. Отсюда внешней свободе развертывания была противопоставлена жесткая конструкция одночастной монотематической сонаты, смоделированная, с одной стороны, посредством *монотематического единства* разделов, наличия *мотивных скреп* (под которыми следует понимать точные и неточные реминисценции мотивных и субмотивных образований из предыдущих частей как необходимый инструмент для связывания и развития), наконец, жанрового и образного *контраста* на уровне экспозиционных разделов, играющих роль главной и побочной.

Монотематическое единство было реализовано Щербачевым, во-первых, с помощью лейтгармоний (большой мажорный и большой минорный септаккорды, доминантовый нонаккорд с пониженной или повышенной квинтами), во-вторых – лейтмотивов, представляющих собой, по сути, субмотивные группы (в их центре ход на интервал квинты). Оба аспекта (горизонталь – «лейтсубмотив» и вертикаль – лейтаккорд) раскрывают свои свойства независимо друг от друга, являясь самостоятельными способами объединения и развития материала. Иначе говоря, аккордовые комплексы не являются, как у Скрябина, основой одновременно и горизонтали, и вертикали. Мелос в сюите вполне самостоятелен и в ряде случаев демонстрирует свою связь не с гармоническими, а с монодическими ладами (например, лидийским, как в 1-й части или фригийским, как в 6-й).

Перечисленные свойства (как вертикали, так и горизонталы) нетрудно обнаружить. Приведем хотя бы некоторые из них. Нонаккорды встречаются (разумеется, в новых фактурных условиях) в первых тактах 2-й, 3-й, 6-й и 7-й частей. Большой мажорный – начиная с 12 такта 3-й части, в первом такте 5 части, последних тактах 6-й и т. д. Доминирование квинты как своего рода оси симметрии мелоса можно обнаружить в 3-й части (13-й такт), 4-й (8-й такт), 5-й (3-й такт третьего раздела), 6-й (10–11-й такты) и т. д.

Примеры можно было бы множить. Но одно неоспоримо. Идея конструирования ткани, акцентирование значимости ее элементов (определенных аккордов и интервалов), выступающих в качестве лейтэлементов, становится для Щербачева значимым факто-

ром конструирования звуковысотности и одновременно фактором выстраивания формы.

Сонатное сопряжение 1-й и 3-й частей (наряду с мотивными скрепами) также становится залогом связности и, в целом, инструментом недостаточно типичной трактовки цикла. Аргументами в пользу наличия признаков сонатности является здесь, во-первых, жанровый контраст: следующая за вступлением основная тема опирается на песенно-романсные истоки, это проникновенная и одновременно торжественная мелодия широкого дыхания, в основе «побочной» – колыбельная как аллюзия на романтическую традицию от Брамса до Метнера. Во-вторых – тонико-доминантовое соотношение частей: тональный центр С в 1-й и, пусть и номинальное, но все-таки G – в 3-й части. Мотивные скрепы, в свою очередь, подчеркивают непрерывность и обусловленность квазисонатного развития. Фактически каждый последующий раздел демонстрирует те или иные качества предыдущих. Так происходит в 3-й (воспроизводящей элементы фактуры 1-й), в 4-й (секундовые интонации из 3-й), в 5-й (соответственно, приметы 3-й и 4-й), в 6-й (интонации 1-й, 4-й и 5-й) и т. д. Причем количество «ссылок» на предыдущие свойства увеличивается прямо пропорционально количеству частей, что и приводит к Финалу, в котором используются «ссылки» на все части.

Конечно, несмотря на новаторство идей, сюита Щербачева еще не перешагнула ту грань, которая отделяет художественное открытие от просто творческой удачи. «Нечаянная радость» оказалась слишком подвержена разнородным влияниям, в ней слишком сильно ощущение контекста, слишком заметно дыхание противоречивого и мятущегося времени. Впрочем, этот минус, относимый к недостаточной индивидуализированности и яркости материала, не снижает достоинств сочинения. Тем более, что на примере данной сюиты, равно как произведений, родственных ей по духу (Н. Рославец, А. Лурье, И. Вышнеградский, Н. Обухов, С. Фейнберг), противоречия революционных и эволюционных перемен в области эстетики и языка эпохи просматриваются с большей определенностью, нежели в произведениях композиторов первого ряда (А. Скрябин, И. Стравинский, С. Прокофьев)¹.

¹ О противоречиях эстетики авангарда и модернизма см. *Воробьев И.С.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов [2].

Вторая соната для фортепиано написана годом позже. Ее драматургия и язык более типичны для переходного времени 1910-х, нежели сюиты «Нечаянная радость», и не содержат столь явных противоречий между предметом (символистская поэзия Блока) и средствами выражения (антиномичность индивидуальной системы). Сгущенные мрачные краски, экспрессия движения, эмоциональный накал, характерная символика, адресующая к философским программам Скрябина, наконец, позднеромантический трагедийный пафос – все это составляет общую канву музыкального содержания сонаты. В своих эстетических и драматургических контурах произведение, таким образом, оказывается близким к сонатам и поэмам Рахманинова, Скрябина, отчасти – к симфоническим концепциям Штрауса и Малера. Собственно, и трактовка одночастной сонатной формы оказывается типичной для времени. В ней меньше подтекстов, нежели в сюите по Блоку.

Большая зависимость этого сочинения от романтических и позднеромантических образцов вполне объяснима. Крупная форма, масштаб идеи требовали более стабильного и, возможно, менее противоречивого решения, нежели цикл миниатюр. Соната стала для Щербачева не столько территорией овладения новыми приемами, сколько возможностью продемонстрировать устойчивые, типические черты уже сложившейся традиции.

Но даже выбранные «условия игры» все же позволили Щербачеву привнести глубоко индивидуальные свойства в жанр, названный позже «жанром эпохи». Стремление к сквозному, квазиимпровизационному развертыванию, как и в сюите «Нечаянная радость», придали сонате *черты поэмы, фантазии* (сообразно ряду сонат Скрябина). Однако если в сюите монотематический принцип реализовал себя в достаточной мере, то в данном произведении Щербачев почти демонстративно отстраняется от листовско-скрябинской модели монотематической сонаты. При этом, правда, сохраняются узнаваемые контуры скрябинских тем «томления» во втором разделе вступления (*Lento*), или «полета» – в главной теме (*Allegro*), как, своего рода, вехи, определяющие границы «условий игры». И все же основополагающим акцентом взаимодействия центральных образов, основных тематических сфер становится не аллюзия на скрябинский метод, а сопряжение жанрово рельефных тем, акцентирующее признаки классической сонатной формы: вступление – траурное шествие-марш, главная партия – драматиче-

ское скерцо с использованием напряженного пунктирного ритма из вступления, побочная (*Poco meno mosso*) – мелодия широкого песенного дыхания, в секундовых опеваниях которой, а также в моноритмическом покачивании сопровождения слышатся отголоски колыбельной.

Жанровая очевидность главного тематизма неизбежно ставила перед композитором вопрос о характере разработки и репризы. Здесь Щербачев трактует их вполне традиционно, опираясь на опыт драматического и лирико-психологического симфонизма романтиков. Разработка демонстрирует новые качества материала посредством обнаружения черт сходства между главной и побочной. В свою очередь, страстное столкновение драматических образов и прозрачной лирики в репризе приводит к развернутой празднично-торжественной коде (*Lento. Maestoso*), в которой обе темы полифонически объединяются, но уже в условиях яркого мажорного колорита. Впрочем, романтический апофеоз Щербачев резко ломает в последних тактах, опять же в духе эпохи возвращаясь к мрачной теме вступления (правда, несколько видоизмененной).

В облике формы Второй сонаты угадывается и еще одно характерное влияние. Очевидным в процессе развития оказывается стремление к эмансипации каждого из разделов и к их сложносоставности. Здесь весьма неожиданным образом просвечивает метод Малера, основанный на вариантных повторах разделов формы. Щербачев берет за основу, конечно, не сам принцип малеровского симфонизма. Чужда ему и образная атмосфера музыки великого австрийца. Однако формальные контуры двойных построений проникают в плоть и кровь музыки. Так, из двух разделов состоит вступление, основная и связующая части главной партии. Принцип строфической вариантности организует основную часть побочной. В свою очередь, заключительная часть сперва представляет реминисценцию второго раздела вступления, а затем уже собственно материал, играющий функцию коды и закрепляющий основную тональность побочной (*f-moll*). Разработка от *Lento* до *Tempo di cammincio* также многосоставна и представляет собой череду разнохарактерных и разнотемповых эпизодов, варьирующих, видоизменяющих главный тематизм. По сходному принципу строится и реприза.

Впрочем, структурная и жанровая многослойность не приводят Щербачева к парадоксальным смысловым кульминациям, как в произведениях Малера. Взаимодействие образов у Щербачева до-

статочно устойчиво и предсказуемо. И основной эстетический результат оказывается более скромным, но для Щербачева – весьма значительным. Он заключается в неожиданном ракурсе формы. *Соната приобретает черты сюиты!* Этот необычный поворот – открывает путь к зрелым работам Щербачева, основанных на многочисленных формальных и жанровых микстах. Одновременно неоднозначность формы Второй сонаты предвосхищает открытия Г. Попова и А. Мосолова, которые пытались в 1920-е годы найти новые формальные решения в рамках традиционных сонатных схем («Септет» Попова, 5-я соната для фортепиано и 1-й квартет Мосолова). Таким образом, и во Второй сонате, равно как и в сюите «Нечаянная радость», новаторство Щербачева определяется не обретением особого содержания (вполне соответствующего духу времени), а неоднозначностью драматургии, конструктивностью синтаксической организации, то есть теми качествами, которые будут востребованы позднее.

«Выдумки» («*Inventions*») для фортепиано были написаны Щербачевым, как уже упоминалось, в 1921 году и изданы – в 1928-м. Этот цикл стал этапным и открыл новый период в творчестве Щербачева, характерными приметами которого явились постепенный отход от модернистской эстетики, поиск нестандартных форм, смелое использование новых гармонических решений (в чем сказалось влияние Прокофьева, Стравинского, Шенберга, Хиндемита).

Отсылка в цикле к барочному жанру инвенции не случайна. Хотя прямых аллюзий на барочную стилистику нет и хотя полифонический тип изложения в целом отсутствует («Выдумки» – наименее «полифоничное» из произведений композитора), скрытая связь с эстетикой неоклассицизма и необарокко обнаруживает себя в достаточной степени.

Во-первых, само программное наименование цикла, не имеет ничего общего с романтической программностью (в том числе той, которая была представлена у Щербачева в «Нечаянной радости» или, позже, во Второй симфонии). Название «Выдумки» следует трактовать буквально. «Выдумки» – это и есть инвенции, то есть жанр, границы которого определяются постановкой и решением какой-либо технической композиционной задачи. С точки зрения подобного рода трактовки цикл Щербачева оказывается в одном ряду с инструментальными циклами нового типа, в которых про-

граммное наименование указывает, прежде всего, на конструктивно-антиромантический ракурс (таковы «Формы в воздухе» и «Синтезы» Лурье, «Афоризмы» Шостаковича, «Сарказмы» Прокофьева).

Во-вторых, тематизм произведения максимально графичен, отличается ладовой и структурной определенностью. Общая тенденция к созданию рельефных и лаконичных тем подчеркивается в том числе грубоватой простотой фактуры (в основном гомофонно-гармонического или аккордового типа), отсылающей к многочисленным классическим образцам. Все это также формирует общий антиромантический тонус сочинения.

Центральная драматургическая идея цикла – вариации на различные виды остигатного движения.

Первая часть экспонирует принцип остигатной гармонии (центральное созвучие es-ges-b-ces).

Вторая строится на повторе в среднем голосе тона cis, в конечном счете начинающего выполнять и роль тоники, и, отчасти, роль темы (Щербачев здесь словно предвосхищает драматургический ход Пятой сонаты Галины Уствольской).

Третья опирается на ритмическое остигато сопровождения (в виде движения, имитирующего моторику Прокофьева и предвосхищающую остигатный пульс в произведениях Дешевова, Мосолова).

В четвертой инвенции композитор также, только в медленном темпе, конструирует остигатный пласт сопровождения. Этот пласт структурно более сложен, нежели в предыдущей пьесе, поскольку состоит из двух самостоятельных элементов (повторяющаяся квинта в басу плюс «колыбельное» покачивание восьмыми в средних голосах).

Центральной идеей пятой инвенции становится развертывание остигатных фигураций в верхнем голосе, а шестой – остигато в басу, которое затем переходит в верхний голос (интересно, что в этом разделе Щербачев впервые использует развитую контрапунктическую технику, одновременно употребляя приемы вертикально-подвижного контрапункта, ритмического варьирования и ракоходного движения).

Кульминация драматургического остигато цикла – восьмая часть (финал), в которой остигатные формы последовательно «взламываются» посредством варьирования исходных тем. То есть, в финале, как и в сюите «Нечаянная радость», синтезируется весь тематизм. Однако изложение материала предыдущих пьес проис-

ходит не в виде реминисценций или квазиреминисценций. Щербачев дает их варианты, что подчеркивает изначальное своеобразие тематизма и одновременно упраздняет идею повторности, нивелировавшее прежде это своеобразие. Финал, таким образом, обретает свойства динамизированной репризы и одновременно наполняется энергией разработочности.

Впрочем, напрашивающиеся параллели с сонатным типом развития здесь крайне условны. «Выдумки» не являют синтез сюитности и сонатности, как в «Нечаянной радости». Это именно сюита, зиждущаяся на модели барочного цикла и строящаяся по принципу жанрового и конструктивного контраста.

«*Инвенция*», соч. 15 появилась в печати раньше, чем «Выдумки», а именно – в 1926 году. Эта маленькая пьеса должна обратить на себя особое внимание. Во-первых, это последнее оригинальное сочинение Щербачева для фортепиано. И, как «Последняя соната» Л. Половинкина или «Последняя картина» А. Родченко, она подводит черту под целым периодом напряженных исканий. Точка ставится композитором на пути от позднего романтизма и модернизма к авангарду. Во-вторых, «Инвенция» представляет собой яркий пример зрелого стиля Щербачева, оказываясь между двумя вершинами его творчества – Второй и Третьей симфониями.

В этом смысле произведение весьма показательное как в плане языка, так и драматургии. Щербачев окончательно примыкает к сторонникам создания нового языка искусства. В плане ладовой организации его произведение уже в полной мере соотносимо с музыкой Прокофьева, Хиндемита, Бартока. Так, подчеркивая тональные центры, он максимально усложняет внутрिलाдовые связи. В результате фактически уравниваются «в правах» все тоны хроматического ряда, используется полиаккордика, не типичная для романтической гармонии секундовая дублировка и т. п. При этом характерным оказывается сопоставление остродиссонантных комплексов, хроматизированной ткани и «островков» чистой диатоники. Это сопоставление и, вместе с тем, взаимодействие формируют особую образную атмосферу, настраивают на нетривиальную музыкальную игру.

В данном произведении Щербачев сознательно выбирает полифоническую модель и полифонические методы развития, так что драматургическая интрига разворачивается уже вокруг собственно полифонической формы (в отличие от «Выдумок»). Однако трак-

товка Щербачевым барочного жанра, как всегда, оказывается неординарной, синтетичной. На типовую канву двухголосной инвенции накладывается калька сонатной (точнее, микросонатной) формы, причем с весьма драматичными и напряженными взаимоотношениями главной и побочной.

Открывается инвенция тринадцатитактовым вступлением, включающем в себя основные тематические зерна (сигнальный мотив, токкатная формула, нисходящий песенный диатонический ход). Оба проведения главной темы (тема-ответ) представляют образ столь популярного в середине 1920-х мускульного, токкатного движения (еще и остро хроматизированного) – движения, символизировавшего безостановочный бег нового века (С. Прокофьев, А. Онеггер, Д. Шостакович, А. Мосолов, В. Дешевов).

Следующий за ними эпизод с *Doppio movimento* – своего рода, побочная. Главный материал превращается в остигатное сопровождение в басовом голосе (при этом окончательно утверждается доминантовая сфера). В качестве тематического рельефа выступает императивный мотив-сигнал с нисходящей квинтой, сменяющийся через несколько тактов нисходящей, почти плачевой интонацией в нижнем голосе. Плачевость подчеркивается здесь и форшлагами в верхнем.

Со сменой тональности (установление центра C-dur-moll) начинается разработочный раздел, в центре которого – мотивное варьирование всех тематических элементов. Результатом разработки становится полномасштабная динамическая кульминация, объединяющая полифонические линии в плотную аккордовую фактуру. За этим фактурным «взрывом» (позволительно определить этот взрыв и как смысловую вершину драматического развития), следует короткая реприза-кода в основной тональности (cis-moll). Тонический органнй пункт и ниспадающие гроздьи имитаций символически запечатлевают образ скорби, который подчеркивается в последних четырех тактах возвращением главной темы и малосекундового элемента из темы вступления.

Эмоциональная напряженность, неожиданные драматургические повороты, ладовая неоднозначность – все это примечательные стороны «Инвенции» Щербачева. При этом явным оказывается противоречие между избранной жанровой первоосновой и способом ее интерпретации, далекой, как видно, от стилевой стерильности европейского неоклассицизма. Собственно, это противоречие и,

одновременно, абсолютно своеобразное прочтение неоклассицистской традиции и явились эстетическим результатом этого сочинения (заметим, что парадоксальный синтез жанров и форм, синтез эстетических полюсов в дальнейшем приведет в творчестве Г. Попова и Д. Шостаковича к созданию самостоятельной образной сферы, которая будет запечатлена в рамках уникальной музыкальной драматургии).

Данный эстетический результат, несомненно, выводит «Инвенцию» за пределы простого эпизода творчества отдельного автора и ставит ее в ряд сочинений, имевших масштаб исторического измерения. Подтверждением этого тезиса является публикация пьесы Щербачева в знаменитом сборнике «Северный альманах», в котором были напечатаны фортепианные произведения композиторов, составлявших школу Щербачева или входивших в его круг (П. Рязанов, Ю. Тюлин, В. Дешевов, Г. Попов).

Все сочинения одновременно представляли ленинградскую школу «новой музыки», которую сформировал и развивал В. Щербачев. По существу, «Северный альманах» явился в середине 1920-х манифестом новой музыкальной эстетики, отстаивавшей не просто критерий новизны в противовес академизму и модернизму, но, прежде всего, совершенно самостоятельный взгляд на *будущее отечественной музыки, определяемое самобытностью взаимодействия европейской и национальной традиции, парадоксальным столкновением стилей, жанров, систем, эстетических требований.*

Кроме того, публикация альманаха явилась и прозрачным намеком на формирование эстетики, сопоставимой с эстетикой «Могучей кучки» (обратим внимание, что представленных в сборнике композиторов – пять), или эстетикой французской Шестерки (начавшей свой путь как содружества единомышленников с фортепианного сборника-альманаха «Le six»). Смелые задачи, которые ставил перед собой Щербачев, в силу объективных обстоятельств, как известно, не были решены. Но сама их постановка и актуальность для сегодняшнего дня возвышает музыку Щербачева над породившим ее временем.

Автор настоящей статьи убежден, что последний вывод применим ко всему фортепианному наследию Владимира Щербачева, в стилевом плане вобравшему в себя, как уже было отмечено, едва ли не все характерные приметы времени (образное содержание, эстетика, техника, композиция, форма). Вместе с тем, Щербачев, в от-

личие от многих современников, увлеченных разрушительными авангардными утопиями, оставался композитором традиции, связывающей прошлое и будущее русской культуры.

Борис Асафьев писал: «Щербачев – талант психологически сложный, со всеми характерно-блоковскими противоречиями и пониманием блоковских воззрений на “дух музыки”, как выразитель бунтарских устремлений предгрозовых эпох, но и признанием прав человеческой страстности и пламенности, то есть талант не аскетического тонуса. В его музыке налицо чувственно-жаркие (жаркие, не теплые) лирические страницы, следующие лирикой огненности соответственных стихов Блока... В сочетании с рыцарственной гордостью страстность – правда, с годами подавляемая глубоко-мыслием симфониста – питает и чувства и мысли Щербачева, подерживая в музыке своенравную пылкость: это при всей ясности и пластичности форм и линий голосоведения. И вот что интересно: как русский классический стих от Пушкина до Блока всегда являлся слуху как всецело русский стих..., хотя без внешнего подражания народным формам и жанрам поэзии, так и Щербачев несомненно всегда русский, интонационно и по характеру музыкального мастерства, композитор...» [1, с. 325–326].

Литература

1. *Асафьев Б.В.* Владимир Щербачев // В. В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: «Советский композитор», 1985. С. 325–327.
2. *Воробьев И.С.* Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. – СПб.: «Композитор. Санкт-Петербург», 2006. 324 с.
3. *Воробьев И.С., Синайская А.В.* Композиторы русского авангарда. – СПб.: «Композитор. Санкт-Петербург», 2007. 160 с.
4. *Глебов И.* Симфонизм В. Щербачева // В. В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: «Советский композитор», 1985. С. 313–317.
5. *Друскин М.С.* Воспоминания // М.С. Друскин. Исследования. Воспоминания. – Л.: «Советский композитор», 1977. С. 170–266.
6. *Кац Б.А.* К творческому портрету В.В. Щербачева // В.В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: «Советский композитор», 1985. С. 5–48.

7. Орлов Г.А. Владимир Владимирович Щербачев. Очерк жизни и творчества. – Л.: «Советский композитор», 1959. 128 с.
8. Рогалев И.Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: автореф. дисс. ... к. иск. – Л.: ЛОЛГК, 1986. 21 с.
9. Слонимская Р.С. Симфоническое творчество В.В. Щербачева // В.В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: «Советский композитор», 1985. С. 48–81.
10. Слонимская Р.С. Стиль симфоний В.В. Щербачева: автореф. дисс. ... к. иск. – Л.: ЛОЛГК, 1985. 20 с.
11. Слонимская Р.С. Чувство пути. Композитор Владимир Щербачев. – СПб.: «Композитор. Санкт-Петербург», 2006. 239 с.
12. Чулаки М.И. О В. Щербачеве и его школе // В.В. Щербачев: Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: «Советский композитор», 1985. С. 81–92.

Александр Демченко
(руководитель проекта, Саратов)

«Стань музыкою, слово!»
Очерк третий – А.К.Толстой

В пятом и шестом томах данного альманаха в этой тематической рубрике были опубликованы эссе, посвящённые творчеству И.В.Гёте и А.С.Пушкина. Завершая рассмотрение процессов плодотворного контакта литературы и музыки, обратимся к наследию А.К.Толстого, принадлежащему эпохе Постромантизма. По ходу изложения приводятся фрагменты музыкальных произведений, непосредственно корреспондирующие рассмотрению соответствующих литературных текстов, с отсылками к рекомендуемому исполнению и предлагаемой длительности этих фрагментов.

Прежде необходимо напомнить тот факт, что в русской литературе представлена целая плеяда авторов с фамилией *Толстой*, и их творчество составило последовательную эволюционную линию от середины XIX-го к середине XX столетия.

Алексей Константинович Толстой (1817–1875) – середина и вторая половина XIX века: стихотворения, баллады, поэма «Иоанн Дамаскин», драматическая трилогия «Смерть Иоанна Грозного», «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис».

Лев Николаевич Толстой (1828–1910) – вторая половина XIX и рубеж XX века: автобиографическая трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность», повести «Казачьи», «Крейцерова соната», «Смерть Ивана Ильича», «Отец Сергей», «Хаджи-Мурат», романы «Война и мир», «Анна Каренина», «Воскресение», драмы «Живой труп», «Власть тьмы».

Алексей Николаевич Толстой (1883–1945) – начало и середина XX века: прозаический цикл «Заволжье», романы «Хромой барин», «Аэлита», «Похождения Невзорова», «Гиперболоид инженера Гари-

на», «Пётр I», трилогия романов «Хождение по мукам», драматическая дилогия «Иван Грозный».

Обратимся к творчеству первого из этих выдающихся литераторов-однофамильцев и начнём с краткой энциклопедической справки.

ТОЛСТОЙ Алексей Константинович, русский поэт, драматург (1817–1875). Расцвет творчества приходится на 1850–1860-е годы. Его лирика обращена преимущественно к обыкновенным, привычным чувствам и настроениям, но при всей простоте их воплощения она отмечена чертами тонкости и одухотворённости, а глубокое проникновение во внутренний мир человека превращает ряд стихотворений в психологические новеллы («Средь шумного бала...» 1851, «Не ветер, вея с высоты...» 1852, «Не верь мне, друг...» 1856). Большая часть художественного наследия Толстого связана с исторической тематикой, которая трактуется с позиций утверждения высокой духовности (поэма «Иоанн Дамаскiн» 1859) или критического осмысления социального уклада России (резко выраженное порицание деспотизма самодержавной власти в драматической трилогии «Смерть Иоанна Грозного» 1866, «Царь Фёдор Иоаннович» 1868, «Царь Борис» 1870).

* * *

И опять-таки, прежде чем самым непосредственным образом приступить к рассмотрению художественного наследия А.К.Толстого, следует обратить внимание на любопытную деталь этого наследия, вошедшую в анналы отечественной истории под «кодом» КОЗЬМА ПРУТКОВ.

То было своеобразное явление русской литературы, уникальное по факту коллективного творчества. Позднее в аналогичном роде стали известны такие творческие содружества, как «дуэт» Илья Ильф и Евгений Петров (сатирические романы «Двенадцать стульев» и «Золотой телёнок») и «трио» художников, которые были знамениты прежде всего своими карикатурами – Кукрыниксы (псевдоним составлен по первым буквам их фамилий и одного из имён: Михаил **Куприянов**, Порфилий **Крылов**, **Николай Соколов**), а также несколько «пар» кинорежиссёров, из которых, пожалуй, наибольшую известность получили братья Васильевы (на самом деле однофамильцы Георгий и Сергей, их наиболее известный фильм – «Чапаев»).

Козьма Прутков – это псевдоним, под которым преимущественно в 1850–1860-е годы выступали братья Жемчужниковы (Алексей

Михайлович, 1821–1908; Александр Михайлович, 1826–1896; Владимир Михайлович, 1830–1894) и их двоюродный брат Алексей Константинович Толстой. Участники данного литературного кружка почти никак не обозначили степень своего авторства, но с уверенностью можно говорить о наиболее весомой доле (по крайней мере, в художественном отношении) Толстого.

Козьма Прутков – не только имя (его носил служивший братьям камердинер), но и некий обобщённый образ литератора из чиновничьей среды, который интересуется «изящной» словесностью, имеет «философические» наклонности, судит обо всём с казённой точки зрения и изрекает «мудрые советы».

Комический эффект достигался абсолютным несовпадением между заурядной личностью поэта-бюрократа и его претензиями на гениальность, высоту духа, романтические страсти, причём поэтика его писаний иногда нарочито построена на нелепости, алогизме.

Сатирические стихи, пародии, афоризмы, басни и сам образ Козьмы Пруткова были порождением шестидесятничества (так нередко именуют общественное и художественное движение 1860-х годов, связанное с коренным реформированием жизни России) и характерного для него критического отношения к русской действительности, служили осмеянию умственного застоя, чиновничества, карьеризма, политической «благонамеренности», а также литературного эпигонства.

Об остроте социальной направленности представление может дать опус под названием «Проект: о введении единомыслия в России» – так открыто намекнуть на столь желанное для монархического государства верноподданническое отношение было большой смелостью.

Шутливые пародии создавались и на манеру известных поэтов. Вот один из примеров стихотворения, где в подзаголовке обыгрывается характерная для арабоязычных народов приставка *Ибн (сын)* в собственных именах. В первой строфе дана стилизация характерных для крупного русского литератора меланхолических настроений, во второй – эффект пародийности достигается посредством заведомо прозаического их снижения.

Осень

С персидского, из Ибн-Фета

*Осень. Скучно. Ветер воет.
Мелкий дождь по окнам льёт.
Ум тоскует, сердце ноет;
И душа чего-то ждёт.*

*И в бездейственном покое
Нечем скуку мне отвести...
Я не знаю: что такое?
Хоть бы книжку мне прочесть!*

Следует признать, что лучшие из «созданий» Козьмы Пруткова выходят за пределы умственного горизонта исходного образа-стереотипа и отличаются житейским здравым смыслом, благодаря чему приобрели широкую известность. Вот некоторые из таких «максим».

Смотри в корень!

То есть имей в виду, что внешняя оболочка явлений может быть обманчивой. И в том же роде –

*Если на клетке слона прочтёшь надпись «буйвол», не верь
глазам своим.*

Следующее наставление опять-таки апеллирует к здравому смыслу: не живи как попало, не рискуй понапрасну, выбирай жизненную дорогу ровную и надёжную.

Не ходи по кособору, стопчешь сапоги!

Ещё один полезный совет: не замахивайся на непомерное, бери дело по плечу.

Никто не обнимет необъятного.

(В обиходе чаще звучит как «Нельзя объять необъятное».)

И, наконец, из самых ходовых суждений: как часто мы недовольствуем в том, что от нас мало зависит; потому принимай жизнь такой как она есть, и делай с пользой и удовольствием зависящее от тебя – удовлетворишься тем, что возможно и по плечу, пусть другие сделают больше и лучше.

Если хочешь быть счастливым, будь им.

На волне жизненного подъёма

Для завершающего этапа эволюционной траектории почти любой эпохи достаточно типичны настроения сумрачной усталости. Такое наблюдалось и на закате Романтизма, и подобные настроения отчасти захватили первые поэтические опыты молодого Алексея Константиновича Толстого, но с конца 1840-х годов в его творчестве последовала волна возрождения и обновления с характерной акцентуацией оптимистического начала.

В этом отношении симптоматичны завершающие строки стихотворения «**Мне в дúшу...**» (1852): «**Воскреснувшего дня пью свежую струю, // И грома дальнего внимаю перекаты...**» («грома дальнего...») – этот образ в данном случае следует воспринимать не как нечто пугающее, а как предвещающее возможности обновления).

В чисто лирическом плане ту же настроенность передаёт один из первых маленьких шедевров Толстого – «**Не ветер, вая с высоты...**» (1852).

*Не ветер, вая с высоты,
Листов коснулся ночью лунной;
Моей души коснулась ты –
Она тревожна, как листья,
Она, как гусли, многострунна.
Житейский вихрь её терзал
И сокрушительным набегом,
Свистя и воя, струны рвал
И заносил холодным снегом.
Твоя же речь ласкает слух,
Твоё легко прикосновенье,
Как от цветов летящий пух,
Как майской ночи дуновенье...*

Метафоры середины стихотворения (*«жизнейский вихрь её терзал...»*) передают то, что было прежде и делало несчастным, но теперь приходят иные времена, которые приносят любовь, гармонию, умиротворение.

Многие поэтические тексты А.К.Толстого получили музыкальное претворение – главным образом в романсной лирике русских композиторов. В одном из таких образцов использовано только что упомянутое стихотворение.

Николай Римский-Корсаков

Не ветер, вея с высоты

(романс)

С.Ларин (2.01)

Тогда же, с конца 1840-х годов, в творчестве Толстого вызревает *историческая тема*, получившая во второй половине XIX века чрезвычайное распространение. В проснувшейся тяге поэта к давнему опосредованно находило себя желание больших деяний, совершаемых на славянский лад – чаще всего через казацкую вольницу и через легендарные времена Киевской Руси.

Поэтический слог у него в таких случаях становится звонким, звонким. Вот начало стихотворения **«Колокольчики мои...»** (конец 1840-х).

*Колокольчики мои,
Цветики степные!
Что глядите на меня,
Тёмно-голубые?
И о чём звените вы
В день весёлый мая,
Средь некошенной травы
Головой качая?*

Звонкое, звенящее преподнесено даже через соответствующие «фонемы» (*«колокольчики... звените...»*), и всё исполнено радости жизни, радости весеннего обновления (*«В день весёлый мая...»*).

Примечательна звучащая здесь патриотическая нота.

*И ковшей славянских звук
Немцам не по сердцу!*

Хорошо чувствуется стремление выделить своё, родное – действительно, Российская империя достигла в эти годы высшего могущества и максимального территориального расширения.

И для себя, как поэта, и для других Толстой открывает новое жизненное дыхание, новый Свет – божественный Свет, торжественно заявляя в конце стихотворения **«Меня во мраке и пыли...»** (1852):

*И ничего в природе нет,
Что бы любовью не дышало...*

Это из коренных мыслей А.К.Толстого: любовь к миру как благотворное, животворящее начало.

* * *

Сказанным выше подготавливалось развёрнутое повествование поэмы **«Иоанн Дамаскин»** (1859), где Толстой определяет формулу счастья: счастлив и наиболее плодотворен в жизни тот, кто нашёл своё истинное призвание и кому, преодолев неизбежные преграды, удаётся это призвание раскрыть в полной мере.

Доказывается данная формула примером судьбы героя повествования, которое разворачивается в два этапа с соответствующими им двумя ярко оптимистическими кульминациями.

Речь идёт о реальном историческом лице, и вначале рассказывается о том, что Иоанн служил у калифа в Дамаске, с завидным успехом управляя государством. Он, действительно, был первым министром дамасского калифа Абдал-Мелеха (VII век), а по названию города впоследствии получил прозвание *Дамаскин*.

Служба претит ему, и он просит халифа отпустить его: *«...рождён я быть певцом, // Глаголом вольным Бога славить»* – запомним речение *«глаголом»*, которым перебрасывается одна из арок к завершению поэмы. Момент освобождения от обязанностей царедворца ознаменован в поэме радостным песнопением – это первая кульминация.

*Благословляю вас, леса,
Долины, нивы, горы, воды,
Благословляю я свободу
И голубые небеса!
И посох мой благословляю,
И эту бедную суму,
И степь от краю и до краю,
И солнца свет, и ночи тьму,
И одинокую тропинку,
По коей, нищий, я иду,
И в поле каждую былинку,
И в небе каждую звезду!..*

И отсюда запомним две последние строки, которые становятся аркой ко второй кульминации («*И в поле каждую былинку, // И в небе каждую звезду!..*»).

Целое же с характерным для него восславлением воздержанного, смиренного существования («*И посох мой благословляю, // И эту бедную суму...*») – восторженный гимн свободе, ради которой отринуты оковы богатства и высокого положения. Гимн, который в то же время передаёт *полноту дыхания жизни и всеприятие бытия*, что было важным столь для мироощущения эпохи Постромантизма.

Рассмотренный фрагмент поэмы получил впоследствии столь же вдохновенную музыкальную интерпретацию в романсе Чайковского. И опять-таки закономерно, что особенно много ярких претворений поэзии Толстого мы находим именно у этого младшего его современника, который стал наиболее значительным композитором второй половины XIX века.

Пётр Чайковский
Благословляю вас, леса
(романс)
С.Лейферкус (2.36)

Воспев благодать Божьего мира, Иоанн говорит о том, кого единственно хотел бы сделать предметом своих поэтических излиятий.

*Зачем не в то рождён я время,
Когда меж нами, во плоти,
Неся мучительное бремя,
Он шёл на жизненном пути!
Зачем я не могу нести,
О мой Господь, Твои оковы,
Твоим страданием страдать,
И Крест на плечи Твой приять,
И на главу венец терновый!*

Здесь исторически верно отмечено то, чем прежде всего жило время Дамаскина – христианское Средневековье, которым так овладела идея стремления к Богу.

Второй этап судьбы Иоанна начинается с того момента, когда он пришёл к отшельникам на Иордан, к местам земной жизни Христа. Здесь на него был наложен обет молчания, то есть самое драгоценное, чем он обладал (дар славословить Господа), как раз и было отнято обрядом послушания.

Иоанн смиренно несёт этот крест, но однажды его тайно просят написать тропарь по усопшему брату-монаху. Этот тропарь («Какая сладость в жизни сей...»), созданный в качестве траурного песнопения на смерть одного из иноков, и поныне поётся при погребении.

Последней из составляющих тропарь пяти больших строф позже воспользовался С.Танеев в кантате «Иоанн Дамаскин» (1884).

*Иду в неизвестный я путь,
Иду меж страха и надежды;
Мой взор угас, остыла грудь,
Не внемлет слух, сомкнуты вежды;
Лежу безгласен, недвижим,
Не слышу братского рыданья,
И от кадила синий дым
Не мне струит благоуханье;
Но вечным сном пока я сплю,
Моя любовь не умирает,
И ею, братья, вас молю,
Да каждый к Господу взывает:
Господь! В тот день, когда труба*

*Вострубит мира преставленья –
Прими усопшего раба
В Твои блаженные селенья!*

(В кантате Танеева первая строка несколько изменена: «*Иду в неведомый мне путь...*»)

Сергей Танеев
Иоанн Дамаскин
(кантата)
В.Федосеев (2.04)

Разгневанному наставнику, который наложил на Иоанна обет молчания, тогда же во сне является Мать Божья, убеждающая старца в его неправоте.

*«На то ли жизни благодать
Господь послал своим созданьям,
Чтоб им бесплодным истязаньем
Себя казнить и убивать?
Он дал природе изобилье
И бег струящимся рекам
Он дал движенье облакам,
Земле цветы и птицам крылья».*

Как видим, вновь и вновь проводится мысль о необходимости полноты жизненного существования, о необходимости всепрятия бытия – такова была позитивная этическая программа эпохи Постромантизма.

Старец-наставник внемлет гласу Божьему, призывает Иоанна, молит его о прощении и благословляет воспевать отныне дела рук Всевышнего. И последнюю, 12-ю главу в качестве итоговой кульминации венчает прославление боговдохновенного певца.

*То слышен всюду плеск народный,
То ликование христиан,
То славит речию свободной
И хвалит в песнях Иоанн,
Кого хвалить в своём глаголе*

*Не перестанут никогда
Ни каждая былинка в поле,
Ни в небе каждая звезда!*

Именно здесь возникают те смысловые арки, о которых говорилось выше: «в своём глаголе...» – к исходной фазе повествования, «*Ни каждая былинка в поле, // Ни в небе каждая звезда!*» – к первой кульминации.

Сказанным в этой строфе подчёркивается то, благодаря чему Иоанн Дамаскин вошёл в историю. Он создал 64 канона (канон – форма литургической поэзии, поэма сложной конструкции), его октоих (восьмигласник, богослужебная певческая книга) постоянно исполняется в христианской церкви, и за свои гимны он получил ещё одно прозвание – *Златоструйный*.

Реконструируя траекторию его судьбы, Толстой создал впечатляющее поэтическое приношение христианской церкви – но церкви, отвергающей догму религиозного фанатизма. Поэт настаивает: каждый должен служить Господу в согласии со своими естественными склонностями; в таком, свободном служении – залог наиболее благоговящего исполнения своего жизненного долга перед Богом и перед людьми.

Эта мысль была для автора особенно дорога и лично выстрадана, поскольку сам он долгое время тяготился государственной службой, не позволявшей ему полностью отдаться любимым литературным занятиям.

Постромантическая лирика

Основной объём лирической поэзии А.К.Толстого приходится на 1850-е годы, и в ней отчётливо выразились контуры нового, постромантического жизнеощущения. Хотя флёр романтики ещё временами присутствует, однако это уже не романтизм, а «реальная» лирика, снимающая всё хоть сколько-нибудь исключительное, обращённая к естественным, часто повседневным чувствам и настроениям.

Но воплощению этих чувств, настроений, а также житейских сюжетов при всей их простоте и задушевности неизменно присущи такие черты, как тонкость, благородство и одухотворённость. Кроме того, глубокое проникновение в суть происходящего во внутреннем

мире человека превращает ряд стихотворений в психологические новеллы.

Один из ранних замечательных образцов такого рода – «**Средь шумного бала...**» (1851).

*Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты.*

*Лишь очи печально глядели,
А голос так дивно звучал,
Как звон отдалённой свирели,
Как моря играющий вал.*

*Мне стан твой понравился тонкий
И весь твой задумчивый вид.
А смех твой, и грустный и звонкий,
С тех пор в моём сердце звучит.*

*В часы одинокие ночи
Люблю я, усталый, прилечь –
Я вижу печальные очи,
Я слышу весёлую речь;*

*И грустно я так засыпаю,
И в грёзах неведомых сплю...
Люблю ли тебя – я не знаю,
Но кажется мне, что люблю!*

Совершенно очевидно, что преподнесение мира душевных движений в сравнении с тем, каким он представал в поэзии первой половины XIX века, существенно изменилось.

Здесь ещё есть некоторый налёт романтики («... тайна // Твои покрывала черты... голос так дивно звучал... в грёзах неведомых сплю»), но господствует обычное, реальное чувство, раскрываемое в спокойных, уравновешенных тонах («Мне стан твой понравился тонкий... В часы одинокие ночи // Люблю я, усталый, прилечь... Люблю ли тебя – я не знаю, // Но кажется мне, что люблю!»)

Присутствует и мягкая элегическая нота, характерная для настроенности человека второй половины XIX века («... в тревоге мирской суеты... очи печально глядели... задумчивый вид... И грустно я так засыпаю»). Однако с нотой этой соединяется то, что уравновешивает её («... смех твой, и грустный и звонкий... Я вижу печальные очи, // Я слышу весёлую речь»).

Все отмеченные черты получили столь же законченное воплощение в романсе Чайковского, написанном на этот текст.

Пётр Чайковский
Средь шумного бала
(романс)

Л.Собинов (архивная запись, 1.53)

Пётр Чайковский
Средь шумного бала
(романс)

Б.Гмыря (2.43)

Размышляя о естественном и привычном в сфере движений души, Толстой неоднократно возвращается к мысли о неизбежной смене градаций лирического чувства, о его «приливах» и «отливах». Лучше всего эта мысль выражена в стихотворении «**Не верь мне, друг...!**» (1856), где находим привычное для Толстого сопряжение человеческих эмоций с соответствующими пейзажными ассоциациями.

*Не верь мне, друг, когда, в избытке горя,
Я говорю, что разлюбил тебя,
В отлива час не верь измене моря,
Оно к земле воротится, любя.*

Таково высказанное в первой строфе «предположение», и оно тут же начинает сбываться (вторая строфа).

*Уж я тоскую, прежней страсти полный,
Мою свободу вновь тебе отдам,
И уж бегут с обратным шумом волны
Издалека к любимым берегам!*

Пётр Чайковский
Не верь мне, друг!
(романс)
Г.Вишневская (3.24)

Это ещё один образец многого из того, что подарил поэт русской музыке – вновь имеется в виду превосходный образец романсной лирики П.Чайковского, который на основе данного стихотворения построил трёхчастную форму с репризой начальной строфы.

Как уже приходилось убедиться, Толстой, будучи мастером литературного пейзажа, нередко раскрывает стихию человеческих эмоций через образы природы. В стихотворении «**Прозрачных облаков спокойное движенье...**» (1874) он к тому же с умудрённостью человека, много повидавшего и многое пережившего на своём веку, отмечает «координаты» жизнеощущения, пребывающего в гавани мирного существования.

*Прозрачных облаков спокойное движенье,
Как дымкой солнечный перенимая свет,
То бледным золотом, то мягкой синей тенью
Окрашивает даль. Нам тихий свой привет
Шлёт осень мирная. Ни резких очертаний,
Ни ярких красок нет. Землёй пережита
Пора роскошных сил и мощных трепетаний;
Стремленья улеглись; иная красота
Сменила прежнюю; ликующего лета
Лучами сильными уж боле не согрета,
Природа вся полна последней теплоты...*

Из сказанного выше нетрудно заключить, что «реальная» лирика несла в себе весомую потенцию реального, глубоко прочувствованного гуманизма. В связи с этим одним из распространённых её мотивов становится поиск спасительного укрытия от житейских невзгод в родственной душе, в любви к ней и в её ответной любви.

Образцом может служить уже приводившееся ранее стихотворение «Не ветер, вея с высоты...». В качестве параллели: подобную идею не менее ярко раскрывает текст и музыка арии Гремина из оперы Чайковского «Евгений Онегин».

Гуманистический идеал мог получать и метафорическое выражение – в так привлекавшей Толстого ипостаси христианской любви и милосердия. В стихотворении «**Горними тихо летела душа небесами...**» (1858) это позволяет с особой сокровенностью поведать о сострадании к тяготам человеческой жизни.

Здесь встретятся два старинных слова: *горнии* в значении *находящиеся в вышине, то есть неземные, божественные*; *лики* в значении *радостные возгласы, песни* (отсюда ведёт своё происхождение слово *ликование*).

*Горними тихо летела душа небесами,
Грустные до́лу она опускала ресницы;
Слёзы, в пространстве от них упадая звездами
Светлой и длинной вилися за ней вереницей.*

*Встречные тихо её вопрошали светила:
«Что ты грустна? И о чём эти слёзы во взоре?»
Им отвечала она: «Я земли не забыла,
Много оставила там я страданья и горя.*

*Здесь я лишь ликам блаженства и радости внемлю,
Праведных души не знают ни скорби, ни злобы –
О, отпусти меня снова, Создатель, на землю,
Было б о ком пожалеть и утешить кого бы.*

Завершая обзор стихотворной лирики Толстого, необходимо отметить и такое привлекательное её качество, как музыкальность. В этом он выступал одним из связующих звеньев соответствующей традиции русской поэзии – от Жуковского и Пушкина к Блоку и Есенину.

Благодаря мелодичности, более 70 его стихотворений было положено на музыку русскими композиторами. К отдельным его текстам музыканты обращались многократно – так, романс под названием «Не верь мне, друг...» находим у Чайковского, Римского-Корсакова, Танеева и Рахманинова.

Сближение с некрасовским направлением (Реализм и «проза в стихах»)

Выше уже приходилось говорить о «реальной» лирике А.К.Толстого и его склонности к передаче обычных, часто повседневных чувств и настроений, спокойно-уравновешенных состояний духа. И при всей отмеченной тогда же музыкальности его стихотворений, это привычное, естественно-обыкновенное в жизнепроявлениях человека наложило на его творчество свой сильный отпечаток в формах «стиховой прозы».

Такая линия закладывалась у него уже в ранних сочинениях, в 1840-е годы. Вот характерный в данном отношении фрагмент из стихотворения **«По гребле неровной и тряской...»** (1840).

*Близ мельницы, старой и шаткой,
Сидят на траве мужики;
Телега с разбитой лошадкой
Лениво подвозит мешки...*

В большом стихотворении **«Против течения»** (1876 – к слову, появилось оно после многолетнего «молчания» его собственной лирики) Толстой фиксирует ситуацию, весьма характерную для второй половины XIX века, когда адепты так называемой позитивной эпохи (то были времена расцвета философии позитивизма) исходили из позиции пренебрежения ко всему романтическому.

Вспомним созданный Тургеневым образ Базарова и в частности сентенцию, вложенную в уста этого персонажа: *«Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник»*. Вот как поэт передаёт ярко выраженную «антиромантическую» и «антипоэтическую» настроенность позитивистов.

*Други, вы слышите ль крик оглушительный:
«Сдайтесь, певцы и художники! Кстатили
Вымыслы ваши в наш век положительный?
Много ли вас остаётся, **мечтатели?**
Сдайтеся натиску нового времени!
Мир отрезвился, прошли увлечения –
Где ж устоять вам, **отжившему племени,**
Против течения?»*

И в следующих четырёх строфах автор стремится поддержать поэзию и поэтическое различными примерами, в том числе историей утверждения христианства после казни Спасителя.

Тем не менее, строй его собственной поэтики чрезвычайно сильно тяготел к ассимиляции повествовательно-прозаических элементов. Сколько у него стихотворений, подобных этому – «**Слушая повесть твою...**» (1851).

*Слушая повесть твою, полюбил я тебя, моя радость!
Жизнью твоею я жил, и слезами твоими я плакал;
Мысленно вместе с тобой протрадал я минувшие годы,
Всё перечувствовал вместе с тобой, и печаль и надежды...*

И это в сфере «чистой» лирики! Что уж говорить о тех страницах его творчества, где поэтика приобретала социальную окрашенность (см., к примеру, стихотворение-песню «Колодники», которая будет рассмотрена несколько позже).

С той же точки зрения примечательно название цикла «Крымские очерки» (1858), где прозаический жанр соединяется со стиховой формой и где есть самая настоящая «проза в стихах». Не менее показателен тот жанр, который Толстой ввёл в обиход, активно развивал и который обозначен им как «*повесть в стихах*».

Одна из таких повестей – «**Портрет**» (1873), написанный в чисто «прозаической» манере. Вот одна из типичных строф.

*И всякий день, собрав мои тетради,
Умывши руки, пыль с воротничка
Смахнув платком, вихры свои пригладя
И совершив два или три прыжка,
Я шёл к портрету наблюдений ради;
Само собой, я шёл исподтишка,
Как будто вовсе не было мне дела,
Как на меня красавица глядела.*

Наконец, все его стихотворные драмы (помимо знаменитой трилогии, это «Дон Жуан» и «Посадник») – ещё один тип «прозы в стихах», уже без рифмы, только ритмической. Присовокупив их, получа-

ем огромный, безусловно преобладающий объём литературного наследия.

Припомним, что и лирическая поэзия Толстого чаще всего представляет собой повесть обыкновенной человеческой жизни и его мысли о такой жизни, положенные на стихи, хотя мысли эти могли бы быть изложены и прозой.

Один из современников (Н.Страхов) заметил на сей счёт: «*Стих так прост, что едва поднимается над прозой*». Это тот строй поэтической речи и то его несомненно реалистическое наклонение, которые были во второй половине XIX века, пожалуй, определяющей нормой.

А норму эту мы обычно связываем прежде всего с творчеством Некрасова, который был ведущим русским поэтом той поры и к направлению которого пусть невольно, но временами весьма отчётливо примыкал А.К.Толстой.

Назвав имя Некрасова, мы сразу же неизбежно припоминаем тот пафос его поэзии, который был связан с освободительной тематикой (как известно, это было время народнического и народофильского движений, когда Русь нередко звали «к топору»). Может показаться парадоксальным, но именно *графу* А.К.Толстому принадлежит один из самых первых образцов освободительной тематики его времени – стихотворение «**Колодники**» (1854).

*Спускается солнце за степи,
Вдали золотится ковыль –
Колодников звонкие цепи
Взметают дорожную пыль.*

*Идут они с бритыми лбами,
Шагают вперёд тяжело,
Угрюмые сдвинули брови,
На сердце раздумье легло.*

*Идут с ними длинные тени,
Две клячи телегу везут.
Лениво сгибая колени,
Конвойные с ними идут.*

*«Что, братцы, затянемте песню,
Забудем лихую беду!
Уж видно такая невзгода
Написана нам на роду!»*

*И вот повели, затянули,
Поют, заливаясь, они
Про Волги широкой раздолье,
Про даром минувшие дни,*

*Поют про свободные степи,
Про дикую волю поют,
День меркнет всё боле – а цепи
Дорогу метут да метут...*

По своему внешнему выражению освободительная тематика подаётся здесь в ракурсе быта каторжан. Но даже в таком понимании данное повествование воспринимается по смыслу значительно шире: каторга жизни вообще, горькая неволя существования. Этим стихотворение Толстого перекликается, например, с картиной Репина «Бурлаки».

Однако приведённый текст по своей внутренней сути подразумевает нечто более конкретное – не каторжники вообще, а так называемые *политические*. «*Поют про свободные степи, // Про дикую волю поют...*» – так в обиход второй половины XIX столетия постоянным компонентом входил мотив противления властям, мотив борьбы за иной социальный порядок.

И если вновь соотнести это стихотворение с более поздним по времени творчеством Репина, то можно привести целую серию принадлежащих ему картин: «Не ждали», «Арест пропагандиста», «Отказ от исповеди» и т.д.

Воссозданная в «Колодниках» очень достоверная реалистическая зарисовка вызвала самый широкий резонанс в соответствующей среде. Один из русских революционеров (Г.Лопатин) вспоминал: «*Я люблю это стихотворение. Кто знает этапы, тот поймёт, как верна эта картина*». И то, что стихотворение написано в чисто песенном ключе, позволило ему стать популярнейшей песней политкаторжан и ссыльных.

Александр Давиденко
Колодники
(обработка для хора)
А.Свешников (2.25)

Критический реализм второй половины XIX века

Важнейшее русло поэтического творчества А.К.Толстого было связано с исторической тематикой. Уже в 1840-е годы он начал её разработку в объективно-эпическом ключе, причём с акцентом на общенародном, общезначимом.

Большой раздел его наследия составили былины, баллады, притчи, и чаще всего складывались они во славу Руси – как правило, Руси домонгольской, поскольку то, что происходило позднее, Толстому представлялось в весьма критическом свете.

Параллельно этому создавались большие стихотворные повествования о сильных личностях, способных поднять голос против неправого дела, пойти за честь и достоинство даже на гибель («Василий Шибанов», «Князь Михайло Репнин» и др.)

Отталкиваясь от этих опытов и уже на волне «мятежных» 1860-х годов, Толстой совершает крутой поворот в направлении критического осмысления социального уклада России. Осуществляет он это осмысление главным образом через анализ деятельности её политической верхушки и посредством обращения к событиям конца XVI – начала XVII столетия, то есть в преддверии и начале так называемого Смутного времени, наполненного острыми противоречиями.

Так рождается триада исторических драм: **«Смерть Иоанна Грозного»** (1866), **«Царь Фёдор Иоаннович»** (1868), **«Царь Борис»** (1870) – главный труд поэта и высшее его художественное достижение, в том числе по разнообразию воссозданных характеров и по выразительности языка.

Эта драматическая трилогия объединена единством места действия (всё происходит в Москве), последовательным движением во времени (от последнего года царствования Ивана Грозного через царствование Фёдора Иоанновича к царствованию Годунова) и сквозной ролью главного действующего лица – Бориса Годунова, Главенство образа Годунова ещё несколько скрыто в первой части, совершенно

явственным становится во второй и в «абсолюте» предстаёт в третьей (по первоначальному замыслу, вся трилогия должна была называться «Борис Годунов»).

Кроме того, единство отмечено одинаковым обозначением жанра и структуры каждой части («трагедия в пяти действиях»), а также поддержано тождественным стихотворным слогом, который придаёт пьесам приподнятость тона. Он же сообщает происходящему на сцене эпическое звучание, а по содержательной сути это эпическое определяется значительностью изображённых исторических конфликтов, судьбоносных для нации и государства.

Наконец, эпическая масштабность являет себя даже в чисто количественном отношении: пятиактная конструкция каждой пьесы с огромным числом действующих лиц, что максимума достигает в последней части (55 индивидуальных и 12 групповых персонажей, а также народ).

Если воспользоваться современной лексикой, то ведущую идею трилогии можно кратко обозначить так: политика – грязное дело.

Есть самодержавная власть с её почти неизбежной склонностью к неограниченной, часто преступной тирании. И есть «мадридский двор» ближайшего окружения самодержжца, где царят склоки, раздор, междоусобная грызня, и можно считать «белыми воробьями» тех единичных представителей этого окружения, которые действительно пекутся о благе страны.

«Белая ворона» первой части трилогии – боярин Захарьин, истинный сын Отечества. И есть здесь ещё один смельчак (правда, в качестве эпизодического лица) – князь Сицкий.

Когда бояре обсуждают вопрос, кому передать царский престол (на склоне лет Иван Грозный второй раз делает вид, что отказывается от трона), и собираются вновь идти на поклон к царю, просить его вернуться к власти, он один против и напоминает очевидное, что может стоить ему головы.

*... есть из вас единый, у кого бы
Не умертвил он брата, иль отца,
Иль матери, иль ближнего, иль друга?
На вас смотреть, бояре, тошно сердцу!
Я бы не стал вас подымать, когда бы
Он сам с престола не хотел сойти, –
Не хуже вас Писание я знаю –*

*Я не на бунт зову вас – но он сам,
Сам хочет перестать губить и резать,
Постричься хочет, чтобы наконец
Вздохнула Русь, – а вы просить его
Сбираетесь, чтоб он подоле резал!..
Идите же! Идите все к нему!
Идите в бойню, как баранье стадо!
Мне делать боле нечего средь вас!
(Уходит.)*

Главная «белая ворона» второй части – царь Фёдор, который всеми силами старается быть вне политики и страшно тяготится выпавшей ему против воли обязанностью царствовать. Он слаб, порой ребячлив, не может встать на государственную точку зрения, не способен править, что прекрасно сознаёт и сам.

*Какой я царь? Меня во всех делах
И с толку сбить, и обмануть нетрудно.*

Его единственное достоинство состоит в том, что он не поступается нравственным чувством. А по желанию добра и мира для всех Фёдор – настоящий святой. Когда ему удаётся примирить Шуйского с Годуновым, бывших заклятыми врагами, он восклицает: «*Вот это в целой жизни // Мой лучший день!*»

Однако все его усилия ведут, в сущности, только к худшему, и его последние слова – констатация полного фиаско.

*Я хотел
Всех согласить, всё сгладить, – Боже, Боже!
За что меня поставил ты царём!*

Георгий Свиридов
Царь Фёдор Иоаннович
(музыка к спектаклю)
Любовь святая
А.Юрлов (1.57)

Психологически тонко очерченный образ царя Фёдора, как прямой противоположности отцу своему Ивану Грозному, служит как бы

доказательством от противного. Доказательством того, что политика и власть – это именно и практически неизбежно грязное дело.

Желая того или нет, и при всей своей авторской симпатии к Фёдору, драматург склоняется к выводу: простота и доброта на царском престоле, среди непрерывных интриг, немислимы; плох был Грозный, но и такой, как Фёдор, не имеет права на корону. Честный и прямой Шуйский открыто бросает ему в лицо: *«Мне стыдно за тебя... Царить не можешь ты...»*

Невольно принимая это, Толстой в то же время категорически не приемлет деспотизма – тем более в тех крайних формах, как это проявилось у Ивана Грозного. Он признаёт, что были тогда большие державные завоевания, но было и бессмысленное уничтожение цвета нации, ад террора опричнины.

Вседозволенность самодержца, полное попрание прав и жизни других и то, как Грозный ставит себя над людьми, Толстой соотносит с проявлениями сатанизма. Царь у него вспоминает:

*Отец Сильвестр, наставник добрый мой,
Мне говорил: «Иване, берегись!
В тебя вселиться хочет сатана!
Не отвержай души ему, Иване!»
Но я был глух к речам святого старца,
И душу я диаволу отверз!
Нет, я не царь! Я волк! Я пёс смердящий!
Мучитель я!*

Подобного рода самопризнания становятся лейтмотивом первой части трилогии: *«Беззакония мои // Песка морского паче: сыроядец – // Мучитель – блудник – церкви оскорбитель...»* и т.д., называя всё это словом *окаянство*. (*Сыроядец* – употребляющий в пищу сырое мясо, что считалось грехом; *блудник* – в это время Грозный намеревался отправить в монастырь свою седьмую жену, мать царевича Дмитрия, и жениться в восьмой раз.)

Кстати, у Толстого он признаётся и в том, что старшего сына Ивана убил отнюдь не в безумстве: *«Нарочно я, с намерением, с волей // Его убил!»* Если ещё раз обратиться к живописи И.Репина, как младшего современника поэта, то параллелью этому литературному отображению преступного фанатизма может служить знаменитая картина «Иван Грозный и сын его Иван».

Совершенно ясно, что драматург расценивает результаты правления этого царя как скорее плачевные. Предвидя бедствия страны после смерти Ивана Грозного, Захарьин подводит скорбный итог: *«Вот самовласть кара! Вот распаденья нашего исход!»* (под *распадением* подразумеваются раздоры в среде боярской верхушки).

На примере другого сильного самодержца Толстой, вслед за Пушкиным и его «Борисом Годуновым», ставит вопрос о неизбежном возмездии за совершаемые преступления. Траектория судьбы главного героя трилогии начиналась в её двух первых частях, где он тайно или явно был истинной пружиной происходящего.

По Толстому, три основные препятствия стояли тогда на пути Годунова к заветной цели взойти на царский престол:

- первое – Иван Грозный, и, будучи приближен к нему, Борис расчётливо улавливает момент, чтобы словом добить умирающего царя;

- второе – главный его антипод, князь Иван Петрович Шуйский, и после длительной борьбы тот, заключённый в тюрьму, якобы сам удавился;

- третье – малолетний царевич Дмитрий, и, подверженный падучей болезни, он якобы сам упал на пронзивший его кинжал.

В последней части трилогии Годунов предстаёт облечённым высшей властью, царствующим поначалу в согласии с идеалами просвещённого правления, во славе, мудрости и всеобщем довольстве.

Но затем, помимо разного рода государственных неурядиц, поплыли слухи, толки, пересуды, Борис от милости и терпимости переходит ко всё более беспощадным гонениям, и когда на горизонте появляется Лже-Дмитрий – происходит катастрофа.

* * *

Воссоздавая историю возвышения и падения Годунова, драматург стремится к объективному раскрытию происходящего. Для него Борис отнюдь не чёрный злодей, рвущийся к власти ради неё самой. Да, одолевший всех в беспрестанных придворных распрях, он – хитроумный дипломат, мастер интриги, для достижения своих целей не брезгающий никакими средствами, в том числе и преступными (его хитроумие заключается в том числе в умении спрятать концы в воду).

Однако сам Толстой в одном из писем высказался на этот счёт достаточно определённо: *«Он хотя и следует правилу иезуитов: цель оправдывает средства – но цель его высока»*.

Прежде всего, справедливости ради, признаётся: борьба Годунова за власть в известной мере оправдана хотя бы тем, что только он в те времена был способен с пользой для страны возглавить её. И сестра его, мудрая и светлая царица Ирина, которая во всём держала сторону царя Фёдора, в конце концов вынуждена молвить мужу:

*Свет-государь, нет выбора тебе;
Один Борис лишь царством править может,
Лишь он один. Оставь на нём одном
Правления всю тягость и ответ!*

Ещё в большей степени историческая сила и закономерность выдвижения фигуры Годунова состояла в следующем: для блага державы прежнее, старое, боярское должно отойти, а верх обязано одержать новое – пусть даже через действия Годунова, действия весьма сомнительного морального свойства.

О своих противниках, Шуйских, он говорит: *«Избитою тропой они идут, // Со стариной сковало их преданье...»* Эта мысль для Толстого была вполне осознанной, и в пояснениях к трагедии «Царь Фёдор Иоаннович», касаясь её идеи, он подчёркивал: *«Две партии в государстве борются за власть: представитель старины, князь Шуйский, и представитель реформы, Борис Годунов».*

В показе этого противостояния и реформ, затеянных Годуновым, можно, с одной стороны, усматривать далёкое преддверие начинаний Петра Великого, а с другой – аллюзийную параллель к коренным социальным сдвигам 1860-х годов, происходившим на глазах драматурга.

В диалогах с сестрой Годунов соответствующим образом объясняет свои поступки (а впереди – убийство Шуйского и царевича Дмитрия).

*Я мщенья не знаю,
Не слушаю ни дружбы, ни вражды;
Перед собой моё лишь вижу дело
И не своих, но дела моего
Гублю врагов.*

Среди подобных признаний сестре-царице высвечивается и авторское *«цель его высока».*

*... кладя за камнем камень,
С трудом великим здание я строю,
Тот светлый храм, ту мощную державу,
Ту новую, разумную ту Русь –
Русь, о которой мысля непрестанно,
Бессонные я ночи провожу.*

Нет сомнения в том, что в подобных строках поэт выражал свои заветные мысли о родной земле, какой ему хотелось бы видеть её («Тот светлый храм, ту мощную державу, // Ту новую, разумную ту Русь...»).

В комментариях ко второй части трилогии, говоря об убийстве царевича Дмитрия, Толстой в чём-то даже оправдывает Годунова: «Он в некотором смысле вынужден устранить этот повод для смуты, что сообщает его преступлению характер государственной необходимости».

Но преступление есть преступление. Память о нём и душевные муки рушат всё, что было сделано Годуновым во времена его правления, а его самого сводят в могилу. Перед развязкой он формулирует точное резюме в отношении драмы своей несостоявшейся судьбы.

*Земли мне русской слава,
Свидетель Бог, была дороже власти.
Но, вижу я, на мне благословенья
Быть не могло.*

В целом, драматическая трилогия Толстого несёт в себе резко выраженное порицание власти вообще («политика – грязное дело»), а власти в варианте русского самодержавия в особенности. Рисую трагедию трёх царствований конца XVI – начала XVII столетия, автор раскрывал губительное воздействие деспотического режима на психологию государственных деятелей и нравы их подданных.

Как известно, в своих эстетических воззрениях Толстой выступал за «свободное художество», чуждающееся навязывания ему каких-либо «тенденций», то есть задаваемых извне «уроков жизни». Но, отстаивая самоценность искусства, он вовсе не отрекался от мысли как таковой и от её сопряжённости с актуальным состоянием общества.

В одном из писем 1868 года находим суждение, имеющее прямое касательство к рассмотренной трилогии: *«Не моя вина, если из того, что я писал ради любви к искусству, явствует, что деспотизм никуда не годится. Тем хуже для деспотизма!»*

Круг проблем, связанных с критическим взглядом на государственную власть, в том числе и власть самодержавную, достаточно широко обсуждался в русском искусстве второй половины XIX века: драмы Л.Мея «Псковитянка», «Царская невеста» и созданные по ним Н.Римским-Корсаковым одноимённые оперы (позже композитор продолжил художественное исследование данной темы в триаде последних опер – «Сказка о царе Салтане», «Кашей Бессмертный», «Золотой петушок»), оперы М.Мусоргского «Борис Годунов» и «Хованщина», скульптурный портрет Ивана Грозного работы М.Антокольского и т.д.

Возвращаясь к мысли о музыкальности поэзии Алексея Константиновича Толстого, в добавление к кругу называвшихся выше произведений, написанных на его стихи, можно напомнить ещё два разноплановых образца, написанных великим современником поэта.

Пётр Чайковский
Серенада Дон Жуана
(романс)
П.Лисициан (2.18)

Пётр Чайковский
То было раннею весной
(романс)
Д.Хворостовский (2.35)

Сведения об авторах

Алесенкова Виктория Николаевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Алиева Ольга Олеговна (Екатеринбург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры рисунка Уральского государственного архитектурно-художественного университета, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Аплечеева Мария Владимировна (Петербург) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры академического хора, преподаватель сольного пения и вокальной подготовки Санкт-Петербургского государственного университета культуры, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Астахова Ольга Андреевна (Москва) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Государственного музыкально-педагогического института имени М.М.Ипполитова-Иванова, ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Барабаш Оксана Сергеевна – кандидат искусствоведения, преподаватель Саратовской государственной консерватории, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Безрядина Елена Вячеславовна (Оренбург) – кандидат искусствоведения, доцент Оренбургского государственного института искусств имени Л. и М.Ростроповичей, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Бояркина Альбина Витальевна (Петербург) – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Вербицкая Галина Яковлевна (Уфа) – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры истории и теории искусства Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова, ведущий научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Виниченко Андрей Анатольевич (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Воробьев Игорь Станиславович (Санкт-Петербург) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова и кафедры музыкального искусства Академии русского балета имени А.Я.Вагановой, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

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 Центра комплексных художественных исследований Саратовской консерватории.

Пузейкина Лариса Николаевна (Петербург) – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии Санкт-Петербургского государственного университета.

Хрулькова Ирина Анатольевна (Саратов) – доцент кафедры специального фортепиано Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Содержание

Александр Демченко (руководитель проекта, Саратов) Пропилеи исторические <i>Очерк пятый</i> Художественная культура Барокко	3
Виктория Алесенкова (Саратов) «Драма» и «постдрама»: смена парадигмы	88
Виктория Алесенкова (Саратов) Краеугольные камни постдраматической теории Лемана	95
Виктория Алесенкова (Саратов) Предпосылки для развития когнитивного театроведения как метода анализа постдраматического театра	104
Ольга Алиева (Екатеринбург) Уральская камнерезная школа: к вопросу о развитии отечественного художественного образования	111
Анна Алябьева (Москва) О коммуникативных возможностях тембра	119
Мария Аплечеева (Петербург) <i>Industrializzazione</i> Алексея Животова	135
Ольга Астахова (Москва) Время как феномен художественного смысла в оперных и балетных спектаклях	142
Ольга Астахова (Москва) Методологические аспекты анализа музыкального произведения на примере Прелюдии <i>op.32 № 4</i> ми минор С.В.Рахманинова	158
Ольга Астахова (Москва) «Жаворонок» Глинки в фортепианной версии Балакирева: опыт сравнительного хронотопического анализа	169
Оксана Барабаш (Саратов) Поэтический текст хорового сочинения в парадигме рационально-логического и духовно-эстетического методов анализа	176
Елена Безрядина (Оренбург) В поисках стиля	190

Альбина Бояркина, Лариса Пузейкина (Петербург) Современные аудиовизуальные технологии в преподавании иностранного языка музыкантам.....	202
Галина Вербицкая (Уфа) Гносеологические ресурсы сопоставительно-типологического подхода в изучении литературы в вузе (творчество Н.В.Коляды в чеховском контексте).....	211
Андрей Виниченко (Саратов) Поп-арт и рок-культура 1960–1970-х годов. Диалог в эпоху глобализации.	223
Андрей Виниченко, Ирина Хрулькова (Саратов) О некоторых пунктах взаимодействия академической музыки и рок-культуры в эпоху глобализации и постглобализации.....	237
Игорь Воробьев (Петербург) Черты стиля фортепианной музыки Владимира Щербачёва.....	247
Александр Демченко (руководитель проекта, Саратов) «Стань музыкою, слово!» <i>Очерк третий – А.К.Толстой</i>	264
Сведения об авторах	291

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том VII

*По материалам Международного научного форума
«Диалог искусств и арт-парадигм»
«SCIENCEFORUM PAN-ART»
International Scientific Forum
«The dialogue of art and art-paradigms»*

*Саратов, октябрь 2019 года
Saratov, October 2019*

Редакторы: В. Алесенкова, С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 25.02.2020 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 18,7. Уч.-изд. л. 13,3. Тираж 100. Заказ 14.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1