

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

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 67

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

20 октября 2023 года

Художественная картина мира

Презентация книжных изданий

Саратов, 2023

ББК 85.03(0)
Д 44

Печатается по решению Совета по НИР
Саратовской государственной консерватории
имени Л.В. Собинова

Д 44 **Диалог искусств и арт-парадигм.** Статьи. Очерки. Материалы. Том 67: по материалам XII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» «SCIENCEFORUM PAN-ART XII». Художественная картина мира. 20 октября 2023 года / Редактор-составитель А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. – 362 с.

ISBN 978-5-94841-639-7 (Т. 67)
ISBN 978-5-94841-314-3

В шестьдесят седьмом томе предлагаемого альманаха представлен пятый блок материалов российских и зарубежных участников XII Международного научного форума «Диалог искусств и арт-парадигм» («SCIENCEFORUM PAN-ART XII»), который проводился 20 октября 2023 года Международным Центром комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова. Широкий тематический спектр публикуемых текстов отражает различные направления многостороннего пространства научных изысканий участников данного творческого проекта, посвящённого изучению художественной культуры во всех её ипостасях (литературное творчество, изобразительное искусство, архитектура, музыкальное искусство, театр, кино, фольклор и т.д.) с привлечением исследований в других разделах научного знания. Данный том посвящён презентации недавно изданных книг постоянных участников нашего форума.

ББК 85.03(0)

ISBN 978-5-94841-639-7 (Т. 67)
ISBN 978-5-94841-314-3

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

От редактора-составителя. Аналогичная творческая акция впервые была осуществлена два года назад, когда в рамках VIII Международного научного форума («SCIENCEFORUM PAN-ART VIII») в томе 34 альманаха «Диалог искусств и арт-парадигм» проводилась презентация книжных изданий ряда постоянных участников данного форума (Т.В.Котович, Л.П.Лабинцева, Е.Я.Михалёва, С.А.Мозгот, Е.В.Мстиславская, Н.Т.Пахсарьян, С.В.Перевезенцев, В.О.Петров, С.К.Саркисян, Е.А.Скоробогачева). Продолжая эту традицию, оргкомитет форума предлагает научному сообществу ознакомиться с некоторыми из изданий последних лет, представляющих несомненный интерес.

Ирина Татаринцева (Тамбов)

Юбилейный год С.В.Рахманинова в Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте: научные публикации в диахроническом аспекте

Юбилейный год, связанный со *150-летием С.В. Рахманинова*, прошёл под знаком музыкального приношения великому мастеру не только в России, но и многих странах мира, свидетельством чего стали многочисленные концерты, фестивали, конкурсы, музыкальные проекты. Для Тамбовской земли, которую сам композитор называл своей «малой Родиной», «благодатным местом» для сочинения произведений в его любимой Ивановке, имя *С.В. Рахманинова* особенно дорого. Особую ценность оно представляет в *музыкально-педагогическом институте*, носящем его имя. Данное учебное заведение прошло длительный путь своего формирования: от *музыкальных классов* при Тамбовском отделении *Императорского Русского музыкального общества* (1882), преобразованных в дальнейшем в *музыкальное училище*, которое в 1909 году *инспектировал сам С.В. Рахманинов* и благословил на творческую работу, до высшего учебного заведения. Поэтому не случайно, что постоянное прикосновение к его музыке, её постижение переносилось не только в многочисленную концертную деятельность института, но и в потребность изучения творческого наследия, реализованную в сборниках многочисленных *научных публикаций* Тамбовского музыкально-педагогического института, и стало одним из *приношений вуза великому композитору, пианисту, дирижёру в этот знаменательный год*.

Обращения к музыкальному наследию *С.В. Рахманинова* не прекращалась в институте ни на один год со дня основания учебного заведения. Об этом свидетельствует непосредственное участие преподавателей и студентов вуза в таких мероприятиях, как: «*Рахманиновские чтения*» (Тамбов, Рахманиновский центр), «*С.В. Рахманинов и мировая культура*» (Тамбов, Ивановка). Особо следует отметить ежегодно проводимую на базе института *международную науч-*

но-практическую конференцию «Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство», организатором которой в минувшие 10 лет являлась доктор искусствоведения, проректор по научной работе, хоровой дирижёр, лауреат всероссийских и международных конкурсов, профессор *Ольга Вячеславовна Немкова*. Как организатор и участник ряда международных, всероссийских и региональных проектов, в том числе и международного фестиваля им. С.В. Рахманинова, Ольга Вячеславовна стала основным координатором и одновременно редактором в фундаментальных научно-исследовательских публикациях юбилейного года, посвящённого великому композитору, чьё творчество является неотъемлемой частью культурного пространства Тамбовского региона. Весомая часть труда при осуществлении опубликованных сборников научных статей принадлежала также членам редакционной коллегии: кандидату искусствоведения, профессору ТГМПИ, заслуженному работнику культуры РФ *Ольге Васильевне Генебарт*, а также кандидату искусствоведения, профессору ТГМПИ *Елене Олеговне Казьминой*.

Важно отметить, что во многом идейным вдохновителем в формировании научного потенциала нашего вуза на протяжении многих лет является известный учёный, доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского и Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова, действительный член Академии общественных и фундаментальных наук имени М.В. Ломоносова, заслуженный деятель искусств России – *Александр Иванович Демченко*. Автор множества монографий и статей в области музыкознания и в иных сферах художественной культуры, постоянный участник Международной конференции «Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство», он внёс неоценимый вклад в формирование *научной платформы* Тамбовского музыкально-педагогического института юбилейного года.

Знаменательным событием в начале 2023 года стало проведение в феврале традиционного *Международного форума «Дни науки в ТГМПИ им. С.В. Рахманинова»*. Честью для нашего института явилось выступление на пленарном заседании конференции доктора искусствоведения, профессора Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского и Российской специализированной академии искусств *Вячеслава Вячеславовича Медушевского* с темой «*Дух русской цивилизации и творчество Рахманинова*». Сопровождая своё выступление музыкальными примерами, раскрывая в слове содержание ключевых тематических интонаций в произведениях композитора, он словно доносил до слушателя ценную сущность музыки великого композитора, как «*Огонь святой Божией любви, чистой и непобедимой...*». Именно эти слова можно считать отправной точкой при восприятии и изучении наследия великого Российского музыканта.

В созвучии с данным выступлением прозвучала блестяще раскрытая Александром Ивановичем Демченко тема «*Звёздные годы великих ровесников: К 150-*

летию со дня рождения Сергея Рахманинова и Фёдора Шаляпина». Рассматривая их творчество в двух параллельных плоскостях, демонстрируя в аудиозаписях и иллюстрирующем материале знаковые фрагменты выступлений выдающегося русского певца, а также судьбоносные произведения великого композитора самого яркого периода их жизни – 1900-х гг., он говорил о том, что в их своеобразном сотворчестве «с максимальной остротой запечатлелась ситуация разлома времён: то было уходящее былое, связанное с классической эпохой и новое, своего рода предъём реалий XX века» [2, с. 67].

В перечне научных публикаций юбилейного года следует отметить прежде всего авторские работы: «Сергей Рахманинов: очерки творчества» А.И. Демченко (см. Рисунок 1), сборник статей, заметок и аналитических этюдов «Творчество С.В. Рахманинова: вопросы поэтики, языка и композиции, исполнительской интерпретации» О.В. Генебарт (см. Рисунок 2), а также серьёзную краеведческую работу «Рахманинов слогом Олега Казьмина, основанную на документальных фактах, собранных хоровым дирижёром, педагогом ТГМ-ПИ им. С.В. Рахманинова, заслуженным работником культуры РФ О.А. Казьминым (см. Рисунок 3). Безусловно, важным событием в сфере научной деятельности юбилейного года стал выход сборника научных статей «Наши Рахманинов» под редакцией О.В. Немковой, О.В. Генебарт, Е.О. Казьминой (см. Рисунок 4), где был отражён самый широкий спектр проблем, связанных с творческим наследием композитора. Год, проходивший под знаком С.В. Рахманинова, открывался традиционной Международной научно-практической конференцией «Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство», где в отдельный блок были выделены публикации, посвящённые великому композитору (см. Рисунок 5). В рамках данной статьи представляется возможным лишь обзорно прокомментировать проблематику многочисленных статей, вошедших в названные сборники, сосредоточив своё внимание на локализации исследовательского подхода при изучении творческого наследия С.В. Рахманинова.

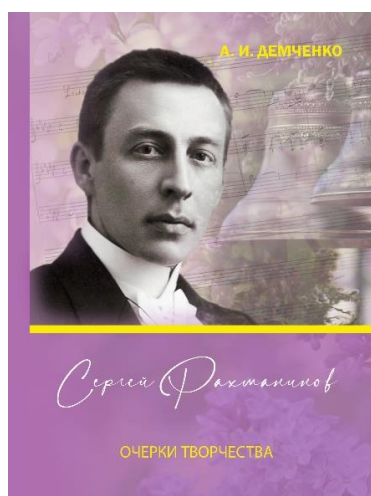


Рисунок 1



Рисунок 2

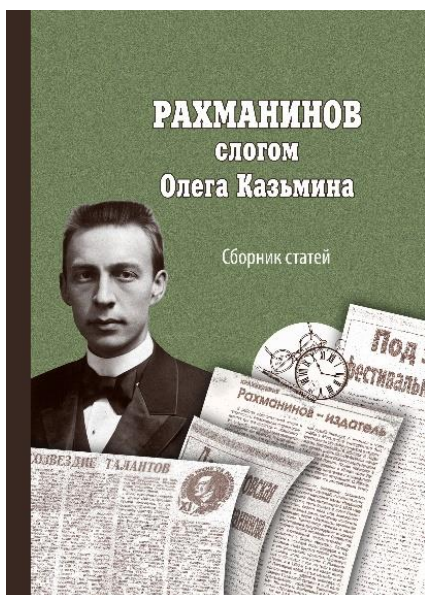


Рисунок 3



Рисунок 4



Рисунок 5

Своеобразной отправной точкой обширного пласта научных и краеведческих публикаций юбилейного года, состоявшихся на базе *Тамбовского музыкально-педагогического института*, стал фундаментальный труд *Александра Иванович Демченко «Сергей Рахманинов: очерки творчества»*. Ценность данного исследования заключается в своеобразной проекции художественного наследия великого мастера на культурное пространство, в котором отражены трагические вехи в судьбе России конца XIX – первой половины XX века. Автор данных очерков рассматривает творческое наследие С.В. Рахманинова как своеобразный *диалог* с той эпохой, в которой композитору довелось пройти свой жизненный путь, обозначив в своих произведениях *«сакральные момен-*

ты» трагического бытия и свои собственные ориентиры в его восприятии. Показательны в этом плане и названия основных глав: «На исходе эпохи», «Вершины 1900-х», «К новым берегам», «В диалоге с XX столетием». Причём в каждой из них есть разделы, где отмечаются моменты преодоления композитором трагических реалий жизненного пространства, как внешних, так и внутренних: «Героика преодолений», «Духовная оппозиция», «Грани адаптации». При этом Александр Иванович обозначает то, что было связано с исходом Классической эпохи, отмечая в произведениях композитора сферу «элегичности в её градациях от грусти и меланхолии до щемящей печали и жгучей ностальгии» до «настроений жизненной усталости, горечи разочарований и утраченных иллюзий» [2, с. 5], объясняя тем самым неоднократное им использование средневековой секвенции «*Dies irae*». Автор работы упоминает здесь симфоническую поэму «Остров мёртвых», источником вдохновения для которой, как известно, стала репродукция картины швейцарского художника Арнольда Бёклина. Следует отметить, что в изложении материала внимание акцентируется также на преодолении «созерцательно-мечтательных и элегических настроений на пути всемерного утверждения мужественно-волевых устремлений и действенной энергии» [2, с. 6], например, во *Втором и Третьем фортепианных концертах, Второй симфонии*.

Необходимо подчеркнуть, что автор данного научного труда не ставит перед собой задачу анализа всего массива произведений композитора, и тем не менее органично вписывает аналитический материал в сюжетную фабулу своих очерков. Рассматривая своеобразную эволюцию сочинений С.В. Рахманинова, А.И. Демченко отмечает проявление в них различных стилевых направлений, например, «веризма, фольклоризма, импрессионизма», указывая при этом на свойственный именно композитору «Рахманиновский ориентализм» [2, с. 7]. Свои размышления по поводу определённых стилевых аллюзий в сочинениях композитора он приводит также в статье «Творчество С.В. Рахманинова в контексте ведущих художественных направлений его времени», опубликованной в сборнике «*Наш Рахманинов*». Например, высказанная автором мысль о присутствии в «Алеко» переключек с оперным веризмом, раскрывается через аналогии с операми «Сельская честь» Масканьи, «Паяцы» Леонкавалло, «Манон Леско» Пуччини. Веристские особенности отмечаются также в ряде романсов: «Я опять одинок», «Ночь», «Отрывок из Мюссе» и др. Соприкосновение с импрессионизмом автор наблюдает во «Франческе да Римини», «Скупом рыцаре» [5, с. 8]. По мнению А.И. Демченко, черты «импрессионистской звукописи обнаруживаются в рахманиновской музыке уже с начала 1890-х годов (в том числе в симфонической поэме “Утёс”» [5, с. 11].

Буквально во всех очерках о творческом наследии С.В. Рахманинова автор выдвигает идею о сакральном начале в его произведениях, вводя такое понятие, как «феномен духовной оппозиции» [2, с. 6]. За этим высказыванием стоит многое – не только обращение композитора к таким сакральным монументам как «Литургия», «Всенощная», но и введение в свои произведения, в том числе и

камерные, тем колокольности, плача, заукокойных мотивов, специфических вертикальных структур.

Обширный раздел в данных очерках посвящён рассмотрению проявления «ностальгической лирики» в камерно-вокальных произведениях, где отмечаются различные ракурсы её проявления в музыкальном тексте, например, «мрачные рефлексии» в монологе «Ночь», «эмоциональная нюансировка» в романсе «Я опять одинок» и «Отрывок из Мюссе». От достаточно детального анализа ряда вокальных произведений автор переходит к камерно-инструментальным произведениям, отмечая в них «импрессивность сугубо психологического наклона», своеобразную «стенограмму обострённо чувствующей, легко ранимой души» [2, с. 28]. В качестве показательных примеров здесь приводятся Прелюдии *c-moll* и *h-moll* со свойственной им «взволнованной вибрацией тревожно-сумрачных эмоций и прихотливой игрой гармонической светотени» [2, с. 28]. «Элегичность, как родовое свойство образности С.В. Рахманинова», нередко координирующаяся с «обострённым драматизмом» [2, с. 33], достаточно подробно исследуются автором очерков на уровне гармонических структур в камерных сочинениях композитора.

Необходимо отметить ещё одно важное качество в рассматриваемой научной работе – проведение *стилевых аллюзий* в таких масштабных сочинениях, как оперы «Алеко» и «Скупой рыцарь», с творчеством Г. Малера и Р. Штрауса. От анализа данных сочинений А.И. Демченко переходит к философскому осмыслению темы *утраченных иллюзий* в вокальной музыке Рахманинова — «Над свежей могилой», «Проходит всё», «Дума», «Как мне больно», а также ряду инструментальных произведений, в которых, в частности, образная семантика тональности *h-moll* побуждает исследователя к проведению аналогий с произведениями Ф. Шуберта и П. Чайковского. Важно отметить, что в Прелюдии *h-moll* С.В. Рахманинова автор останавливает своё внимание на симбиозе признаков *lamento*, скорбных песнопений культового обихода, траурного хора-ла-шествия и погребальной колокольности. Определённые точки соприкосновения, как в плане сюжетно-драматургической канвы, так и жанровой трактовки, А.И. Демченко находит в *Фортепианном трио № 2 d-moll* С.В. Рахманинова и *трио «Памяти великого артиста» П. Чайковского*, отмечая при этом и определённые разночтения в завершающем разделе цикла.

Безусловно, не мог автор данного исследования о творческом наследии С.В. Рахманинова обойти тему *весенних мотивов*, столь ярко проявившую себя в романсе «Весенние воды» и кантате «Весна» с проведённой аналогией стихотворения З. Гиппиус «Журавли», а также со знаменитым поэтическим вдохновением А. Блока «О, весна без конца и без краю». При этом А.И. Демченко вновь связал пафос данной темы с композиторским восприятием определённых событий, происходящих в России, с «порывом в светлые дали, в чаемое грядущее» [2, с. 57]. Это опять тот своеобразный диалог, который вёл композитор с происходящими в его стране событиями, о чём автор очерков более подробно рассуждает в разделе «Героика преодолений», где теперь уже проводятся аналогии

ряда произведений С.В. Рахманинова (*Второй и Третий фортепианные концерты, Вторая симфония*, некоторые камерно-инструментальные пьесы 1910 г.) с *Четвёртой симфонией С. Танеева*, «Поэмой экстаза» А. Скрябина. С «концепцией преодоления» А.И. Демченко связывает также *Сонату для виолончели и фортепиано* [2, с. 61].

О претворении в музыке С.В. Рахманинова образа *России* писали многие музыковеды. Однако, посвящая этой теме отдельный раздел, А.И. Демченко трактует её как «вневременную категорию», воспринимаемую в *сакральном контексте*, который позволяет провести ближайшие аналогии с поэзией А. Блока или с творчеством Г. Свиридова. В качестве «наиболее значимого опознавательного знака музыки С.В. Рахманинова», передающего «важную суть духовного мира национальной культуры», автор называет *колокольность*, имеющую в его произведениях «всеобъемлющий смысловой диапазон»: «скорбные, траурные, погребальные звоны (*Прелюдия h-moll, заключение симфонической поэмы «Остров мёртвых»*) и эксцентрично-театральные колокольцы (*фортепианная пьеса «Полишинель» ор. 3 № 4, грозовой набат (окончание Первой симфонии) и психологически наполненные зовы-вопрошания (Этюд-картина d-moll из ор. 33)*)» [2, с. 79]. На основе многочисленных показательных примеров в данном разделе формируется своеобразная шкала *колокольности* в процессе эволюционного развития творческого наследия С.В. Рахманинова. «Подлинной антологией рахманиновской колокольности» А.И. Демченко не только называет два известных произведения С.В. Рахманинова, написанных с двадцатилетним интервалом – *Сюиту № 1 для двух фортепиано (1893)* и *вокально-симфоническую поэму «Колокола» (1913)*, но и предоставляет анализ данных сочинений в обозначенном контексте [2, с. 80].

В крупном разделе очерков «*К новым берегам*» А.И. Демченко рассматривает творчество композитора как своеобразный «вызов» кардинально новому времени. Автор его видит, с одной стороны, в освоении композитором новой стилистики: от классико-романтической до новейших течений современного искусства, проявивших себя в творчестве С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича. С другой стороны, своеобразный вызов происходящим событиям А.И. Демченко усматривает в необычной драматургической концепции поэмы «Колокола», где «в последовательном движении четырёх частей с исчерпывающей полнотой очерчена поэтапная траектория судьбы его поколения: от радужных упований праздничных утех» к отпеванию «безвозвратно уходящего “серебряного века”». В качестве подтверждения обозначенной образной фабульности автор даёт в данном разделе подробный анализ партитуры данного сочинения [2, с. 97].

От поэмы «Колокола» в очерках проводимая линия противостояния переходит к «Сакральным монументам» С.В. Рахманинова – «Литургии» и «Всенощной», связанным с «ренессансом русской духовной музыки». Анализ данных сочинений представлен здесь в контексте соотнесения двух сфер – «Сакрального и мирского» [2, с. 117-128]. Проводя своеобразную эволюционную линию

развития творческого наследия композитора, А.И. Демченко отмечает, что «*пелоса бунтарства и ниспровержения классики сменяется стремлением вернуться к традиционным устоям*» [2, с. 129]. В качестве показательных примеров приводятся «*Вариации на тему Корелли*» и «*Рапсодия на тему Паганини*».

Завершая в своих очерках своеобразный диалог *С.В. Рахманинова* с той противоречивой эпохой, в которой довелось творить великому мастеру, А.И. Демченко предлагает рассмотрение его музыкального наследия как некоторые «границ адаптации» к новому времени через «*мучительную противоречивость взаимоотношений с новой эпохой*» [2, с. 130]. В «*Завершающем взлёте*» его творчества в 1930-е годы автор называет партитуры: «*Рапсодию на тему Паганини*», «*Симфонические танцы*», а также *Третью симфонию*.

В заключение представленных очерков *творчества С.В. Рахманинова* А.И. Демченко излагает своеобразный *Постскрипtum*, где предлагает *диахронический взгляд* на музыкальное наследие великого композитора в контексте «*русского пути*», «*русской идеи*» [2, с. 150] как основополагающей философии его мировосприятия.

Обширный аналитический материал с глубинным погружением в семантику музыкального текста представлен в сборнике теоретических статей, заметок и аналитических этюдов «*Творчество С.В. Рахманинова: вопросы поэтики, языка и композиции, исполнительской интерпретации*», составленном профессором Тамбовского музыкально-педагогического института *Ольгой Васильевной Генебарт*. Материалом исследования стали *камерные фортепианные и вокальные произведения С.В. Рахманинова начала 1900-х, а также 1910–1916 годов*, отмеченные, по мнению автора, «*метафоричностью, особой концентрированностью, событийностью, высокой степенью детализации в привлечении языковых элементов, в частности, ладогармонических средств*» [1, с. 5]. Данная работа явилась результатом многолетнего труда Ольги Васильевны над столь значимой в творчестве *С.В. Рахманинова* областью его творчества. При этом следует отметить, что впервые в музыковедении камерная ветвь музыкального наследия композитора обозначенного периода рассматривается одновременно в таких важных взаимосвязанных между собой аспектах, как *композиционная организация, звуковысотные структуры, жанровые лексемы*, а также *исполнительская интерпретация*. В связи с выбранной концепцией исследования оптимально структурирование сборника, разделённого на четыре блока. В предполагаемом издании ценными представляются стремление концентрированно представить камерное творчество композитора с позиций смысловой составляющей его языковых и структурных компонентов.

Отобранные вокальные и инструментальные сочинения, представленные в данном сборнике, особенно благодатны для анализа *музыкально-языковых микроструктур* в силу особой сжатости и ёмкости текстов в этом типе жанра – в *миниатюре*. В первом разделе исследования определяются факторы циклического единства в сборниках *фортепианных и вокальных миниатюр С.В. Рахманинова* в контексте *сюжетно-поэтического единства*. Анализируя

структуру романсов *op. 8* на стихи Г. Гейне, автор отмечает формирующуюся внутреннюю цикличность в «градусе эмоции и жанровом воплощении» [1, с. 8]. Интересны тонкие авторские наблюдения над качеством «диалогичности, по-разному выраженной в привлекаемых текстах» Гейне-Плещеева [1, с. 10]. «Содержательно-смысловой уровень вербального текста» в циклической организации рассматривается на примере диптиха романсов «Какое счастье» и «Диссонанс» *op. 34*, где выявляется рассредоточенный «малый цикл», «определяемый единством воплощённой в стихах темы» [1, с. 15]. Мотивировку возникающего микроцикла в Мемориальный диптих романсов «Не может быть» и «Музыка» в сборнике *op. 34* автор объясняет «содержательно-смысловым пересечением поэтических текстов», объединённых «сквозной темой призвания, высокого предназначения художника-творца» [1, с. 21]. В данном исследовании обнаруживается новый авторский взгляд на проявление цикличности в сборнике 24 прелюдий С.В. Рахманинова, обозначенных тремя разнымиopusами, а также Этюдов-картин *op. 33*, на основе проявления «контуров единой драматургической линии», а также «сопряжённости отдельных пьес на уровнях музыкального языка, композиции, смысла» [1, с. 48].

Главное достоинство второго раздела работы «Гармония микро и макроуровня в камерных произведениях С.В. Рахманинова» состоит в том, что анализ представленных произведений демонстрирует тонкий и точный слух автора в трактовке рахманиновской звуковысотной системы. Исследование гармонических микроструктур построено по принципу *масштабного роста*: аккорд, модальные вкрапления в тональность (где объектом является уже не созвучие, а ячейка), инициальные гармонические формулы (обороты, последования специфических вертикальных структур). Детальный анализ *колористики* длящихся созвучий (в сочетании остинатности и вариантных изменений) позволяет автору очертить характеристичность *семантической системы гармонии С.В. Рахманинова* как смещение акцента с «классической» формы актуализации гармонии в виде одной из освоенных исторической практикой гармонических формул – на длительную «разработку» особым образом «артикулируемого» созвучия во всём многообразии» [1, с. 54]. Подробно рассмотренные модальные структуры в музыкальном тексте камерных произведений С.В. Рахманинова позволяют О.В. Генебарт сделать вывод об их определяющей роли в *семантической окрашенности* текста. Анализируемые разновидности ладовых модальностей в контексте комплекса знаков характеризует семантическое поле с весьма широкими границами: от интонационности церковного обихода до скерцозности. Убедительными представляются обозначенные автором средства воссоздания колокольности в гармонических микроструктурах Этюдов-картин *op. 33*. Тщательно проанализированы детали употребления симметричных ладов с их традиционной для российской музыки семантикой сфер волшебства и зловещих стихий в камерных сочинениях 1910-х годов. Убеждает и вызывает профессиональное уважение интонационное, «осмысленное» слышание, благодаря которому в каждом факте гармонической вертикали и гори-

зонтиками отмечаются *семантические истоки, семантический генезис*, позволяющий расшифровывать язык *С.В. Рахманинова* как *смысловый код*, обеспечивающий художественное восприятие и переживание его музыки.

В третьем блоке работы *«Проблемы жанра. Общие вопросы поэтики»* представлен анализ *жанровых лексем в контексте структурной и звуковысотной организации* на основе глубинного погружения в музыкальный текст фортепианных и вокальных миниатюр композитора. В аналитическом материале данного раздела Ольга Васильевна затронула также малоизученную в музыковедении – проблему *модуса иронии*, определяя его как *«дистанцированный “взгляд” на преобладающий возвышенно-серьёзный строй музыки»* [1, с. 165], проводя при этом интересные аналогии анализируемых сочинений *С.В. Рахманинова* с произведениями других композиторов. Подробные авторские детали музыкальных текстов анализируемых сочинений позволяют ему выходить на уровень их *семантической обусловленности*.

Отдельный интерес вызывает и стоящий особняком раздел *«Вопросы исполнительства»*, в некоторых материалах которого рассматриваются произведения других музыкальных гениев в *исполнительской интерпретации С.В. Рахманинова*. Цель данного раздела, как определяет сам автор статьи, состоит в том, чтобы *«найти средства адаптации музыковедческого анализа звуковысотной структуры произведения к процедуре составления плана исполнительской интерпретации, привлечь внимание к тем компонентам, которые определяют качество артикуляции, штрихов, особенности туше, громкостной динамики, кроме того, к обнаружению форм корреспондирования повторяющихся интонационных и гармонических структур»* [1, с. 171]. Изложение материала данного раздела ещё раз подтверждает необходимость аналитического осмысления, выводящего на уровень исполнительской интерпретации камерных сочинений великого мастера.

Ещё один из важнейших аспектов в области рахманиноведения – *краеведческий* – представлен в сборнике статей хорового дирижёра, педагога ТГМПИ им. *С.В. Рахманинова*, заслуженного работника культуры РСФСР *Олега Алексеевича Казьмина*. Это обширный исследовательский материал, включающий в себя статьи, ранее опубликованные в изданиях конференций и в периодической печати. Показательно, что Олег Алексеевич *ушёл в иной мир* именно в *юбилейный год С.В. Рахманинова*, как бы завершив свою миссию *«краеведческого летописца»* творческого наследия этого великого композитора, так тесно связанного с Ивановкой и всего того, что его окружало.

Материал структурирован в пять разделов. В начальном из них автор достаточно подробно описывает ветви родословной *С.В. Рахманинова*, связанные с *Козловским уездом Тамбовской губернии*, а также тех людей, которые его окружали [3, с. 5-36]. Здесь упоминается бесценный труд *Софьи Александровны Сатиной*, ближайшей родственницы композитора, называемой им *«светлой душой»*, которой композитор посвятил романс *«Островок»*. Тамбовским жителям имя *Софьи Александровны Сатиной* памятно ещё и тем, что она способ-

ствовала *воссозданию имени С.В. Рахманинова в Ивановке*. В этом же блоке даётся описание творчества учителя композитора, выдающегося музыканта рубежа XIX–XX веков, пианиста-виртуоза, дирижёра, профессора Московской консерватории, родственными корнями связанного с Тамбовщиной и выступившего в публичной библиотеке нашего города, *Александра Ильича Зилоти*.

Следующий раздел создаёт представление о *С.В. Рахманинове* преимущественно как исполнителе (*дирижёре, пианисте*), а также *авторе произведений, созданных в Ивановке*. Показательно название третьего раздела «*В соцветье учителей, друзей, знакомых*», где Олег Алексеевич очерчивает далеко не полный круг людей, с которым по жизни более тесно или по случаю общался Сергей Васильевич. Следует, в частности, отметить представленные здесь автором интересные сведения о дружеских связях композитора с известным художником, входящим в объединение «*Мир искусства*», *Мстиславом Валериановичем Добужинским* или с *Иваном Алексеевичем Буниним, Антоном Павловичем Чеховым*, а также с актёрами МХАТа.

Самым масштабным разделом стал четвёртый – «*В нетленной памяти людской*», где Олег Алексеевич освещает глобальные проекты, которые увековечили имя нашего величайшего соотечественника на Тамбовской земле. Статьи О.А. Казьмина представляют своеобразную *летопись* об исполнителях рахманиновских творений на *музыкальных фестивалях имени С.В. Рахманинова (с 1982 по 2013 годы)*, а также доносят оценку участников *Международных курсов высшего художественного мастерства пианистов*, знакомят с *лауреатами Международного юношеского конкурса им. С.В. Рахманинова*, проводимых на базе ТГМПИ. В этом же разделе автор освещает внесённую в рахманиану лепту Тамбовскими художниками. Здесь называются такие имена, как *А.И. Лёвшин, Т.Н. Емельянова, Е.В. Рябинский, Е.В. Соловьёв, В.В. Сизов, А.А. Харитонов*. Не мог Олег Алексеевич обойти также *Бронзовую скульптуру*, выполненную заслуженным художником РСФСР *К.Я. Малофеевым*, которая «*возвышается в Ивановке на постаменте, сделанном в виде белой колонны, основание которой стоит на платформе в виде крышки рояля*» [3, с. 222]. Автор краеведческого исследования указывает и на выполненные скульптором две *мемориальные доски*, установленные на зданиях *музея-усадьбы композитора и Тамбовского государственного музыкально-педагогического института имени С.В. Рахманинова* [3, с. 223]. В работе называется также *бюст великого мастера*, установленный в *Ивановском музее-усадьбе*, выполненный названным скульптором. Следует отметить, что *К.Я. Малофеев* в юбилейный год композитора изготовил и *барельеф с изображением профиля С.В. Рахманинова на здании железнодорожного вокзала «Тамбов»*.

Пятый раздел, несмотря на название «*Разное*», также связан с именем *С.В. Рахманинова*. В частности, несколько материалов посвящены уроженцу Тамбова, народному артисту СССР *Виктору Карповичу Мержанову*, который внёс неоценимый вклад в увековечивание и популяризацию на Тамбовской земле памяти нашего гениального соотечественника. Можно с полной уверен-

ностью констатировать, что подобную миссию в течение своего жизненного пути выполнил и автор данного сборника – *Олег Алексеевич Казьмин*.

Знаковым событием в сфере научной деятельности Тамбовского музыкально-педагогического института стал выход коллективного сборника публикаций *«Наши Рахманинов»*, посвящённого различным аспектам осмысления творческой личности С.В. Рахманинова как композитора, пианиста, дирижёра, гражданина, русского интеллигента. В него вошли статьи, опубликованные в различных изданиях в течение последних 20 лет преподавателями, студентами и аспирантами вуза. Основу рубрикации сборника составили взаимосвязанные и соподчинённые направления: *творчество, образование, исполнительское искусство*, а также *краеведение*.

Среди статей, вошедших в первый раздел данного издания, особое внимание привлекают те, в которых затрагивается *сакральный контекст в образной семантике произведений С.В. Рахманинова*. Прежде всего, здесь следует отметить работу *А.И. Демченко «Одна из страниц в сокровищнице великого наследия»*. В ней автор продолжает свои размышления, прозвучавшие в «Очерках творчества», о своеобразной *«духовной оппозиции»* в творческом наследии великого композитора в один из самых тяжёлых периодов его жизненного пути. Александр Иванович пишет: *«В эти годы крушения прежнего жизненного уклада композитор стремился противопоставить экспансивному натиску современности мужественно-стоическое восприятие происходящего и этос высшего нравственного закона, опирающегося на религиозные устои»* [5, с. 17]. В связи с этим, по мнению автора, композитор в своём вокальном творчестве выдвигает особый жанр *«духовной проповеди»* [5, с. 17]. Из предшествующих произведений, соотносимых с этим жанром, называются *«У врат обители святой»*, а также *«Христос воскрес»*. В качестве наиболее показательных вокальных произведений 1910-х годов автор выбирает *«Оброчник»*, *«Воскрешение Лазаря»*, а также *«Из Евангелия от Иоанна»*. Необычной представляется их трактовка в контексте *«вокального монолога»*, *«ораторского возгласия»* [5, с. 19-20], подтверждаемая отдельными нюансами музыкального текста – фактурой, гармонией, мелодической направленностью, и его соотносимостью с *«архаизмами и библейской лексикой»* [5, с. 22], что восходит к сакральному началу образной семантики.

Обозначенный контекст *«рассредоточенной сакральности»* прослеживается также в статье *Ольги Вячеславовны Немковой «“Колокола” С. Рахманинова, “По прочтении псалма” С. Танеева: две вершины русского кантатно-ораториального творчества начала XX в. — два полюса мироощущения эпохи»*, выстроенной с позиции отечественной духовной музыкальной традиции. Автор данного исследования анализирует два монументальных творения с позиции их корреляции к тем событиям в России, которые происходили в судьбоносное для России время и неоднозначности их восприятия русскими композиторами. Авторское напоминание говорит нам о том, что у С.И. Танеева это запечатление *«прощального взгляда композитора на мир»* [5, с. 24], а рах-

маниновская позиция, наоборот, «открыта всем стихиям внешнего мира» [5, с. 25]. Тем не менее, О.В. Немкова обозначает важнейшую точку соприкосновения в этих двух произведениях, определяемую как «вселенский» подход к охватываемой ими проблематике, стремление к «постижению нравственного смысла человеческого бытия», как «глубокое погружение в нравственно-философскую проблематику» [5, с. 24-26].

В следующей статье автором представлен уже иной аспект рассмотрения симфонической поэмы С.В. Рахманинова «Колокола» — диахронический, в плане искусствоведческих интерпретаций, охватывающих период «более чем векового движения исследовательской мысли по пути постижения этого выдающегося творения» [5, с. 29]. О.В. Немковой тщательно проанализированы не только современные публикации по данному произведению, но и первые, которые появились сразу после премьеры данного сочинения в Санкт-Петербурге и Москве. При этом называются не только позитивные, но и негативные отзывы тех людей, которые «позиционировал себя в качестве приверженцев композитора», например, Н.Я. Мясковского и Н.К. Метнера [5, с. 32]. Автором отмечается и неоднозначная оценка «колокольного звона» в поэме. В дальнейшем в статье представлен целый ряд подробных комментариев на статьи, вышедшие уже во второй половине XX века, например, О.И. Соколовой, Ю.В. Келдыша, А.И. Кандинского и ряда других известных музыковедов. Видимо столь пристальный взгляд О.В. Немковой, как хорового дирижёра, на музыковедческую аннотацию этого произведения был необходим, чтобы осмыслить и понять драматургическую концепцию столь непростого произведения уже в своей исполнительской деятельности.

На открытии XXXVII Рахманиновского фестиваля, посвящённого 145-летию композитора, Ольга Вячеславовна выступила теперь уже в роли художественного руководителя и главного дирижёра смешанного хора ТГМПИ им. С.В. Рахманинова – лауреата всероссийских и международных конкурсов, обладателя золотой медали IX Всемирных Хоровых игр. Хор впервые в Тамбове исполнил поэму «Колокола» совместно Саратовским губернским театром хоровой музыки (художественный руководитель и главный дирижёр – заслуженный деятель искусств РФ, профессор Людмила Алексеевна Лицова), симфоническим оркестром Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке (художественный руководитель и дирижёр – заслуженный артист России, профессор Игорь Юрьевич Громов), а также солистами театра «Новая опера» им. Е.В. Колобова. Тамбовская премьера «Колоколов», состоявшаяся 01. 04. 2018 на сцене «Тамбовтеатра», вызвала широкий резонанс как среди жителей города, так и его почётных гостей, например, ректора МГИМ им. А.Г. Шнитке, профессора А.И. Щербаковой, приглашённого солиста Большого театра и ведущего солиста театра «Новая опера» Е.В. Колобова А. Белецкого, которые дали высокую оценку исполнению этого грандиозного сочинения. Тем самым *сакральная ипостась* творческого наследия великого композитора оказалась представленной в ТГМПИ им. С.В. Рахманинова как в

музыковедческой, так и исполнительской практике. Во многом она прозвучала и в других работах сборника, например, в статье А.А. Илларионовой «Хоровое творчество С.В. Рахманинова в аспекте музыкально-эстетических тенденций рубежа XIX–XX веков», где была рассмотрена специфика эволюции хорового мышления композитора в плане трансформации его эстетических воззрений.

В анализируемом блоке статей сборника следует выделить работы, которые отличаются тщательностью аналитического обоснования музыкального текста в сочинениях С.В. Рахманинова. Это, прежде всего, *две статьи О.В. Генебарт: «Гармонические структуры микро- и макроуровня в Этюде-картине f-толл С.В. Рахманинова: к вопросу о музыкальной семантике», «Картиность как компонент жанровой структуры этюдов-картин С.В. Рахманинова»,* а также её работа в соавторстве с аспиранткой ТГМПИ им. Рахманинова Л.Ю. Сеницыной *«Сюита № 2 ор. 17 для двух фортепиано С.В. Рахманинова: об особенностях композиции частей и целого».* Данные публикации можно воспринимать как своеобразные аналитические эскизы, в которых детально анализируются семантические аспекты традиционной и обновлённой С.В. Рахманиновым гармонии, структурной организации, жанровых компонентов, восходящих к сакральному началу.

Иной контекст сакральности, раскрывающий *«русский культурный код»* [5, с. 100] в творческом наследии композитора, представлен в работе доцента *О.Н. Ромашиковой* и старшего преподавателя ТГМПИ *А.А. Ромашикова «Русский характер в русском звуке»*, где дан анализ произведений С.В. Рахманинова в переложении для оркестра русских народных инструментов с описанием их темброво-фонической палитры.

Следует отметить, что в публикациях рассматриваемого сборника наблюдаются разные подходы к выявлению константных элементов музыкального текста в камерно-вокальных сочинениях, нередко представляющих своеобразную музыкально-поэтическую исповедь композитора. Один из них, например, определяется рассмотрением различных аспектов *поэтической структуры стиха* и её влиянием на строй музыкально-интонационного интонирования в романсах С.В. Рахманинова. В связи с этим закономерным представляется изучение тончайших нюансов тех поэтических текстов, которые привлекали композитора своей музыкальностью и одновременно своеобразной исповедальностью духовного строя. Именно подобная литературная составляющая творческого наследия С.В. Рахманинова становится объектом изучения в работе преподавателя ТГМПИ *И.Е. Зиминной «Поэзия Д. Ратгауза в романсах С. Рахманинова».*

Продолжая линию рассмотрения специфики вокальной выразительности в романсах композитора, профессор ТГМПИ *Н.А. Ежова* в своей статье *«Аспекты интерпретации камерно-вокальных сочинений С.В. Рахманинова»* отмечает преемственную связь с творческими достижениями его предшественников, а также более подробно останавливается своё внимание на богатой палитре партии фортепиано *«в создании целостного музыкального образа»* [5, с. 249].

Значимый и весомый блок сборника посвящён различным аспектам проблемы *исполнительской интерпретации* в музыкальном наследии композитора. Наиболее важный из них связан с рассмотрением взаимосвязи творчества Рахманинова-пианиста с *русской фортепианной традицией*. Привлекательна в этом отношении статья профессора музыкально-педагогического института Л.Г. Суховой «*Творчество С. Рахманинова-пианиста в контексте русской художественной культуры*», в которой не только исследуются истоки «*пианистического воспитания*», «*этапы музыкального образования*», связанные с такими известными педагогами-музыкантами, как Н.С. Зверев, А.И. Зилоти, но и основные составляющие индивидуального пианистического стиля композитора, столь ярко проявившие себя в его концертной деятельности [5, с. 200-203].

Развёрнутая, глубинная характеристика творческого портрета С.В. Рахманинова, как выдающегося пианиста, содержится в статье О.В. Генебарт «*Исполнительская деятельность С.В. Рахманинова в зеркале воспоминаний современников и музыкальной критики*», в которой не только приводятся наиболее яркие афоризмы и высказывания, связанные с уникальной исполнительской интерпретацией музыкальных произведений композитором, но и выстраивается оригинальная аналитическая фабула этих изречений с интересными авторскими комментариями в данной работе.

Всем известны достижения С.В. Рахманинова на дирижёрском поприще как симфонических, так и оперных произведений. В ряде статей третьего блока сборника даётся своеобразный диахронический срез наиболее ярких выступлений композитора, исполнявшего не только свои собственные сочинения, но и произведения западноевропейских и русских композиторов, наиболее близких ему по мироощущению и своей стилистике. Показательны в этом отношении работы О.А. Казьмина и Е.О. Казьминой «*С.В. Рахманинов как симфонический дирижёр*», «*Музыка западноевропейских композиторов разных эпох в исполнительском искусстве пианиста и дирижёра С.В. Рахманинова*», содержание которых опирается на конкретные документальные источники, что, безусловно, свидетельствует о ценности данного материала.

В содержании статей сборника выделяется комплекс проблем, отражающих *целостную систему образования* в культурном пространстве России второй половины XIX века, повлиявшей на формирование творческой личности С.В. Рахманинова и непосредственно на его педагогический опыт. Наиболее ценным представляется материал, в котором не только комментируются достижения Русской исполнительской школы, но и отмечается её значимость для современного поколения музыкантов. Именно в подобном контексте представлен материал статьи заслуженного артиста РФ, профессора, ректора ТГМПИ Романа Николаевича Бажиллина «*С.В. Рахманинов и традиции музыкального образования в России*». Все рассуждения автора объединены идеей «*значимости музыки как мощного инструмента воспитания личности*» [5, с. 163]. В качестве показательного примера он приводит «*радикальную методiku*» Н.С. Зверева, неоднократно подвергающуюся критике и, тем не менее, развив-

шую глубинные профессиональные навыки, мышление, вкус, артистическую индивидуальность музыканта в его учениках, среди которых волею судьбы оказался и *С.В. Рахманинов*. Свои рассуждения автор выводит на современные реалии образования XXI века, обозначая острую необходимость «*глубокого понимания непреходящей ценности исторических традиций, накопленных в этой сфере поколениями выдающихся деятелей, которые по сей день остаются гордостью России и её славой*» [5, с. 172].

В завершающем блоке сборника «Наш Рахманинов» представлены статьи, отражающие краеведческие аспекты творческого наследия С.В. Рахманинова. Во многом они посвящены панорамному взгляду на бытование музыки великого композитора на Тамбовской земле и вопросам бережного сохранения здесь памяти Русского музыканта. Среди наиболее весомых событий отмечаются и подробно описываются ежегодно проводимый Международный музыкальный фестиваль им. С.В. Рахманинова, Международный юношеский конкурс пианистов (1994–2012), а также визит в Тамбов двоюродной племянницы композитора С.В. Сатиной. Основной материал данных статей составлен на основе *фондовых коллекций музея истории ТГМПИ им. С.В. Рахманинова*.

В конце небольшого экскурса в научные публикации музыкально-педагогического института им. С.В. Рахманинова юбилейного года следует вернуться к *Международному форуму* и остановиться на тех работах, которые были представлены в сборнике научных статей по материалам XIX *Международной научно-практической конференции «Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство»*, состоявшейся 14 февраля 2023 года. По-прежнему притягательной здесь остаётся сфера исследования, связанная с исполнительской интерпретацией камерной музыки композитора – фортепианной и вокальной. В рамках обозначенной проблематики были представлены две статьи: профессора кафедры Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова *О.П. Сайгушкиной «Ховард Шелли – интерпретатор музыки С. Рахманинова»*, а также профессора ТГМПИ *Н.А. Ежовой «Интерпретация камерно-вокальных сочинений С.В. Рахманинова в контексте проблемы исполнительской свободы прочтения авторского текста»*. Показательно, что оба автора являются концертирующими музыкантами, для которых подобный контекст рассмотрения творческого наследия композитора особенно важен.

Стержневая исследовательская проблема представленных научных публикаций анализируемого сборника во многом отразилась в трёх статьях *А.И. Демченко*, взаимосвязанных между собой единой концепцией, которую можно обозначить как становящийся процесс диалогичности личностей: их сопряжения и единения в культурном наследии «Серебряного века». Именно в подобном контексте, составляющем своеобразную триаду, были представлены статьи автора: «*В думах о России*», «*Рахманинов и Скрябин: параллели и расхождения*», «*Звёздные годы великих ровесников: К 150-летию Сергея Рахманинова и Фёдора Шаляпина*». В первой из них А.И. Демченко проводит параллели

между двумя яркими личностями наиболее трагического периодами времени, совпавшего с тремя войнами и революциями – религиозным философом *Н.А. Бердяевым* и *С.В. Рахманиновым*. Точки соприкосновения между ними определяются автором в осмыслении таких понятий как «*русский путь*» и «*русская идея*», базирующихся на принципе сопряжения «*поляризованных сущностей*» [4, с. 5] с показом не только «*светлых сторон бытия*» [4, с. 6], но и «*буйствующей слепой стихии*» [4, с. 7] русской природы. На примере конкретных произведений композитора и высказываний русского философа Александр Иванович говорит об их «*исканиях, связанных с высоким духовным напряжением*» [4, с. 9]. Во второй статье автор определяет точки соприкосновения между двумя яркими музыкантами «Серебряного века» – *А.Н. Скрябиным* и *С.В. Рахманиновым* – в плане их принадлежности *Московской школе – пианистической и композиторской* [4, с. 14]. На основе предложенного здесь аналитического материала он говорит здесь о различиях принципов романтического мышления, а также содержательно-стилевой ориентации. Материал завершающей части этой триады был представлен Александром Ивановичем на пленарном заседании конференции, о чём было сказано выше. Комментируя «*звёздные годы великих ровесников*» *С.В. Рахманинова* и *Ф.И. Шляпина*, автор статьи отмечает, что именно в это время *П.И. Чайковский* предсказывает композитору «*великое будущее*» [4, с. 6]. В качестве пророческой мудрости он приводит также слова *А.П. Чехова*, обращённые к *С.В. Рахманинову* после его совместного выступления с великим русским певцом в Ялте: «*Будущее за Вами*» [4, с. 86].

Показательно название первого раздела опубликованного сборника, в основу которого положены строки российской поэтессы XX века *Майи Румянцевой* «*Он пел Россию от земли до неба...*». Как точно они отражают жизненное кредо великого русского музыканта и ещё раз подтверждают высказывание самого композитора: «*Моя музыка – это плод моего характера и потому это русская музыка*». Именно эти слова *С.В. Рахманинова* стали стержневой основой многих публикаций юбилейного года, представленных в *Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте*, в которых раскрывались различные аспекты его творческого наследия и демонстрировались множественные подходы к постижению этой великой личности, к осознанию тех глубинных пластов Русской культуры, к которым был приобщён русский композитор и остался верен им до последних лет своей жизни.

Подводя итог представленному обзору научно-исследовательских «приношений» Сергею Васильевичу Рахманинову от Тамбовского музыкального вуза, с гордостью носящего его имя, вероятно, не будет преувеличением утверждать, что результаты юбилейного, 2023 года оказались здесь поистине впечатляющими. Объём проведённых исследований и осуществлённых публикаций, их тематическая разноплановость, теоретическая и практическая ценность, а также широкая вовлечённость профессорско-преподавательского и студенческого контингентов в изучение творческого наследия и личности нашего великого соотечественника, позволяют говорить о безусловной уникальности реали-

зованного проекта. Как бесспорно и то, что постижение, освоение и осмысление музыки С.В. Рахманинова, в которой закладывались основы духовности, нравственности, художественной морали – это своего рода обращение к современникам и потомкам о необходимости сохранения этих ценностей в нашем жизненном пространстве.

Литература и источники

1. Генебарт О.В. Творчество С.В. Рахманинова: вопросы поэтики, языка и композиции, исполнительской интерпретации. Теоретические статьи, заметки, аналитические этюды / О.В. Генебарт; Там. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова. Тамбов, 2023. 204 с.
2. Демченко А.И. Сергей Рахманинов: очерки творчества / А. И. Демченко; отв. ред. О.В. Немкова; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. Тамбов: ТГМПИ им.С.В.Рахманинова, 2023. 173 с.
3. Казьмин О.А. Рахманинов слогом Олега Казьмина: сборник статей / Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова ; ред.-сост. Е.О. Казьмина. Тамбов :ТГМПИ им.С.В.Рахманинова, 2023. 419 с.
4. Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство : сборник статей по материалам XIX Международной научно-практической конференции, 14 февраля 2023 г. / Тамб. гос. муз.-пед.ин-т им. С.В. Рахманинова; отв. ред. О.В. Немкова. Тамбов: Редакционно-издательское бюро ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2023. 560 с.
5. Наш Рахманинов: сборник научных статей / отв. ред. О.В. Немкова; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С.В. Рахманинова. Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 2023. 356 с.

Левон Акопян (Москва)

Мои музыкальные миры

*СПб. : Издательство имени Н.И.Новикова, 2022. — 479 с.
В серии «Отечественные музыковеды. Избранное»*

Книга избранных статей московского музыковеда отражает энциклопедически широкий круг его профессиональных интересов: от вопросов методологии музыкальной науки и анализа средневековых армянских духовных песнопений до творчества Дмитрия Шостаковича, музыки советской эпохи, музыкального авангарда и наследия малоизвестных композиторов XX века.

Содержание

От автора . . . 7

Часть I ТЕОРИЯ

Теория музыки в поисках «научности». Методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий ... 13

Возможные модели музыкальной герменевтики 78

Рамплиссаж как музыкально-теоретическая проблема . . . 100

Часть II АРМЯНСКИЕ ТЕМЫ

Армянское осмогласие и пение по хазам как феномены средневековой христианской культуры . . .	125
Арам Хачатурян — Рубенс Востока . . .	147
От «народности» к космополитизму: об армянской музыке 1970-х — начала 1980-х . . .	
<i>Часть III XX ВЕК</i>	
Музыкальная автобиография Стравинского	179
Откровение об «Откровении»: «Книга с семью печатями» Франца Шмидта . . .	205
Диалектика «серийной риторики» и нарративности в шедеврах дармштадтской классики ..	226
Законы музыки Ксенакиса, не сформулированные им самим . .	268
Восточно-западный синтез в творчестве Тору Такэмицу . .	294
<i>Часть IV ВОКРУГ ШОСТАКОВИЧА</i>	
Отверженные детища Шостаковича: опусы 12, 14, 20 .	309
Шостакович, Пролеткульт и РАПМ . . .	345
Неизвестное из «Носа»	357
Музыкальность Хармса ..	372
Религиозный аспект в поздней советской музыке: от Шостаковича и далее .	381
До и после Шостаковича: восприятие советской музыки на Западе . .	396
Вайнберг в российском контексте	431
Список опубликованных трудов Л.О. Акопяна . . .	445
Указатель имен	467

От автора

Я родился в Ереване в 1953 году, а моя первая публикация — очерк к шестидесятилетнему юбилею композитора К.С. Хачатуряна — появилась в календаре памятных музыкальных дат и событий за 1980 год. Тогда я был студентом-заочником музыковедческого факультета Ереванской консерватории, а до этого успел окончить биологический факультет Ереванского университета и даже проработать два года в академическом институте микробиологии — без всякой пользы для науки и для себя лично.

Своими главными учителями я считаю известнейшего современно армянского композитора Тиграна Мансуряна и своего старшего двоюродного брата, филолога-русиста Вардана Айрапетяна (1948–2019). Общение с Тиграном, особенно интенсивное в конце семидесятых и начале восьмидесятых, сыграло принципиальную роль в формировании моих музыкальных вкусов и пристрастий, упорядочило мои представления об иерархии ценностей в искусстве. Вардан стимулировал мой интерес к гуманитарному знанию, помог дисциплинировать мой стиль мышления и письма. Прежде всего именно благодаря этим двум необычайно харизматическим личностям (которые, кстати, никогда не встречались друг с другом) я, пользуясь словами из книги пророка Ионы, научился от-

личать правую руку от левой и начал кое-как разбираться в некоторых действительно важных вещах. Если бы не они, я, скорее всего, не решился бы столь резко сменить профессию и остался бы биологом-меломаном, сочиняющим для подработки популярные комментарии к музыкальным радиопередачам.

С начала 1980-х я работал в Институте искусств Академии наук Армении. В качестве темы для исследования я избрал средневековую армянскую невменную систему. Этой теме в Армении традиционно уделялось повышенное внимание; считалось, что благодаря дешифровке армянских невм (хазов) удастся восстановить средневековые духовные гимны-шараканы в их аутентичной форме, не искаженной позднейшими наслоениями. К работе я, откровенно говоря, приступал неподготовленным; приходилось осваивать основы древнеармянской грамматики, невмологии, теории осмогласия. Так или иначе, в 1987 году я защитил кандидатскую диссертацию о структурах армянского осмогласия и их отражении в невменном письме; за неимением диссертационного совета в Ереване защита состоялась в московском Государственном институте искусствознания (ГИИ) — тогда я еще не мог подозревать, что впоследствии он станет моим местом работы. Защита прошла успешно, но диссертация сама по себе была все еще недостаточно зрелой; мои главные публикации по армянской средневековой гимнодии появились позднее. Совершенно особые, ни с чем не сравнимые переживания доставила работа над переводом полного корпуса шараканов с древнеармянского на русский; этот перевод, с большим теоретическим введением, был издан в Ереване в 2017 году.

Я интересовался и многими другими вещами — самой разной музыкой и всевозможными направлениями музыкальной науки. В частности, меня занимала проблема глубинной структуры, определяющей закономерности развертывания музыкальной формы и выступающей источником имманентно-музыкальных смыслов. С этой точки зрения я попытался рассмотреть некоторое множество разнородных образцов, от средневековой монодии и Монтеверди до произведений Дебюсси, Стравинского и Шостаковича, и в конце концов собрал то, что получилось, в рукопись под названием «Анализ глубинной структуры музыкального текста». В начале особенно тяжелой для Армении зимы 1992–93 года мы всей семьей вылетели в Москву. Я захватил с собой рукопись, не особенно надеясь, что она кого-либо заинтересует, и даже подумывал о том, чтобы еще раз сменить профессию, но этого удалось избежать благодаря неоценимой моральной и практической поддержке моих дорогих друзей, польского музыкального критика Людвика Эрхардта (1934–2022) и московского издателя (ныне известного прозаика) Максима Осипова. Через некоторое время рукопись, на мое счастье, попала к заведующему сектором музыки ГИИ М.Г. Арановскому (1928–2009). Ознакомившись с ней, Марк Генрихович, к моей величайшей радости, предложил мне стать сотрудником сектора, и в результате мы прочно обосновались в Москве. Через пару лет работа была издана, защищена в качестве докторской диссертации, и с тех пор я веду жизнь академического исследователя, занятого любимым делом.

Общее представление о том, что было сделано за прошедшие четверть века с небольшим, могут дать тексты, воспроизведенные в этой книге, и помещенный в конце список опубликованных работ. В него не вошли мелкие публикации популярного рода: рецензии на компакт-диски для журнала *Audio Music* (выходил в Санкт-Петербурге в 2000–2003 годах) и для русского варианта британского журнала *Gramophone* (выходил в Москве с 2008-го по 2013-й), концертные рецензии и газетные статьи, следов которых уже не найти. Среди завершенных, но еще не опубликованных проектов — «Музыка последнего столетия: теория и история» и «Музыкальная культура “оттепели” и “застоя”»; оба проекта мыслились как своего рода гибриды историко-теоретического трактата и энциклопедического издания, предназначенные для размещения в Сети и изобилующие гиперссылками. В работе — еще один сравнительно объемистый труд под условным названием «Третья четверть века: расцвет и увядание новой музыки». Свою программу-максимум, рассчитанную на ближайшие три года, я вижу в том, чтобы представить всемирную панораму музыки и музыкальной жизни пятидесятых, шестидесятых и первой половины семидесятых годов прошлого столетия — эпохи, в высшей степени насыщенной событиями и до некоторой степени итоговой для музыки всей западной цивилизации.

Возможные модели музыкальной герменевтики

Первый в русскоязычной литературе развернутый очерк дисциплины «музыкальная герменевтика» был опубликован в 1927 году¹, спустя четверть века после того как Герман Кречмар впервые выдвинул идею герменевтики как особой ветви музыкознания, не идентичной музыкальной эстетике, противопоставленной чистому «формализму» того типа, который культивировал Эдуард Ганслик, и претендующей на строгую позитивную научность. С.Н. Беляева-Экземплярская, следуя за Г. Кречмаром, определяет музыкальную герменевтику как «теоретическую дисциплину, стремящуюся установить смысл и содержание, заключенные в музыкальных формах». Видимо, это определение стоило бы скорректировать, введя в него термин «толкование» (по-гречески *ερμηνεία*) или «разъяснение» (по-гречески *εξήγησις*; отсюда синонимичный «герменевтике» термин «экзегетика»): герменевтика музыкального опуса есть толкование (разъяснение) свойственного ему (вложенного в него) смысла².

Хотя термин «герменевтика» с тех пор получил широкое хождение в музыковедческой литературе, его употребление представляется недостаточно отрефлексированным. В частности, музыкальная герменевтика часто «по умолчанию» идентифицируется с семиотикой музыки или трактуется как ее

¹ Беляева-Экземплярская С. Н. Музыкальная герменевтика // Искусство. 1927. Т. 3. Кн. 4. С. 127–138.

² Слово «содержание», включенное в определение Беляевой-Экземплярской, вероятно, можно опустить как избыточное.

часть¹ — между тем это две принципиально разные практики, о чем мне уже приходилось конспективно высказываться². «Постмодернистский» менталитет, ориентированный на свободное ассоциирование всего со всем, в своем роде имманентно герменевтичен, но его столь же имманентная безответственность — или, выражаясь осторожнее, установка на самодовлеющую привлекательность высокоинтеллектуального рассуждения, парадоксального умозаключения и эффектной догадки — неизбежно накладывает специфическую печать на любые герменевтические опыты, осуществленные с осознанно постмодернистских позиций³.

Вообще говоря, элемент герменевтики / экзегетики содержится едва ли не в любом музыковедческом исследовании, если только оно не ограничивается решением чисто технических проблем. Но весьма часто он оказывается «вольным», не наделенным признаками строгой научности, дополнением к собственно музыкальному анализу. Без герменевтического элемента анализ может быть неполноценен или малоинтересен, но при этом вполне обычна ситуация, когда герменевтическое толкование результатов анализа грешит произвольностью и эклектизмом. На сегодняшний день можно говорить, по-видимому, о нескольких возможных моделях музыкальной герменевтики, различия между которыми определяются исследовательскими установками. Эти установки не исключают одна другую; скорее даже наоборот, мало кто придерживается той или иной из них в чистом виде, соблюдая методологическую чистоту, в принципе не характерную для современного герменевтически ориентированного мышления о музыке.

Первая из моделей, о которых идет речь, уподобляет толкование «смысла, заключенного в музыкальных формах», биографике или психоанализу. Практика выискивания автобиографических, обычно в той или иной степени «нездоровых» подтекстов в произведениях выдающихся композиторов известна слишком хорошо и, казалось бы, в значительной степени дискредитирована. Тем не менее она не теряет своей притягательности. Встречающиеся в специ-

¹ См., например, недавний труд ведущего современного адепта музыкальной семиотики: *Tarasti E. Semiotics of Classical Music How Mozart, Brahms and Wagner Talk to Us. Berlin & Boston: Walter de Gruyter, 2012.*

² *Hakobian L. Theoretical Conceptions in Musicology as a Potential Obstacle for Musical Comprehension // Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica. Vol. 5. 2015. P. 25–27. <https://musicadocta.unibo.it/article/view/5869/5593>*

³ Не комментируя, перечислим хотя бы труды одного из самых видных представителей так называемого нового музыкознания — выдающегося эрудита и литератора, демонстрирующего поистине уникальную способность выявлять связи между разнородными вещами и обнаруживать неожиданные подтексты: *Kramer L. Music as Cultural Practice. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990; Kramer L. Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995; Kramer L. Musical Meaning. Towards a Critical History. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002; Kramer L. Interpreting Music. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011.*

альной литературе последних десятилетий трактовки произведений Чайковского, Вагнера и Шуберта сквозь призму, соответственно, гомосексуализма, юдофобии¹ и переживаний, связанных с венерической болезнью², могут представлять определенный культурологический интерес, прежде всего как показатель некоей существенной тенденции в современной мысли об искусстве, но их собственно герменевтическая ценность сомнительна хотя бы потому, что их принципиально невозможно опровергнуть. Личностные особенности Чайковского и Вагнера и медицинский диагноз Шуберта общеизвестны, поэтому любой творческий акт любого из этих композиторов может легко получить разъяснение, заведомо не противоречащее нашим знаниям о биографических фактах, но ничуть не обогащающее наши знания о музыке как таковой.

Несколько более изысканные образцы подобной «разоблачающей» герменевтики (она же «герменевтика подозрения» — термин французского философа Поля Рикёра, указывающий на тенденцию интерпретировать вещи, не доверяя тому, какими они являются нам в реальности³) находим в собрании очерков выдающегося современного музыковеда Ричарда Тарускина о русской музыке⁴. Один из самых ярких — толкование «Свадебки» Стравинского, исходящее из особенностей ее гармонического языка. Согласно Тарускину, хотя гармония «Свадебки» на первый взгляд преимущественно диатонична, у нее есть глубинная структура в виде так называемой октатоники (он же «лад Римского-Корсакова» или лад «тон—полутон»). В эмпирической, непосредственно наблюдаемой форме октатоника в «Свадебке» встречается редко (заметно реже, чем в «Весне священной»), но именно от нее берут начало диатонические структуры произведения. Будучи по своей природе тонально неопределенной (то есть иерархически не упорядоченной, не тяготеющей к какому-либо «привилегированному» звуку или созвучию), октатоника как нельзя лучше подходит на роль «метафоры векового обычая», который незаметно, но решительно пресекает любые проявления субъективности в «воображаемом народном мире Стравинского» и унифицирует «мысли и действия индивидов в рамках придуманной композитором трансцендентной органической общности»⁵. По мнению автора концепции, такая гармоническая система отражает принципиальный антигуманизм Стравинского, от которого рукой подать до настоящего фашизма. Для подтверждения этого вывода Тарускин приводит свидетельства, будто бы

¹ *Weiner M. A. Richard Wagner and Anti-Semitic Imagination (Texts and Contexts)*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

² *Cone E. T. Schubert's Promissory Note: An Exercise in Musical Hermeneutics // 19th-Century Music*. Vol. 5, No. 3 (Spring 1982). P. 233–241.

³ *Ricoeur P. De l'interprétation: Essai sur Freud*. Paris: Seuil, 1965. В качестве образца герменевтики подозрения Рикёр приводит фрейдовский психоанализ.

⁴ *Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1997. Справедливости ради надо заметить, что далеко не все герменевтические эссе этого собрания выполнены в жанре «разоблачения».

⁵ *Taruskin R. Defining Russia Musically*. P. 448.

указывающие на наличие в мировоззрении Стравинского «протофашистских» элементов, — типичный прием «герменевтики подозрения», исходящей из заранее известных биографических фактов.

Всерьез полемизировать с этой точкой зрения, по-видимому, бесполезно, так как Тарускин не принимает во внимание категорию соборности, столь существенную для русской традиции и в своих религиозных и моральных основах ничуть не менее почтенную, чем индивидуалистический гуманизм западного образца. «Свадебка», которую ее автор назвал «симфонией русской песенности и русского слога»¹, несомненно воспекает традиционную русскую соборность; отождествлять последнюю с антигуманизмом и «протофашизмом» по меньшей мере неполиткорректно. Тарускину было важно подчеркнуть именно особую значимость октатоники, так как она будто бы лучше согласуется с его представлением о Стравинском как об «антигуманисте» и «протофашисте». Между тем «Свадебка» предстанет в совершенно в ином свете, если мы, исходя из реальных партитуры, признаем центральным элементом ее гармонического языка не октатонику, а так называемый трихорд в кварте — звукоряд, содержащий только интервалы большой секунды, малой терции и кварты². Бесполутоновые мотивы в пределах чистой кварты — распространенная формула народно-русского начала в музыке. Именно такими мотивами открывается «Прогулка» из «Картинок с выставки» Мусоргского, снабженная ремаркой “*nel modo russico*” — не просто «в русском стиле» (как принято переводить это словосочетание), а в «русском крестьянском стиле»: отсутствующее в итальянских словарях слово “*russico*” — неологизм, каламбурно сочетающий “*russo*” («русский») и “*rustico*” («деревенский»). В «Свадебке» мотивы аналогичного строения играют, можно сказать, ключевую роль. Так, начало первой картины построено на трихорде *h-d-e*, начало третьей картины — на трихорде *cis-e-fis*, а кода финала — на трихорде *gis-h-cis*. Число примеров можно было бы многократно умножить, ибо трихорд в кварте как наиболее концентрированное выражение *modo russico* составляет основу или стержень «симфонии» Стравинского. Именно он преобладает в партиях четырех фортепиано, хора и всех четырех солистов (напомним, что сольные певческие партии в «Свадебке» не персонифицированы, что может оцениваться и как символ соборности, и как показатель «протофашистской» установки композитора — кому как нравится). Эту формулу дополняют различные формы неполной диатоники, дальше на периферии располагается октатоника, еще дальше — всевозможные мелкие отклонения от этих моделей, добавляющие отдельные штрихи в общую картину. Все вместе составляет гармоничную («симфоничную») систему, идеально под-

¹ Цит. по: Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Составление, текстологическая редакция и комментарий В. П. Варунца. Том III. 1923–1939. М.: Композитор, 2003. С. 544.

² Термин «трихорд в кварте» (равно как и аналогичные термины «трихорд в квинте», «тетрахорд в квинте» и т. п.) утвердились в русскоязычном обиходе благодаря классическому труду: Рубцов Ф. Л. Основы ладового строения русских народных песен. Л.: Музыка, 1964.

ходящую для обобщенного — и вместе с тем абсолютно точного во всех значимых деталях — воплощения архаического обряда. Критический взгляд на герменевтику-«разоблачение» приводит нас к герменевтике иного рода, отчетливо верифицируемой и наверняка более адекватной природе музыки. О теоретических основах этой герменевтики будет сказано ниже.

Излюбленным опытным объектом для «разоблачающей» герменевтики с некоторых пор выступает наследие Шостаковича. Давно замечено, что музыка Шостаковича обладает особым рода коммуникативностью: она явно нацелена на слушателя, способного понять скрытые в ней смыслы, зашифрованные без помощи слов в структуре мотивов и тем, в их сочетаниях и чередованиях¹. Угадывание этих скрытых смыслов превратилось в излюбленную игру пишущих о его музыке. Самые радикальные из них — например, британский литератор Иэн Мак-Доналд², — слышат музыку Шостаковича как один сплошной обвинительный акт против советской власти: по Мак-Доналду, чуть ли не весь Шостакович — о Сталине и об угнетенном им народе, причем фигура Сталина обрисовывается музыкой в четных размерах 2/4 или 4/4, тогда как размер 3/4 прибегается для изображения народа. Поздняя литература о Шостаковиче, как русскоязычная, так и зарубежная, переполнена более или менее причудливыми фантазиями на тему об антисталинских и антисоветских подтекстах его музыки. Достаточно упомянуть несколько показательных примеров: в музыке Одиннадцатой симфонии «1905 год» Шостакович изображает не столько русскую революцию 1905 года и ее подавление царскими жандармами, сколько венгерскую революцию 1956 года и ее подавление советскими танками³; программное содержание Пятой симфонии — вступление интеллигента в партию, а в «Праздничной увертюре» нарисована язвительная карикатура на Homo sovieticus⁴; Двенадцатая симфония «1917 год», вопреки объявленной программе, представляет собой не столько прославление Ленина, сколько памфлет, направленный против Сталина⁵; сходство начального мотива Двенадцатой симфонии с одним из мотивов симфонической поэмы Сибелиуса «Лемминкяйнен в Туоне-

¹ Вспомним часто цитируемое неодобрительное, но по существу вполне обоснованное замечание ортодоксального советского критика Ю. Кремлева, сделанное в связи с одним из самых интригующих в этом смысле опусов Шостаковича: «Произведения [Шостаковича] нередко проникнуты какими-то загадочными и непонятными непосвященным слушателям ассоциациями»: *Кремлев Ю. А. О Десятой симфонии Д. Шостаковича // Советская музыка. 1957. № 4. С. 83.*

² *MacDonald I. The New Shostakovich. London: Fourth Estate, 1990.*

³ *Орлов Г. А. «При дворе торжествующей лжи». Размышления над биографией Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 8–28 (1-я публикация — 1986); Лебединский Л. Н. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3. С. 262–267.*

⁴ *Лаул Р. Х. Музыка Шостаковича в контексте большевистской идеологии и практики (опыт слушания) // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения. Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 141–157.*

⁵ *Хитоцуйнаги Ф. Новый лик Двенадцатой // Музыкальная Академия. 1997. № 4. С. 87.*

ле» свидетельствует о связи симфонии с драмой финской кампании 1939–1940 годов¹. «Разоблачительное» толкование иного рода — трактовка Пятой симфонии сквозь призму увлечения Шостаковича женой кинооператора Романа Кармена². Встречаются и другие, иногда еще более курьезные, «лобовые до пошлости»³ квази-герменевтические экзерсисы, на которых здесь можно не останавливаться⁴.

Конечно, Шостакович в своем творчестве был склонен к определенному автобиографизму, то же можно сказать и о многих других композиторах, в частности о Берге, но это отнюдь не значит, что присочиненные к их опусам автобиографические программы наделены подлинной герменевтической значимостью⁵. В качестве экспериментального образца, иллюстрирующего неустрашимый дефект данной модели музыкальной герменевтики — ее принципиальную неопровержимость (или, пользуясь терминологией, восходящей к К. Попперу⁶, нефальсифицируемость), — предложим «толкование» темы побочной партии Второго скрипичного концерта Прокофьева (1935) — пример 1.

. Прокофьев — Концерт № 1 для скрипки с оркестром



¹ Якубов М. А. «Моя душа хочет мира...»: Дмитрий Шостакович и Ян Сибелиус // Музыкальная жизнь. 2002. № 8. С. 27–30.

² Бендицкий А. С. О Пятой симфонии Д. Шостаковича. Нижний Новгород: НГК им. Глинки, 2000. Автор усматривает в Пятой симфонии гигантскую парافразу оперы «Кармен».

³ Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония. М.: Классика-XXI, 2009. С. 216.

⁴ Некоторые из них, с остроумными авторскими комментариями, цитируются в: Зинькевич Е. С. «Прогулки» с Шостаковичем // Зинькевич Е. С. *Mundus Musicae*. Тексты и контексты. Избранные статьи. Киев: Задруга, 2007. С. 566–598; воспроизведено в: Шостакович: pro et contra. Д. Д. Шостакович в оценках современников, композиторов, публицистов, исследователей, писателей. Антология. Сост. Л. О. Акопян. СПб.: Изд-во РХГА, 2016. С. 659–689.

⁵ В связи с этим обратим внимание на призыв к методологической аккуратности в ценной статье ведущего российского специалиста по Бергу: Векслер Ю. С. Музыка-послание и музыка-автобиография: об актуальности «старой» музыкальной герменевтики // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2015. № 1. С. 11–19.

⁶ Карл Поппер (1902–1994) — философ науки, выдвинувший идею «фальсифицируемости» (теоретически возможной опровержимости) как основного критерия научной корректности теории в любой области знания. См.: Поппер К. *Логика научного исследования* // Поппер К. *Логика и рост научного знания*. Избранные работы. М.: Прогресс, 1983. С. 105 и след. (1-я публикация — 1934).

Ее начальная интонация совпадает с началом припева знаменитой парижской шансон “La vie en rose” («Жизнь в розовом свете») из репертуара Эдит Пиаф — пример 2.

2. Р. С. Луиги — “La vie en rose”



Зная обстоятельства жизни Прокофьева в год написания концерта, мы можем вполне правдоподобно истолковать это сходство как указание на то, что композитор, предвкушая долгожданный окончательный переезд на родину, смотрел на будущее сквозь розовые очки, испытывая вместе с тем некоторую обеспокоенность, о чем свидетельствует изломанность мелодической линии, нарушающая ее исходную диатоническую чистоту. При всей очевидной несерьезности такой «герменевтики» нельзя сказать, чтобы она выглядела абсолютно необоснованной, и никто не смог бы аргументированно возразить против нее, если бы не тот факт, что песня появилась только в 1945 году¹, то есть спустя десятилетие после Концерта².

Вторая из рассматриваемых здесь моделей музыкальной герменевтики уподобляет толкование переводу (с иностранного языка на родной) или — имея в виду специфику материала — пересказу музыкального «сюжета» средствами словесного языка. Такой род герменевтики практиковал ученик и последователь Кречмара Арнольд Шеринг, «пересказывавший» симфонии, квартеты и другие инструментальные опусы Бетховена стихами Шекспира, Гёте, Шиллера и других авторов, известных Бетховену и предположительно вдохновлявших его. Герменевтика как квази-поэтический пересказ — метод персонажа, сатирически изображенного в «Докторе Фаустусе» Томаса Манна под именем Вендель Кречмар (глава VIII, где он «толкует» Сонату соч. 111 Бетховена), равно как и самого Томаса Манна, когда он «пересказывает» опусы своего героя Адриана Леверкюна. Такая герменевтика может быть эффективна как литературный или педагогический прием, но в качестве метода музыковедческого исследования она дискредитирована, возможно, в еще большей мере, чем герменев-

¹ Композитор — Луи Гульельми (псевдоним Луиги [Louiguy], 1916–1991).

² Другой случай в музыке Прокофьева, настраивающий на «герменевтику разоблачения», на этот раз более обоснованную, — появление «мотива уныния» из вагнеровского «Парсифаля» во второй части Шестой симфонии (1945–1947). Вопрос о том, осознанная ли это цитата или случайное совпадение, остается открытым.

тика-«разоблачение». Очерки Алексея Толстого¹ и Евгения Петрова² о Седьмой симфонии Шостаковича, написанные под впечатлением от ее репетиций, имели познавательное значение, поскольку в доступной форме разъясняли ее содержание будущим слушателям. Иное дело — опубликованный сравнительно недавно цикл «впечатлений», навеянных всеми пятнадцатью симфониями Шостаковича³: чистой воды «литературщина», представляющая содержание музыки в грубо вульгаризированной форме, не преследуя при этом никаких практических, популяризаторских целей. Сюда же — вульгарно-социологические интерпретации, имевшие хождение в советской литературе определенного периода (И. Рыжкин, Ю. Кремлев и др.).

Наконец, третья модель музыкальной герменевтики нацелена не на квази-психоаналитическое угадывание или квази-литературный перевод/пересказ, а на обнаружение этимологических связей. Исходя из этимологии термина «этимология», только такой подход и может с полным правом именоваться герменевтическим, так как термин τὸ ἔτυμον, происходящий от ἔτυμα — «правда», «истина», — в античной философской терминологии указывал на истинное значение слова. Такая герменевтика дедуктивна — каждый отдельный случай, в идеале, интерпретируется на основе твердого знания всего релевантного материала — и, следовательно, в отличие от других моделей обладает солидной доказательной базой. Как и всякое корректно осуществленное этимологическое исследование, толковая герменевтика углубляет и расширяет наши представления даже о том, что нам, казалось бы, хорошо знакомо.

Идея этимологического музыкального анализа была в свое время выдвинута И.А. Барсовой⁴. Этимологической направленностью характеризуется в высшей степени продуктивная модель филологической герменевтики, разработанная в пионерском «опыте герменевтики по-русски» В. Айрапетяна⁵. Некоторые положения этого труда могут быть важны и для представителей нашей профессии.

¹ Толстой А. Н. На репетиции Седьмой симфонии Шостаковича // Правда. 1942. 16 февраля. Перепечатано в: Толстой А. Н. Собрание сочинений. Том 10. Публицистика. М.: Художественная литература, 1986. С. 372–375.

² Петров Е. П. Торжество русской музыки (на репетиции Седьмой симфонии) // Литература и искусство. 1942. № 14. 4 апреля. Перепечатано в: Ильф И., Петров Е. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. М.: Гос. издательство художественной литературы, 1961. С. 496–501.

³ Бавильский Д. В. Пятнадцать мгновений зимы. Все симфонии Дмитрия Шостаковича // Новый мир. 2006. № 9. http://magazines.russ.ru/novyj_mi/2006/9/ba14-pr.html.

⁴ Барсова И. А. Опыт этимологического анализа музыкальных произведений. К постановке вопроса // Советская музыка. 1985. № 9. С. 59–66; Барсова И. А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества. Опыт рассуждения // Науковий вісник Національної музичної академії України. Вип. 6: Musicae ars et scientia. Київ, 1999. С. 202–218. Обе статьи воспроизведены в: Барсова И. Музыка. Слово. Безмолвие. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова. Издательский дом «Галина скрипсит», 2017. С. 423–457.

⁵ Айрапетян В. Толкуя слово. Опыт герменевтики по-русски. Второе издание, с дополнениями и поправками. Часть 1. М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2011.

Труд Айрапетяна посвящен толкованию русских фольклорных анекдотов, поговорок, устойчивых словосочетаний, подлинный смысл которых к настоящему времени забыт или искажен. Такую герменевтику, как и филологическую этимологию, характеризует устремленность вглубь родного языка. Музыковед-герменевт (в противоположность музыковеду-семиотику), по идее, также должен относиться к музыке как к родному языку (а не как к абстрактной знаковой системе). Композиторская музыка западной цивилизации, безусловно, допускает такое отношение к себе с нашей стороны. Родной язык (в противоположность чужому) — не столько знаковая система (он является преимущественно таковой только на самый поверхностный взгляд), сколько нечто бесконечно большее: «форма жизни» (Людвиг Витгенштейн), естественная среда бытия. Абсолютно то же самое можно сказать и о «родной» для нас западной композиторской музыке. Не все ее смыслы вняты нынешнему слушателю, многие из них по тем или иным причинам утрачены, и герменевтика существует как раз для того, чтобы их восстановить. Понимание слова чужого языка — это умение подобрать его точный эквивалент на своем; понимание слова родного языка — это проникновение в его глубину и «развертывание свернутого»¹ в нем смыслового богатства. «Чем непонятнее текст, чем дальше от нас значимое слово, тем точнее мы его переведем. А чем ближе к нам, тем глубже, толковее. Толкуется ведь свое слово <...>»². Позиция толкователя (герменевта) — «отстраненное вслушивание в родной язык»³.

Находясь в такой позиции, толкователь совершенно не обязан толковать все подряд, то есть извлекать некие смыслы из всех деталей толкуемого текста. «Гиперсемантизация» — обычный дефект неофитской музыковедческой герменевтики, мнящей себя семиотикой. Специфический для этого направления метод — *close reading*, [сверх]внимательное чтение, когда любая мельчайшая деталь текста рассматривается как бы под увеличительным стеклом, часто с привлечением всевозможных близких и отдаленных ассоциаций и почти непременно с далеко идущими герменевтическими выводами⁴. Такой метод может быть результативен при анализе текстов на малоизвестном экзотическом языке, но вкус и чувство меры, по идее, должны удерживать от его ненужного применения к текстам на родном. На нежелательность «сплошного» толкования

¹ Айрапетян В. Толкуя слово. С. 401.

² Айрапетян В. Толкуя слово. С. 414.

³ Айрапетян В. Толкуя слово. С. 204.

⁴ Классический образец музыковедческого *close reading* — занимающий без малого 100 страниц разбор четырехминутной флейтовой монодии в: *Nattiez J.-J. Varèse's 'Density 21.5': a Study in Semiological Analysis // Music Analysis, 1 (1982), 3. P. 243–340.* См. также аналитические очерки в трудах: *Agawu K. Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music.* Princeton: Princeton University Press, 1991; *Agawu K. Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music.* Oxford etc.: Oxford University Press, 2009. Из литературы на русском языке вспомним прежде всего некоторые из эссе, собранных в: *Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова. Семь музыкально-теоретических этюдов.* М.: Композитор, 2011.

именно с этой точки зрения указывала еще Беляева-Экземплярская в своей упомянутой выше пионерской работе: «Музыка — язык подчас очень трудный, поэтому большинство воспринимает её, как язык иностранный. Этого может оказаться достаточным для того, чтобы испытать некоторое загадочное удовольствие, но когда речь идёт о понимании, нужно нечто большее. Поэтому в музыке очень опасно уподобиться небезызвестному читающему Петрушке [из «Мертвых душ» — Л. А.¹] и восхищаться только тем, как из отдельных звуков получаются определенные звукосочетания, не восходя при этом к принципу их организации»² (мы бы могли добавить: не пытаясь выявить их этимологию). Гоголевского Петрушку в сходном контексте (правда, безотносительно к музыке) вспоминает и Айрапетян³. По мысли этого автора мастерство герменевта заключается как раз в том, чтобы не быть Петрушкой, — то есть не увлекаться чтением ради констатации наличия тех или иных элементов, какими бы «интересными» они ни были на поверхностный взгляд, но сосредоточиться на выявлении именно тех из них, которые наделены особой значимостью и, следовательно, представляют некую этимологическую проблему: «толкование (значимого) не может стать сплошным, оставаясь самим собой; *сплошное* толкование это *плохое, плоское* бестолкование»⁴. В этом — коренное различие между герменевтикой и музыкально-теоретическим анализом обычного типа, не нацеленным на толкование скрытых смыслов и в идеале как раз «сплошным», не оставляющим без внимания ни одну теоретически значимую деталь или особенность разбираемого текста.

Другой важный вывод, вытекающий из этимологической концепции герменевтики, формулируется следующим образом: «Герменевтику отличает <...> ответственность за предмет толкования»⁵; «толкователь представляет [хозяина языка, для музыковеда-герменевта это композитор — Л. А.], говоря <...> в его духе»⁶. «Ответственность за предмет толкования», избегание профанирующей любое толкование «отсебятины»⁷, — то, что в очень ограниченной степени присуще музыкальной герменевтике-пересказу (такая герменевтика, преступая букву оригинала, неизбежно нарушает и его дух) и принципиально не свойственно герменевтике подозрения, осуществляемой по модели неправого суда,

¹ Напомним соответствующее место из второй главы поэмы: «Ему нравилось не то, о чем читал он, но больше самое чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит».

² Беляева-Экземплярская С. Н. Музыкальная герменевтика. С. 135.

³ Айрапетян В. Толкуя слово. С. 78.

⁴ Айрапетян В. Толкуя слово. С. 123 (курсив автора).

⁵ Айрапетян В. Толкуя слово. С. 257.

⁶ Айрапетян В. Толкуя слово. С. 157.

⁷ Айрапетян В. Толкуя слово. С. 128. Живописец Карл Брюллов, придумавший неологизм «отсебятина», определил его как «недолжное самовыражение вместо должного изображения». Слово «изображение» здесь вполне можно заменить термином «толкование».

«исходящего из презумпции виновности»¹. Разницу между разоблачающей герменевтикой подозрения и герменевтикой, говорящей в духе «хозяина языка», я постарался проиллюстрировать выше на примере двух взаимоисключающих толкований «Свадебки». Читатель без труда может оценить, какое из этих толкований лучше согласуется с буквой и духом партитуры Стравинского.

Классический образец этимологического подхода к музыкальному материалу — толкование значимых (семантически нагруженных) конфигураций у Баха, предложенное А. Швейцером. Оно обладает такими признаками качественной герменевтики, как непосредственная убедительность и доказуемость (проверяемость), оно свободно от «отсебятины» и безусловно углубляет и обогащает наше знание о толкуемом². В музыковедческой литературе можно найти немало других образцов корректной герменевтики-этимологии, осуществленных на материале, поддающемся интерпретации в категориях барочной музыкальной риторики, в том числе не относящемся непосредственно к эпохе барокко³. Некоторые выдающиеся герменевтические находки связаны с обнаружением скрытых цитат или других символических конфигураций; таковы сравнительно недавние сенсационные в своем роде открытия, позволившие прояснить или уточнить глубинный, недостаточно внятный без герменевтических разъяснений (хотя и, несомненно, интуитивно угадываемый) смысл третьей части Десятой симфонии Шостаковича⁴ и финала его же Альтовой сонаты⁵. В случае симфонии «точки над і» были поставлены после того как удалось доказать, что мотив валторны, неоднократно повторяющийся на протяжении части без существенных изменений, представляет собой монограмму женского имени Эльмира⁶, а в случае предсмертной сонаты — после выявления в ней более или менее замас-

¹ Айрапетян В. Толкуя слово. С. 274.

² Нет уверенности в том, что аналогичная характеристика применима к опытам Б. Яворского по герменевтической интерпретации прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» сквозь призму ветхо- и новозаветных ассоциаций. Об элементах «отсебятины» (иными словами о произвольности ряда исходных допущений) в выводах Яворского, основанных на сопоставлении мотивов из «ХТК» с мотивами из баховских хоральных обработок, кантат, «Страстей» и Мессы *h-moll*, можно судить по изложению его тезисов в: Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005.

³ Отдельные примеры приводятся в упомянутых выше статьях И. А. Барсовой.

⁴ Кравец Н. Я. Новый взгляд на Десятую Симфонию Шостаковича // Д. Д. Шостакович. Сборник статей к 90-летию со дня рождения / Сост. Л. Г. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 228–235.

⁵ Соколов И. Г. По направлению к альтовой сонате // Музыкальная Академия. 2006. № 3. С. 42–48.

⁶ Толкование природы взаимодействия трех основных мотивов Allegretto Десятой симфонии, вытекающее из этого открытия, развито в: Акоюн Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство РХГА, 2018. С. 484–485. Если присутствие «Эльмиры» в Десятой симфонии объяснимо, то в связи с Пятнадцатой симфонией возникает вопрос, на который пока нет убедительного ответа: что может означать монограмма «Саша» (*Es-As-C-H-A*), с которой начинается симфония и которая несколько раз напоминает о себе в коде ее финала?

кированных аллюзий на большинство собственных симфоний композитора. Только после выяснения этих обстоятельств толкование по первой («биографической») модели приобрело, так сказать, законную силу, — иначе оно осталось бы на уровне зыбких построений в духе популярной «литературщины».

Подобного рода символические конфигурации скорее всего пройдут мимо внимания аналитика, не настроенного на этимологический поиск. Очевидно именно из-за отсутствия соответствующей «настройки» мотивы из симфоний Шостаковича, вкрапленные в ткань финала его Альтовой сонаты, были замечены только через три десятилетия после ее создания. Приведем еще один случай использования многозначительной символики, возможно рискующий остаться незамеченным по аналогичной причине. В четвертой части «Концерта на Рождественскую ночь 1956 года» Луиджи Даллапикколы на текст итальянского религиозного поэта Якопоне да Тоди (ок. 1230–1306), на словах “*amor, amor, tu se’ cerchio rotondo*” («любовь, любовь, ты — полный круг»), лиги в нескольких инструментальных партиях расставлены так, что образуют подобие круга — пример 3¹.

Пример 3. Л. Даллапиккола — «Концерт на Рождественскую ночь 1956 года»

Аналогичные квази-сферические сочетания лиг еще раз появляются двумя страницами ниже, при повторении ключевого слова “*amor*” уже без упоминания круга. Эти моменты «музыки для глаз» в духе мастеров позднего Ренессанса легко заметны и упоминаются в литературе о композиторе². Но в известных мне публикациях о музыке Даллапикколы никак не комментируется «картина»,

¹ Партитура выпущена миланским издательством Suvini Zerboni в 1958 году в виде факсимиле рукописи. Приведенный в примере фрагмент — на с. 33 этого издания.

² См., в частности: *Fearn R. The Music of Luigi Dallapiccola*. Rochester: University of Rochester Press, 2003. P. 205.

фигурирующая еще ниже, при словах “amor, amor, Gesù, dolce mio sposo” («любовь, любовь, Иисусе, сладостный мой Супруг») — пример 4¹.

Пример 4

В данном случае нас интересует не собственно музыкальный материал этого отрывка, а внешний облик нотной записи. При отстраненном взгляде на эту страницу хорошо видно, что нотные знаки образуют вертикально-симметричную структуру с параллельными линиями левого и правого полей и ромбовидной фигурой в центре. Позволю себе предположить, что здесь воспроизведен фрагмент Туринской плащаницы. На рисунке 1 отпечаток тела, обвитого плащаницей, показан целиком, на рисунке 2 — только часть, соответствующая процитированному отрывку из «Концерта» Даллапикколы. Эта часть — утроба (σπλάγχνα),местилище любви и милосердия, квинтэссенция Тела Христова; очевидно, выполненная композитором с помощью нотных зна-

¹ С. 40 упомянутого факсимильного издания партитуры.

ков и, по-видимому, оставленная им без комментариев искусная «картина» находится в глубинной смысловой, можно сказать этимологической связи с апелляцией к Иисусу как олицетворению любви, «сладостному» (а в другом месте того же текста — «желанному») «Супругу». Чтобы убедиться в правдоподобности гипотезы о взаимном соответствии нотного рисунка и фрагмента плащаницы, достаточно, по-моему, наложить нотную страницу из примера 4 и рисунок 2 друг на друга. Возможно, в партитуре «Концерта на Рождественскую ночь 1956 года» и в других опусах Даллапикколы, особенно на религиозную тематику, есть и другие значимые конфигурации аналогичного рода, перспективные с точки зрения герменевтики; если они обнаружатся, наш небольшой герменевтический экзерсис по уяснению связи между внешним обликом нотной страницы и христианской реликвией имеет шанс получить небезыңтересное продолжение.

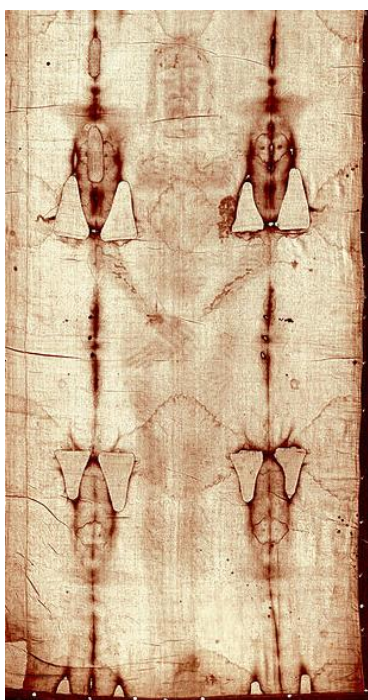


Рисунок 1

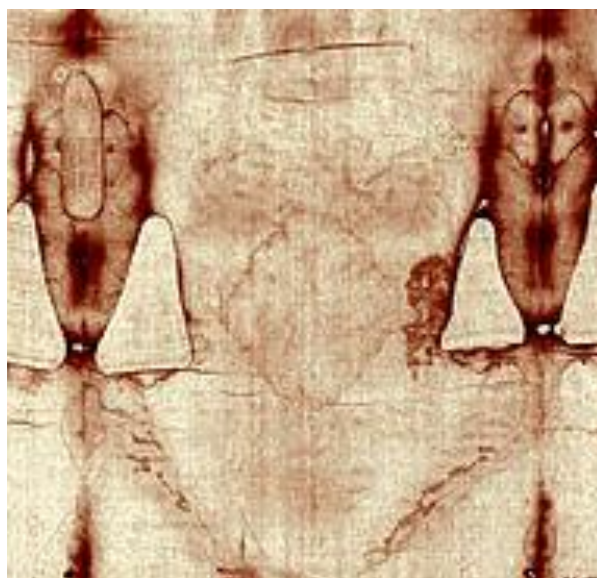


Рисунок 2

Интересная герменевтика, очевидно, возможна и без опоры на осознанно введенные в музыкальный текст цитаты, музыкально-риторические фигуры и поддающиеся убедительной дешифровке символические конфигурации. Некоторые общие принципы толкования музыки XVII–XVIII веков намечены в труде мэтра «исторически информированного исполнительства» Николауса Арнонкура под названием «Музыка как звуковая речь: пути к новому пониманию музыки»¹. Арнонкур — не теоретик, а артист, поэтому систематического научного исследования проблемы от него ожидать не приходится. Однако содержа-

¹ *Harnoncourt N. Musik als Klangrede: Wege zu einem neuen Musikverständnis. Salzburg und Wien: Residenz Verlag, 1982.*

ние его трактата отнюдь не ограничивается исполнительскими аспектами и обсуждением тех или иных позиций барочно-классицистского репертуара; Арнонкур настойчиво развивает мысль о том, что музыка, даже не связанная непосредственно со словом, в те времена была полноценной «речью», повествующей о чем-то достаточно конкретном и, следовательно, поддающейся герменевтической интерпретации. Ныне конкретные смыслы «чистой» музыки отдаленного прошлого уже не улавливаются, но наличие у нее повествовательной подоплеки, несомненно, продолжает ощущаться. По-видимому заслуга «исторически информированного исполнительства» состоит не только в том, что оно восстановило в правах аутентичный инструментарий и элементы аутентичной манеры его использования, но и в возвращении к квази-сюжетной манере развертывания музыки, с некоторой квази-театральной гиперболизацией акцентов и контрастов, детализацией нюансов и тенденцией подчеркивать дискретность музыкального нарратива, его членение на чередующиеся разнохарактерные фразы (между тем интерпретаторам, не придерживающимся «исторически информированного» подхода, в общем случае важнее выдержать сквозную драматургическую линию). В каком-то смысле дирижер Арнонкур или, скажем, пианист Алексей Любимов как интерпретаторы Моцарта или Гайдна не столько «аутентичнее» (ибо категория аутентичности может пониматься по-разному и мера аутентичности не поддается объективной оценке), сколько «герменевтичнее» едва ли не любого из дирижеров и пианистов, представляющих, условно говоря, традиционный мейнстрим, поскольку в их трактовках отчетливее слышится дискретная, внутренне дифференцированная речь. Сравнение разных интерпретаций одних и тех же произведений — например, фортепианных сонат Моцарта в исполнении, с одной стороны, Любимова и, с другой стороны, Золтана Кочиша, — поможет читателю лучше уяснить, что я имею в виду.

Моменты, взывающие к герменевтической интерпретации, встречаются в музыке всех эпох. Иногда они отмечаются исследователями, но оставляют их в некотором недоумении и поэтому не получают адекватного толкования. В свое время я попытался разобрать один из таких случаев¹, и здесь я позволю себе вернуться к нему (уточнив некоторые формулировки), поскольку он удачно вписывается в обсуждаемый круг вопросов. Слова «герменевтика» в моем лексиконе тогда еще не было, но ход рассуждений полностью соответствовал «этимологической» модели герменевтического исследования.

Герменевтическая проблема возникла в связи с двумя фрагментами вагнеровского «Кольца нибелунга»: монологом Зигмунда из первого акта «Валькирии» (со слов „Winterstürme wichen dem Wonnemond“ до „vereint sind Liebe und Lenz!“) и монологом Брюнгильды из третьего акта «Зигфрида» (со слов „Ewig

¹ Акопян Л. О. О точках соприкосновения между теоретическим музыковедением и глубинной психологией // Музыкальная Академия. 1999. № 1. С. 208–209.

war ich, ewig bin ich“ до „vernichte dein Eigen nicht!“; на тематизме этого монолога построена оркестровая «Зигфрид-идиллия»). Причиной, побудившей обратить особое внимание именно на эти два отрывка, стал пассаж из фундаментального исследования вагнеровской тетралогии, где с некоторым недоумением отмечено, что они, в отличие от остальной музыки «Кольца», похожи на «старомодные оперные арии»¹. Автор цитируемой работы Р. Донингтон склонен считать их включение в «Кольцо» не вполне удачной идеей, результатом «не совсем точного расчета». Надо сказать, что Донингтоном составлена достаточно стройная таблица, отражающая тематические связи между лейтмотивами «Кольца нибелунга». В систему выявленных связей успешно вписываются практически все лейтмотивы всех четырех опер, кроме тех, которые служат основным материалом в названных двух фрагментах (это уже не столько лейтмотивы, сколько протяженные мелодии, не поддающиеся членению на лейтмотивы). В свете осуществленного Донингтоном подробного разбора тематических связей «оправдание» этих фрагментов представляется задачей трудновыполнимой.

Идейную основу труда Донингтона составила аналитическая (она же глубинная) психология Карла Густава Юнга. К ней же, без всякой связи с Донингтоном, Вагнером и музыкой вообще, апеллирует и Айрапетян. Филологическая герменевтика, с его точки зрения, соответствует психологии Юнга (но не психологической доктрине Фрейда как разновидности «герменевтики подозрения»²): это «глубинная психология слова»³. Попытаемся истолковать глубинный смысл («этимон») упомянутых отрывков исходя из этой же доктрины. За основу возьмем один из важнейших моментов юнговского взгляда на человеческую природу: разграничение между истинной, неповторимой сущностью отдельного человека и его формальной значимостью в той системе общественных отношений, в которую данный человек включен. В терминах Юнга первый член этого противопоставления именуется «самостью» (*das Selbst*), тогда как второй — «маской» или «персоной» (*Persona*).

Совершенно не случайно «старомодными оперными ариями» (иначе говоря, ариями в традиционном, довагнеровском понимании этого термина), по своему тематическому составу выходящими за рамки системы лейтмотивов, в «Кольце нибелунга» оказались наделены именно Зигмунд и Брюнгильда, и никто иной⁴. Дело в том, что среди персонажей «Кольца» это единственные, кому по ходу действия суждено осуществить акт свободного и решающего экзистен-

¹ *Donington R. Wagner's Ring and Its Symbols. The Music and the Myth. 3rd ed. London: Faber & Faber, 1974. P. 304.*

² *Айрапетян В. Толкуя слово. С. 274.*

³ *Айрапетян В. Толкуя слово. С. 362.*

⁴ Заметим попутно, что ария Брюнгильды построена как соната со сжатой репризой; в своей верности избранной формальной схеме Вагнер заходит настолько далеко, что кое-где даже специально подгоняет просодию под конфигурацию мелодии. Нет нужды говорить, насколько подобное отношение к слову нетипично для вагнеровского письма.

циального выбора и тем самым переступить через свою изначально заданную «персону». Напомним, что Зигмунд совершает этот акт, нарушив безусловное табу на инцест (трактовка инцеста как героического акта — широко распространенный архетипический мотив), а Брюнгильда — добровольно отказавшись от своей божественной природы и выбрав судьбу смертной женщины. Иными словами, Зигмунд и Брюнгильда — единственные персонажи тетралогии, которых можно считать свободными личностями в подлинном смысле этого слова.

Соответственно для музыкальной характеристики только этих действующих лиц оказалось уместно такое экстремальное в своем роде средство, как «старомодная» — а по существу как раз наоборот, современная, не вписывающаяся в категории мифологического мышления — форма арии (понятно, что «экстремальным» это средство является на фоне остальной музыки тетралогии, где фундаментальная формообразующая роль принадлежит лейтмотивам как знакам «персон» в контексте мифа). Обе арии звучат в ключевые моменты судьбы героев: ария Зигмунда — перед тем, как он, после ряда «проб и ошибок», получает свое долгожданное истинное имя (напомним, что обретение имени — устойчивый мифологический эквивалент так называемой индивидуации, то есть обретения самости), ария Брюнгильды — в момент окончательного пробуждения от волшебного сна, когда рассеивается след ее бывлой божественности.

Еще раз подчеркнем: Зигмунд и Брюнгильда обретают свою самость в итоге свободного выбора, в борьбе и преодолении препятствий. На этом фоне ярче высвечивается функция других основных персонажей — таких, как Вотан и Зигфрид, в чьих вокальных партиях, при всем их богатстве и разнообразии, мы не обнаружим ни одного замкнутого номера, по своей форме сопоставимого со «старомодной» оперной арией (едва ли таковыми можно считать две простые по форме трудовые песни юного Зигфрида из первого акта третьей оперы тетралогии). Если наличие арий в партиях Зигмунда и Брюнгильды характеризуют их, так сказать, в катафатическом смысле, то в случаях Вотана и Зигфрида отсутствие арии может рассматриваться как своего рода апофатическая характеристика соответствующих персонажей¹.

Вотан, как носитель функции верховного божества, изначально выступает в качестве архетипического «образа самости»², сосредоточивая в себе все частные самости мира — то есть односторонне развитые, «неполноценные» самости отдельных богов, хтонических существ и людей, всецело определяемые их «персонами», то есть функциями в мифологической картине мира. Развитие мифологического универсума, по мере удаления от «золотого века», обрисованного в самом начале «Золота Рейна», идет по пути возрастания энтропии;

¹ В средневековой богословской традиции «катафатическим» называлось описание через имеющиеся, тогда как «апофатическим» — через отсутствующие признаки.

² Именно этими словами, заимствованными у Юнга, он охарактеризован в: *Donington R. Wagner's Ring and Its Symbols*. P. 66ff.

соответственно Вотан постепенно растрчивает свою самость и в конце концов перестает выполнять какую бы то ни было функцию в структуре мироздания (этот момент символически обозначен жестом юного Зигфрида, легко разрубающего копьё Странника своим Нотунгом). Понятно, что такая траектория развития сама по себе лишает Вотана, так сказать, права на арию; она только приводит к неуклонному измельчанию и «вымыванию» из музыкальной ткани лейтмотивов, представляющих различные аспекты его изначальной самости.

Случай Зигфрида психологически интереснее. Симпатии Вагнера к этому герою общеизвестны. Тем более любопытно, что создатель тетралогии с педантичной, даже несколько демонстративной настойчивостью подчеркивает тождество Зигфрида его «персоне», то есть отсутствие у него подлинной самости. Даже в ключевые моменты своего сценического бытия Зигфрид пользуется, так сказать, чужими словами. Так, начало знаменитой лесной сцены из второго акта оперы «Зигфрид» смоделировано по образцу монолога Логе из второй сцены «Золота Рейна»; музыка предсмертного монолога из третьего акта «Заката богов» восходит к приветствию Брюнгильды из третьего акта «Зигфрида» („Heil dir, Sonne, heil dir, Licht“); Брюнгильда же «ведет» Зигфрида в обоих больших любовных дуэтах этих персонажей, то есть в последней сцене «Зигфрида» и в большом дуэте из пролога к «Закату богов».

Функция Зигфрида в мифологическом контексте тетралогии определяется тем, что этот персонаж — воплощение архетипа неререфлексирующего героя. Вспомним о других знаменитых воплощениях того же архетипа — Геракле, Ахилле¹. Все они призваны в мир для того, чтобы совершать подвиги, при этом этическая мотивировка их героических действий, по большому счету, не имеет значения. Кажется совершенно логичным, что такие персонажи — герои по архетипической функции, а не по свободному выбору, — как правило погибают совершенно не героической смертью. Так, Геракла убивает женщина, Ахилла — явно недостойный противник. Что касается Зигфрида, то он гибнет позорным для рыцаря образом, от удара в спину. Иначе встречают смерть герои по свободному выбору — Зигмунд и Брюнгильда; и это также совершенно логично, ибо за их деяниями стоит серьезная этическая мотивировка. Проблема этического «фона» подвигов, быть может, не имеет особого значения с точки зрения древнего мифа, но будучи принципиально важной с точки зрения человека нового времени она вполне естественным образом отразилась в структуре вагнеровского произведения.

Все сказанное позволяет скорректировать представление об общей концепции «Кольца нибелунга», предложенное в широко известной работе А.Ф.

¹ Об античном «герое» как определенной архетипической функции см., в частности: *Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы*. М.: Наука, 1977. С. 64 и след.

Лосева¹. Лосев считает Зигфрида прежде всего «могуче экзальтированным индивидуалистом», который «знает только свою волю, только свое личное самоутверждение»²; соответственно судьба Зигфрида трактуется Лосевым как аллегория гибели индивидуалистической культуры. Лосевское резюме философской концепции «Кольца» таково: «Жизнь, построенная на самопревознесении, на самообожествлении, на самодержавии отдельного индивидуума, — незаконная жизнь, а построенная на ней культура подлежит уничтожению»³.

При всей своей экспрессивности эта формула противоречит реальному смыслу тетралогии. Предикаты с приставкой «само-» не подходят к вагнеровскому Зигфриду как раз потому, что он не наделен сколько-нибудь значимой самостью. Мифологический мир «Кольца» гибнет вовсе не из-за чрезмерного «самопревознесения, самообожествления, самодержавия индивидуума», а как раз наоборот: из-за исчезновения самости в богах и героях и ее замены чистыми «персонами», из-за измельчания породы или, если угодно, из-за того, что у истинно героических личностей рождаются безликие сыновья, недостойные даже своих жен. Думается, у Вагнера не было осознанного намерения «принизить» своего любимого героя, но логика мифа как хранилища универсальных «истинных значений» оказалась действеннее его личных симпатий.

Из сказанного ясно, какая из рассмотренных моделей музыкальной герменевтики представляется мне наиболее состоятельной и перспективной. Не исключено, что возможны и другие модели. Так или иначе, трудно возразить против сформулированных выше взаимосвязанных императивов качественной герменевтики, мыслимой прежде всего как этимологическое исследование. Без их соблюдения толкование музыки рискует стать безответственной «отсебятиной», не поддающейся ни верификации, ни фальсификации.

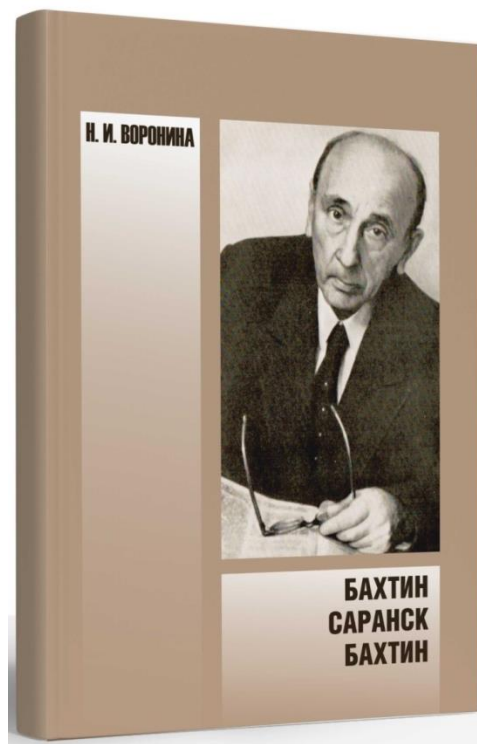
¹ Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем (В связи с анализом его тетралогии «Кольцо Нибелунга») // Вопросы эстетики. Вып. 8. Кризис западноевропейского искусства и современная зарубежная эстетика. М.: Искусство, 1968. С. 67–196.

² Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. С. 117–118.

³ Лосев А. Ф. Проблема Рихарда Вагнера в прошлом и настоящем. С. 165.

Наталья Воронина (Саранск)

**Новая книга о Михаиле Бахтине:
«Последнее слово не сказано...»**



Воронина Н.И.

Бахтин. Саранск. Бахтин: монография / Н.И. Воронина. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2023.

Книга посвящена выдающемуся мыслителю XX столетия Михаилу Бахтину, который почти четверть века прожил в Саранске, работая в Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарёва (бывший педагогический институт). Статьи и воспоминания написаны автором в разное время, но объединены одним желанием – показать вехи жизни и творчества Бахтина, связанные с этим городом, поделиться опытом прочтения работ Бахтина, рассказать о личных встречах с Бахтиным и с его друзьями, а также представить воспоминания и архивные материалы Ю.Ф. Басихина, И.Д. Воронина и Г.М. Захаровой (Березиной), публикуемые полностью впервые с комментариями автора книги.

В.О. Ключевский, говоря о писательской судьбе, отмечал, что в ней главные биографические факты – это книги, а важнейшие события – это мысли. Российский историограф, словно разглядев судьбу Михаила Михайловича Бахтина (1895-1975), сказал именно о нем. И книги, и мысли – это жизнь великого мыслителя XX века, философа, литературоведа, культуролога и искусствоведа. Да, это его биография, которая складывалась очень сложно. Ему пришлось пе-

режить многолетнюю ссылку и запрет жить в столичных городах, «благодаря» чему он попал в Саранск, город, в котором прожил и проработал почти 25 лет. Бахтин в Саранске – это целая эпоха, только сегодня по-настоящему оцениваемая. Вклад Бахтина в научную жизнь Саранска тоже немал. Поэтому сегодня сформировались очень важные для современного мира символы и визитные карточки «Саранск – город Бахтина», «Саранский хронотоп Бахтина».

Подчеркну, что методологическая школа Бахтина именно сегодня, в XXI веке, становится важной и необходимой в гуманитарных исследованиях. Бахтин создавал «многомерные множества» в пространстве методологии, как образно заметил К.Г. Исупов, он «скульптор новых архитектоник понимания и описания». Современное состояние бахтиноведения, с одной стороны, стимулирует поиски новых подходов в изучении научного творчества Бахтина, с другой – актуализирует задачу использования бахтинских идей в практике решения современных научных проблем.

В настоящей книге собраны материалы, которые носят разный характер: это аналитика важных событий в саранском мире Бахтина; исследования некоторых проблем в творчестве мыслителя, помеченные автором книги как «опыт прочтения»; изучение творчества других авторов, использующих дух и стилистику Бахтина; наконец, это воспоминания, связанные с саранским периодом жизни учёного (информационные хроники, диалоги, воспоминания, написанные автором в разное время (1989–2022)), а также некоторые архивные материалы, публикуемые с преамбулами и комментариями автора впервые.

В центре работы – личность Бахтина, смысл личности, который обретает внутренние и внешние параметры, образуя их единство через логику, свои законы, точки отсчета в жизни и через систему новых сложных понятий. Важно актуализировать информацию о саранском периоде жизни и творчества Бахтина, вписать в интеллектуальную историю России факторы и факты его саранского хронотопа, научной и творческой ауры в Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарёва. А этот период имеет составляющие: годы работы Бахтина в Саранске и сегодня, когда идет процесс вживания в его смысловые категории, изучение основных гуманитарных идей, формирование знаковости Саранска как «города Бахтина».

Сегодня Саранск, чувствуя реальность Бахтина, уже сформировал свое новое символическое пространство, дополнив эту знаковость материальными «живыми» артефактами, которые, безусловно, изменяют восприятие учёного, его понимание гуманитарного будущего каждым саранским жителем. Поэтому книга получила такое название – «Бахтин. Саранск. Бахтин».

Пока книга находилась в издательстве, в Саранске состоялся Международный научный семинар (22-24 сентября 2022 года) «Михаил Бахтин: подступы к биографии», организатором которого выступил Центр М.М. Бахтина. Под девизом самого мыслителя, что «ничего окончательного в мире ещё не произошло, последнее слово не сказано...», ученые-бахтиноведы из научных и образовательных мировых центров (Россия, Беларусь, Иран, Испания, Бразилия, Китай и

др.) в активном диалоге полемизировали о проблемах создания научной биографии в «большом и малом времени», выясняли «почему Бахтин так труден?»; утверждали, что «биографии Бахтина есть явление культурной памяти» и др. В рамках Круглого стола обсуждалась тема «Бахтин средневековый»: аспекты научной биографии М.М. Бахтина» и др. Особо отмечу дискуссионную панель «Бахтин в Саранске: хронография, топография, иконография», насыщенную новыми фактами из жизни Бахтина в Саранске.

Таким образом, погружаясь в интеллектуальную биографию Бахтина, участники согласились, что и сегодня текст биографии великого мыслителя остается открытым и ждет новых исследований.

Содержание

Раздел 1. Саранск М.М. Бахтина

- 1.1. Символическое пространство Саранска
- 1.2. Саранский хронотоп Бахтина
- 1.3. Дни Бахтина в Саранске

Раздел 2. Научный центр М.М. Бахтина в разноголосом мире

- 2.1. Культурный и научный потенциал Центра М.М. Бахтина
- 2.2. «Идеи М.М. Бахтина в процессе гармонизации социальных отношений в Республике Мордовия»: грантовая деятельность
- 2.3. «Грандиозный праздник мысли» : XVII Международная Бахтинская конференция

Раздел 3. Проблемное пространство исследований

- 3.1. М.М. Бахтин о взаимодействии «жизнесмыслов» и искусства: опыт прочтения
- 3.2. В духе и стиле Бахтина : И.И. Гарин о Ф.М. Достоевском
- 3.3. М.М. Бахтин в исследованиях итальянских ученых
- 3.4. М.М. Бахтин – А.Ф. Еремеев: со-бытийный контекст
- 3.5. Три этюда о дружбе М.М. Бахтина и М.В. Юдиной
Препамбула
Этюд 1. Духовное общение длиною в жизнь
Этюд 2. «Проживание» Бахтина в музыке
Этюд 3. «Поклонение пожизненному другу...»

Раздел 4. Воспоминания и архивные материалы

- 4.1. Комментированная публикация воспоминаний Ю.Ф. Басихина
- 4.2. «Предпослать историзацию...» : замечания М.М. Бахтина к рукописи книги И.Д. Воронина
- 4.3. Из дневника И.Д. Воронина о московской встрече с Бахтиным в 1974 году
- 4.4. Лекция М.М. Бахтина по эстетике в записи Г.М. Захаровой (с комментариями Н.И. Ворониной и И.В. Ключевой)

Из рецензий

Отечественная «бахтиниана» пополнилась ярким оригинальным исследованием. В своей монографии «Бахтин. Саранск. Бахтин» известный российский культуролог, директор научного Центра М.М. Бахтина в Саранске, профессор Н.И. Воронина представляет научному гуманитарному и философскому сообществу «хронотоп Бахтина» в символическом пространстве города, в котором выдающийся мыслитель XX века прожил почти четверть века и который по праву можно считать городом-наследником его идей.

В области изучения многогранного творчества Бахтина сделано уже немало, но монография Н.И. Ворониной занимает здесь особое место. В научных кругах не раз звучала мысль о том, что не только известные, но и все другие тексты и высказывания Бахтина, включая письма, лекции, беседы, должны быть собраны, прокомментированы и осмыслены в их целостности. На решении сверхактуальной научной и гуманитарной задачи по расширению контура идей Бахтина Саранского периода и сфокусирована авторская логика – «вписать в интеллектуальную историю России факторы и факты его саранского хронотопа, научной и творческой ауры в Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарёва» (с. 4).

Концепция монографии отражает устремлённость автора к воссозданию «все-временности» и знаковости «города Бахтина», включая как годы работы и жизни философа в Саранске, так и длящийся, активно идущий сегодня и устремлённый в будущее, «процесс вживания в его смысловые категории, изучение основных гуманитарных идей» (с. 4).

Такая объемная исследовательская оптика создаёт новые возможности не только понимания, но и в буквальном смысле прочтения уникального наследия М.М. Бахтина. В рамки сформулированного дискурса автор помещает «факторы и факты» бытия символического пространства Саранска (раздел «Саранск М.М. Бахтина»), рассматривая город не только как «место» и «имя», но и как «тело», «текст», «миф», высказывая справедливую идею о том, что городу явно не хватает «Бахтинской улицы». Несомненным достоинством данного раздела является концептуальное осмысление такого феномена, как память о Бахтине в Саранске, создающая, по мысли автора, высокую интеллектуальную культуру в городе, притягивающая к себе гуманитариев со всего мира. Память требует и включения непосредственного бахтинского «текста» в исторический контекст современности, что также находит отражение в монографии.

Раздел «Научный Центр М.М. Бахтина в разноголосом мире» посвящён анализу разносторонней деятельности Центра – проектно-просветительской, теоретической, концептуально-философской, организационной.

В разделе «Проблемное пространство исследований» представлено авторское прочтение «жизнесмыслов» М.М. Бахтина и авторская философская проекция на жизнь и творчество российских и зарубежных исследователей, сопря-

жённая с широким контекстом бахтиноведения (литературовед Ст. Гардзонио, учёный-физик И.И. Гарин, учёный-философ А.Ф. Еремеев, выдающаяся пианистка М.В. Юдина).

Несомненную ценность представляет раздел «Воспоминания и архивные материалы», который содержит уникальные материалы, публикующиеся впервые. Это и воспоминания Ю.Ф. Басихина, саранского филолога, ученика М.М.Бахтина – снабжённые комментариями Н.И. Ворониной; это и замечания М.М. Бахтина к книге выдающегося мордовского краеведа-культуролога профессора И.Д. Воронина; это и дневниковые записи И.Д. Воронина о встрече с М.М. Бахтиным в Москве. Отдельную ценность представляет текст лекции М.М. Бахтина по эстетике в записи Г.М. Захаровой с комментариями Н.И. Ворониной и преамбулой И.В. Ключевой.

Монографию Н.И. Ворониной «Бахтин. Саранск. Бахтин» отличают уникальная фактографическая насыщенность, глубокая философская рефлексия, стройное и логичное изложение, образность и живость языка, которые в совокупности демонстрируют высокий научный уровень исследования, глубокую погруженность автора не только в проблематику бахтинского творчества в сопряжении с культурными процессами в России и мире, но и в непосредственный контекст жизни М.М. Бахтина. Пропущенная автором через сердце, «облеченная» любовью к Саранску, книга будет интересна и полезна не только специалистам, интересующимся идеями М.М. Бахтина, истории и философии культуры, но и широкому кругу гуманитарно ориентированных читателей.

Любовь Поелуева

БАХТИН. САРАНСК. БАХТИН: ПОЛИФОНИЧНЫЙ БАХТИНСКИЙ ДИАЛОГ

Сегодня общим местом стало утверждение, что современное российское и зарубежное литературоведение не мыслится вне теорий М.М. Бахтина и во многом опирается на его изыскания. Однако его наследие интересно тем, что оно многомерно. Свои права на него могут заявить историки, культурологи, философы, идеологи. У Бахтина есть термин, который хорошо применим к его собственному наследию – незавершённость/незавершаемость. Его работы продолжают развиваться, а его концепции легко адаптируются к разным контекстам. Наследие Бахтина становится энциклопедией идей, методов, подходов. А его жизнь, как и жизнь всякого, кто мыслит нестандартно и живёт в эпоху перемен, полна трагизма, но в то же время наполнена высоким содержанием и духовностью.

Новая монография профессора Н.И. Ворониной оценивает тот самый полифоничный бахтинский диалог, который возникает у читателя с главным героем книги, с его временем и, конечно, с городом Саранском, в котором мысли-

тель прожил почти четверть века. В книге представлены воспоминания и архивные материалы, публикуемые впервые.

В биографии Бахтина были сложные и продолжительные периоды, связанные с его опальным положением. Парадокс жизни ученого заключается в том, что именно в эти годы он создал самые глубокие свои труды. большей частью это произошло в Саранске, где опальный мыслитель вынужден был жить и работать почти четверть века. Здесь он преподавал, руководил кафедрой, имел тесный круг общения. Семья коллеги Бахтина профессора И.Д. Воронина входила в этот круг. Неудивительно поэтому, что к теме Саранска в жизни Бахтина обратилась именно дочь Наталья Ивановна Воронина, в юности лично знавшая учёного, а в 2015 году возглавившая Центр М.М. Бахтина, открывшийся в Мордовском государственном университете им. Н.П. Огарёва.

Монография Н.И. Ворониной является итогом многолетней работы, она включает статьи и воспоминания автора, написанные в разные годы. В книгу также вошли воспоминания и архивные материалы Ю.Ф. Басихина, И.Д. Воронина и Г.М. Захаровой (Березиной), впервые публикуемые полностью с комментариями автора. Большой интерес представляют письма М.В. Юдиной к Бахтину, также включенные в монографию. Заинтересованному читателю будет представлен аутентичный материал об учёном и его семье, соратниках и учителях, о местах, связанных с его жизнью и творчеством, о пережитых событиях.

Автор знакомит нас с «символическим пространством» Саранска через приметы его столичности и провинциальности, формулирует концепты «город-место», «город-тело», «город-имя», «город-текст», «город-миф», выводя на «Саранский хронотоп М.М. Бахтина». Отдельная глава посвящена исследовательским проектам Центра М.М. Бахтина, его международным контактам и научным форумам.

Особо выделим раздел, содержащий «проблемное поле исследований» Ворониной: авторское прочтение статьи Бахтина «Искусство и ответственность», анализ размышлений И.И. Гарина о Ф.М. Достоевском «в духе и стиле Бахтина», беседы автора с итальянскими бахтиноведами Стефано Гардзонио и Чинцией Кадаманьяни, выявление «со-бытийного контекста» жизни двух учёных, М.М. Бахтина и А.Ф. Еремеева. Здесь Воронина проявляется не только как серьёзный учёный, но и как человек разносторонних интересов, равнодушный и внимательный к мельчайшим деталям.

Итожит книгу документальный раздел, в котором собраны дневники, письма, конспекты бахтинских лекций, откомментированные Ворониной. Содержащие эксклюзивный эпистолярный материал, «три этюда о дружбе М.М. Бахтина и М.В. Юдиной» читаются на одном дыхании. Дневниковые записи И.Д. Воронина раскрывают нам человеческие качества и детали последних лет жизни Бахтина. Воспоминания Ю.Ф. Басихина рисуют портрет Бахтина «как учителя и человека». Бережно сохранившая конспекты лекций профессора Г.М. Захарова (Березина) позволяет нам «услышать» Бахтина, проследить канву его эстетических размышлений. Интересно, что автор монографии, выступая ком-

ментатором представленных документов, одновременно является персонажем некоторых из них.

Книга Н.И. Ворониной «Бахтин. Саранск. Бахтин» создана в междисциплинарном ключе, она содержит глубокий научный материал, анализ идей и концептов Бахтина, и в то же время стилистически воспринимается как научно-популярное издание, так как написана простым, «ненаукообразным», языком. Читать её легко, чувствуется личная заинтересованность и взволнованность автора. Главная особенность авторского подхода заключается в дуализме её отношения к описываемому и анализируемому: с одной стороны, внешний беспристрастный взгляд учёного, а с другой – взгляд участника событий изнутри. В результате возникает тот самый полифоничный бахтинский диалог читателя с автором, читателя с главным героем книги, с его временем и, конечно, с городом, в котором прошли самые плодотворные годы жизни М.М. Бахтина и с которым теперь навсегда связано его имя.

Ирина Сиротина

Раздел 3.

3.1. М.М. Бахтин о взаимодействии «жизнесмыслов» и искусства: опыт прочтения

В публикации представлен опыт прочтения концептуальности в статье М.М. Бахтина «Искусство и ответственность». В центре – личность и ответственность в их взаимопроникновении и взаимодействии жизни и искусства. Выявлен смысл личности, которая обретает внутренние и внешние параметры, образуя их единство через логику, свои законы, точки отсчета в жизни и через систему новых сложных понятий, углубляя их применение. Они важны для понимания следующих смыслов искусства: «целое», «внутреннее содержание смысла», «внешние связи элементов» и др.

В 1986 году вышла книга М.М. Бахтина «Литературно-критические статьи». Составители С.Г. Бочаров и В.В. Кожин собрали в один том отдельные фрагменты рукописей, несколько предисловий к работам Л.Н. Толстого, проблемные статьи, очерки, теоретические опыты философского и методологического анализа, заметки и др. Такое богатство жанровых зарисовок, конечно, характерно для учёного, если учитывать бахтинскую концепцию «жанр – память культуры», которая стала кодом и паролем не только самого автора, но и многих исследовательских школ в Москве, Петербурге, Екатеринбурге и Самаре («жанр и метажанр», «жанр и дискурс», «культура и жанр», «метажанр и его потенциал», «движение времени и законы жанра» и др.), а в данном случае на практике сам Бахтин (благодаря составителям) «подтвердил» свое видение жанра. Книга получилась солидной не только по жанровому составу, но и по проблемному пространству исследований. При этом заметим, что жанр всегда темпорален, что позволяет рассматривать его как «окультуренное» или «за-

стывшее» время культуры¹. В этом однотомнике, получившем формально-жанровое название, раскрываются проблемы многообразных аспектов философских, культурологических, искусствоведческих и литературоведческих тем. Открывает книгу небольшая статья «Искусство и ответственность», написанная Бахтиным в 1919 году, которую и статьёй назвать трудно, скорее это зарисовка на тему понимания внутренней сути личности. В ней всего полторы страницы! Можно «пробежать» их, воспринимая как введение. Однако это только на первый взгляд. При внимательном прочтении на этих полутора (всего!) бахтинских страниц активно работает мысль («феноменальная меткость мысли», по выражению И.И. Гарина²) заострена проблема человека и его ответственности; выделены некоторые смысловые характеристики и понятия из области социума, культуры и искусства. Этим статья и представляет огромный интерес для исследователя, для аналитического ее «прочтения». Личность – центральная идея или «сверхценная идея» (К. Вернике) в статье. Необходимо отметить, что сверхценная идея здесь – как убеждение, возникшее по определенной причине и формирующее отношение к источнику этого убеждения. Личность как смысл проглядывает всюду сквозь текст в двух ипостасях – в жизни и в искусстве. В этом контексте она обретает внутренние и внешние параметры, образуя их единство (см. рис.).



Бахтин подчеркивает, что в их взаимопроникновении и взаимовлиянии друг на друга нельзя терять чувство ответственности. Единство вины и ответственности за жизнь и искусство лежит во многом на художнике. «Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несе-

¹ Смирнов И.П. Олитературное время. (Гипо)теория литературных жанров. М. : РХГА, 2008. С. 29.

² Гарин И.И. Поэты и пророки : в 7 т. М. : ТЕРРА-ТERRA, 1994. Т. 4. С.510.

рьёзность его жизненных вопросов»¹. Выстроив такую гипотезу исследования, Бахтин далее концентрирует в нём целую систему понятий. Во-первых, жизнь и ее проблемы: человек, личность, нетребовательность, несерьёзность жизненных вопросов, пошлость жизни, вина. Во-вторых, искусство с его смысловыми наполнениями: поэт, поэзия, проза, бесплодность искусства... Затем ученый в своих размышлениях точно, но ёмко поясняет свои позиции, рассматривая онтологическую значимость смыслов через единство ответственности. Любопытно, что в настоящее время – эпоху господства массовой культуры – вышестоящие особенности функционирования искусства в жизни остаются актуальными.

Во-первых, предполагается взаимосвязь между планом «выражения» и планом «содержания», т. е. между обозначающим и обозначаемым. Во-вторых, любые художественные явления нередко не просто заключают в себе определенный концепт, но и в наглядной форме «иллюстрируют» его, как бы высвечивая с помощью разноплановых средств то или иное содержание. В-третьих, показывается исток фундаментальных стратегий мысли XX века, существенным образом определяются контуры диалогической философии. «Приманчивость стилистики Бахтина – не только в проблемности, в “экзотической” тематике, даже и не в яркости его прозы. Она – в утверждении самой логики подхода. Эйдосы вещей и “эйдос” проблем как бы сами себя рассказывают, как тот пейзаж за вагонным окном у Пастернака, что “сам пленял, как описание, Он что-то знал и сообщал”», – пишет К.Г. Исупов².

Действительно, «пейзаж» статьи динамичен и насыщен, мысли стремительно меняются, заставляют констатировать их многозначие. Отвечает ли Бахтин на обозначенные самим же вопросы? Нет, конечно. Он задает проблемное поле, выводит каскад смыслов, намекает на их взаимопроникновение, выступая как «философ перспектив, а не решений». Вести глубинное следствие он доверяет читателю. Например, он утверждает, что «когда человек в искусстве, его нет в жизни и наоборот»³, – это дерзко, самоуверенно, в то же время справедливо по отношению к самому себе. Бахтин выводит этот постулат, рассматривая себя как творца и одновременно испытывая на себе воздействие искусства. В связи с этим в статье «Искусство и ответственность» Бахтин расширяет аксиоматику, вводя новые сложные понятия (и углубляя их применение), очень важные для понимания смыслов искусства: «целое», «внутреннее содержание смысла», «внешние связи элементов». Интересно, что Ж. Бодрийяр назвал бы это «мелодрамой различия», а Бахтин, обозначив их, указывает на путь, на то, как надо видеть и «слышать» их в искусстве.

¹ Бахтин М.М. Искусство и ответственность // Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 3–4.

² Исупов Г.К. Уроки Бахтина // М. М. Бахтин: pro et contra. Личность и творчество М.М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли : в 2 т. СПб. : РХГИ, 2001. Т. 1. С. 9.

³ Бахтин М.М. Там же. С.3.

Конечно, прежде всего, необходимо личностное переживание и собственное эмоциональное отношение к произведению искусства. «Тайна высокой художественности открывается не сразу, не сразу становится ясно, чему в искусстве уготована воистину вечная жизнь», – поясняет искусствовед М.Ю. Герман¹. Однако в любом процессе необходимо найти свою логику, законы, точки отсчета, свои критерии ценности – именно из них будет складываться «тайна» внутреннего смысла. «Скольжение в глубину бахтинского контекста головокружительно, приманчиво и опасно. В этой прозе, как в трагедиях Шекспира, нет смыслового дна»². Какой авторский пассаж! Это действительно так. Слов немного, сама статья маленькая, а дно найти трудно.

Что же нам дают внешние связи элементов? Каждый художник в красках ли, в звуках, в ином материале пытается сотворить иллюзию мира, «то крохотного его фрагмента, то царственно огромного пространства»³. Зритель же, вступая с ним в интеллектуальный диалог, одновременно и наслаждается творчеством, и познает увиденные и услышанные подлинные (а не поверхностно-банальные) ценности, которые стремится понять. Причем каждый вид искусства базируется на своих языковых особенностях (звуки, краски, жесты, пластика, линия, объем). Все это не просто дополняет смысловую картину произведения, но становится полноценным «пейзажем», выразительным бытием и «говорящим эйдосом».

Таким образом, Бахтин в статье «Искусство и ответственность», не включая в название «сверхценную идею», рассматривает именно ее: личность и ответственность в их взаимопроникновении и взаимодействии в жизни и в искусстве. Даже в этом незначительном опусе Бахтин, открывая некоторые черты человечности, вносит определенный вклад в развитие отечественной философии личности.

Наталья Серова (Саратов)

Уникальная серия

Юбилейный для себя 2023 год доктор искусствоведения, профессор, заслуженный деятель искусств России, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова Александр Иванович Демченко отметил серией монографий. Они представляют ряд важнейших для российской музыкальной традиции имён XIX – начала XXI столе-

¹ Герман М.Ю. Искусство видеть искусство // Даниэль С.М. Искусство видеть. Л. : Искусство, 1990. С. 6.

² Исупов Г.К. Там же. С.8.

³ Герман М.Ю. Там же. С.7.

тий: «Первый классик русской музыки. Очерки о жизни и творчестве М.И.Глинки», «Сергей Рахманинов. Очерки творчества», «Сop tempo Игоря Стравинского», «Творчество С.С. Прокофьева», «Творчество Родиона Щедрина. К 90-летию со дня рождения» и находящаяся в настоящее время в издании книга «Альфред Шнитке. Очерки жизни и творчества».

Как видно из перечисленных заглавий интересы исследователя охватывают масштабный и значимый период – время, когда отечественная музыкальная традиция полноправно представлена на европейской и мировой профессиональной арене. Можно сказать, что А. Демченко обращается к хрестоматийным фигурам русского искусства, что подчёркивается подзаголовком «классики...». Разработанность проблематики упомянутых персоналий в отечественном музыковедении значительна. Вероятно, в этой связи автор должен был столкнуться с вопросом выбора формата. Предпочтение было отдано компактному изложению, не претендующему на исчерпанность темы, либо учёт всех реализованных на настоящий момент или возможных музыковедческих ракурсов. Исследователь оперирует фактами до определённой степени известными. Вместе с тем рассматриваемые работы обладают новизной, которая, думается, заключается в способах осмысления материала.

Несмотря на то, что представляемые тексты посвящены очень разным композиторским фигурам, можно сформулировать некоторые магистральные исследовательские установки, режиссирующие этот своеобразный цикл.

А.И.Демченко

Первый классик русской музыки

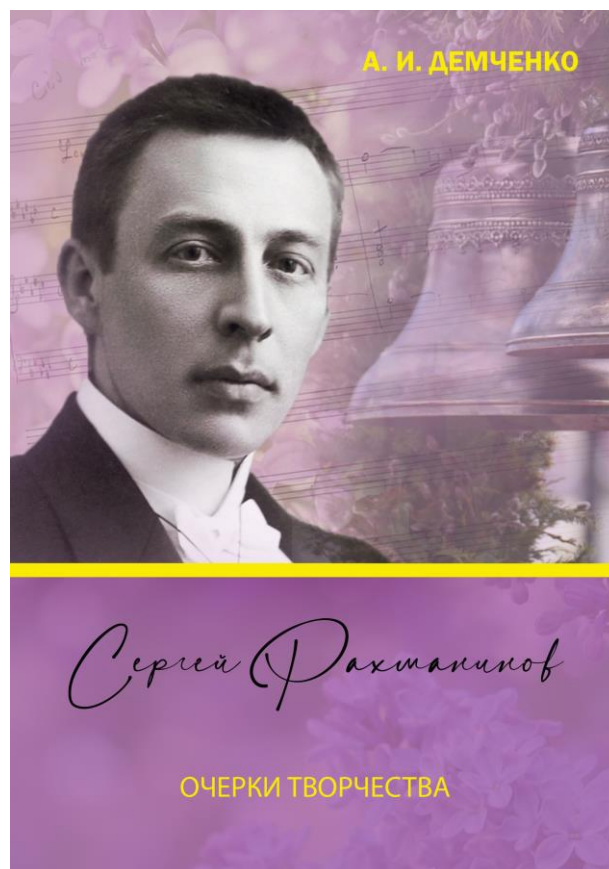
Очерки о жизни и творчестве М.И.Глинки



В первую очередь следует отметить интегративный подход, реализованный в каждой работе. Автор не ограничивается рассмотрением исключительно музыкальных явлений, ему важно вписать творческую личность в культурный контекст, раскрыть органичную связь индивидуального стиля со спецификой эпохи. Следует вспомнить, что упомянутый ракурс характерен для метода А. Демченко в целом. Учёный предпринял ряд публикаций, обосновывающих эффективность интегративной (мультидисциплинарной) установки, а также демонстрирующих её применение в практике исследований. В числе недавних изданий подобного рода можно назвать объёмный труд «Смысловые концепты всемирного художественного наследия» [7]. Кроме того, музыковед возглавляет исследовательский центр, в задачи которого входит и осуществление указанной идеи.

Интегративный подход в рассматриваемых работах реализован в разной мере. Думается, он служит своеобразным способом акцентировать ракурс, интересующий музыковеда в каждом конкретном случае.

Так, для творческого портрета Глинки важны связи с дворянской бытовой культурой первой половины XIX века, обусловленность раннего стиля и творческих интересов композитора сферой салонного музицирования, значение инациональных влияний (в данном случае – итальянских) для художественной практики эпохи.

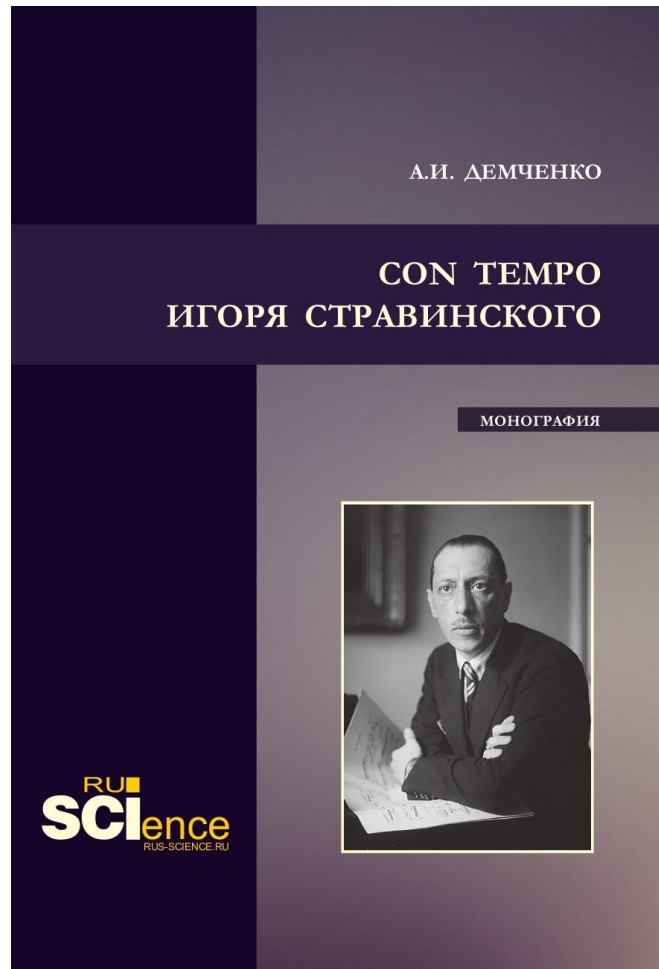


В рассмотрении творчества Рахманинова важным оказывается момент переходности эпохи рубежа столетий, выраженность этого сдвига в разных сферах художественной жизни, движение от «золотых снов» к «погребальной тризне». «Рахманиновские» очерки окружены ореолом различных ассоциаций: Первая часть кантаты «Колокола» соотносится с «ярмарочной живописью» Б. Кустодиева и Ф. Малявина; пейзажные образы вокальной лирики сопрягаются с мирочувствием И. Бунина, И. Левитана; весенние краски вокальных и фортепианных миниатюр – с поэзией З. Гиппиус.

В очерках, посвящённых А. Шнитке, прогнозируемым культурологическим фоном оказывается тема поволжских немцев. Углубление в историю этого феномена объясняется вопросом о национальной идентичности композитора, потребностью осознать культурный код его творчества как русско-немецкий. Вместе с тем возникают и значительные отклонения в мультидисциплинарное поле. К примеру, среди очерков о Шнитке обнаруживается довольно пространственный экскурс в историю космизма как художественной идеи на примере произведений П. Кузнецова, В. Кандинского, А. Родченко, П. Филонова, А. Скрябина.

Одной из важных для автора установок видится потребность выявить в рассматриваемых композиторских стилях некую смысловую доминанту. В ряде случаев замысел музыковеда прочитывается достаточно отчётливо. К примеру, в творчестве Глинки подчёркивается эволюция от бытовой салонной практики к масштабным концептуальным замыслам, от любителя-дилетанта к профессионалу и приобретение русской композиторской школой европейского академического статуса. Мысль о Глинке – основоположнике национальной школы – явно преобладает, отодвигая на второй план иные ракурсы, к примеру, размышления о воздействии на художественные решения русского классика различных иностранных систем – моделей французского музыкального театра, итальянской оперной традиции.

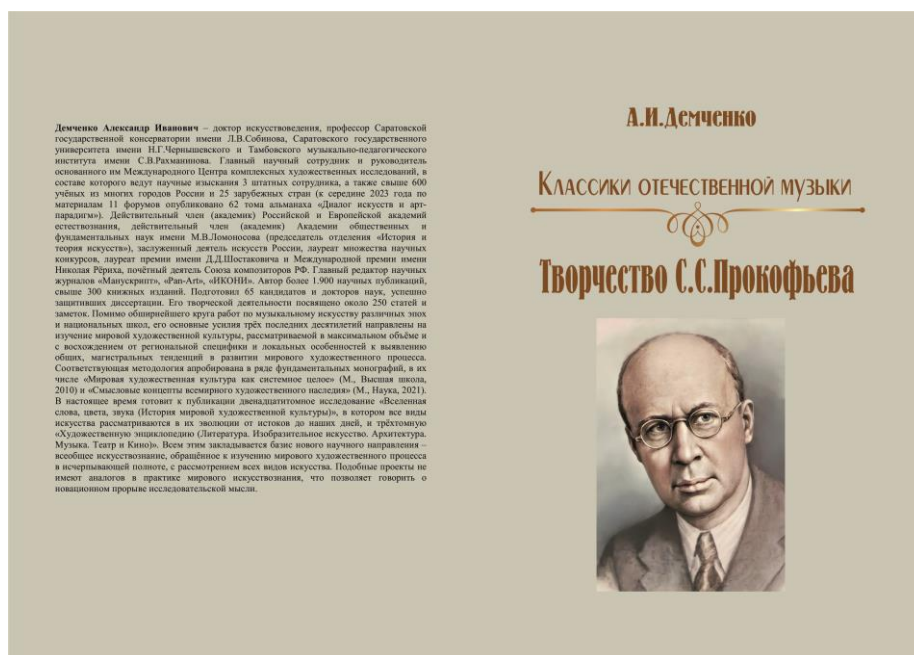
Доминантой очерков о Шнитке видится вопрос о стилевых метаморфозах композитора в контексте эволюции его мироощущения. В монографии освещаются не раз рассматривавшиеся в исследовательской и учебной литературе этапы творчества великого для жителей Саратовского края земляка – путь от авангардных экспериментов через полистилистику к универсальному языку на основе синтеза различных принципов композиции. Вместе с тем истинной проблемой этой работы оказывается вопрос о духовных исканиях мастера. Увлечение серийностью, а затем отказ от неё, коллажная техника, работа в демократичной сфере киномузыки, преодоление разрыва между серьёзным и развлекательным, медитативность, разработка концертного жанра и – шире – виртуозного инструментального исполнительства – эти ключевые позиции творческого пути Шнитке интерпретируются в монографии в русле планомерного отхода от крайнего субъективизма. Позднее творчество осмыслено как отказ от экстремально личностного в пользу общечеловеческого. В этой связи раскрыта и своеобразная космогоническая модель Шнитке, явленная, к примеру, во Второй симфонии – «перерождение человечески-земного в космическое».



Не столь очевидна режиссирующая установка очерков о Р. Щедрине. Текст, посвящённый его наследию, с одной стороны, выглядит обстоятельно, традиционно – в хронологическом порядке рассматриваются ключевые жанры разных периодов творчества, подходы композитора к системе выразительных средств на разных этапах профессионального пути. В этой монографии и, пожалуй, ещё в «прокофьевских» очерках, более всего ощущается многолетний педагогический опыт А. Демченко – чувствуется стремление дать в небольшом объёме максимум информации, акцентировать важнейшее, не утратив общего масштаба вопроса, систематизировать, обобщить, увлечь яркими метафорами. Вместе с тем, заметен интерес к двум категориям – парадоксальность и романтизм (как творческий принцип и тип мироощущения) – к ним постоянно возвращается исследовательская мысль. В восприятии автора Щедрин – современный романтик, соединяющий рационализм полифонических техник с артистической фантазией, новаторство новейших композиционных приёмов с многовековыми традициями фольклора. Главное же при этом – именно романтик, в полной мере осознающий трагедийную сущность бытия, но сумевший противопоставить этому знанию юмор, жизнелюбие, здравый смысл.

Стремление раскрыть позитивную картину бытия в воззрениях композитора XX столетия видится и в монографии, посвящённой наследию С. Прокофьева. Выше уже отмечалось, что логика изложения отсылает к учебной практике – планомерно разворачивается процесс становления индивидуальной жанрово-стилевой системы, высвечиваются основные тенденции творческого метода. Ряд сочинений анализируется детально – с традиционной характеристикой по частям, темам. Избираются опусы, наиболее отчётливо репрезентирующие магистральные установки творчества: Первый концерт для фортепиано с оркестром, Вторая фортепианная соната, Пятая симфония, опера «Семён Котко», балет «Ромео и Джульетта» и др. В целом круг произведений, вовлечённых в исследование очень широк, охватывает все жанры, реализованные мастером, все стилевые метаморфозы.

Как и в других исследованиях, интегративный метод инициирует параллельное осмысление сопоставимых с персональными установками Прокофьева общеевропейских художественных течений. Скифство, дадаизм, конструктивизм, урбанизм, кубизм, футуризм складываются в яркую «радугу жизни», динамичную мозаику композиторского мироощущения. Автор не обходит вниманием вопрос взаимоотношений композитора с советским режимом, предлагая неожиданные трактовки некоторых известных сочинений. К примеру, интерпретация Шестой симфонии с позиции тоталитаризма конца 1940-х годов видится новым прочтением, поскольку чаще это произведение воспринимают как отзвук событий Великой отечественной войны. Несмотря на широкий спектр рассмотренных в монографии явлений, в центре исследовательских интересов всё же мировоззренческая проблематика. В многообразии осуществлённых композитором замыслов автору удаётся выявить нечто единое, вбирающее в себя всё: прокофьевский динамизм, созвучие эпохе, неизменное здоровье духа.



Отметим ещё одно качество музыковеда – умение находить способ изложения, органичный рассматриваемому материалу и той ключевой, сущностной характеристике ради которой, как думается, и создаётся монография. Справедливости ради нужно признать, что это свойство прочитывается не во всех рецензируемых текстах. Оно достаточно ясно выражено в портретах Прокофьева и Щедрина, пожалуй, и в «глинкинских» очерках. В исследовании о Шнитке ощущается в меньшей степени. Безусловно, высказанная точка зрения субъективна, базируется на сугубо личных впечатлениях рецензента. Возможно, дело в созвучии личности самого Демченко рассматриваемым творческим фигурам. Музыковед по складу характера, специфике мироощущения – человек «прокофьевско-щедринского» склада. Вместе с тем ему удаётся вжиться и в иной тип мировоззрения.

Монография о Рахманинове выделяется среди других особой интенсивностью вызываемых невербальных ассоциаций. Этот текст прочитывается как единое музыкальное лирико-эпическое полотно, своеобразная медитация. К подобному восприятию подталкивает и стиль высказывания, и избранная структура: автор отказался от обозначения разделов, параграфов, иных элементов традиционного – иерархического – оглавления. Размышления о Рахманинове складываются как череда эпизодов, заметок, аналитических фрагментов. Вместе с тем, логике изложения такое решение не вредит. Основой служит всё тот же хронологический принцип, также последовательно, как в других исследованиях, рассматриваются основные вехи творчества, ключевые жанры, приметы стиля. Текст не оставляет впечатления эскизности, он вполне состоялся. Однако за привычными музыковедческими выкладками слышится что-то ещё – сопоставимое по своей природе с самой музыкой. Очевидно, глубокое понимание психологичности, тотальной эмоциональной обусловленности рахманиновского стиля инициирует и своеобразную манеру рассказа о нём.

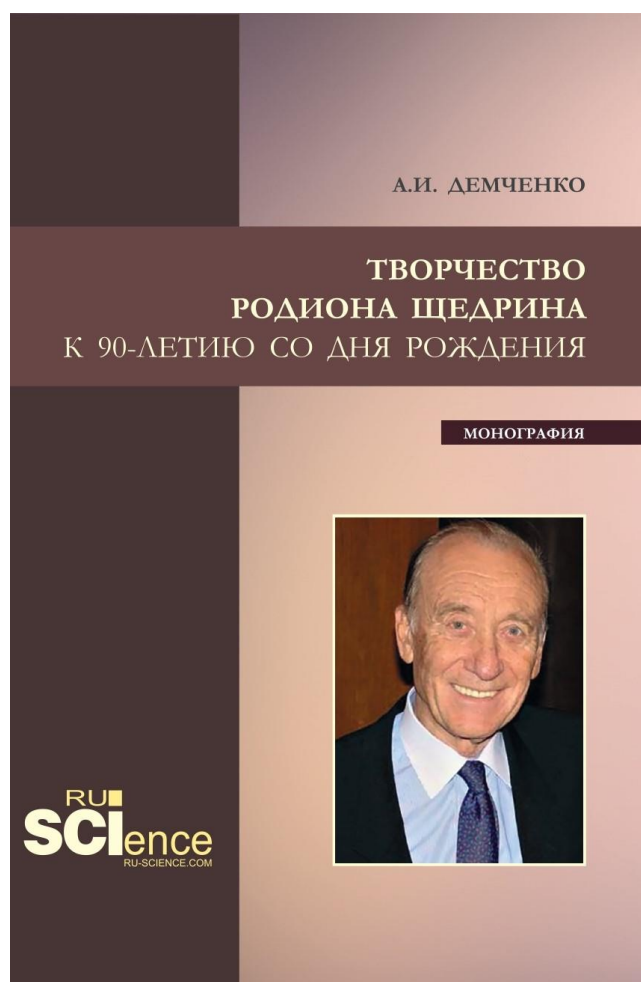
Рахманиновский опус более, чем другие, сосредоточен на вопросе духовной эволюции композитора. Магистральной линией этого исследования видится движение от переживания «разлома времён» в раннем периоде, к его преодолению и обретению нравственного стоицизма, который поздние рахманиновские сочинения противопоставляют нарастающему в XX столетии процессу дегуманизации. В этот сценарий музыковеду удаётся вписать и перемены в жанровых предпочтениях композитора (к примеру, отход от вокальной миниатюры), и специфику образного строя его произведений на разных этапах творчества (дуализм гимнически светлых и элегических настроений в сочинениях 1890-х годов, героика 1900-х, движение к объективности образов, начиная с 1910-х).

В работах, посвящённых Рахманинову, Шнитке, Щедрину, Прокофьеву, мировоззренческий аспект выступает центральной установкой, управляющей анализом остальных параметров стиля. Иным видится подход к творческой фигуре Стравинского. Смысловая доминанта этой монографии определяется уже во вступительном разделе. «Мэтр своеобразия» – так именует автор объект своих интересов. Определяющими избраны категории исключительности и но-

визны. Если в других монографиях ключевым выступает вопрос о взаимодействии мастера с духовным планом жизни, то здесь он трансформируется в проблему диалога с ключевыми для эпохи художественными идеями. Реализация индивидуальной творческой манеры в каждом конкретном произведении, самобытность подхода к сформировавшейся тенденции или предвестие новых течений – вот что привлекает исследователя в первую очередь. Такой подход видится органичным фигуре Стравинского, которого отличает сосредоточенность в первую очередь на эстетических вопросах, погружённость в собственно музыкальную технологию.

В общих чертах монография опирается на известную периодизацию творчества. Вместе с тем композиционные пропорции работы подсказывают, что автору ближе русский и ранний зарубежный (1920-е годы) этапы – их анализ занимает почти две трети текста. В этом разделе абсолютной доминантой становится разбор «Весны священной» – ему посвящена четверть общего объёма исследования.

Знаменитый балет рассматривается в разных ракурсах: анализируются отдельные части и номера, тембровые, интонационные и ладогармонические решения. Новаторские черты сочинения соотносятся со знаковыми для эпохи идеями – урбанизмом, фовизмом, скифско-варваристской тематикой. Не отрицая роли указанного балета в становлении современного музыкального искусства – «форпоста мирового музыкального авангарда» – всё же хочется выразить несогласие с позицией автора. Думается, значение урбанистских параллелей в отношении «Весны священной» несколько преувеличено. Выразительные средства, которые видятся исследователю проявлением машинного «бытия» – остинатность, диссонантность ткани, тембровая жёсткость, интонационная угловатость – могут отсылать и к органическим, природным феноменам. Собственно, такие ассоциации и выстраиваются самим Демченко в эпизодах, посвящённых анималистским и даже физиологическим метафорам в музыке балета. Возможно, коллизию дегуманизации, реализованную Стравинским в «Весне священной», следует соотносить, в первую очередь, с крахом индивидуально-личностной концепции, реализованной в предшествующую, романтическую эпоху.



Возвращаясь к обзору общих качеств рецензируемых монографий, отметим стиль высказывания – яркий, темпераментный, богатый неожиданными эпитетами, запоминающимися метафорами. Указанное свойство может стать своеобразным помощником для читателя, не располагающего специальными знаниями о музыке, но также будет бесполезно профессионалу – музыковеду, лектору, ведущему концертов.

Следует упомянуть и общее для всех исследований стремление подкреплять собственные наблюдения документальными материалами, высказываниями композиторов «от первого лица», свидетельствами современников. Наиболее значительно такие инкрустации реализованы в монографии о Шнитке, где представлены чрезвычайно ценные для Саратова тексты «местного» происхождения – воспоминания А. Каца, Е. Гохман, Е. Вишневской, интерпретации Е. Вартановой и С. Вартанова.

Монографии А. Демченко, посвящённые творчеству композиторов, уже достаточно капитально представленных в исследовательской литературе, вызывают несомненный интерес прежде всего с позиции авторского подхода, поскольку в данном случае во главу угла поставлена не узкотеоретическая проблематика, а смысловая суть, концепционно-содержательная база рассматриваемого художественного наследия. Эти книги могут быть востребованы и как

учебный материал в специализированных курсах музыкального образования разных ступеней, а также как литература для широкого круга читателей, интересующихся музыкой.

Остаётся заметить, что создание в течение двух лет шести монографий о выдающихся русских композиторах – явление, несомненно, уникальное в отношении привычных масштабов творческой продуктивности современного искусствоведа.

Литература

1. Первый классик русской музыки. Очерки о жизни и творчестве М.И. Глинки. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. 62 с.
2. Сергей Рахманинов. Очерки творчества. Тамбов: ТГМПИ, 2023. 169 с.
3. Con tempo Игоря Стравинского. М.: РУСАЙНС, 2022. 148 с.
4. Творчество С.С. Прокофьева. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2023. 112 с.
5. Творчество Родиона Щедрина. К 90-летию со дня рождения. М.: РУСАЙНС, 2022. 104 с.
6. Альфред Шнитке. Очерки жизни и творчества (в издании).
7. Смысловые концепты всемирного художественного наследия. М.: Наука, 2021. 614 с.

Из монографии о Родионе Щедрина

Развивая линию духовной тематики, Щедрин вскоре после «Стихиры» и «Запечатленного ангела» пишет две относительно небольшие по объёму кантаты – «Моление» для хора и оркестра и «Многия лета» для хора, фортепиано и ударных (обе 1991), а затем три оперы: «Очарованный странник» (2002), «Боярыня Морозова» (2006) и «Левша» (2013). Вторая из них вновь, вслед за «Запечатленным ангелом», обращена к истории старообрядчества.

Итак, «**Боярыня Морозова**», где специфика трактовки жанра высвечена подзаголовком *русская хоровая опера*. Этот посыл совершенно оправдан, но, помимо главенствующей роли хоровой массы, своеобразие тембрального решения дополняется тем, что исполнительски задействованы четыре солиста (княгиня Урусова, боярыня Морозова, протопоп Аввакум и царь Алексей Михайлович), труба и ударные. Причём следует признать, при всей экономности инструментальной палитры, композитор добивается безусловной полноты звучания.

Естественно было ожидать, что, воссоздавая драму церковного раскола, автор воспользовался для написания либретто двумя основными источниками антиниконианской литературы: «Житие протопopa Аввакума» и «Житие боярыни Морозовой». При этом в качестве определяющего в музыкальном повествовании со всей остротой поставлен больной для отечественного менталитета вопрос нравственно-этического максимализма жизненных позиций.

По характеру воплощения сюжета это в равной степени прослеживается с обеих сторон конфликта: как через мученичество героини, так и через деяния беспощадной власти. В частности в фонике это нашло примечательное отражение в зачастую форсированной динамике.

Неизбежно трагические последствия максимализма вызвали к жизни кульминацию художественной выразительности, которая приходится на итоговый № 13 (Эпилог) – идущее от лица Аввакума *Lamento III*.

В своей ярко выраженной национальной характерности композиция «Боярыни Морозовой» несла самоочевидную идею всеми силами поддержать русский дух в волнах кардинальных перемен «глобализма» рубежа XXI века. Две другие из упомянутых опер этого времени каждая по-своему воплощала ту же мысль. И не случайно обе они создавались по повестям самого чтимого композитором писателя – Николая Семёновича Лескова.

«**Очарованный странник**» – вне всяких сомнений, наиболее значительное произведение позднего Щедрина. И здесь подзаголовок опять-таки оговаривает неожиданное жанровое наклонение: *опера для концертной сцены*, чему отвечает в том числе и тот момент, что каждое из трёх действующих лиц выступает в функции рассказчика, а тенор к тому же появляется в разных ситуациях как засечённый монах, князь, магнетизёр и старик в лесу.

Как известно, эта опера создавалась по заказу дирижёра Л.Маазеля для руководимого им Нью-Йоркского филармонического оркестра. По словам композитора, от него ожидали *«что-то русское – со старинными песнопениями, колокольным звоном, с половцами и цыганами, а также с низким грудным голосом»*.

Конечно же, за столь тривиальными клише представлений о русской характерности выдающийся дирижёр подразумевал ожидаемое от Щедрина нечто ярко оригинальное. «Учитывая» эти пожелания, всё необходимое для себя по сюжету и тексту композитор нашёл у Лескова (с заменой половцев на татар) и написав партию цыганки Груши для меццо-сопрано.

Мерилом того, что родилось не «квасное», а подлинно национальное произведений исключительной *«свежести, мощи и глубины»* (Л.Гаккель), явилась реакция слушателей на его первые исполнения в Петербурге, когда *«соотечественники композитора были поражены русской красотой и русской одухотворённостью его оперной партитуры»* (он же). И удивительно то, что, написанная для концертной сцены, она оказалась очень действенной драмой, чрезвычайно сильной по эмоциональному воздействию.

Для воплощения характеров и ситуаций, в которых наглядно предстают определённые архетипы национального бытия, композитор воспользовался кругом тщательно отобранных и всегда убедительных интонационных «фонем». Временами обнаруживается сближение со стилистикой «Катерины Измайловой» Шостаковича (с наибольшей отчётливостью в сцене пьяного кутежа) – как помним, эта опера также была написана по Лескову.

С точки зрения состояния оперного жанра в современную эпоху исключительным достоинством «Очарованного странника» является то, что интонационный фонд, о котором идёт речь, всецело основан на распевности. Ею пронизаны не только монологические высказывания, дуэты-диалоги и хоровые эпизоды, но и речитативы.

Особенной рельефности это качество достигает в песне Груши (№ 9). Бесконечное варьирование на разные лады односложной фразы «*Ах, да не вечерняя моя заря спотухалася*» многократно искупается привольной широтой и удивительной красотой напева, а за ним встаёт образ певуньи с её «*невиданной красотой*», за которую «*и смерть принять можно*» (из текста либретто).

По мнению автора, его «Очарованный странник» – это «*русские Страсти*». Именно таковы странствия-мытарства могучего телом и духом Ивана Флягина (в согласии с традицией, идущей со времён Глинки, это, конечно же, бас). Перед нами разворачивается судьба глубинно русской природы как в её пагубной греховности, так и в высоком подвижничестве, и в природе этой таится загадочная непостижимость русской жизни и русской души.

Весь путь Ивана осеняет Божье знамение: от исходного старинного знаменного распева мужского хора («*Бог Господь и явися нам благословен грядый во имя Господне*») через сцены, подобные «Молению Ивана» (№ 4 «Мать, пресвятая Владычица»), к Эпилогу, где главного героя, уходящего послушничать в Валаамов монастырь, сопровождают видения убиенных им монаха и цыганки Груши. И над всем этим простирается сокровенное «*О, Русь святая*».

Добавлением к «Очарованному страннику» стала опять-таки лесковская опера «*Левша*». К слову, консерваторский педагог Щедрина Ю.А. Шапорин приобрёл композиторскую известность после театральной постановки «Левши» с его музыкой, на основе которой он сделал оркестровую «Шутейную сюиту» (1928). Таким образом, его ученик почти столетие спустя обратился к тому же сюжету, развернув его в полнометражную оперную конструкцию.

В преобладающей своей части это самая настоящая *buffa*, посвящённая состязанию российского и «аглицкого». Место действия дважды перебрасывается из Петербурга и Тулы в Лондон и обратно. Соответственно меняется и буафория спектакля с его «двоестилием».

Возобновляя приёмы вокального письма оперы «Мёртвые души», композитор многое строит на пародировании оперных фиоритур, что особенно широко представлено в виртуозной партии одной из представительниц английского королевского двора (её колоратурное сопрано соединяет то, что известно нам по ариям Царицы ночи и Шемаханской царицы).

Однако, по Лескову и Щедрину, эта «камедь» заканчивается самым печальным образом. Если воспользоваться горькой истиной на предмет русского человека, высказанной в предыдущей опере, Левшу «*Запои одолели. Водка сгубила*», вслед за чем последовала его бессмысленная смерть в Петербурге.

И вот здесь вступает в силу одухотворяющее начало: огромное по времени музыкальное послесловие – это нескончаемое песнопение-священнодействие за

помин души невероятно даровитого человека, а с ним и за всех тех бесчисленных талантов, коих Отечество не спешило оценить при их жизни. Потому остаётся только уповать на звучащее за сценой «*Святый Боже, Святый Крепкий, помилуй нас*».

Для полноты обзора духовной тематики в творчестве Щедрина необходимо упомянуть два сочинения «интернационального» наклона.

Первое из них написано под впечатлением от серии гравюр Альбрехта Дюрера «Апокалипсис» и получило чисто музыкальное название – «*Dies irae*» (2010). Для реализации своего замысла композитор избрал совершенно уникальный состав инструментов: три органа и три трубы.

Благодаря этому он добивается иллюзии полномасштабного звучания большой оркестровой массы с эффектом громоподобия, но с привнесением «глобальной» тембральной фоники, исходящей от органов. Основная функция труб – среди обвалов поистине вселенски-планетарного действия возвестить в кличах-возглашениях о фатальном бедствии.

После грандиозной кульминации-катастрофы эту апокалиптическую фантазию венчает протяжённейшая постлюдия – тризна-эпитафия рухнувшему мирозданию.

«**Месса поминовения**» (2018) посвящена памяти Майи Плисецкой. Вопреки обозначению «Месса», её молитвенные обращения звучат на русском языке («*Господи Иисусе...*»), и написана она только для хора *a cappella*. По сути своей это трагедийная исповедь, что начинается с экспрессивнейшей фигуры «вскрика», которая затем возникает вновь и вновь.

Выдержанная на сильнейшем эмоциональном переживании, музыка звучит с подчёркнутой серьёзностью и глубиной, но именно *поминая*. И потому особой выразительной силы она достигает в тихой коде, несущей с собой печальное умиротворение скорбного катарсиса.

* * *

Из проделанного выше обзора становится ясным, сколь значимой для позднего творчества Щедрина оказалась духовная тематика. Причём создавался этот впечатляющий художественный массив в основном за рубежом, но принадлежит он, как правило, «русскому миру».

Да, с 1990-х композитор предпочитает пребывать за рубежом (главным образом в Германии), отрешившись от слишком беспокойной жизни в постсоветской России, чтобы всецело предаться искусству. Тем не менее, то, что он делал и продолжает делать за границей, безусловно и прежде всего принадлежит его Отечеству.

Свою отдалённость от родной земли он восполняет возрождением «руссофильства», с которого когда-то так ярко начинал и которое ему было заповедано изначально. Заголовки его поздних сочинений буквально пестрят соответствующими лексемами:

- «Русские наигрыши» для виолончели *solo* (1990);

- «Бельканто на русский лад» для виолончели и фортепиано (2007);
- Третья симфония («Лица русских сказок», 2000);
- «Ледяной дом», русская сказка для маримбафона (1995);
- «Хрустальные гусли» для оркестра (1994);
- «Балалайка» для скрипки без смычка (1997);
- «Величание» для струнного оркестра (1995);
- «Вологодские свирели» для гобоя, английского рожка, валторны и струнных – и, к слову, пристрастие Щедрина к свирели неоднократно побуждало его писать для близкой по тембру блокфлейты (такова, например, «Музыка издалека», 1996).

В подобных вещах композитор с различными смысловыми посылами нередко вводит песенные цитаты: «Очи чёрные» («Старинная музыка провинциальных цирков»), «Соловей, соловей, пташечка» (Фортепианный терцет), «Вечерний звон», «Марш энтузиастов И. Дунаевского и «От края и до края» И. Дзержинского («Российские фотографии») или хорошо известная нам по русской музыкальной классике подблюдная (оркестровая композиция «*Slava, Slava!*»).

Разумеется, дело не столько в названиях, сколько в желании автора в опоре на родной ему интонационный фонд «доподлинно» раскрыть всевозможные грани чётко идентифицированной национальной характерности: от натуральных «бытовизмов» («Балалайка») до причудливых звуковых миражей, сфантазированных на сонорной основе («Хрустальные гусли»). И нередко он стремится как бы напомнить об эмоциональной теплоте русского человека и широте его души (к примеру, в «Бельканто на русский лад» посредством сближения с традиционной романсной культурой).

Весьма объёмную амплитуду таких граней находим в сериале концертов для оркестра, которые появились в этом заново возрождённом композитором жанре после «Озорных частушек» и «Звонов» 1960-х годов. То были № 3 «**Старинная музыка российских провинциальных цирков**» (1988), № 4 «**Хороводы**» (1989), «**Четыре русские песни**» (1997) и примыкающие к ним «**Российские фотографии**» для струнного оркестра (1994).

У каждого из этих произведений свой смысловой «удел». «Хороводы» – «русская идиллия», безоблачный тон которой определяют наигрыши пастушьих «дудок» и мягкое скольжение танцевальных ритмов. «Старинная музыка российских провинциальных цирков» – русское «шумство» (воспользуемся неологизмом из романа А.Н.Толстого «Пётр Первый») в формах нарядного звукового панно, народной бурлески-калейдоскопа, праздничного фейерверка.

Сложнее обстоит положение с «уделами» двух других опусов. «Четыре русские песни» – это «*русский путь*» в его взаимодополняющих метаморфозах, единство которым сообщает ритмическая организация на основе движения в ритме шага в различных его темповых градациях. При преобладающем лиро-эпическом тоне с его душевной расположительностью господствует состоя-

ние смутности, затруднённости и даже подневольности, которую сопровождает мета долженствования («надо жить»), а светом надежды одаряет только церковный перезвон на кульминации.

«Российские фотографии» в некотором роде воспринимаются как обобщённые музыкальные очерки «русской истории» в её движении от Отечества классических времён (и ошутима авторская ностальгия по ним) к нынешним дням с симптоматичным возвращением в финале мотивов духовных песнопений.

Очень сильный негативный акцент проставлен в III части этого сочинения, где в частности приведена цитата из «Кантаты о Сталине» А.Александрова. Звукоизобразительные приёмы наподобие имитации выстрелов (*pizzicato* контрабасов с ударом струны о гриф) или истошного «Ура!» (музыканты оркестра) были перенесены позднее вместе с другим материалом в композицию «Сталин-коктейль» для виолончели, клавесина и камерного оркестра.

* * *

Очевидно, пребывание на Западе наложило на позднее творчество Щедрина тот специфический отпечаток, который можно условно обозначить понятием «шоу». Это частично объясняется обилием работ, выполненных на заказ, а также желанием композитора сделать презентабельный жест по адресу той или иной отдельной персоны или целого музыкального коллектива. Так появляются вещи, подобные композициям «На бис для Восбурга» (Джордж Восбург был первой трубой Питтсбургского симфонического оркестра) или «Флажолеты для Тору Такэмицу» (японский композитор и музыкальный писатель).

Тогда же складывалась целая область «лёгкой музыки» Щедрина – яркой, эффектной, доступной самой широкой аудитории.

То могли быть, выражаясь бетховенским языком, непритязательные багатыли («Цыганская мелодия» для скрипки *solo* или 7 пьес для фортепиано в 4 руки под общим названием «Романтические дуэты») либо то, что можно обозначить словосочетанием «музыкальная шутка» и в чём проявилось столь свойственное композитору остроумие и блистательное озорство («Три весёлые песни» для фортепианного трио и многое другое).

Но то могли быть и большие «шоу», в том числе рассчитанные на сцену: от написанного для японских зрителей мюзикла «Нина и 12 месяцев» (1988) до оперы-феерии «Рождественская сказка» (2015).

В том же ряду находится и недавно упоминавшаяся оркестровая «Старинная музыка российских провинциальных цирков», которую легко можно представить как материал для балета-буфф с присущей ему интригующей событийной насыщенностью и частой переменной декораций, и где броская зрелищность затейливо-нарядного звукового «балагурства» дополняется забавной цирковой бравурой (с грохотом меди и барабанов) и музыкальной «клоунадой», воплощающей стихию пересмешничества.

Родиону Щедрину всегда было свойственно тяготение к ярко выраженному *концертирующему стилю*, что своего апогея достигло именно в поздний пе-

риод. И композитор прекрасно сознаёт эту направленность своего творческого «я», что зафиксировано в таких заголовках его произведений, как *Simphonie concertante* (Третья симфония), *Parabola concertante* (Концертная притча для виолончели, струнных и литавр), *Sonatine concertante* для фортепиано.

Естественно, что концертирующий стиль особенно широко представлен собственно жанром инструментального концерта: концерты для фортепиано с оркестром № 4 (1991), № 5 (1999) и № 6 (2003), Концерт для трубы с оркестром (1993), Концерт для гобоя с оркестром (2009), Двойной концерт («Романтическое приношение» для фортепиано, виолончели и оркестра, 2010).

Как видим, открывал этот жанровый массив **Четвёртый фортепианный концерт**. Ещё в какой-то мере исходя из времени написания, ситуация «смутного» времени рубежа 1990-х годов обрисована здесь через достаточно типичную позицию интеллигента тех лет: по мере надобности откликаться на зовы бурно меняющегося времени, не игнорировать происходящего вокруг, но главное – обрести духовную опору в самом себе, в своём внутреннем «я есмь», пронести его через испытания. Новое состоит в том, что идея эта реализована в модусе сдержанности проявлений, даже с некоторой отрешённостью, а прояснение стиля приводит временами почти к умиротворённому состоянию духа (главным образом в ауре пейзажного окружения).

В эти же годы у Щедрина заявила о себе склонность к обозначениям на итальянском, то есть на «праязыке» музыкального искусства. Помимо только что упомянутых композиций, в названии которых фигурирует слово *concertante*, это *Sotto voce concerto* для виолончели с оркестром (1994), *Concerto dolce* для альта, арфы и струнных и *Concerto cantabile* для скрипки с оркестром (оба 1997), *Concerto lontano* для фортепиано и струнных (2003), *Concerto parlando* для скрипки, трубы и струнных (2004).

Сделанное перечисление вряд ли нуждается в комментариях относительно творческой активности композитора в данной жанровой сфере. Но к этому нужно добавить многочисленные виртуозные концертные пьесы, в том числе написанные для различных инструментов *solo* (к примеру, «Дуэты» для скрипки или «Русские наигрыши» для виолончели), а также певческие кунштюки, построенные на изобретательном обыгрывании минимального текста, заложенного в заголовок («Таня-Катя» для сопрано и оркестра, «Многия лета» для хора, фортепиано и трёх групп звенящих инструментов).

Во всех названных опусах герой Щедрина предстаёт прежде всего как *homo ludens*, а в концертах посредством многоцветия ритмов, тембров, красок и приёмов исполнения композитор стремится показать изобилие художественных ресурсов солирующего инструмента, в том числе возможностей «эксклюзивных» и даже «запредельных». При этом нередко господствует принцип свободного композиционного развёртывания «потокком», без каких-либо формальных схем и предписаний, что означало активное вовлечение импровизационности как ещё одного проявления *ludens*.

Обратимся к **Концерту для трубы с оркестром** (1993), который, вероятно, можно считать лучшим в мировом репертуаре для этого инструмента. Композитор в достаточной степени даёт ему и «попеть» (главным образом в средней части), но, в согласии с природой трубы, стержень сольной партии составляют разного рода фанфарные обороты, дополняемые феерическими пассажами. Максимальный круг возможностей продемонстрировать свою «красу», эффектное звонкогласие, слепящий блеск в сочетании с обаятельной «гарцующей» бравадой превращают произведение в концерт-празднество.

Десятилетие спустя Щедрин вновь обратился к этому инструменту (но в разновидности *in C*) и в соответствии с названием данного концерта (*Concerto parlando*, 2004), действительно, многое в его партии выполнил в манере *говорком, проговаривая*. Но ещё большей интригой явилось то, что труба выступает здесь во взаимодействии с солирующей скрипкой, и они ведут между собой загадочную игру, полную недосказанности и таинственных намёков.

Употребив слово *интрига*, мы должны признать, что артистически преподносимая игровая стихия у Щедрина зачастую насыщается всевозможными именно интригующими элементами. Одно из ярких подтверждений этому – **«Романтическое приношение»** (Двойной концерт, 2010), где на протяжении всего произведения различие облика участников диалога проакцентировано не только самостоятельностью тематизма каждого из них, но и резко поданным контрастом артикуляции: фортепиано – сплошь *non legato*, виолончель – певучесть, кантилена.

* * *

По предшествующему изложению можно было заметить, что позднее творчество Щедрина в целом приобретает, в сравнении с предыдущим периодом, совершенно иную окрашенность. Только время от времени композитор допускал отклонения от складывающейся эстетико-художественной магистрали. Происходило такое, как правило, при постановке проблемных вопросов существования.

Как правило, поскольку порой возникали труднообъяснимые «аномалии». Так, оркестровая композиция **«Vivat!»** (2008) с подзаголовком *Санкт-Петербургская увертюра*, написанная в честь города на Неве, насколько можно понять, полагала следующий обобщённый сюжет: через тяготы преодолений и ветры суровых испытаний к будущим триумфам. Но стремительное движение в буреломах времени не ведёт никуда, музыка фактически прерывается на полуслове, не доведённая до заявленного **«Vivat!»**

Другое дело – драматический монолог для женского голоса и оркестра **«Клеопатра и змея»** (2012), созданная на текст заключительной сцены трагедии У.Шекспира «Антоний и Клеопатра». Монолог этот настолько развёрнут и настолько мыслится представленным на сцене, что приближается к жанру монооперы.

Многослойная партитура построена на свободном сочленении вокальной партии и оркестровых линий, что уже само по себе порождает высокое напряжение. У сопрано многое размещено в самой высокой тесситуре, передавая эмоциональное ощущение на грани срыва. Мучительная исповедь гордого женского сердца подводит к роковому моменту с многократным повторением слова «змея» (царица сознательно принимает гибельное решение), что венчается болевым катарсисом ухода в небытие.

Отдельное место в ряду «отклонений» от магистрали занимает опера «Лолита» (1994), созданная по одноимённому роману В.Набокова. Касаясь первоисточника, композитор предупреждал: *«Большая оплошность видеть в этой книге только фабулу, не замечая всех его бездонных глубин. Для меня очевидно, что это философское произведение, прикрытое рассказом о порочной любви немолодого человека к девочке».*

Точно так же и слушатель, поднимаясь над конкретикой либретто, может уловить в музыке оперы не только лабиринты *«тёмных аллей»* сознания, психологические туманности и тенёты человеческого существа, затерявшегося в дебрях жизненных блужданий и снедаемого чувством глубокой внутренней неудовлетворённости, но и муки-мучения донельзя взбудораженного мира, глухоту и невнятность которого наполняют ощущения, обозначенные в одной из авторских ремарок как *inquietto* (беспокойно, тревожно).

К тому же время от времени взрывоопасную атмосферу прорезают вспышки драматической экспрессии – это словно спазматические судороги человечества, очутившегося у жерла вулкана. Тем самым в глобальный план переведена «психоэкспрессия», наследованная от балетов «Анна Каренина» и «Чайка». Косвенным свидетельством этой связи является эпизод автомобильной катастрофы (гибель матери Лолиты) – прямой отзвук проносящегося локомотива в финале «Анны Карениной».

Магистраль позднего творчества Щедрина своё наиболее явственное выражение получила в том, что он отходит от крайностей авангарда (их пиком для композитора стал Третий фортепианный концерт, 1973). Его принципиальная позиция в этом отношении неоднократно засвидетельствована в публичных высказываниях.

«Авангард явился величайшим открытием, он совершил революцию в нотописии, в звукоизвлечении, но нельзя не признать и его навязчивости, искусственности. Это разлучило его с аудиторией. По существу он лишился сегодня своих слушателей».

«Все авангардные кодексы строгости интонационного, ритмического, фактурного отбора и аскетизм приемлемых средств, а потому предсказуемость и схожесть многих партитур утомили и профессионала, и простого слушателя, сузили круг интересующихся до минимума».

Происходившую в его творческой практике эстетико-стилевую переориентацию композитор обозначил понятием *поставангард*.

«Под этим я понимаю, что музыка, впитав и усвоив все достижения авангарда, но “возражая” ему из нынешнего дня, возвращается на круги своя – в царство художественной интуиции... Поставангард означает для меня, что все ограничения, все “нельзя”, “не принято”, “осудят” перечёркнуты, птицы выпущены из клетки, и надо писать, как пишется, чувствуется. Но основы сегодняшней композиторской техники умножены и обогащены всеми блистательными открытиями музыкального авангарда».

Однако реально Щедрин отходит не только от крайностей авангарда, он отказывается в своём искусстве вообще от какой-либо избыточности, что означало поворот к горизонтам Постмодерна, как определяющего направления в художественной культуре рубежа XXI столетия.

В самых общих чертах Постмодерн по-щедрински можно представить себе следующим образом:

- при общей тенденции к прояснению и просветлению образного строя, а также к общей сдержанности и умеренности, осуществляется поиск «натуральной» человечности, чуждающейся экстраординарности и амбициозности, предпочитающей оптимальный жизненный ритм и сбалансированность проявлений;

- возвращаясь к традиционным духовным и художественным ценностям с их адаптацией к запросам меняющегося мира, композитор стремится к безусловной естественности музыкального языка и всеми силами апеллирует к интонационной выразительности в её максимальной ясности и непосредственности (в том числе с опорой на законы тональной организации);

- на смену заострённым контрастам приходит уравновешенность образных сопоставлений, а полистилистическим столкновениям предпочитается цельность моностилистики;

- Щедрин заботит контактность его музыки, чего он добивается через её доступность (вплоть до того, что заявлено в фортепианном цикле «Простые страницы») и коммуникабельность (любопытный пример этому – вокальный цикл «Век мой, зверь мой», где тенор выступает в роли Осипа Мандельштама, а актриса-рассказчица, сидящая в старинном кресле за столиком с настольной лампой делится воспоминаниями о поэте от лица Анны Ахматовой);

- и, суммируя, выходим к главному – это должна быть музыка о человеке и всей своей сутью обращённая к человеку, отсюда тяготение к её эмоциональной прочувствованности и приоритет лиризма с его «душевной раздумчивостью», с мягкими очертаниями звуковой пластики, прозрачной фактурой и тихой динамикой (один из показательных заголовков – «Лирические сцены» для струнного квартета).

Два концерта, созданные в одном и том же 1997 году, демонстрируют своей направленностью важные грани отмеченного лиризма: *Concerto dolce* – это именно *dolce*, написанное в расчёте на глубокий, трепетный звук альты Ю.Башмета; *Concerto cantabile* – это именно *cantabile*, столь свойственное певучей скрипке.

Говоря о магистрали позднего Щедрина, остаётся отметить то, что для его творчества всё более значимыми становятся классические ориентиры стиля, то есть стиля уже не романтического (в его современной версии, как это было в 1960–1970-е), а классического в своей сущности (разумеется, в столь же современном его истолковании).

И что касается лучших работ композитора, то можно говорить о таком качестве, как *классичность*, подразумевающим строгость, благородство, чистоту красок и линий, выверенность всех сторон художественного изъяснения (в числе самых замечательных образцов – опера «Очарованный странник» как явление большой русской классики рубежа XXI века).

Симптомы приближения к этому качеству обнаружались в 1984 году, когда создавались два произведения, так или иначе обращённые к наследию столь чтимого композитором Иоганна Себастьяна Баха.

В «**Эхо-сонате**» для скрипки *solo* приём эха подан в расширительном значении этого слова – как сопоставление достаточно больших эпизодов *forte* и *piano*. Свойственная великому предшественнику сфера углублённой медитативности дополняется целым рядом отзвуков музыки Баха для скрипки *solo*, что звучит как «отсыл к первоисточнику».

«**Музыка для города Кётена**», написанная для камерного оркестра с участием клавесина, явно инспирирована «адресатом» – городом, где Бах провёл лучшие годы своей жизни и создал, в том числе, Бранденбургские концерты. Их композиционный тип учтён в «приношении» Щедрина с ощутимым колоритом рококо.

В полной мере разработка Щедриным принципов классичности развернулась только с 1990-х, и с особой явственностью это проявилось в концертах для виолончели с её тёплым, «грудным» тембром.

Parabola concertante (2001) с её подзаголовком *Концертная притча* начинается с грохота солирующих литавр, который олицетворяет агрессивную стихию, поданную как безобразие жизни. И в последующем вторжения боя литавр настораживают, привнося тревожную ноту. Но «парабола» повествования заключается в том, чтобы дать почувствовать высшую притягательность иного, а именно благодати душевного покоя, высоких раздумий – вот о чём вещают певучие струнные, ведомые виолончелью *solo*, с их элегической кантиленой, напоминающей проникновенную человеческую речь.

Концерт для виолончели с оркестром (1994) имеет и название *Sotto voce concerto*. Обозначение *sotto voce* (итал. *вполголоса, тихо*) вполне оправдано для основных в этом произведении первой и последней частей, как и проставленная в них ремарка *Sostenuto*. Суть данной, возможно, самой классичной из партитур Щедрина определяет исходная тема, которая становится лейттемой произведения и является великолепной опорой для восприятия в силу её рельефности и удивительного обаяния.

Это, что называется, музыка души человеческой в её просветлённых раздумьях, исполненная мягкости и теплоты. Во главу угла поставлена пластика распевности, в своём длении выводящая к определению «бесконечная мелодия». Предстает она в гармоничном единении *solo* и оркестра, причём нередко в характере взаимоперетекающей звуковой ткани.

В окружении крайних частей II-я и III-я выглядят как два «интермеццо», раскрывающие в облагороженном облике «суету сует» бытия – несколько досадную, но воспринимаемую как неизбежная необходимость существования. После них финал с возвращением исходной темы концерта приходит как блаженная отрада, на время прерываемая батальными грозами современности. Его развёрнутая кода-послесловие – почти мираж: витая в небесных высях и, в конечном счёте, истаивая в них.

То, что можно услышать в этой коде – из откровений, открывшихся композитору в эпизодах свирели из хорового концерта «Запечатленный ангел». В рассмотренном концерте подобный выход к родниковой первожданности, сопричастие к природному естеству реализуется фоницей флажолетов виолончели, сопутствуемых наигрышами блокфлейты (аналогичные средства использованы и в *Concerto cantabile*).

Классичность, о которой шла речь, вызвала у позднего Щедрина жажду сопричастия к выдающимся предтечам. Помимо особенно чтимого И.С.Баха, это запечатлелось в целой череде разноплановых сочинений:

- «Эхо на *Cantus firmus* Орландо Лассо» для органа и сопранино блокфлейты (1994);

- «*Preludium* к Девятой симфонии Бетховена» для оркестра (1999) и «Гейлигенштадское завещание Бетховена» для оркестра (2008);

- «*Hommage à Chopin*» («Посвящение Шопену»), вариации для 4-х фортепиано (2005);

- Концертный этюд («Чайковский-этиюд») для фортепиано (2010);

- «Вологодские свирели» (В честь Бартока) для гобоя, английского рожка, валторны и струнных (1995);

- «Диалоги с Шостаковичем», симфонические этюды (2001).

В этот ряд по-своему вписывался его старший современник и большой друг Мстислав Ростропович, которому посвящены «*Slava, Slava!*» для оркестра (1997), «Очарованный спутник» для виолончели с оркестром (2001, не путать с оперой «Очарованный странник», под спутником здесь композитор разумел себя), «Гамлет-баллада» для тысячи или ансамбля виолончелей (2005) и в память о котором написана эпитафия «На посошок» для 6 виолончелей и альтовой блокфлейты (2007).

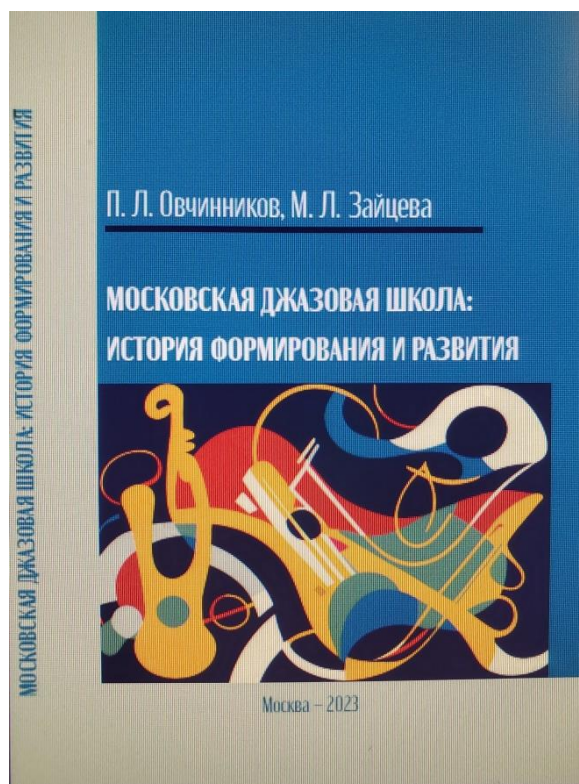
Если поставить в скобки 1980-е годы как время «распутья-перепутья-беспутья», то продолжающийся и поныне поздний период творчества Щедрина (1990-е, 2000-е, 2010-е) уже выровнялся в своей продолжительности с исходными этапами эволюции (1950-е, 1960-е, 1970-е).

Последние три десятилетия – это время непрекращающейся творческой активности композитора и время своих больших достижений в тех образно-стилевых очертаниях, которые весьма отличались от того, что было определяющим в предыдущий период. И поскольку это происходило и происходит на наших глазах, необходима достаточная временная дистанция для объективного осмысления созданного в данное тридцатилетие и для вынесения окончательных аксиологических суждений.

Павел Овчинников, Марина Зайцева (Москва)

Московская джазовая школа

Овчинников П. Л., Зайцева М. Л. Московская джазовая школа: история формирования и развития. Монография. – М.: Издательство «Научный консультант», 2023.



В монографии обобщены результаты проведенной научно-исследовательской работы по истории и теории отечественного джазового искусства. В ней впервые рассмотрена хронология российского джаза и выявлены этапы его становления и развития, выявлены сущностные характеристики московской джазовой школы в ее генезисе, проанализированы исторические, культурные, социологические предпосылки и условия институализации джаза в советском культурном пространстве; определены социокультурные факто-

ры, обусловившие ведущую роль московской джазовой школы периода 1950-1960-х гг. в создании молодежных клубов, любительских объединений и центров изучения джаза, проведении джазовых фестивалей, появлении первых профессиональных учебных заведений эстрадно-джазового профиля; изучено творчество ведущих представителей московской джазовой школы 1970-1980-х гг., определен их вклад в формирование гетеро- и аутоимиджа российского джаза; очерчены особенности развития московской джазовой школы в период 1990-х гг. – первых десятилетий XXI в; раскрыты типологические черты московской джазовой школы.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
Глава первая. «Первопроходцы» московского джаза 1920–1940-х гг.: от театральной эксцентрики к первым инструментальным оркестрам	8
1.1. Театрализация и эстрадизация джаза в творчестве В. Парнаха	8
1.2. Московские джазовые оркестры А. Цфасмана и А. Варламова: формирование критериев исполнительского мастерства.....	26
Глава вторая. Тенденции развития московской джазовой школы в период 1950-1960-х гг.	40
2.1. Роль московских джазовых солистов и коллективов 1950-1960-х гг. в процессе институализации джаза в российской музыкальной культуре.....	40
2.2. Значение московской джазовой школы в развитии фестивального движения и джазового образования 1950-1960-х гг.....	53
Глава третья. Направления развития московской джазовой школы в период 1970-1980-х гг.	65
3.1. Включение джаза в советские культурные программы 1970-1980-х гг. как средство институализации и популяризации джаза	65
3.2. Усиление экспериментальной направленности московских джазовых солистов и коллективов 1970-1980-х гг.	75
3.3. Использование художественного потенциала академического искусства в джазовом исполнительстве 1970-1980-х гг.	82
Глава четвертая. Тенденции развития московской джазовой школы в период 1990-х гг. — первых десятилетий XXI века	93
4.1. Выдвижение Москвы в качестве джазового центра страны. Концертная деятельность ведущих джазовых солистов и коллективов как фактор изменения слушательских стереотипов	93
4.2. Активизация фестивальной деятельности в Москве в период 1990-х гг. – первых десятилетий XXI века	102
4.3. Джазовая педагогика на рубеже XX–XXI вв. как мощный стимул развития московской джазовой школы	107
Заключение	119
Список литературы	129
Приложение. Фотодокументы из личного архива П.Л. Овчинникова ...	146

Из рецензий

Новизна монографии определяется значительным расширением источниковедческой базы. Если охарактеризовать в целом результаты исследования, являющиеся показателем его научной значимости, то их можно представить следующим образом: разработана оригинальная концепция становления и развития отечественного джазового искусства, основывающаяся на обширном круге музыкальных источников, раскрывающих специфику формирования московской джазовой школы; выявлены основные направления советского джаза, рассмотренные в динамике трансформаций отечественной культуры XX века; раскрыты важные аспекты деятельности исполнителей, композиторов и аранжировщиков советского джаза, представляющих московские джазовые коллективы; обобщены материалы исследований по формированию целостного представления о современных тенденциях развития джазового искусства в Москве; установлена ведущая роль профессорско-преподавательского состава вузов Москвы в процессах сохранения преемственности профессионального джазового образования в системе Школа-ССУЗ-ВУЗ; обозначены перспективы дальнейшего изучения комплекса проблем, связанных с исследованием особенностей развития российской национальной джазовой школы в условиях стилового многообразия современной джазовой культуры.

Работа в целом производит впечатление достойного, интересного исследования. Многоаспектность рассмотрения процесса формирования отечественной джазовой школы и полученные результаты позволяют говорить о том, что монография значительно обогащает процесс изучения истории джазовой музыки.

*Анатолий Цукер –
доктор искусствоведения, профессор*

Монография П.Л. Овчинникова и М.Л. Зайцевой «Московская джазовая школа: история формирования и развития» представляет уникальный опыт комплексного изучения Московской джазовой школы, история ее формирования и развития, выявление и анализ ее типологических характеристик с позиций уникальности и интегрированности в общую художественную систему поликультурного мира. Монография посвящена джазовому искусству, исследуются различные сферы деятельности московской джазовой школы в контексте советской и российской музыкальной культуры, представлена деятельность наиболее ярких ее представителей, дана объективная оценка их вклада в отечественное искусство XX-XXI веков. Монография расширяет наши познания в области Московской джазовой школы и ее традиций. Важными являются и вопросы профессиональной подготовки джазовых исполнителей и в перспективе джазовой педагогики, а также методических работ по искусству джазовой импровизации.

Актуальность исследования П.Л. Овчинникова и М.Л. Зайцевой заключается в целостном охвате и разрешении таких задач как: художественно-эстетические принципы исполнительства Московской джазовой школы и систематизация концертного и учебного репертуара, анализ психолого-педагогических принципов работы. Научной новизной и ценностью монографии является системное и многоаспектное изучение этапов формирования и развития Московской джазовой школы, различных направлений ее деятельности, особенно ее методов в сфере исполнительской культуры и музыкального просветительства.

Достижением работы является детальное изучение архивных материалов и исследований по вопросам истории, теории и стилистики отечественного эстрадного и джазового искусства, особенно раннего периода, выявляющих социокультурный контекст экспериментов В. Парнаха, заложившего основу для развития Московской и, в целом, российской джазовой школы. Заметным и ценным успехом монографии назовем детальное и изучение современного периода развития Московской джазовой школы, позволяющее выявить факторы, способствовавшие закреплению на рубеже XX–XXI вв. лидерства столичной школы в сфере джазового исполнительства и педагогики. План монографии выстроен логично и четко – введение, 4 главы, заключение.

В целом монография дает полное представление об актуальности, научной новизне и сущности основных выводов исследования и имеет практическую значимость и ценность.

**Светлана Сигида –
доктор искусствоведения, профессор**

Представляем вниманию читателей фрагмент этой книги.

Первый этап формирования отечественного джазового искусства — время адаптации американских и европейских норм музыкального мышления в пространстве социалистической культуры. Это сложный процесс идеологических дискуссий, художественной цензуры, поиска средств выразительности, отвечающих целям новой культурной политики. В результате усилий деятелей отечественного искусства были сформированы национальные и региональные джазовые школы как системные образования, характеризующиеся специфическими типологическими характеристиками в области творчества и педагогики.

В художественном пространстве молодой советской республики (1920–1930-е гг.) зарождающееся джазовое искусство неизбежно получало идеологическую оценку. Советская идеология оказывалась влиятельным фактором институционализации джаза в отечественном искусстве. Оценка художественных процессов в 1920–1930-е гг. часто отражала политические взгляды партийного руководства (труды В.И. Ленина, А.В. Луначарского, Л.Д. Троцкого, Н.И. Бухарина). Историками рубежа XX–XXI вв. проведена переоценка этих взглядов как «вульгарно-социологических», построенных на утопическом

представлении об особой культурной миссии рабочего класса. Политика партии в отношении культурных процессов то отличалась либерализмом, результатом которой стала относительная свобода творчества деятелей искусства, то носила ужесточающий, репрессивный характер (с 1930-х годов). Именно в период либерализации политических взглядов в начале 1920-х годов в Россию стал проникать джаз.

Выдвижение Москвы в качестве столицы молодого советского государства было обусловлено ее удачным географическим положением, развитостью в промышленном плане: на долю Москвы к 1920 г. приходилось около 20% валовой продукции всей страны. Переезд из Петербурга в Москву советского правительства в 1918 г. укрепил политический потенциал столицы, предопределил масштаб задач в области развития искусства и культуры.

Важным фактором появления джаза в советском культурном пространстве стала новая экономическая политика (НЭП), провозглашенная в начале 1921 г., давшая относительную свободу в развитии частного предпринимательства и простор для реализации разнообразных инициатив в сфере искусства.

Москва изначально выступала в качестве центра отечественного джазового искусства. Триумфальное выступление в Москве на сцене Большого зала Государственного института театрального искусства (ГИТИС) 1 октября 1922 г. коллектива, ставшего впоследствии легендарным — «Первого в РСФСР эксцентрического оркестра — джаз-банда Валентина Парнаха» — считается датой рождения российского джаза.

Личность Валентина Яковлевича Парнаха (1881–1951) в последнее время привлекает внимание исследователей культуры и искусства первых десятилетий XX в., ему посвящены ряд статей по театроведению (Купцова О.Н.), фрагменты трудов по истории российского джаза («Жирафовидный истукан», или Вначале был Парнах» А. Петрова, «Первопроходец Валентин Парнах» К. Волкова из 1 тома коллективной монографии «Российский джаз», в 2011 г. был создан документальный фильм «Валентин Парнах: не здесь и не теперь» (реж. М. Басов, композитор Р. Столяр, 2011). Историками театра изучаются архивные документы, на основании которых составляются подробные описания хореографических новаций Парнаха, выявляются контакты между советскими и западноевропейскими театральными школами 20-х годов XX в.

Интерес театроведов к экспериментам В. Парнаха неслучаен: контекстом его творчества была «театральная лихорадка» времен НЭПа (Мейерхольд дал меткий диагноз 1920-м гг. в советском искусстве как «психоза театрализации»). Причиной данного явления стала ситуация, связанная со сложным эпидемиологическим состоянием населения к началу 1923 г. Были закрыты почти все музеи, культурная жизнь протекала преимущественно в театрах. В это время под ведомством Народного комиссариата просвещения РСФСР (Наркомпроса) находилось свыше 1500 театров, а бюджетные средства, выделяемые на нужды театров, составляли 10% от общего бюджета страны. Появляется новый зритель, жадный до впечатлений, «оглушенный громадными событиями», поэтому

в театре, как полагал А. Луначарский, не должно быть никаких «сверчков» и живописных деталей, только эксцентрика, плакатность: «Все приподнято, все на котурнах, все в рупор. Таков грядущий театр, по крайней мере, ближайшего времени». Оригинальное решение задачи привлечения публики смелостью художественных музыкально-театральных экспериментов дает В. Парнах.

В фокусе нашего внимания находится, прежде всего, В. Парнах и его вклад в популяризацию искусства джаза у московской публики, роль артиста в становлении столичной джазовой школы. Парнах — поэт, переводчик, знаток нескольких европейских языков (французского, немецкого, итальянского, испанского) — изобрел на основе фонетического подхода ставшее традиционным для русского лексикона написание слова «джаз». В отличие от русской транскрипции слово «Jazz» произносится на испанском как «хасс», на немецком — как «йацц». Именно Парнах перед выступлениями читал краткие лекции о джазе, публиковал наряду со сборниками стихов первые небольшие заметки о современном европейском искусстве: «Древность и современность в слове и движении», «История танца», «Жирафовидный истукан: 50 стихотворений. Переводы. Очерки, статьи, заметки.

Оригинальный стиль выступлений джаз-банда Парнаха преимущественно связывают с западной культурой, носителем которой его порой воспринимали как современники, так и историки джаза конца XX в. После отъезда в 1915 г. в Париж Парнах вдохновлялся новой эстетикой французской городской культуры начала XX в., зрелищностью уличных представлений и яркостью развлекательных программ в кафе. Услышав игру парижских джазовых коллективов, Парнах испытал эстетический шок, его поразила открытость и искренность сценического поведения артистов, острота и свежесть новых танцевальных ритмов. Отразив свои впечатления в очерке «Новое эксцентрическое искусство» (1922), он отметил в нем свое решение сотворить подобное в Москве.

Следствием увлечения новыми ритмами и мелодиями европейских джазовых ансамблей стала эволюция творческих взглядов молодого поэта: «После войны, — вспоминал Е. Габрилович, — в парижских кафе зазвучала новая музыка, появились ошеломляющие непривычные тембры... Вот это увлечение новой графикой, живописью, жестами, интонациями, танцами и привело, как мне представляется, Парнаха к джазу». Парнах в эти годы (1915–1922) принимал участие в творческих программах авангардных литераторов, в его круг знакомых входили видные деятели западноевропейского искусства: Ф. Леже, П. Пикассо (автор портрета В. Парнаха), Т. Тцара, Л. Арагон, А. Бретон, П. Элюар. В августе 1941 г. Парнах выступил в качестве одного из инициаторов открытия в Париже русского литературно-художественного кабаре «Палата поэтов».

В кругу деятелей дадаизма в этот период формируется идея, чрезвычайно близкая исканиям Парнаха: в новом искусстве необходим поиск новой выразительности, основанной на синтезе музыки, поэзии и танца, на доминировании в сценическом действии экспрессивных спонтанных телесных движений и же-

стов. Искания деятелей авангарда изменили представления о драматургических приемах сценического действия: требования реализма и логики уступают место приемам, основанным на мгновенной художественной реакции и спонтанности.

Импульсом для создания новой концепции музыкально-сценических выступлений стали не только впечатления о новой послевоенной парижской культуре, но и предшествующий российский опыт Парнаха, который с 1913 по 1914 гг. активно посещал занятия в студии В. Мейерхольда, увлекался цирковым искусством. Именно Мейерхольд поддержал художественные новации артиста по его возвращении в 1922 г. в Россию. Уехавший в Париж из Петербурга, Парнах решает вернуться в Москву и сделать ее столицей российского джаза.

В формирующееся искусство московского и — шире — российского джаза В. Парнах привносит эксцентрику, основанную на введении элементов танца, пантомимы, жестикуляции. Ударник Александр Костомолоцкий, ставший позднее актером Театра Мейерхольда и Театра Революции, был единственным в составе ансамбля, кто был загримирован и одет в эксцентрический костюм (огромный шейный бант и гипертрофированно широкий пиджак). Фигура ударника всегда выделялась на сцене: он находился в самом центре ансамбля, к его инструментально-исполнительской функции всегда добавлялась роль артиста-мима.

Парнах обосновывал свое понимание джаза как синтетического действия, основанного на новых танцевальных ритмах, на эмоциональном раскрепощении человека, пережившего ужасы войны: «Сразу же после войны тягостную тишину, царившую в европейских городах, взрывают громopodobные звуки джаза. Европу снова охватывает мания танца. Мир содрогается от синкопированных ритмов и порывистых движений танцующих». Обреченные на неподвижность в военных окопах люди устремляются в стихию танца: «подобно дикой орде» шимми, фокстрот, уанстеп, тустеп, завоевывают страны. Все это радикально отличалось от традиционной системы выразительности классического балета и чрезвычайно привлекало Парнаха: новая музыка, в основе которой — стихия «ломаного» ритма, изобилующего синкопами и провоцирующего причудливые, «механически точные, как работа машин» движения танцоров.

Джазовый ритм как наиболее специфичный элемент нового музыкального мышления возникает как специфическое преломление ритмов города и индустриальной среды, их общими чертами становятся «нервозность, хаотичность, динамичность, активность движения и яркая контрастность». Показательно, что трактовка джаза не только как музыкального стиля, но и как особого эмоционального состояния содержится в эссе Ф.С. Фицджеральда — основоположника литературного джаза — «Отзвуки века джаза» (впервые опубликовано в ноябре 1931 г. в журнале «Scribner's Magazine»). В этом эссе автор дает знаменитую характеристику XX столетия как «века джаза» и объясняет многогранность стилеобразующего термина: «Слово “джаз”, которое теперь никто не считает неприличным, означало сперва секс, затем стиль танца и, наконец, музыку. Когда говорят о джазе, имеют в

виду состояние нервной взвинченности, примерно такое, какое воцаряется в больших городах при приближении к ним линии фронта».

Основой трансформации системы выразительных средств становится ритмическая и кинетическая энергия. Возникает множество новых синтетических форм сценического действия: «стихи-танцы» П. Альбера-Биро, «словопластические танцы» Е. Бучинской. «Иероглифы танца» В. Парнаха занимают достойное место в этом ряду. Близкие к творческой позиции Парнаха дадаисты полагали, что для обретения нового синтеза интермедийных музыкально-танцевальных форм полезно обратиться к опыту «примитивных» народов. Открытия в антропологии и этнологии начала XX в. изменили представления о значении жеста и танца в архаических культурах, в которых «жест не являлся побочной репрезентацией, но самостоятельным элементом выразительности, продуцирующим, а не репродуцирующим значение». В статьях о джазе В. Парнах также отмечает архаические корни джаза: «Музыка стран Востока изобилует синкопами, потрясающими нас в современной американской музыке, идущей от негров. Древние синкопы и связанные с ними формы языка, стихосложения, музыки, театрального и танцевального движения, преображённые современной цивилизацией, ринулись в нашу жизнь». Действительно, искусство начала XX в. стремится к диалогу с традициями архаических культур, прежде всего, африканской и латиноамериканской. Популярные латиноамериканские танцевальные жанры (танго, сальса, самба, румба) стали импульсом для развития многих направлений массовой музыки XX в.

Прихотливый ритм, основанный на сочетании регулярной и нерегулярной акцентности, связанный с танцевальностью, существенно отличал неевропейскую музыку от академической европейской. В музыкальных культурах Африки и Латинской Америки ритм доминировал в системе интонационно-ритмической организации музыки, был тесным образом связан с физиологией и обостренной эмоциональностью восприятия. «Ритмические эмоции», связанные с телесным удовольствием от движения, выделяются В.Н. Холоповой как преобладающие в процессе восприятия массовой музыки. Танец-движение, перешедший в практику массовой культуры начала XX века от неевропейских культур, становится одной из основных формой художественного творчества всего столетия.

Вдохновленный исканиями зарубежных и отечественных артистов, Парнах, по воспоминаниям современников, вернулся в Москву «с мечтой о новом искусстве, о чудесных и странных звучаниях, о необычных пластических и танцевальных жанрах». Парнах привез множество мелких ударных инструментов (перкуссия): трещотки, бубны, барабаны, тарелки для усиления ритмической звучности ансамбля. Экзотическую нотку звучанию джаз-банда придавал тембр флексофона, привезенного из Парижа. Инструмент произвел ошеломляющее впечатление на публику своим заунывным вибрато. Не менее потрясающим было восприятие аудиторией звучания засурдиненной трубы (сурдины были доставлены Парнахом также из Европы).

Парнах называл свой московский джаз-банд «эксцентрическим», подчеркивая синтетический характер сценического действия, включающего помимо музыкального ряда цирковые (акробатические), театральные (пантомима, жестикуляция), танцевальные элементы. В первый состав джаз-банды входили участники, не являвшиеся профессиональными музыкантами: Е.И. Габрилович (пианист, прославившийся в дальнейшем на поприще драматурга), Г.И. Гаузнер (шумовик) и А.И. Костомолоцкий (ударник). Позднее в состав вошли духовики-красноармейцы из военных оркестров. В. Парнах, не игравший на музыкальных инструментах, выступал с чтением стихов и танцами. Он уходит от привычного звучания камерного ансамбля и обращается к эпатажирующим публику звучаниям модных и экзотических инструментов, вводя их в состав джаз-банды.

В письме к В. Мейерхольду с просьбой ускорения визы в Россию, Парнах подчеркивал синтетический характер проектируемого оркестра: «Я хочу привезти в Москву инструменты нового негро-американского оркестра Jazz-band (особую систему барабана и гонгов; саксофон; банджо), оркестр синкоп и диссонансов, представляющий огромный интерес для эксцентрического театра, цирковых постановок, представлений на площадях, народных манифестаций и увеселений. Играть на них сумеет барабанщик, тромбонист, мандолинист. Jazz-band в то же время — мимический оркестр». В своих публикациях В. Парнах отстаивал мысль о недопустимости сведения попыток внедрения эстетики джаза в советскую культуру к сугубо инструментальным нововведениям.

Он отстаивал точку зрения, что джаз-банд — не шумовой оркестр, его цель — не звукопись, а поиск новой выразительности¹. Парнах определял джаз-банд как паллиатив (от фр. palliatif от лат. pallium — покрывало, плащ), как полумеру, решение нерадикального характера в ситуации, когда радикализм не допустим. Процитируем В. Парнаха: «в эти годы джаз-банд является паллиативом, способным хоть отчасти утолить жажду неслыханных музык» (см. рис. 1). Удивительно, что, несмотря на понимание шумовых эффектов как средства, а не цели художественного эксперимента, именно эта новация стала импульсом для появления в стране огромного количества «шумовых оркестров», чрезвычайно популярных в системе детского художественного творчества.

¹ Возможно, подобная путаница связана с особенностями перевода английского термина джаз-банд в советских словарях 1920-х гг. как «негритянского шумового оркестра».

ДЖАЗ БАНД — НЕ „ШУМОВОЙ ОРКЕСТР“..

Появление первого в Р. С. Ф. С. Р. джаз-банд в начале этого сезона вызвало к жизни «шумовые оркестры» в Москве. Идею джаз-банд впервые на русском языке формулировала в своей статье в журнале «Вещь» (№ 1—2, изд. «Скяфы», Берлин, 1922 г.).

Конкурировать с джаз-бандом, показавшись в Москве, может собрание шумов. Совершенно или двойным, так наиболее определенно, по-видимому, взаимоотношения между джаз-бандом и шумовым оркестром.

Незнание А вызвало смешение его с В.

Джаз-банд, очевидно, был иопят, так сказать, кустарно. «Да, конечно, это фабричный продукт, но давайте сделаем его по-нашему, по-кустарному!» — На деле:

ДЖАЗ-БАНД.

Оркестр свингов, прорезаемый диссопансами, строго соблюдающий мелодию, не основанный на фоновобразовательности и голый звукоподражательности. В основе мелодий — негритянские и индийские лады, прошедшие сквозь американскую жизнь и Европу. Способен исполнять и другие музыки.

Шум, т. е. треск, гротескный писк, возглас скрен — лишь приходящий элемент!

Джаз-банд есть самостоятельный строгий, органиан, несмотря на все его «переполохи».

Как падающие башни в Пизе, он причудливо сохраняет равновесие, хотя в нем бешено борются дикие элементы. Шумы лишь заполняют мгновенные интервалы между сиклопами или акцентируют концы музыкальных фраз. Эйфелева башня построена на строгом вычислении равновесия гидравлических прессов.

Благодаря сиюминутному действию возможной ледяки при брябане, джаз-банд ощущается, как живой организм, готовый ежеминутно сорваться с места, развиться, поднимая дышание слушателей. Выразительность джаз-банды еще подчеркивается намеренной, а бы свезла, однородностью хода свингов. Так «белый» гонос, при чтении стихов, — несравненно выразительней и эмоциональней сильней всех «декламаций». Так читал Блок, читает Солугуб.

Джаз-банд одновременно чрезвычайно прост и чрезвычайно сложен, как и современная жизнь. Его простота — мелодия. Его сложность — акцентация и неожиданное уравнивание

ШУМОВОЙ ОРКЕСТР.

Неорганизованный сырой материал. Вопервые провозглашен в 1913 г. Маринетта и Руссоло. В 1921 г. повыв выступления его в Театре Елисейских Полей в Париже потерпел судачу, хотя на этот раз была написана специальная мелодия Руссоло.

Является звукописью. Как сырой материал может быть полезным для обработки.

Так юные участники пролеткульского «Перетру» заняты исполнением, пока звукоподражательных номеров, например: «Паровоз». Мелодий для «оркестра шумов» у нас пока нет. Как служебный, подсобный элемент, «оркестр шумов», конечно, способен существовать, например: в театральных постановках. Бойтесь его расхлябанности, как самостоятельного организма!

его частей: отщелкивание аккорда, диссопансов саксофона, удары барабанных палочек по системе пластинок, дрожь-тенор банджо, резкие обрушения клавиш пианино и т. д.

Если некоторые элементы джаз-банды и шумового оркестра совпадают, то это потому, что мы ждем и ждем несмысленных гармоний, и в этой жажде создаем эти оркестры.

Конечно, несмысленное становится впоследствии докучным. «И речи прежние докучливо звенят» (Сологуб).

Но в эти годы джаз-банд является паллятивом, способным хоть отчасти утолить жажду несмысленных музык.

ВАЛЕНТИН ПАРНАХ.

Рис. 1. — Парнах В. Статья «Джаз банд — не шумовой оркестр» в журнале «Зрелища», 1922 г., № 15

Парнах изобрел особый тип одиночного мужского танца и особую систему записи движений. Ему принадлежит авторство нескольких танцевальных номеров, наибольшую популярность среди них приобрел «Жирафовидный истукан». Восторг был «ураганной силы», танец Парнаха стал сенсацией, вызванной, по воспоминаниям Е. Габриловича, смелостью хореографических находок: «Это были движения вдоль и вглубь сцены с размеренными механическими подергиваниями. В определенный момент он падал на пол и продолжал свой танец, уже лежа на спине и дергая в воздухе ногами». Одетый в черный костюм с белой манишкой, худощавый, артист производил неизгладимое впечатление новизной танцевальных движений, в чем-то близких биомеханике (см. рис. 2).



Рис. 2. — Парнах В. и его схематическое изображение танца

Парнах, не обладавший навыками классического хореографического образования, создал оригинальные приемы выразительности, которые стали частью не только его артистического имиджа, но и, отчасти, сценического облика джаз-банды. Впечатленный танцем Парнаха, Мейерхольд пригласил ансамбль в свой театр. Таким образом, Эксцентрический джаз-банд В. Парнаха стал первым джазовым коллективом, официально получившим работу в российском государственном учреждении.

Танцы Парнаха являлись «спонтанной визуализацией музыкально-сценического действия», они основывались на импровизационности и ярком артистизме, что отвечало тенденциям времени. В пространстве культуры начала XX в. высоко ценилась импровизационность как основа эстетики современного искусства (живопись абстрактных импрессионистов, танцы дадаистов, «свободные танцы» Л. Фуллер и А. Дункан). Родоначалница современного танца А. Дункан использовала различные техники импровизации для создания сценического образа и отмечала, что ее процесс обучения танцу «не был системой. Я следовала фантазии и импровизировала, обучая любому образу, что приходил в мое сердце». Импровизационность присуща и искусству джаза. Однако этот аспект импровизационности не был задействован еще в эксцентрическом джаз-банде: музыканты играли только по тем нотам, которые привез из Франции В. Парнах (издания сочинений Д. Мийо, джазовые клавиры, сборники популярных фокстротов и шимми).

Оценив «цирковую» зрелищность и яркость сценического имиджа джаз-банды, этого «оркестра-переполоха», Мейерхольд использовал его в эпизодах в спектакле-ревю «Даешь Европу!» («Д. Е.») на текст И.Г. Эренбурга и Б. Келлерман (1924 г.). Специально для спектакля был составлен эпизодиче-

ский танцевальный сольный номер Парнаха на музыку фокстрота «Японский песочный человек». В рецензиях отмечали «отличную технику, замечательную точность темпа и выверенность ритма резко угловатых, геометричных танцев В. Парнаха». Несмотря на охлаждение отношений между Мейерхольдом и Парнахом, артистическая карьера джазового энтузиаста продолжилась. В дальнейшем Парнах преподавал в драматической студии рабочего театра Пролеткульта. Уроки модных в то время фокстротов у «щуплого, исходящего улыбкой» Парнаха вспоминал впоследствии С. Эйзенштейн. Последний концерт джаз-банда был дан в 1926 г. Записи выступлений не сохранились.

Обобщая анализ достаточно краткой, но яркой судьбы джаз-банда В. Парнаха, отметим, что новации лидера коллектива основывались на смелом эксперименте. Результатом этого эксперимента не стало создание оригинальных джазовых сочинений и формирование джазовой стилистики. На первом этапе это было лишь приближение к основным художественно-эстетическим принципам джазового искусства.

Яркий артистизм концертных выступлений первого джазового коллектива СССР дал импульс для формирования особого направления джазового искусства — театрализованного джаза. Его характерными чертами являются зрелищность, близость к театральному искусству. Напомним, что на становление стилистики джаза во многом повлияли традиции минстрел-шоу, в которых соединялись приемы из сферы музыки, танца, акробатики. Анализируя психосемантический язык театра, В.Г. Буданов и Т.А. Сеницына симптоматично сравнивают актера с джазовым музыкантом, выделяя общность принципов импровизации и вариативности для этих сфер творческой деятельности. В дальнейшем джаз выполнит важную роль в визуализации исполнительского пространства и возникновении жанра инструментального театра. Как отмечает В.О. Петров, «экспрессивная действенность джаза привела к театрализации инструментальной музыки в целом». Показательно, что артистический талант В. Парнаха был задействован в съемках фильма «Веселые ребята» Г. Александрова (1934), где маэстро играет роль джазового музыканта. Эксцентрическая манера пионера джаза и его джаз-банда стала фундаментом для формирования специфической линии российской джазовой культуры — театрализованного джаза.

Независимо от экспериментов В. Парнаха в 1920-х гг. вел поиски в области синтеза театра и джаза знаменитый артист Леонид Утесов (Лазарь Вайсбейн). Его деятельность в этот период связана преимущественно с Ленинградом, в котором молодой артист обосновался в 1922 г., а также с многочисленными гастрольями в Москве. В Ленинграде в конце 1920-х гг. реализовалась его мечта о создании оригинального оркестра, который по замыслу Утесова «не должен быть похожим ни на один из существующих». В автобиографии «Спасибо, сердце!» Л. Утесов отмечал, что при создании оркестра пытался воплотить идею, созревавшую в его душе с первых сценических опытов: «я прихожу в джаз из театра и приношу театр в джаз». Усилиями Утесова был создан оркестр «Теа-джаз» (сокр. от «театрализованный джаз»), пре-

мьерное выступление которого состоялось 8 марта 1929 г. на сцене ленинградского Малого театра.

Введение элементов актерской игры в инструментальное исполнительство оказалось непростым делом: Утесов вспоминал, как сложно было заставить тромбониста опуститься на одно колено, признаваясь в любви не словами, а голосом инструмента. Осип Гершкович при этом возмущался, говоря, что не для этого он заканчивал консерваторию и «это унижает его достоинство». Однако именно новизна жанра и сценических решений стала причиной грандиозного успеха проекта. Традиционно слушатель воспринимал оркестр как единый механизм, лишенный динамики человеческих взаимоотношений. В оркестре Утесова оркестранты могли ходить по сцене, вступать в диалоги, спорить, мириться, таким образом «музыкальные инструменты как бы очеловечивались, приобретая индивидуальность». Ролевое разделение оркестра («Веселый Ося», «мрачный пессимист») поддерживалось темброво-колористически, но при этом игроки стремились сохранить стилистическое единство выразительных средств, прежде всего, благодаря типичным метроритмическим моделям (синкопы, полиритмия и полиметрия). Лучшим аранжировщиком утесовского оркестра был пианист Леонид Андреевич Дидерихс, выпускник Ленинградской консерватории, вместе с Львом Обориным прошедший стажировку в Европе, хорошо знавший творчество Дюка Эллингтона и умело использовавший приемы джазовой инструментовки.

Эстрадизация советского джаза на начальном этапе его формирования способствовала появлению феномена эстрадно-джазового искусства. Эстрадизация джаза имела свои обоснования: именно эстрада воплощала «легкость и жизнерадостность мировосприятия, открытое и прямое обращение к массовой аудитории как к “своей”, родной среде — ровесников и современников». Все это отвечало стремлениям деятелей джазового искусства к нахождению актуальных для современников тем и образов, ритмов и мелодий, к расширению диапазона культурной коммуникации. Элементы развлекательности, гротесковости, ироничности в эстрадных концертных программах понижали «градус» серьезности и создавали эффект карнавализации, близости к смеховой культуре, что способствовало привлечению массового зрителя. Вместе с тем эстрадность джазовых программ позволяла достичь эффекта деидеологизации, приглушая протестные и критические смыслы отдельных концертных номеров и способствуя легализации джаза.

Эстрадно-джазовое искусство 1930-1940-х гг. часто представляло собой своеобразный *Gesamtkunstwerk*, в котором музыкальное начало объединялось с театральностью (артистизм сценического поведения), словом (литературное начало). Театральная эксцентрика советского эстрадно-джазового искусства постепенно вытеснялась стремлением к освоению стилистики джазовой музыки, его свинговой основы, снижением доминирующей роли вокала и актерской игры в концертных программах и переходу оркестра от аккомпанирующей функции к приоритетной. Этому во многом способствовало смягчение

в середине 1920-х гг. политики партии по поводу гастролей зарубежных джазовых коллективов. В Россию приезжают джазовые коллективы. 1926 г. в Москву приезжали секстет «Jazz Kings» (барабанщик Б. Пэйтон, тромбонист Ф. Уитерс, кларнетист С. Беше и др.), выступивший с концертом в кинотеатре «Малая Дмитровка» и в Доме литераторов (ныне театр «Ленком»), негритянская певица Коретти Арле-Тиц и негритянское ревю «Шоколадные ребята» (Chocolate Kiddies), в котором участвовал оркестр Сэма Вудинга. Данные концерты продемонстрировали не раскрытые еще в советском искусстве возможности джазовых оркестров.

Эксперименты московского джаз-банда В. Парнаха и ленинградского оркестра «Теа-джаз» Л. Утесова близки по своей направленности к раскрытию коммуникативных возможностей эстрадного искусства в разнообразных синтетических формах, в стремлении наполнить музыкальный ряд сочинений эксцентрическими театральными приемами. Джазовый колорит здесь несла скорее не столько музыка (в репертуар утесовского оркестра входили не только джазовые инструментальные аранжировки, но массовая песня и т.д.), а тип инструментария и общая установка на импровизационную свободу и сценическое раскрепощение артистов.

Эксцентрическое направление джазового исполнительства имела продолжение в отечественном искусстве: если Утесов выступал преимущественно в Ленинграде и Москве, то его харьковский последователь Б. Б. Ренский с театрализованными постановками джазового оркестра гастролировал по всей стране (Урал, Сибирь, Поволжье). В 1933 г. в Москве был организован Джаз-театр под управлением Николая Березовского, оркестр развивал тот образ джазового действия, который был сформирован Л. Утесовым. Артист оркестра имел возможность выразить себя не только как исполнитель (вокалист, инструменталист), но и как актер. Появляются Первый женский Теа-джаз (Москва, 1934) и «Теа джаз “Буфф”» (Ленинград, 1936).

Среди множества подражателей стиля утесовского Теа-джаза, появившихся в пространстве советской культуры 1930-е гг., все же имя его основателя остается непревзойденным по уровню артистизма участников оркестра и яркости музыкально-театральных миниатюр на злободневные темы. Программы Теа-джаза Л. Утесова представляли собой форму эстрадно-музыкальных ревю, театрализованных постановок с единым сюжетом («Теа-джаз», 1929, «Джаз на повороте», 1930). В них были задействованы в качестве актеров музыканты джазового оркестра. Эта модель музыкально-театральных постановок получила массовое развитие в советской эстрадно-джазовой музыке, стала истоком российских музыкально-театральных шоу.

На развитие московской школы оказала влияние творческая установка, присущая именно Л. Утесову. Парнах и Цфасман (уже звучавший в конце 1920-х гг.) отличались космополитизмом, их репертуар составляли американские и европейские хиты, которые должны были стать частью культурного багажа советского человека. Утесов же стремился создать тип советского джаза,

в котором найдут свое воплощение национальные традиции различных этносов страны Советов. С иронией Утесов говорил о самой объемной части репертуара своего оркестра — «песни различных народов», где одесские, грузинские, еврейские песни обретали современное звучание благодаря джазовой аранжировке, во многом еще «ученической». Утесов трансформирует систему восприятия джаза как «синкопированной музыки», смещая акценты с метроритмической специфики джазовых композиций на интонационный строй, на тип мелодизма. Неслучайно эта разновидность эстрадного искусства получила название «советский джаз», «песенный джаз».

Предпосылкой доминирования массовой песни в советской эстраде 1920-1930-х гг. стала послереволюционная стратегия развития музыкального искусства. 1925 год стал датой появления в Московской консерватории творческого объединения «Производственный коллектив» («Проколл»), участники которого выдвинули цель создания композиций, ориентированных на массового слушателя. Именно в лексиконе проколловцев впервые появляется термин «массовая песня», которая должна была выполнять широкие культурно-просветительские и пропагандистские задачи. В 1930-е гг. термины «(советская) массовая песня», «эстрада» прочно утвердились в российском художественном обиходе, перед союзом композиторов была поставлена задача создания «высокоидейных произведений, развивающих лучшие традиции национальных культур СССР» (Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 23.04.1932 г. «О перестройке литературно-художественных организаций»). Песни И. Дунаевского, Н. Богословского в полной мере отвечали задачам, поставленным партийным руководством страны перед деятелями искусства. Многие песни этих композиторов входили в репертуар Л. Утесова.

Постепенно джаз начинает проникать в киноиндустрию: эксцентрический комедийный акцент в оркестровых миниатюрах стал визитной карточкой утесовского оркестра на съемках фильма «Веселые ребята», в первых афишах и оригинальных титрах названного музыкальной джаз-комедией. Проникновение джаза в кинематограф и песенное искусство расширяло его возможности осуществления культуротворческой функции.

Если первоначально джаз в советском культурном пространстве воспринимался преимущественно сквозь призму театральной эксцентрики, то постепенно музыканты осваивали свинговую, гармоническую основу джаза. В то время он считался самым модным джазовым коллективом, популярным не только на родине — в Филадельфии, но и в Нью-Йорке, активно гастролирующим по Европе. В Россию музыканты, ничего не знающие о советской стране, даже побоялись взять семьи, но их российский тур по гонорарам и восторгу публики оказался даже успешнее, чем европейские гастроли. Аркадий Котлярский, ставший впоследствии ведущим солистом оркестра Утесова, признавался, что после концерта Вудинга «меня била дрожь, меня лихорадило: я заболел джазом, и как оказалось — неизлечимо».

В 1928 г. в газете «Правда» (18 апреля) появляется знаменитая статья М. Горького «О музыке толстых». Мнение маститого советского писателя об американском джазе, который Горький слышал в Италии, породило волну неприятия и критики молодого советского джазового течения, а также обострило дискуссии о том, каким же должен быть советский джаз. Одобрение вызывал лирический и оптимистический стиль Теа-джаза Л. Утесова, выступления которого наполнены «бодростью, жизнерадостностью, смехом, весельем» (из рецензии С. Геца, опубликованной в харьковской газете после гастрольных выступлений Теа-джаза Л. Утесова. Преодолению волны негативной критики Утесову как руководителю джазового коллектива помогла его высокая популярность как актера после выхода в свет кинофильма «Веселые ребята» (1934). Грамзаписи выступлений Теа-джаза Л. Утесова в период 1932–1934 гг. демонстрируют стремление артиста раскрыть, прежде всего, потенциал эстрадного искусства: количество эстрадных номеров вчетверо превосходит объем репертуара, в котором можно выявить хотя бы отдаленные черты «наивной, неуклюжей, но искренней» джазовой импровизации.

Обобщая вышеизложенное, подчеркнем, что деятельность В.Я. Парнаха имела символическое значение для становления московской и, в целом, советской джазовой культуры. Именно с даты его выступления в составе эксцентрического джаз-банда началась история российского джаза. Стремившийся адаптировать стилистику французских и американских джазовых ансамблей к реалиям нового советского искусства, он придал художественным поискам свойственный авангарду радикализм. Танцы В. Парнаха под звучание Эксцентрического джаз-банда строились на принципах хореографической импровизационности, провозглашенной основой эстетики современного танца, в музыкальной части импровизационность еще не была раскрыта: участники джаз-банда исполняли композиции по нотам, привезенным артистом из Европы.

В основе экспериментов В. Парнаха — отказ от традиционной академической системы презентации музыкальных сочинений и поиск оригинальных сценических решений. Его синтетический художественный проект отличает полиморфность (взаимодействие музыки и танца), акцент на перформативности как действия «здесь и сейчас», подразумевающей одномоментность творческого импульса, рождения и фиксации художественного смысла и его восприятия.

Эксцентричность джаз-банда В. Парнаха нашла продолжение в творчестве Л. Утесова, работавшего как в Москве, так и в Ленинграде. Концертные программы московского Эксцентрического джаз-банда В. Парнаха и ленинградского оркестра «Теа-джаз» Л. Утесова стали образцом особого направления отечественного искусства — театрализованного джаза, характерными чертами которого стали зрелищность, установка на сценическое раскрепощение артистов, импровизационную свободу, задействование приемов джазовой инструментовки.

Из цикла «Русская цивилизация»

Мы знаем Александра Леонидовича Казина как выдающегося отечественного философа, культуролога, искусствоведа. Его труды известны нам с того времени, когда он окончил философский факультет Ленинградского университета и в 1972 году защитил кандидатскую диссертацию «Проблема отношения искусства к действительности в русской эстетике начала XX века», а затем в 1990-м защитил на философском факультете МГУ докторскую диссертацию «Диалектика художественного образа в современном искусстве».

Таким образом, уже более полувека А.Л. Казин с колоссальной отдачей занимается научной и педагогической деятельностью: преподавал в Ленинградском государственном Институте культуры имени Н.К. Крупской, в Ленинградской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова, Российском педагогическом университете имени А.И. Герцена, на историческом факультете СПбГУ. В настоящее время Александр Леонидович является научным руководителем Российского института истории искусств и профессором Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, его педагогическая деятельность была и остаётся чрезвычайно плодотворной.

Можно напомнить также, что А.Л. Казин – член Союза писателей и Союза кинематографистов России, член исполнительного Совета общественной организации «Собор православной интеллигенции Санкт-Петербурга», лауреат Всероссийской литературной премии «Александр Невский». Помимо целого ряда монографий, он является автором множества статей, опубликованных в журналах: «Новый мир», «Вопросы философии», «Москва», «Всероссийский сбор», «Нева», «Родная Ладога», а также в «Литературной газете» и в газете «Санкт-Петербургские ведомости». Его публицистика отличается страстным полемическим накалом в отстаивании высоких нравственных идеалов и в защите принципиально важных постулатов духовной культуры России.

Область творческих интересов А.Л. Казина охватывает широкий круг искусствоведческих и философско-эстетических вопросов, связанных с историей и современным состоянием русской культуры в пространстве культуры мировой. Его основной вклад в современную культуру заключается, прежде всего, в осмыслении исторических судеб России и творчества целого ряда ключевых фигур, определяющих основное русло русского мировосприятия и мироощущения – от Пушкина и Достоевского до Шукшина и Тарковского.

А.Л. Казин воссоздаёт образную и цельную картину «русского мира», как он сложился в духовной истории и культуре страны. Одна из главных его концептуальных идей – понятие о «верующем разуме» как основополагающем, сущностном свойстве русской культуры. Он проводит эту мысль во многих своих книгах как философской направленности, так и в тех, где речь идёт о

русской литературе или о советском кино. Одна из больших заслуг А.Л. Казина состоит в том, что он является основателем особого типа литературы – литературы не образов, а мысли. Философ по образованию и по призванию, он изучает сущности бытия на материале литературы, кино, искусства в целом, пропускающая образную ткань произведений через философствующий разум, да и сама философия для него является одним из родов литературы, подобно роману или драме. Показательный пример – книга «Великая Россия. Религия. Культура. Политика», насыщенная множеством художественных образов, анализом эстетических систем, связанных с выдающимися русскими именами, наполненная фигурами известных литературных героев. При этом автор выказывает широчайшую теоретическую оснащенность, позволяющую ему вписывать русскую мысль в общемировой контекст. Литература такого рода ещё ждёт своего исследователя, и творчество А.Л. Казина в этом отношении – огромный, пока неисследованный материк.

Вся жизнь и все труды Александра Леонидовича Казина на поприще сохранения исторических и духовно-нравственных ценностей неразрывно связаны с Санкт-Петербургом, исторические и культурные события которого всегда находятся в эпицентре его научных интересов. Одна из его недавних инициатив – создание коллективной монографии «Цивилизационная реформа Петра Великого и судьбы русской духовной культуры» (М.: Институт Наследия, 2023), которую он подготовил вместе с Ю.А. Закуновым.



Содержание

Казин А.Л.	
Предисловие.....	4
Сокурова О.Б., Любомудрова Н.М.	
Петр Великий в историсофском осмыслении и художественном освещении современников и потомков.....	6
Казин А.Л.	
Революция Петра Великого и русская идеология.....	35
Катасонов В.Н.	
Русский мир и русский монастырь.....	45
Кокшенева К.А.	
Русский европеизм или европейская русскость? (Некоторые аспекты культурной реформы Петра Великого и ход нашей литературы в критике Н.Н.Страхова)...	63
Байдин В.В.	
Петр Первый и «Новый византизм».....	76
Губарева О.В.	
Немецкий пиетизм в русской культуре. Некоторые аспекты.....	85
Цветаева М.Н.	
Искусство Петровской эпохи в контексте христианского мировоззрения: проблемы идеала и идеализации.....	100
Вакулинская А.И.	
Философия права в России XVIII века как продолжение предфилософской традиции понимания права.....	109
Шаринов А.М.	
Архаика и прогресс: на гребнях исторических волн.....	120
Широкалова Г.С.	
Выбор студентов г. Москвы: семейные традиции или мультикультурализм?.....	127
Закунов Ю.А.	
Цивилизационные уроки культурной политики эпохи Петровских реформ.....	143

Предисловие

Все прогрессы реакционны, если рушится человек.
А. Вознесенский

Предлагаемый сборник статей создан на основе докладов, сделанных на научно-практической конференции с международным участием, прошедшей

9 ноября 2022 года в онлайн-формате, организованной Российским институтом истории искусств (Санкт-Петербург) совместно с Российским институтом культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва (Москва). Конференция была посвящена цивилизационной революции Петра Великого и её воздействию на отечественную духовную культуру и историю. Стремясь всесторонне оценить в этом плане реформы первого русского императора, участники конференции были едины в высокой оценке плодов его обширной деятельности, вопреки тем отрицательным сторонам и аспектам, которые, несомненно, были ей присущи. Результаты усилий таких крупных исторических фигур, как Иоанн IV (Грозный), Петр Великий, Иосиф Сталин, не подлежат однозначному оценочному суждению, но требуют для себя, по меньшей мере, двух, а то и нескольких методологических подходов. Не случайно в Санкт-Петербурге на противоположных берегах невы стоят два принципиально различных памятника петру — величественный «Медный всадник» Фальконе и «медный сиделец» Шемякина. Заслуга Петра перед Отечеством не только (и, возможно, даже не столько) в том, что он «вестернизировал» Россию (введение западных наук, искусств и т. д.), сколько в том, что в итоге этих революционных преобразований он оставил в неприкосновенности душу многомиллионного простого народа. Освоив — в лице своей интеллигенции — европейскую рационалистическую премудрость, страна осталась в духовной своей глубине православной. Это повлекло за собой в дальнейшем немало внутренних противоречий и противостояний (вплоть до настоящего времени), но этим же обусловлен и тот поистине «золотой» синтез древней и новой Руси, который произошел в XIX–XX веках на берегах той же Невы, а также Москвы-реки и других главных рек и морей России.

В отличие от Европы, фактически утратившей в эпоху Просвещения и модерна христианскую основу своей цивилизации, русская культурная традиция не только не прервалась, но дала великие – мирового значения – творческие результаты именно на пересечении религиозных и светских, соборных и личных ценностно-смысловых линий. От Пушкина и Гоголя до Мусоргского и Чехова, от Киреевского и Хомякова до Соловьева и Лосева, от Блока, Гумилева и Шолохова до Тарковского, Свиридова и Распутина — в творчестве каждого из них проступает русская *правда* в свободном полете гения. *Свободный личный гений может быть на стороне Бога* — вот что показала послепетровская Россия миру. Сознательно или бессознательно Петр Великий спас русскую православную цивилизацию в условиях враждебного ей атеистического западного модерна, от которого прямой путь к современному постмодерну с его демоническими деконструкциями и трансгрессиями. Сегодняшняя Россия самым своим традиционно «вертикальным» способом существования противостоит этим попыткам превратить мир в царство торжествующих биороботов, в область постчеловека. В недавней книге профессора Иерусалимского университета Юваля Ноя Харари «Номо Деус» откровенно сказано, что история началась, когда люди выдумали богов, и закончится она, когда сам человек станет богом. Если это прогресс, то он не только антихристианский, но и смертельно опасный. И если наш

народ, его культура и государственность продолжают в XXI веке бороться с подобным «прогрессом», то в этом, в немалой степени, заслуга царя-плотника Петра Романова, который, модернизировав Россию, сохранил для последующих поколений Святую Русь.

А.Л. Казин

Революция Петра Великого и русская идеология

Петр I был великий русский государь, одно из главных действующих лиц мировой истории — в этом нет сомнений. Поэтому истоки и результаты его деятельности — сверхнациональны, и сохраняют свою актуальность до сих пор. Именно в те века, когда Запад, по существу, отказался от несения Креста, вышел из истории как осуществления замысла Божия о человеке и перестал соотносить с Сыном Божиим его образ (эпоха Просвещения), Русь упорно продолжала стоять за Евангельскую правду о земной жизни как «испытании духов». Если Сын Божий приходил, чтобы обожить человека, Он обращался ко всему человеку, т. е. ко всем духовным и телесным, общественным и производительным силам. Воцерковление человека и культуры — такова была поставленная Русью перед собой цель, или, лучше сказать, мечта, потому что она изначально вошла в противоречие с другой стороны Евангельской благой вести — а именно той, что Царство Божие не от мира сего.

Решительное духовно-онтологическое отличие Санкт-Петербурга от Москвы — то есть русского модерна от классики — заключается в его двойственности. С одной стороны, это все та же Святая Русь, с другой — это Русь, взглянувшая на себя секулярными, европейскими глазами. Однако ограничиться сказанным для характеристики дела Петра — значило бы встать на позицию тех либеральных историков, которые за деревьями не видят леса, за внешними формами — пронизывающих их энергий. С позитивистской точки зрения, преобразования Петра явились одной из «догоняющих модернизаций» России, предшественником которой в плане «обновления» Руси были и призвание варягов, и латинизация православной иерархии через иезуитское просвещение (т. н. «украинское барокко»)¹ [4, с. 56–81], и западнические симпатии части московской элиты («голицынщина»)².

Однако в церковном и народном духе император Всероссийский продолжал оставаться помазанным Богом православным царем, хотел он того или нет. И дело тут не в том, что русские церковные иерархи в лице Петра помазали на

¹ Всю «киевскую ученость» XVII века во главе с Петром Могилой о. Г. Флоровский характеризует как сдачу православной мысли в плен Западу, как своеобразную псевдоморфозу православного сознания, против которой — правда, не всегда успешно — боролась Москва.

² Достаточно назвать таких московских «западников» XVIII века, как В. Голицын, А. Ордин-Нащокин или А.Матвеев.

византийское и московское служение западный абсолютизм (как думает, например, А. Шмеман) [5, с. 380–381], а в том, что сама петербургская монархия не вышла целиком из потока православной духовной традиции. Речь идет не о настроениях и планах отдельных людей, речь об объективном духовно-онтологическом статусе русского государства. Подобно тому, как московский царь оставался помазанником Божиим независимо от своих личных качеств, так и петербургский, одетый в камзол или лосины, император в православно-народном сознании оставался Царем-батюшкой, земным отображением — и рабом — Небесного Царя. Правда, часть старообрядцев ушла от Петра в «леса» и «на горы», чтобы не участвовать в его делах, но это разговор особый. Что касается «большой» истории России, магистральной линии ее вселенского служения, то нет сомнения в том, что петровские преобразования, основание Петербурга, заимствование западных этикетов, мод и наук лишь модернизировали Россию, но не убили Святую Русь. Побеждавшая вместе с ним под Полтавой и Гангутом, танцевавшая на ассамблеях и на всешутейших соборах Россия в глубине своей души продолжала молиться Христу, знала, что Он все видит и за все спросит. Говоря современным языком, Петровские реформы не достигли ядра русского духа, не произвели слома цивилизационной матрицы, хотя видоизменили и перестроили почти все их внешние слои. Это дало России возможность успешно сражаться с постхристианским Западом его же технологическим оружием. В этом многие и видят главную заслугу Петра.

На самом деле всё обстоит сложнее. По факту Петр создал как бы две России — *Россию модернизированную* и *Россию классическую*. Символом первой стал Санкт-Петербург, «полночных стран краса и диво», и даже сам Пушкин явил миру глубинное русское христианское сознание в творческих формах западного модерна. Можно сказать, что Пушкин усыновил петровский парадиз России, вернул его на родную почву.

Но что ещё более важно, Петр почти не затронул своими рационалистическими реформами многомиллионный православный русский народ. Сознательно или бессознательно, он оставил его с Богом, с Александром Невским и Сергием Радонежским. Тем самым он направил метаисторический путь России совсем по другому пути, чем пошла в ту же эпоху лейбницевско-вольтеровская Европа. У нас атеизм и идея сверхчеловека затронула только интеллигенцию, точнее, её вестернизированный сегмент, тогда как в Европе фаустовская установка на власть над миром привела всю цивилизацию к убеждению, что Бог умер, а настоящим богом является сверхчеловек. Всё это глубоко чуждо России в её идее, в её замысле: дружба-вражда с Западом получила мощный разворот как раз в эпоху Петра.

Сегодня указанная дружба-вражда вступила в свою решающую экзистенциальную фазу на полях Украины. В связи с этим резко обострился старый спор о том, какая идеология нужна России. «Идеология — это то, что двигает народами и государствами в земной истории. И как раз с идеологией в России дела неважные — прямо по дедушке Крылову: “Лебедь рвется в облака, Рак

пятится назад, а Щука тянет в воду”. Как в воду глядел баснописец — Лебедь-Церковь тянет в мир иной, раки-консерваторы призывают вернуться к царской России, а либеральная щука тащит нас в омут рыночной экономики. “А воз и ныне там”, — никакой идеологии нет» [3].

Неужели, в самом деле, с идеологией у нас такой провал? Для начала давайте вспомним, что идеология, в собственном смысле слова, это «реальность понятия», как сказал бы Гегель. Проще говоря, идеология — это идея у власти, властвующая идея, которая на практике предопределяет действия (поступки) страны, нации, отдельного человека. Одна из главных ошибок марксизма и состояла в том, что он бытие ставил впереди сознания. На самом деле наоборот — сознание определяет бытие, как личное, так и общественное. Во всяком случае, это прямо следует из христианского понимания человека как образа Божия, которому дана свобода полагать свою жизнь в перспективе высших духовных целей, а не только в интересах той или иной технологической или политической формации. Точно так же народ как соборная (коллективная) личность строит свою судьбу как творческий процесс, за который он даст ответ на Суде, а вовсе не как пассивный «экономический персонаж», автоматически следующий за продиктованными ему «базисом» рыночными законами и т. п. М.Хайдеггер в своё время убедительно показал, что сама постановка вопроса о материальном успехе (фаустовской власти над сущим) в рамках западной цивилизации в истоке связана с забвением бытия (читай — Бога) как следствия превращения мира в предмет потребления, в подручный материал. Здесь и пребывает начало западной — в том числе марксистской — идеологии, которая ещё со времён Возрождения и Просвещения подавала себя (особенно в англосаксонском варианте) как агрессия, как «знание-сила» (Ф. Бэкон).

Какое это имеет отношение к России? Самое прямое. Со времен Крещения русской идеологией — правящей идеей — у нас явилось Православие, которое Ф.М. Достоевский совершенно справедливо назвал «нашим русским социализмом». Именно с этой идеологией под водительством московских царей Русь стала крупнейшей империей Евразии, от Днепра на западе до Тихого океана на востоке. О метафизических границах русского царства гениально написал Ф.И.Тютчев в своей «Русской географии»: перемещение христианской столицы — сакрального Рима — в пространстве земной истории:

*Москва и град Петров, и Константинов град —
Вот царства русского заветные столицы...
Но где предел ему? и где его границы —
На север, на восток, на юг и на закат?
Грядущим временам судьбы их обличат...*

*Семь внутренних морей и семь великих рек...
От Нила до Невы, от Эльбы до Китая,
От Волги по Евфрат, от Ганга до Дуная...
Вот царство русское... и не преидет вовек,
Как то провидел Дух и Даниил предрек.*

Первым *западническим* (модернистским) испытанием русской христианской идеологии стала цивилизационная революция Петра Великого, попытавшегося в конкретных политических условиях вписать в вертикальную парадигму православного народа атеистические европейские технологии «подручного существования». Что из этого получилось — хорошо известно. Петр построил на берегах Невы сказочный город-парадиз, завёл флот и Академию наук, стал выпускать газету «Санкт-Петербургские ведомости» (всё как в Европе) — но в глубине своей русский народ и, в конечном счёте, русская интеллигенция, несмотря на свой немецко-французский язык, остались христианами по вере, то есть продолжали требовать от жизни и от самих себя не столько «успеха», сколько правды, с которой не стыдно будет предстать перед Господом. И даже крепостное право оказывалось тут, конечно, грешным, но своего рода «семейным» делом. Об этой особенности русской «политической этики» хорошо сказал С.А. Аскольдов в 1918 г.: «Русь была до отмены крепостного права, а отчасти и после него страной рабов и рабовладельцев, но это не мешало ей быть Святой Русью, поскольку Крест, несомый одними, был носим со светлой душой и в общем и целом с прощением тех, от кого он зависел, поскольку и те и другие с верою подходили к одной и той же Святой Чаше. Так праведность десятков миллионов очищала и просветляла в единстве народного сознания грех многих тысяч поработителей, к тому же грех часто ясно не признаваемый в качестве такового ни той, ни другой стороной». Добавлю, что дело тут не в «рабах» и «рабовладельцах» (остатки просветительской терминологии у Аскольдова), дело в сообща несомом Кресте, по отношению к которому и те и другие равно грешны и равно святы» [1, с. 233–234].

Что касается буржуазной идеологии, то она была решительно отвергнута Россией в 1917 году — как раз в тот период, когда отечественные капиталы, казалось, торжествовали победу над «разложившимся царизмом», а русский рубль стал едва ли не самой надежной валютой в воюющей Европе. Временное правительство не смогло предложить стране, в которую можно «только верить», ничего, кроме учредительного собрания и умеренной кадетской идеологии на французский манер, по причине чего и было выброшено из Зимнего дворца, а потом и из Кремля восставшим народом, а его «белые» (а на самом деле антимоноархические, февралистские, с розовым оттенком) армии отступили под натиском красных аж до Тихого океана. Масонской идеологии Милюкова — Керенского Русь не могла принять по определению: для этого надо было действительно стать «последними людьми» и «убить Бога». Как говорит цар-

ский генерал в полилоге С.Н. Булгакова, «Россия есть царство или же её вообще нет. Этому достаточно научило нас и Смутное Время. Этого не понимали только тупоголовые самодовольные “вожди” (либерал-кадеты. — А.К.), которые самоуверенно расположились в министерских креслах, как у себя дома. Но пришли другие люди, менее хитроумные, зато более решительные, и без церемонии сказали: позвольте вам выйти вон. Ну, иных и помяли при этом, — без этого перевороты не обходятся. А я вам скажу: и отлично сделали. Уж очень отвратительна одна эта мысль об окадеченной, “конституционно-демократической” России. Нет, лучше уж большевики “style russe”, сарынь на кичку! Да из этого ещё может и толк выйти, им за один разгон Учредительного Собрания, этой пошлости всероссийской, памятник надо возвести. А вот из мёртвой хватки господ кадетов России живую не выбраться б!» [2, с. 28].

Что касается русского социализма, то точнее называть его национальным коммунизмом, потому что он изначально ставил себе именно космические, в известном смысле сверхчеловеческие задачи, опираясь не только, и даже не столько, на Маркса, но и (тайно или бессознательно) на учение о богочеловечестве Владимира Соловьева и на «общее дело» Николая Федорова. «И ты, огневая стихия, безумствуй, сжигая меня!» — обращался к Родине интеллигент-символист Андрей Белый, и в этом его совершенно поддерживал крестьянин-имажинист Сергей Есенин («Ради вселенского братства людей радуюсь в песне я смерти твоей»), так что блоковский невидимый Христос был отнюдь не одинок среди этой огненно-снежной бури. «Они все думают о конце света», — отвечал на вопрос об «ихней идеологии» герой платоновского «Чевенгура». Русский коммунизм победил нордический фашизм в 1945 году и начал медленно вырождаться в пошлый буржуазный социализм только в 1960-х годах XX века, когда бывший верный сталинец Хрущев провозгласил целью страны догнать и перегнать США по производству мяса и молока на душу населения. Можно, конечно, квалифицировать всё это как ересь и пародию на христианство, но в Писании прямо сказано: кого люблю, того наказываю (Евр. 12:6). Кто без греха, первый брось в Россию камень.

Новый февраль — необуржуазный переворот и соответствующая идеология 1991 года только подтвердили по своим катастрофическим для страны результатам, что антинациональный либеральный строй с компрадорами во главе несёт нашему Отечеству только разложение. Сдали всё, что можно сдать, и разрушили всё, что можно разрушить. Правда, чудом (в прямом смысле слова) сохранились некоторые оборонные технологии, и некоторые люди, которым они были небезразличны. Не случайно, наверное, город святого Серафима Саров стал называться в своё время Арзамасом-16. Термояд попал в надежные руки, защитив в последний момент то, что осталось от Великой России. И защищает до сих пор.

После 2000-го года в России началась другая эпоха. Медленно, но верно страна возвращала себе дыхание и сознание. Под какими знаменами это делалось и делается? Об этом до сих пор спорят, хотя предпринимались попытки чуть ли не приказом сформулировать современную русскую идею (идеологию).

У нас есть имперский герб (двуглавый орёл), советский по мелодии гимн, славящий Бога и хранимую им страну, а также «демократический» флаг. Это означает, что искомая русская идея должна совмещать в себе наследие православного московского Царства, западнической петербургской Империи, социалистического Советского Союза и демократическо-капиталистической Российской Федерации. Как вообще это возможно?

Любая религия предполагает, наряду с Абсолютом — источником блага и бытия, набор практических уложений, регулирующих поведение человека/народа/цивилизации в этой жизни. Существует 613 заповедей Моисея, и по субботам, как известно, общественная жизнь в Израиле почти замирает. Посвоему (вплоть до исламского банкинга) заповеди пророка осуществляет мусульманская умма. Всякая цивилизационная — развернутая по вертикали совокупная деятельность человека, в конечном счёте, религиозна, даже еда и питье, в чём сомневаются только «исторические материалисты». Даже атеизм — эта «религия с отрицательным знаком» — предполагает свой, материалистический и нигилистический «социализм», то есть свободу делать «что хочешь» перед лицом ничто, потому что ничто (смерть) и есть настоящий бог атеистов и материалистов.

Сегодня, на фоне происходящего на наших глазах судьбоносного расставания с постхристианским Западом, я могу повторить, что русская идея есть осуществлённая и осуществляемая отечественная история, и плод её, подобно зерну, растёт медленно и прикровенно. Она всегда уже-но-ещё-не. Не претендуя на исполнение рая на земле, как противоречащее самой сути христианской веры, русский глубинный социализм есть национальный ценностный идеал отечественного пути, какие бы государственно-культурные и социальные формы он ни принимал на протяжении протекшей тысячи лет нашей истории. Первична здесь не «общественная собственность на средства производства» (она может быть и государственной, и групповой, и частной), а соборная — церковная и государственная — установка на восходящий, трансцендирующий, ответственный перед Творцом смысл народной и личной жизни. В таком плане он, в конечном счёте, совпадает со смыслом жизни человека и народа, формулируемым другими традиционными религиями России, прежде всего исламом. Более того, в условиях современного противостояния с постмодернистской «цивилизацией заката» (Abendsland — страна вечера) отходят на второй план конкретные общественно-экономические формы осуществления русского (российского) социализма. В известном смысле он уже построен, он существовал и существует всегда.

Народная монархия на Руси — такой же естественный способ осуществления социального (соборного) единства общества, как и государственно-частное партнёрство в экономике, при обязательном условии, разумеется, что капитал служит стране и народу, а не наоборот. Монархисты, коммунисты и капиталисты сегодня по жизни одинаковые «работники трудового фронта» (те, которые не хотят, уже убежали, или собираются в бега, или просто затаились в ожида-

нии «нормальной» власти). В лице Президента (80 % поддержки) мы имеем сегодня такого свободно избранного «народного монарха», которому доверяет народ, и который, со своей стороны, опирается на доверие народа. В этом акте сближаются ныне на уровне реальной общественной практики главные символы России: православная хоругвь, монархическое знамя, красный флаг и демократический триколор. В данном случае противоречия (и даже антиномии) первого, второго, третьего и четвёртого снимаются в высшем синтезе — синтезе русской идеи как стремления жить по правде, а не по прагматической выгоде и корысти. Не случайно соборно-монархический архетип воспроизводится в русском историческом бытии (в русском народном социализме) с постоянством закона, независимо от того, в каком веке и на каких технологиях это происходит. Это и есть русская идеология. Давно замечено, что у нас что ни строй — всё Святая Русь выходит, что поэт Николай Рубцов сформулировал по-своему

*Здесь русский дух в веках произошёл,
И ничего на ней не происходит.*

Если нужна краткая формула российской идеологии, то её можно назвать русской правдой, со всеми её религиозными, нравственными, культурными, политическими, экономическими и межнациональными гранями. Формально-логические дефиниции правды непродуктивны, потому что это не логическое понятие, а экзистенциальная истина (естина) самого способа существования русского мира, восходящая к его трансцендентным творческим истокам, к его Логосу. Именно в такой парадигме жили и работали Иоанн Грозный, Петр Великий, Иосиф Сталин. Сегодня её продолжает Владимир Путин. Такую истину нельзя просто знать, в ней надо быть. Она включает в себя любовь и веру. Русский человек — это тот, кто любит Россию, говорит и думает по-русски, и свободно разделяет её земную и небесную судьбу.

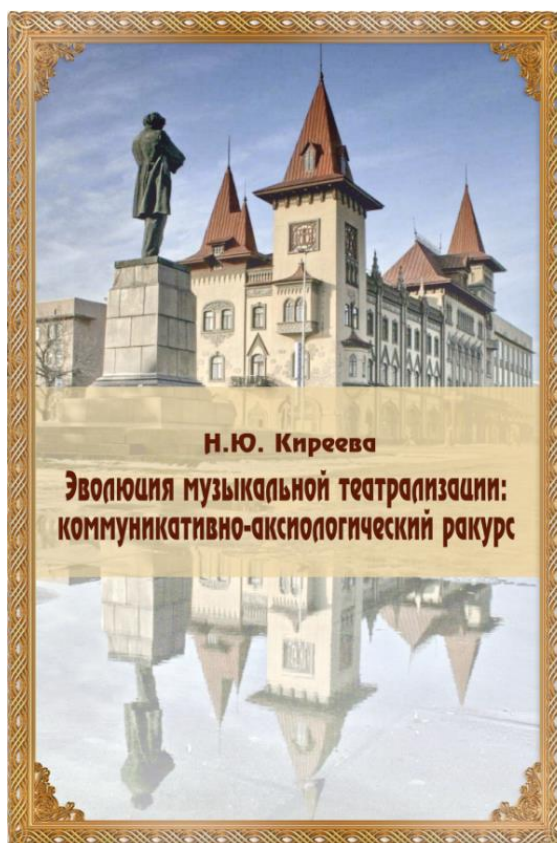
Литература

1. Аскольдов С. А. Религиозный смысл русской революции // Из глубины. М., 1991. С. 233-234.
2. Булгаков С. Н. На пиру богов // Из глубины. Сборник статей о русской революции. М., 1918. С. 28.
3. Сомин Н. Боюсь вымолвить // Русская народная линия. 14.04.2022.
4. Флоровский Г., протоиерей. Пути русского богословия. Париж, 1981. С. 56-81.
5. Шмеман А., протоиерей. Исторический путь Православия. М., 1993. С. 380-381.

Полина Волкова (Петербург)

О феномене музыкальной театрализации

**«Эволюция музыкальной театрализации:
коммуникативно-аксиологический ракурс»**
(Саратов: Саратовская государственная консерватория имени
Л.В.Собинова, 2023)



Монографическое исследование Натальи Юрьевны Киреевой, в центре которого находится *коммуникативно-аксиологическая направленность музыкального театра* видится безусловно актуальным по ряду причин. В их числе, во-первых, общая деградация речевой культуры россиян, неотъемлемой частью которой выступает и музыкальная речь; во-вторых, вырождение *коммуникативного взаимодействия до коммуникативного воздействия*, которое происходит под знаком тотальности кода; в-третьих, утрата смысла в «равнодушных значениях» (А.Н. Леонтьев). Здесь же следует назвать и девальвацию языка, когда происходит имитация живого слова симулякром. Всё это делает научную работу Н.Ю. Киреевой современной и своевременной.

Особенно значимой видится установка на комплексное исследование музыкального театра как социокультурного феномена, что отвечает лучшим тра-

дициям отечественной философско-культурологической мысли. Преодолевая «разомкнутость» сознания современного человека, для которого жизнь, искусство и наука оказываются по разные стороны бытия, Н.Ю. Киреева, по сути, звучит в унисон с М.М. Бахтиным – автором диалогической концепции гуманитарного знания. Бахтин в своей работе «Искусство и ответственность» писал: «три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней. Увы, чаще всего это так и бывает. Художник и человек наивно, чаще всего механически, соединены в одной личности: в творчестве человек уходит на время из “житейского волнения” как в другой мир “вдохновения, звуков сладких и молитв”. Что же в результате? Искусство слишком дерзко-самоуверенно..., ведь ему же нечего отвечать за жизнь, которая, конечно, за таким искусством не угонится. Когда человек в искусстве, его нет в жизни, и обратно. Нет между ними единства и взаимопроникновения внутреннего в единстве личности... Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьёзность его жизненных вопросов».

В данном контексте та высокая планка, которую определяет для всех участников коммуникативного акта Наталья Юрьевна, выдаёт в авторе человека искреннего, болеющего душой за духовное состояние своих соотечественников, что не может не вызывать глубокого уважения. Работа написана хорошим языком, логика исследования отвечает задачам, которые ставит перед собой автор, решая их поэтапно.

Выскажем предположение, что имплицитно присутствующий в тексте исследования посыл, который рифмуется с точкой зрения Р. Шумана, настаивающего на том, что законы морали те же, что и законы искусства, позволяет рассматривать музыку одним из универсальных законов бытия. При этом музыкальный театр выступает в качестве оптимальной художественной среды для освоения этого закона. Потому весьма продуктивным видится сопоставительный анализ музыкального театра времени его зарождения и последующего становления, вплоть до эпохи постмодерна.

В целом коммуникативно-аксиологический ракурс исследования музыкального театра делает научную работу Н.Ю. Киреевой оригинальной, самобытной и творческой. Особую перспективность данной работы мы связываем с введением в научный оборот термина *музыкальная театрализация*, что с наибольшей полнотой отвечает специфике этой жанровой группы искусства, в котором в качестве отдельного инструмента (наряду с инструментами оркестра) становится человеческий голос – если речь идёт об опере, или коррелирующая с жестовой природой музыки пластика человеческого тела, если речь идёт об инструментальном театре или балете.

В данном контексте не менее важным оказывается и педалирование экологической направленности диссертационного исследования, которая опознаётся

не только в природосообразности музыкально-театрального действия, но и в таком относительно новом лингвистическом движении, как экология языка. В силу того, что игнорирование последнего приводит к неизбежному коммуникативному диссонансу, понятно, что экология языка, по сути, оборачивается экологией самого человека как *Homo verbo agens* – человека, действующего словом.

Представляем вниманию читателей фрагмент книги Натальи Юрьевны Киреевой.

Музыкальная театрализация в аспекте ценностной коммуникации: терминологический аппарат

Центральным объектом исследования становится музыкальная театрализация. Для того чтобы разобраться в том, что представляет собой *музыкальная театрализация*, необходимо определиться с жанровыми параметрами и признаками рассматриваемого феномена. Для этого следует обратиться к существующим научным трудам, посвящённым данной проблеме.

В отечественном (В. А. Багадуров, В. Ю. Богатырёв, Л. С. Бакши, Л. В. Гаврилова, А. В. Денисов, Н. И. Енукидзе, О. В. Комарницкая, А. В. Крылова, А. В. Парин, Е. В. Смагина, В. В. Тарнопольский, Е. С. Цодоков, Е. Н. Шапинская, И. Г. Яськевич, Б. М. Ярустовский и др.) и зарубежном (К. Блюмрёдер, С. Грин, К. Гэнцль, Х. Зигер, А. Клементс, В. Конольд, А. Лангер, А. Мунген, В. Руф, В. Фельзенштейн, В. Хаммершмидт, Т. Штайер, Н. Эккерт и др.) искусствознании, а также в европейской практике широко используется понятие «музыкальный театр», но вместе с этим оно не имеет чёткой категориальной определённости, о чём свидетельствует наличие разных трактовок данного термина, а также отсутствие в серьёзных русскоязычных изданиях, как например, шеститомной «Музыкальной энциклопедии» под редакцией Ю.В. Келдыша, его чёткого определения. Зачастую содержательные характеристики даются конкретным жанрам (опера, оперетта, мюзикл и др.). Опера представляется как «род музыкально-драматического произведения», которое основано на «синтезе слова, сценического действия и музыки» [42, с. 20]. При этом оперетта определяется как маленькая опера, как «один из видов музыкального театра, музыкально-сценическое представление, в котором музыкально-вокальные и музыкально-хореографические номера перемежаются разговорными сценами» [33, с. 51]. В развёрнутой статье Т.Б. Барановой из упомянутой энциклопедии даётся определение «театральной музыки» как музыки, которая сопровождает действие в драматическом театре и способствует более яркому сценическому воплощению драмы, созданию определённой эмоциональной атмосферы, являясь активным драматургическим фактором, имеющим «большое смысловое и формообразующее значение» [3, с. 47]. Приводятся примеры художественных произведений, в которых музыка преимущественно занимает подчинённое положение по отношению к драматическому действию.

В словаре Гроува музыкальный театр связывается главным образом с жанром оперы и отмечается, что «“Музыкальный театр” стал обобщающим термином, охватывающим произведения, начиная с камерных опер, требующих академической вокальной техники и высокой степени виртуозности исполнения, и заканчивая такими произведениями, как “Herbstmusik” (1974) [“Осенняя музыка” — музыкально-театральное произведение для четырёх исполнителей] и “Musik im Bauch” (1975) [“Музыка в животе” — это сценическая музыка для шести перкуссионистов и музыкальных шкатулок] Штокхаузена и многими произведениями Шнебеля и Кагеля» [51, с. 534].

Проведя анализ литературы, можно обнаружить разное содержательное наполнение термина «музыкальный театр», которое зависит от того, какая составляющая оказывается в центре внимания авторов теоретических трудов. Это может быть связано с осмыслением роли музыкальной драматургии в разных сценических сочинениях, доминированием театрально-сценических эффектов («зрелищность и драматическое воздействие преобладают над чисто музыкальными факторами») [51, с. 534-535] или наоборот — выдвигания на первый план музыкального начала; поисками экспериментальных музыкально-театральных форм, в том числе «преодолевающих» оперу, а также такого явления, как ретеатрализация оперы или «режиссёрская опера».

В работе искусствоведа Э.В. Махровой сделана попытка найти точное определение понятия «музыкальный театр»; после внушительного анализа разных источников делается следующий вывод: термин «музыкальный театр» «ещё ждёт своего осмысления в отечественной искусствоведческой литературе» [30]. Согласимся, что данный вопрос до сих пор остаётся открытым. Более того, понятие «музыкальный театр» применимо больше к произведениям художественного творчества, которые стали обретать популярность в ходе институализации театральных процессов. Однако музыкально-театральное творчество существовало и до его институализации, оно по праву считается предпосылкой возникновения музыкального театра как художественного явления, но ещё не включалось в содержательное поле дефиниции «музыкальный театр», что и предстоит сделать в данном исследовании.

Системной разработкой теории жанров и жанровой дифференциацией занимались многие исследователи. Среди них: Т.В. Попова (рассматривает условия бытования музыки и особенности исполнения; выделяются: 1) народно-бытовая музыка устной традиции (песенная и инструментальная); 2) лёгкая бытовая и эстрадно-развлекательная музыка; 3) камерная музыка для малых залов, для небольших составов; 4) симфоническая музыка, исполняемая большими оркестрами в концертных залах; 5) хоровая музыка; 6) музыкальные театрально-драматические произведения, предназначенные для исполнения на сцене) [35], В.А. Цуккерман (разграничивает лирические жанры, повествовательные и эпические жанры; моторные жанры, связанные с движением; картинно-живописные жанры) [47], А.Н. Сохор (выделяет культовые или обрядовые жанры; массово-бытовые жанры; концертные жанры; музыкально-театральные

жанры) [40], О.В. Соколов (разграничивает следующие жанры: чистая музыка, взаимодействующая музыка, прикладная музыка, прикладная взаимодействующая музыка) [38] и др.

Так, можно заметить, что система жанровой дифференциации формируется исходя из того, что становится центральным критерием отбора. Это может быть классификация, в основу которой легла дифференциация по специфически художественному и прикладному признаку, по функциям, по структурной сложности и форме, по особенностям происхождения и характеру использования, исполнения и т. п. Важным в разработке теории жанров становится обобщающее определение Е.В. Назайкинского, схожее с определением, данным Е.М. Царёвой: «Жанры — это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды *музыкальных произведений* [курсив мой — Н. К.], разграничиваемые по ряду критериев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функции), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [31; 46].

Из последнего приведённого определения следует, что центральным объектом искусствоведческой науки, как правило, являются музыкальные произведения. Однако при этом классификация музыкальных творений осуществляется путём изучения и дифференциации атрибутивных признаков, которые позволяют разграничивать жанры друг относительно друга. Из приведённых жанровых типологий различных учёных видно, что музыкальные произведения являются отражением жизненных ситуаций, специфики исполнения и пр. Это означает, что условия бытования также попадают в исследовательское поле теории и истории искусства.

Стоит также обозначить и ещё один существенный момент. Несмотря на то что Е.В. Назайкинский пишет только о «музыкальных произведениях», являющихся результатом специфической деятельности человека — художественного творчества, его рассуждения о существовании различных жанров, как и в теориях других учёных, охватывают не только сугубо профессиональную область, но и прикладную, куда также включается и ритуальная музыка, потому как «жанры — это реальная связь музыки с жизнью» [31, с. 80]. Эта мысль является своеобразным продолжением высказанной некогда идеи великого русского композитора М.И. Глинки, подчёркивающего тесную связь между народным творчеством, прочно вплетённым в быт, и академическим искусством: «Создаёт музыку народ, а мы, художники, только записываем и аранжируем» [цит. по: 37, с. 581]. Несмотря на существующие сомнения по поводу аутентичности данного высказывания, суть его — кредо большинства творцов, ведь во многом народное начало, своеобразно преломляющееся в музыке академических композиторов, становится фундаментом их сочинений, а также обретает свой уникальный образ, что позволяет в дальнейшем отличать одну национальную школу от другой. И действительно, разделение этих двух сфер деятельности с ещё большей отчётливостью позволяет уразуметь, что музыкальное твор-

чество — это «настоящая лаборатория», в ней ритуалы, жизненные ситуации и явления переплетаются с бытом, трудом и коллективным творчеством, в котором отражаются закономерности волевых и эмоциональных процессов, особенности мышления и языковая логика людей. Всё это находит своё преломление в специфических музыкальных средствах выразительности и обретает порой самые сложные и изощрённые формы воплощения, бытующие в художественной музыкальной культуре.

Возвращаясь к самому термину, следует подчеркнуть, что в переводе на русский язык слово «жанр» означает «род». Но при этом в искусствоведении и музыкальной практике жанром условно или буквально может называться и группа. Так, к примеру, сюита, которая является циклической формой и одновременно представляет собой отдельный жанр, включает в себя пьесы, имеющие самостоятельный жанровый статус: аллеманда, сарабанда, менуэт, жига и др.; то же самое относится и к жанру оперы, в которую также входят самостоятельные жанровые единицы: увертюра, арии, каватины, квартеты и т. д. Продолжая данную традицию, можно присоединить к этому ряду и *музыкальную театрализацию*, которая становится обобщающим *жанровым классом* и включает в себя множество других специфически художественных и прикладных жанров, сочетающих в разных пропорциях музыкальные и театральные компоненты (синкретичное действо, оперетта, опера, инструментальный театр, хоровой театр и другие жанры).

Синтез музыкального и театрального начал становится централизующим, осевым. С одной стороны, наличие такого музыкально-театрального творчества, возникшего буквально с зарождением человека и с формированием его способности к рефлексии, — творчества, существующего многие последующие века и сохранившего актуальность по сей день, позволяет зафиксировать факт повторяемости и востребованности явления, обладающего «конкретным жизненным предназначением». С другой стороны, раскрытие специфики трансформаций «характера содержания» и «форм воплощения» музыкально-театрального творчества, а также «средств исполнения» на разных этапах эволюции общества позволяет определить музыкальную театрализацию как *жанровый класс*.

Ключевым моментом для настоящего исследования становится трактовка музыкального жанра в контексте социальной коммуникации. Современный музыковед В.О. Петров обращает внимание на то, что жанр является неотъемлемой частью музыкальной культуры и становится «продуктом социальной жизни современного ему общества» [34, с. 19]. И действительно, социальная среда и особенности быта того или иного народа оказывают значительное влияние на формирование конкретного жанра. Более того, это даёт повод некоторым исследователям довольно уверенно говорить об онтологической основе жанра, базируясь на факте проявления в произведениях музыкального творчества «космо-психо-логоса этноса», выражающего его самобытность и самостождественность: «прояснение сущностных основ онтологии жанра, являющего

определённость своего фольклорного происхождения, изначально побуждает к рассуждению о нём, как об *этнокультурном свидетельстве* качества бытия этноса, его породившего», — пишет Н.Б. Бондаренко [7, с. 21]. Подобной точки зрения придерживается и А.З. Васильев. Рассуждая о генологических основаниях художественной культуры, он отмечает, что жанр является «материализованным следствием процессов, происходящих первоначально в недрах *художественного сознания общества*» [10, с. 129].

В музыкально-театральной практике проявленность «физических энергем» (А.Ф. Лосев) осуществляется в ряде бытийствований схожих и одновременно различных форм творческой деятельности человека. При этом в феноменологическом процессе большую роль играет участие разных коммуникативных групп, являющихся создателями произведений. И если на генологическом уровне мы имеем дело с нелинейными пространствами, то явленность бытия сознанию в творениях на феноменологическом уровне тесно связана с физическими параметрами. О значимости коммуникативного фактора пишет и В.О. Петров: «Выявление общественного статуса и социального институционального жанра, естественно, требует подключения в качестве объекта исследования его коммуникативных функций, поскольку рассмотрение жанра — есть рассмотрение его социально-коммуникативной системы, отражающей жанровое бытие в обществе» [34, с. 19]. Такой подход наилучшим образом позволяет выявить как эволюцию модификаций специфических музыкально-театральных элементов, так и особенности изменения социального статуса конкретного жанра в определённый исторический период. Социальные события и процессы общественной организации непосредственным образом сказываются на формировании и последующем существовании жанра. Особенно это касается бытования художественных произведений. Автор подчёркивает, что ранее один из ведущих отечественных исследователей А.Н. Сохор утверждал, что жанр — целостная система, в которой «кристаллизуется и закрепляется практика не только композиторского творчества, но и общественного бытования музыки и её восприятия» [39, с. 180].

Действительно, рассматривая проблему реализации произведений академического музыкально-театрального искусства, с уверенностью можно сказать, что наряду с композиторским вкладом в произведение большую роль играет и то звено, которое призвано «оживить» музыкальный текст и представить его в виде сценической интерпретации. Интерпретатор (например, авторы сценической постановки) становится практически соавтором произведения, ведь зачастую почти половина успеха или неудач представления связана со сценической формой подачи музыкально-театрального материала. При этом также важно подчеркнуть, что не самое последнее значение имеет и публика. Поскольку именно она «достраивает» художественный образ спектакля и становится распространителем оценочного суждения, влияя тем самым на предпочтения больших слоёв населения — потенциальной публики. Стоит также добавить, что развитие жанров, являющихся основой музыкального репертуара, связано

не только с уровнем профессионального мастерства исполнителей, но и с готовностью публики. Так, Д.Б. Гудимов убеждён, что «появляется репертуар тогда, когда на достаточно длительном временном отрезке “совпадают” по крайней мере три тенденции: готовность инструментария, публики и артистов» [16, с. 163]. Размышляя о готовности публики, некогда великий немецкий композитор и дирижёр Рихард Вагнер со свойственной ему пылкостью вопрошал: «Но кто же эта “публика”, которой плохое можно предложить под видом посредственного? Откуда у неё может быть суждение, чтобы это понять и, что кажется особенно трудным, распознать посредственное?» [8, с. 625]. Вагнер считает, что современная ему социокультурная ситуация окружает человека именно посредственным искусством, в результате чего публика становится неспособна к восприятию высокохудожественных произведений. При этом автор вольно или невольно обвиняет публику в нежелании стремиться к познанию качественного искусства, до которого нужно именно «дорости». Констатируется тот факт, что «в конце концов долголетняя привычка к инертности налагает свою печать и превращается в убеждение» [8, с. 626], Вагнер отмечает, что это крайне негативно отражается и на тех, кто создаёт и представляет искусство: для того чтобы обеспечить своё существование, они вынуждены ориентироваться на публику, которая в большинстве своём имеет весьма сомнительные и заурядные вкусы.

Следовательно, наличие многообразных компонентов развёртывания музыкально-театрального процесса складывается в коммуникативную систему, имеющую довольно сложную организацию, сопровождающуюся многоуровневым взаимодействием и взаимовлиянием её элементов. Подтверждение этому можно найти и в следующем высказывании отечественного искусствоведа А.Н. Якупова, считающего, что в музыкальном искусстве «перманентно взаимодействуют разнородные пласты, обуславливающие как специфические акты порождения художественных ценностей автором (коллективным или индивидуальным), их интерпретации исполнителем, творческого восприятия слушателем..., так и широкие социально-исторические, эстетические, психологические, деятельностные пласты культуры и общественного сознания в их развитии» [50, с. 11].

Вышеперечисленные элементы коммуникативной системы имеют существенное значение для данного исследования. Так, А.Н. Якупов пишет о том, что в музыкальном искусстве задействованы пласты, предопределяющие факторы и условия создания и функционирования музыкальных произведений (автор, исполнитель, слушатель), но учёный также представляет музыкальное произведение как транслятор «художественных ценностей». То есть музыкальное произведение становится частью системы ценностей общества. Поэтому значимость произведения определяется не только его свойствами самими по себе, но и степенью его вовлечённости в сферу человеческой жизнедеятельности, потребностей и интересов. Также исследователь рассматривает и метауровень коммуникации — психологический пласт и общественное сознание. Можно обратить внимание на то, что современный исследователь Д.И. Варламов также

включает в поле изучения художественных произведений метафизическое пространство. Под художественными явлениями он имеет в виду «не только результаты художественной деятельности, но и её процессы, происходящие как в бытии, так и сознании» [9, с. 129]. Всё это напрямую выводит нас на изучение отношений музыкального произведения и личности, а точнее, влияния музыкального произведения на структуру личности и отражение структуры личности в эстетическом творении (схема 1).



Схема 1.

Так в творческом коммуникативном процессе происходит и развитие системы убеждений всех участников коммуникативного акта. Всё вышеописанное репрезентирует отношения «произведение — я», являющиеся микроуровнем коммуникативно-аксиологической системы.

Вспомним, что А.Н. Якупов выделяет также «деятельностный пласт». Активная деятельность является неотъемлемой составляющей любого процесса, однако особую значимость она обретает в ходе передачи опыта. Например, в понимании Л.Н. Березовчук музыкальный жанр есть «система функций, обеспечивающая музыкальную коммуникацию и передачу социального опыта» [5, с. 101]. Исследователь считает, что «социологический подход к изучению музыкальных жанров предполагает возможности для моделирования коммуникативных стереотипов жанра, таких как ситуация исполнения, социальный статус аудитории, её ценностные ориентиры, уровень образованности, целевая установка музыки и др.» [6, с. 12].

Всё вышеперечисленное имеет значение для проводимого исследования. Но в данный момент необходимо остановить внимание на осмыслении роли

музыкального произведения в обретении эстетического и профессионального опыта (бытование произведения в образовательном пространстве). Именно степень деятельностного приближения к произведениям музыкального искусства определяет объём передаваемого и получаемого опыта, а также качество ценностных установок, влияющих на мировосприятие и структуру личности человека. Это формирует ещё одну составляющую микроуровня коммуникативно-аксиологической системы. Это также отражено и в словах Е.В. Назайкинского, который писал, что «жанр как художественный феномен исключительно важен для музыкальной практики — композиторской, исполнительской, педагогической, а также для теории и истории музыки и, конечно, для исследовательской работы» [31, с. 81].

Возвращаясь к словам А.Н. Якупова, важно подчеркнуть, что искусствовед выходит и на более общий контекст и вовлекает в коммуникативную систему «широкие социально-исторические пласты». Действительно, «многие исследователи особо подчёркивают зависимость жанра от социального контекста, придавая понятию *жанр* общественный статус», — пишет и В.О. Петров [34, с. 20]. Это также становится принципиально значимым для настоящего исследования. Изучение музыкальной театрализации в социально-исторической ретроспективе позволяет соотнести феномены между собой, за счёт чего происходит выявление особенностей развития форм представлений жанрового класса. Такой широкий подход даёт также возможность охарактеризовать коммуникативные связи между весьма отдалёнными от профессиональной музыкальной деятельности представителями публики, а также отношение к музыкальному искусству общества в целом. Данный пласт представляет собой макроуровень коммуникативно-аксиологической системы.

Роль каждого звена коммуникативно-аксиологической системы музыкально-театрального творчества схожа, так как все звенья значимы и являются обязательным атрибутом социальной жизни жанра, но при этом и различна, так как аксиологическая направленность и объём трансляции духовных ценностей напрямую зависит от функции каждого звена. Как справедливо подчёркивает В.О. Петров, «изучение музыкального текста без привлечения специфических особенностей сочинительства (композиторы), интерпретации (исполнители) и восприятия (слушатели) повлечёт неправильное понимание назначения самого текста, его социальных функций» [34, с. 21]. Вспомним, что значение фактора восприятия музыкального произведения в определении специфических критериев музыкального жанра подчёркивается также и Е.М. Царёвой [46].

Суммирование и развитие рассмотренных идей с необходимостью приводит к разработке *теории функциональной относительности*. Смысл её заключается в следующем. Одно и то же произведение может обладать разной степенью ценности в зависимости от исторического и коммуникативного контекста и соответственно от тех функций, которые обретает или которыми «наделается» конкретное произведение. Эстетическая и антропологическая ценность музыкального произведения детерминирована функциональным настроением адресата и

адресанта в определённый момент. Можно представить систему функциональной относительности в виде следующей схемы (схема 2).



Схема 2.

Данная схема позволяет опытному музыканту, исследователю и слушателю явственно представить аксиологическую направленность адресанта и адресата, взаимодействующих в пространстве музыкально-театрального искусства относительно произведения. Несовпадение по разным причинам функционального настроя участников коммуникативного акта ведёт к изменению качеств коммуникации и как следствие к появлению заблуждений в ходе оценки художественного произведения, возникновению функциональной асимметрии или функциональному расхождению в оценке полученного результата.

В качестве одного из примеров можно привести ситуацию постановки оперного спектакля в театре. Зритель становится участником художественной коммуникации и принимает те внешние условия, которые обуславливают процесс диалога «сцена — зал», его поведение соответствует сложившимся правилам социально-театрального института. При этом мотивация прихода каждого представителя публики на спектакль может различаться. Одни слушатели стремятся получить чисто эстетическое удовольствие, других прельщают сценографические и режиссёрские решения, третьи оценивают вокальное мастерство исполнителей. В числе представителей публики могут оказаться и создатели произведения: композитор, режиссёр, сценограф и др. Оценка спектакля с их позиции с необходимостью включает и другие параметры, например целостность постановки, проработанность и соотносимость театральных компонентов. Реципиентами музыкально-театрального искусства становятся и непосредственные участники спектакля — актёры, инструменталисты-исполнители и дирижёр. Соответственно их оценка происходящего заметно отличается от других реципиентов. Абсолютно несхожим будет функциональный настрой и иной

будет ценностная установка другого класса реципиентов: представителей административно-организационного корпуса, продюсеров, людей, осуществляющих аудио- и видеозапись. В большинстве своём они нацелены на продвижение музыкально-театрального продукта и максимальное получение прибыли. И закономерной может стать ситуация, когда качественный и элитарный спектакль может быть по достоинству оценён знатоками искусства, но не принят массовой аудиторией. В таком случае возникает функциональная асимметрия. С одной стороны, создатели постановки уверены в качестве спектакля, отличающегося высоким профессиональным уровнем и значительной степенью отдачи каждого участника действия. С другой стороны, мнение представителей администрации может отличаться от позиции профессионалов, так как наряду с достижением качества они также заинтересованы в массовом резонансе, который и становится для них решающим в оценке получившегося спектакля.

В ситуации восприятия оперного текста отличаться также будет функциональный настрой, например, музыковед-теоретик, в центре его внимания окажется музыкальный текст, который будет оцениваться по сугубо музыкальным критериям, обусловленным построением литературного первоисточника (при наличии), либретто и словесно-музыкального материала. Для реципиента, включающего оперное сочинение в качестве фона его основной деятельности, значение будет иметь только то, как сочинение сказывается на эмоциональном настрое, степень его влияния на продуктивность или, наоборот, на состояние релаксации.

Таким образом, магистральным в исследовании становится антропологический коммуникативно-аксиологический ракурс, в котором музыкальное творчество существует благодаря человеку и для человека. Основной круг проблемных вопросов следующий: что даёт музыкальная театрализация человеку и обществу? как влияют человек и общество на развитие музыкальной театрализации?

Учёный З.В. Фомина справедливо пишет, что искусство во все времена занимало важное место в жизни человека, было для него экзистенциально значимым. Обращаясь к творческой деятельности, к произведениям художественного искусства как носителю «идеального (духовного) содержания и чувственно-воспринимаемой формы» (В.О. Петров), человек стремится наполнить себя тем опытом, который ему необходим для совершенствования структуры собственной личности. Так, человек «сознательно или бессознательно ищет ответы на вопросы: как это соотносится со мной? для чего мне это знание? какие выводы я могу сделать из этого для моей собственной жизни, для самоопределения, самоориентации в мире?» [44, с. 96]. Поиск ответов на эти вопросы позволяет выработать человеку ценностные ориентиры, с помощью которых он сможет достичь полноты личностного бытия, а также осмыслить характер своего отношения к другим людям и в соответствии с этим успешно самореализоваться в обществе. Следовательно, данные вопросы «не могут быть полностью вынесены за скобки искусствоведческого исследования», — убеждена З.В. Фомина [44, с.

96]. Можно также дополнить и сказать, что поиск ответов на поставленные вопросы становится одной из главных концептуальных задач исследования.

В целом основные идейные ракурсы разрабатываются в теории аксиологии и находят отражение в её постулатах, что определённо сближает искусствоведение с аксиологией. Так, отечественный исследователь Л.Н. Столович в аксиологии выделяет несколько течений: натуралистическое, психологическое, социологическое, феноменологическое, экзистенциалистическое, теологическое и др. [41]. Эти же аспекты становятся важными для исследователей жанра: А.Н. Сохора, А.Н. Якупова, Е.В. Назайкинского, В.О. Петрова и др. В своей работе Р. Ингарден чётко обозначает круг вопросов, которые и по сей день остаются актуальными и требуют обсуждения: на какой основе различаются типы ценностей, а также ценности в пределах каждого типа? какова формальная структура ценностей? каким образом ценность связана с носителем? каким способом ценности существуют, если существуют вообще? каков критерий дифференциации ценностей по рангам? возможна ли иерархия ценностей? существуют ли «автономные» ценности? что значит «объективность» ценности? [53]. Данный круг вопросов перекликается с кругом приводимых ранее вопросов, задаваемых З.В. Фоминой относительно произведений музыкального искусства. Этот же круг вопросов актуализируется и в проводимом нами исследовании музыкальной театрализации.

Ввиду определённого ракурса рассмотрения заявленной проблемы закономерным становится обращение к теоретическим трудам по аксиологии с целью выявления значимых концептов. Аксиологическая теория базируется на «исследовании ценностей как смыслообразующих оснований человеческого бытия, задающих направленность и мотивированность человеческой жизни, деятельности и конкретным деяниям и поступкам» [1, с. 25].

В работах исследователей-аксиологов осмысливаются проблемы как онтологического, так и гносеологического основания аксиологии, вопросы соединения жизни и культуры, а также иерархии и соотношения ценностей. Я.В. Кушнарченко выявляет противоречия между двумя концепциями аксиологии — классической и неклассической. Важным для данного исследования становится то, что в процессе определения понятия ценности автором выявляются как онтологическое, так и гносеологическое основание аксиологии, где она предстаёт в виде акта трансцендирования, имеющего ценностный аспект, являющий собой онтологическое основание концептуализации ценности, предстающей затем в виде теоретических положений. Сама ценность при этом есть «осознаваемое переживание трансцендирования через созданный лично символ» [26, с. 13]. Большое значение для исследования имеют труды М.М. Бахтина, в которых обсуждается проблема совмещения «жизни» и «культуры» посредством выстраивания многоуровневой внутренней связи теории и любого произведения искусства с живым состоянием, сопровождающим создание и восприятие произведения культуры. Это является необходимым условием реализации бытия ценностей [4; 11]. Как мы можем видеть, данные идеи тесно пересекаются с

кругом критериев, определяющих специфику бытования жанра или жанрового класса, о которой писали А.Н. Сохор, Е.В. Назайкинский, В.О. Петров и другие искусствоведы.

Подлинное произведение искусства есть «переживание» трансцендирования, благодаря существованию которого человек подбирает формы его воплощения, то есть придаёт телесную размерность и наглядность. Коммуникация в пространстве такого искусства способствует осуществлению самой жизни. Ценностным восприятие может считаться лишь в том случае, если взаимодействие реализовывается вживую, то есть при осуществлении полноценного многоуровневого акта коммуникации. В противоположном же случае мы воспринимаем лишь видимый уровень предметности, что снижает объём восприятия. Так «ценность», появляющаяся в ходе оценки предметно-материальной формы, активизирует культурные механизмы человека, поэтому мы можем говорить лишь о значимости явления. Крайне важно сохранять стремление человека к раскрытию своего творческого потенциала путём ценностного онтологического акта трансцендирования. При этом не стоит исключать из поля внимания существование художественных явлений, содержащих потенциал для акта преобразования, имеющих возможность его раскрытия при его появлении в разных условиях бытования и восприятия реципиентами, имеющими различные возможности.

Среди разных направлений аксиологии выделяется аксиологический трансцендентализм, развитый баденской школой неокантианства, представителями которой являются В. Виндельбанд, Г. Риккерт. Отправным пунктом становится следующее: «Ценность — это идеальное бытие, бытие нормы, соотносящееся не с эмпирическим, а с “чистым”, трансцендентальным, или “нормативным” сознанием» [22, с. 763]. При этом такое идеальное бытие опирается на реальность, интенциональностью которой является либо чистая нормативность, либо сверхчеловеческий «логос». Такая позиция созвучна персоналистичному онтологизму М. Шелера. Важным здесь видится следующий проблемный ракурс — «анализ того, как возможна ценность в общей структуре бытия и как она соотносится с миром наличного бытия, с данностями социума и культуры» [1, с. 25]. Данные идеи перекрещиваются с постулатами неклассической философии, где такие понятия, как истинность и подлинность лишаются объективного статуса и трактуются сквозь призму психического состояния личности (С. Кьеркегор). Единство Я и мира возможно только благодаря единству ценности и действительности. Этот аспект требует выхода из чисто теоретической дисциплинарности в область практических наук, прежде всего, социологии. При этом социология воспринимается не как наука, с помощью методов которой можно управлять процессами развития общества, но как система, позволяющая обнаружить некие качества состояния социума.

Ещё одним важным полем становится осмысление проблемы иерархии культурных ценностей. Ю.М. Лотман писал о том, что «иерархия культурной значимости различных пространств дополняется иерархией степеней их ценно-

сти (зависящей от внутренней структуры данного типа культуры); так выделяются пространства, предназначенные для государственно-политической деятельности, частной жизни и проч. Эстетические переживания также отнюдь не равномерно распределяются внутри культурного пространства» [28, с. 49]. Так, можно отметить, что теория функциональной относительности работает и на макроуровне коммуникативно-аксиологической системы.

Комплексное исследование музыкальной театрализации в социокультурном пространстве актуализирует принципы детерминизма, предполагающие закономерную взаимосвязь и взаимообусловленность явлений действительности; обобщение отдельных исторических и научных концепций позволяет анализировать объекты с новыми системно-структурными характеристиками. Центральной становится идея о том, что всякое состояние Вселенной есть следствие предыдущих и причина последующих состояний.

Это является показателем невозможности существования вне системы. Но это система нового порядка, иначе говоря — неадетерминизм, с его нелинейностью. Парадигма нелинейного детерминизма опирается на следующие, важные для нашего исследования, принципы: 1) нелинейность не позволяет интерпретировать различные состояния системы как прогрессивные или регрессивные; 2) трансформирующийся объект рассматривается как открытая система, не изолированная жёсткими причинно-следственными связями. Идеи нелинейного детерминизма или индетерминизма легли в основу синергетического подхода.

Ценным для нашего исследования становится модель, предложенная бельгийским учёным российского происхождения И. Р. Пригожиным, Брюссельским свободным университетом и американской синергетической школой. Синергетика допускает возможность участков линейных процессов внутри общей нелинейности происходящего. То есть процессы самоорганизации в неравновесных условиях происходят благодаря взаимодействию случайности и необходимости. В периоды между бифуркациями (возможностями выхода системы из состояния хаоса, сменами установившихся режимов работы или состояний системы) доминируют детерминистические факторы, обеспечивающие относительную стабильность и устойчивость. В точках бифуркации содержатся различные варианты динамики эволюционирования системы. Движение переходит на другой уровень при появлении флуктуации — неоднородности, нарушающей устоявшийся порядок функционирования системы. То есть процессуальность исследуемой предметности организуется «порядком из хаоса». Синергетический подход к исследованию пространства искусства апробирован в фундаментальных трудах И.А. Евина [18]. Художественное произведение и глубинные творческие процессы анализируются сквозь принципы самоорганизации, в том числе и исходя из особенностей головного мозга, создающего и воспринимающего сочинение субъекта.

Развивая вышеперечисленные идеи, можно добавить, что детерминизм дополняется метадетерминизмом (термин мой. — Н. К.), согласно которому не субъект детерминируется внешним воздействием, а внешние действия субъекта осуществляются согласно обусловленности внутренней заданности. Формирование этой заданности происходит в системе координат нелинейного детерминизма или согласно условиям функционирования саморазвивающихся систем.

Мир понимается как «иерархия сред с различной нелинейностью» (И.Р. Пригожин). Данные идеи являются своеобразным продолжением феноменологической теории Э. Гуссерля, описывающей интенциональную природу сознания. Его понятие феномена отличает неклассический подход трактовки, как подчёркивает М.К. Мамардашвили: «В отличие от классического “явления”, “феномен” есть нечто, что имеет онтологическое существование или значимость» [29, с. 29]. Здесь «я» становится источником конституирования центров свершения актов сознания. Важным являются также идеи одного из последователей Гуссерля Ж.-П. Сартра, который чётко противопоставляет бытие-для-себя (сознание) и бытие-в-себе (бытие), проявляющих дуалистическую онтологическую сущность в реальности [36]. Большое значение здесь имеет «внутреннее восприятие», опредмечивающее то, с чем имеет дело. «Познание рассматривается как поток сознания, внутренне организованный и целостный, однако относительно независимый от конкретных психических актов, от субъекта познания и его деятельности» [32, с. 688]. Это перекликается с идеями трансцендентальной феноменологии, автором оригинальной концепции которой является М.К. Мамардашвили. В контексте данных учений ценность выступает как аспект трансцендентального субъекта.

Наряду с общепринятой субъект-объектной теорией ценностей, где, с одной стороны, коммуникация, формирующаяся между людьми относительно объекта, в достаточной мере определяет его ценность, а с другой — сам объект, воздействуя на субъекты, порождает в них способность к установлению контакта, существуют и другие учения. Описываемая теория в большей степени подходит для относительно самодостаточных объектов, напрямую не требующих для демонстрации своих эстетических ценностей посредников. Но в контексте нашей темы важным дополнением к этой теории является субъект-субъектная парадигма Г.П. Выжлецова, где ключевым становится следующее: «Специфика ценностей, их проявление и функционирование в обществе определяется не субъект-объектными, а прежде всего межсубъектными отношениями и в них же, в свою очередь, реализуется. Отношение же субъекта к объекту с точки зрения его значимости определяет специфику оценки, а не ценности» [12; 13]. Таким образом, аксиолог на первый план выводит творческую активность личности, что вовсе не исключает понимание человека не только как творца культуры, но и её творения.

Важной составляющей в антропологической коммуникативно-аксиологической системе становится художественно-специфический аспект. Он связан с развитием средств выразительности музыкальной театрализации, в состав которой входит музыка и театральное действие.

Ось первая — музыка. Проблема, связанная с размышлениями об онтологии музыки, её феноменологических проявлениях и функциях интересовала людей всегда. Не угасает внимание к осмыслению этой проблемы и сегодня. Можно с большой долей вероятности утверждать, что музыкальное творчество является своеобразным онтологическим стержнем человека, при этом, как пишет музыковед Л.П. Казанцева, музыка становится проявлением внечеловеческого или сверхчеловеческого начала. Систематизируя высказывания творческих деятелей, Казанцева даёт ряд сущностных характеристик музыки: музыка — выражение экзистенциального, Абсолюта, Божественного; музыка — выражение сущности Бытия; музыка несёт Чувство, Ощущение, Душу этого мира; музыка — движение. Другая сторона представлений о музыке определяется непосредственной связью с человеком: музыка — выражение чувств и эмоций человека; музыка — выражение ощущений; музыка — выражение интеллекта; музыка — выражение внутреннего мира человека; музыка — выражение таинственных глубин человеческой души; музыка — выражение невыразимого, подсознательного.

Между двумя большими областями есть и переходные представления. Одни объединяют две большие группы (сверхчеловеческое и человеческое): музыка — выражение человека и мира; музыка — отражение действительности в эмоциях и идеях человека; другие, не отрицая вклад человека в искусство, рассматривают музыку несколько отстранённо — как самодостаточное явление: музыка — специфический самоценный мир; музыка — эстетизированные звучания; музыка — комбинация звуков [20, с. 7–10]. Для настоящего исследования все перечисленные характеристики являются показательными и имеют большое значение. Вместе с этим значительным становится и следующее обобщающее определение, данное современным учёным А.В. Тороповой: музыка есть «закреплённый в жанрово- и стиливо-определённой форме музыкально-интонируемый смысл, свёрнутое актуальное или “отсутствующее” переживание, произошедшее вне временных рамок текущего момента и вне рамок одной жизни (слушателя, композитора, интерпретатора)», соответственно музыкальный смысл — «интонируемое в звуках жизненнозначимое (для одного или множества субъектов психического опыта) переживание» [43, с. 13]. В данном определении подчёркивается континуальная сторона существования музыки, проистекающей во времени и заключённой в пространстве, то есть вписанной в знакомый мир представлений нашего измерения, одновременно фундируемой посредством интонирующего сознания «личности, рода, этноса, человечества и всех сущих. Суть феномена — архив ценностно-смысловых и аффективно-оценочных значимостей тех или иных событий, явлений, вещей, переживаний и их обозначений» [43, с. 13].

Ось вторая — театр. Рассматривая вторую составляющую, можно отметить, что истоки её уходят в глубокую древность. В старину у греков синкретические действия были частью религиозного культа и системы воспитания. Но уже тогда Плутарх даёт своеобразную этимологию слова «театр» и «теорейн» («присутствовать на торжестве») от слова «теос» («бог»). То же самое можно найти и у Филодема. Он говорит, что «сначала законная и ревностная музыка была установлена для почитания богов, а затем для воспитания свободных. А что именно для божественных целей — указывает и самое название “теорейн”, “театес” (“зритель”), “театр”» [27, с. 313]. То есть изначально театр мыслился как коммуникативная система, в которую закладывалась воспитательная функция.

Современный учёный Н.В. Королевская подчёркивает в театральном представлении значение действенности. Несмотря на то, что автор исследует преимущественно художественные феномены, сделанные ею выводы можно спроецировать и на более ранние формы музыкально-театрального творчества. Так, действенность становится порождающей структурой, а слово и музыка — формами опредмечивания и осмысления действия и в эстетизированных видах деятельности. Тем самым «в целостном акте действия совершается круговорот отношений человека и универсума: поступающее извне (знания, представления, опыт, имеющие всеобщее значение), пройдя через лабиринт индивидуального сознания, возвращается вовне в виде действия-поступка, либо изменяющего картину мира (после чего мир уже не может вернуться к прежнему состоянию), либо, наоборот, утверждающего тот миропорядок, законами и предписаниями которого руководствуется действующий субъект» [24, с. 95]. Действенность является неотъемлемой частью театрализации.

Театрализация является одной из специфических черт, присущих социальному пространству жизни на разных этапах его развития. Театральный потенциал в каждой эпохе проявляется по-разному. Театрализация — один из возможных способов самовыражения, направленного, в конечном итоге, на установление контакта с Другим (с отдельным человеком, с социумом). В целом можно охарактеризовать *театрализацию* как осознанное выражение, обыгрывание легко воспринимаемым (преимущественно внешним) образом намерений адресанта, рассчитанное на определённую реакцию адресата. Сегодня можно сказать, что театрализация является синтетическим многоканальным типом коммуникации, форма которой определяется контекстом её реализации. Так, например, она может быть элементом социальной коммуникации (театрализация как способ создания имиджа), эстетической (привлечение профессиональной театральной деятельности в сферу других массовых мероприятий, например спортивных, политических), художественной (концерты, спектакли).

В основе музыкальной театрализации лежит музыкально-театральное творчество как осознанная синтетическая (в художественном искусстве) или неосознанная синкретичная (в фольклорном творчестве) форма выражения многомерного потенциала человека, которая, исходя из различных интересов

(практических, эстетических, художественных) адресанта или адресата, приобретает тот или иной статус. Музыкальная театрализация выступает как жанровый класс, в котором есть стабильные и мобильные жанровые признаки. Централизующими становятся музыкальное и театральное начала, которые могут проявляться в разных формах, меняющих соотношение музыкальных и театральных средств выразительности. Существует движение театрального компонента: от привнесения самых незначительных элементов театральности в музыкально-инструментальное или хоровое произведение до сценической постановки оперного спектакля и мистерии.

В контексте исследования важно введение именно данного обобщающего понятия, ввиду того что оно позволяет объединить в своём поле жанровые доминанты разнородной эстетической деятельности. Понятие музыкальной театрализации является целесообразным и помогает охватить всё имеющееся многообразие музыкально-театрального материала, не будучи скованными историческими и специфически профессиональными рамками. Это вовсе не означает, что можно наделять художественными свойствами те явления, которые их не имеют, это лишь позволяет объединить рассматриваемые феномены по основным жанровым признакам, что, в свою очередь, беспрепятственно даёт возможность сфокусироваться на главной проблеме — коммуникативно-аксиологических аспектах музыкально-театрального творчества.

Необходимость рассмотрения коммуникативных возможностей музыкальной театрализации от ранних этапов развития до современного её состояния обусловила разделение понятий *эстетического* и *художественного*. Из всего многообразия взглядов на соотношение эстетического и художественного в основу исследования легла модель, идущая от «общественной» концепции, разработанной в 1950–1960-е гг. Ю.Б. Боровым, Л.Н. Столовичем, В.В. Вансловым, где эстетическое трактуется как обусловленное соотносённостью с жизнью человечества объективное свойство явлений — общечеловечески значимое в явлениях; многообразная действительность, значимая для человечества как рода. Эстетическое появляется в ходе деятельности людей, вовлекающей всё в сферу человеческих интересов и определяющей всё в мире эмоционально-оценочным отношением человека. Степень постижения любого явления обществом (для конкретного исторического этапа развития личности и её возможностей) определяется степенью свободы отношения личности к конкретному явлению. То есть художественное формируется благодаря активной деятельности человека, направленной на обособление, развитие явлений эстетического, которое обусловлено силой свободы создания человеком этих явлений.

Искусство представляет собой сложную систему коммуницирующих *форм* и направлений. В данном случае в толковании понятия «формы» в театрально-музыкальном искусстве следует исходить из трактовки этого термина у Б.В. Асафьева, а именно: «формы как процесса», имеющей в основе своей форму как «окристаллизовавшуюся схему (вернее: конструкцию)» [2, с. 23]. В его трактовке формы как процесса немалое значение уделяется рассмотрению му-

зыка «не только как процесса творчества, но и как процесса восприятия» [49, с. 9], в связи с чем рождается знаменитая триада: создание произведения — исполнение произведения — восприятие произведения.

Говоря о процессуальности формы, стоит заметить, что если в «действительном бытии» [17, с. 149] музыкального произведения наиболее ярко проявляется дискретная сторона его существования, то в «бытии-возможности» наиболее полно проявляется континуальная его сторона. Даже в тот момент, когда возможность интерпретации реализуется в действительное звучание, продолжает существовать бесчисленное множество других возможных истолкований» [17, с. 153]. У. Эко также обращает на это внимание: «Произведение искусства представляет собой форму, то есть законченное движение, так сказать, бесконечность, собранную в какую-то определённую форму; его всеобъемлемость проистекает из законченности и, следовательно, требует, чтобы его рассматривали не как некую замкнутую в себе статическую и неподвижную реальность, а как открытость бесконечного, которое стало целостным, вкладывая себя в определённую форму». «Форма — это завершённое произведение, конечная точка производства и исходная точка потребления, рецепции, которая — в процессе своего развития — всегда, с каждым разом, вселяет новую жизнь в исходную форму, рассматривая её под различными углами зрения» [49, с. 62, 13]. А.Ф. Еремеев замечает вместе с тем, что форма должна быть строго индивидуальной, неповторимой, но ей надлежит оставаться типизированной, «так как благодаря этому воспроизводимая искусством ситуация приобретает возможность быть средством общения между людьми», при этом, продолжает автор, «воссоздаваемой ситуации необходимо быть, с одной стороны... ориентированной на сложившиеся в данном обществе стереотипы восприятия (иначе не будет обеспечено восприятие), а с другой стороны, она должна преодолевать эти стереотипы (иначе пропадёт необходимый эффект новизны, без которого наши чувства не способны будут возбудиться и соответствующим образом реагировать на сигналы)» [19, с. 239].

Любая форма (в значении отношения её к содержанию) может лишь единожды стать самоцелью, послужив средством развития какого-либо рода деятельности, например, при зарождении искусства или становлении определённого вида искусства, например музыкальной театрализации. Когда же сложившаяся форма по причине востребованности публикой становится самоцелью создателей и на разных структурных уровнях начинает превалировать над содержанием либо вовсе противопоставлять себя содержанию (что может стать опасным для искусства музыкальной театрализации), возникает угроза потери подлинности, глубины искусства и, соответственно, плодотворности художественной коммуникации. Длительное потребление формализованных, малохудожественных произведений может привести к девальвации вкуса, тогда как взаимодействие подлинного искусства и публики, напротив, совершенствует вкус, преобразует духовную внутреннюю сферу человека, делает реципиента

восприимчивым к ранее малодоступным ему эстетическим и художественным ценностям.

Так форма должна быть детерминирована содержанием и соответствовать ему. Большая роль в становлении музыкального содержания принадлежит участникам художественной коммуникации. Так, музыкальное содержание, по определению Л.П. Казанцевой, есть «воплощённая в звучании духовная сторона музыки, порождённая композитором при помощи сложившихся в ней объективированных констант (жанров, звуковысотных систем, техник сочинения, форм и т. д.), актуализированная музыкантом-исполнителем и сформированная в восприятии слушателя» [20, с. 12].

Коммуникативная специфика музыкальной театрализации обусловлена сложным взаимодействием различных художественных элементов. Так, в вокальном искусстве органично сочетаются слово и музыка. В театральном искусстве, включающем в качестве важнейшей составляющей визуальные факторы, слиты в единстве вербальное и визуальное. Таким образом, мы имеем дело с «синтетическим типом коммуникативной системы» (В.П. Конецкая), в которой взаимодействуют аудиальный и визуальный каналы передачи информации: коммуникативные средства, имеющие отношение к фонации, распространяются по аудиальному каналу, кинестетические средства — по визуальному каналу. Синтетическая аудиовизуальная коммуникация обладает большим преимуществом в воздействии на адресата: благодаря своим гетерогенным выразительным возможностям, она передаёт значимую информацию через целостный музыкально-сценический образ. В результате слушатель реагирует на многоканальность коммуникации соответствующей настройкой «аппарата» восприятия и усилением рекреационной функции своей культурной деятельности. «Формирование коммуникативной системы, особенно синтетического уровня, является длительным процессом, — пишет В.П. Конецкая. — В искусстве это — управляемый процесс, так как он связан с постоянным поиском наиболее эффективных форм взаимодействия разнородных коммуникативных средств с учётом эстетических, социальных и этических норм, принятых в данном искусстве» [23, с. 146].

Так, художественное творчество — высшая форма эстетической деятельности. Т.А. Курьшева, говоря об искусстве, пребывающем в системе эстетических ценностей, обращает внимание на существующую грань между эстетической и художественной деятельностью: «Если первая охватывает всё, что удовлетворяет потребности человека в наслаждении прекрасным, в том числе и нерукотворные красоты бытия, то вторая — только результаты художественного творчества, то есть собственно произведения искусства» [25, с. 51]. Процесс взаимодействия явлений эстетического и художественного развивается по спирали. На этом акцентирует внимание Х.-Г. Гадамер. «Великие художественные достижения нисходят в потребительский мир и участвуют в эстетизации среды. И не только нисходят, но и распространяются, расхватываются, обеспечивая таким образом известное стилевое единство преобразуемого человеком мира.

Конструктивный подход, обнаруживаемый нами сегодня в живописи и архитектуре, глубоко проник и во все те технические приспособления, с которыми мы ежедневно имеем дело на кухне, дома, в общественном транспорте и общественной жизни», — писал он [14, с. 274]. То есть человек не просто стремится удовлетворить свои потребности в чём-либо, он стремится эстетизировать свою деятельность и окружающую действительность. Вместе с тем нередко потребность в эстетизации как во внешнем выделении из общей массы может стать решающей, главной для человека, тогда его подлинное развитие отступает на задний план и начинается обратный процесс — регресс.

Художественная форма коммуникации складывается в непосредственном диалоге адресанта и адресата, осуществляющемся в сфере искусства: в процессе посещения концертов, спектаклей и т. д., то есть в определённый момент времени и в определённом месте, или в момент времени, когда сознание адресата специально направлено на восприятие и постижение художественного произведения (в этом случае вопрос строгой пространственной обусловленности не имеет принципиального значения). Художественная коммуникация синтетична и объединяет в себе несколько уровней. Удобной представляется классификация, включающая: непосредственный акт коммуникации (между произведением и публикой), скрытую коммуникацию (между зрителями), автокоммуникацию, аутокоммуникацию, метакоммуникацию.

Музыкальная театрализация может выступать и как синтетическая эстетическая форма коммуникации с непосредственной обратной связью (реже — с элементами обратной связи), и как художественная многоканальная форма коммуникации с элементами обратной связи. Элементами обратной связи являются аплодисменты или выражение неодобрения, а также обмен эмоциями: со-участие, со-творчество, со-переживание. В диалоге, осуществляющемся в ходе такой художественной коммуникации, в которой наличествуют лишь отдельные элементы обратной связи, исполнитель находится в постоянном напряжении, ожидании и надежде на одобрение публики. Аналогичные процессы можно заметить и в отношении со стороны публики. Подобные коммуникативные акты не обладают обратимостью, возможностью повторения, как, например, чтение книги или просмотр видеофильма в домашних условиях. Такой акт, связанный прежде всего с фактом живого исполнения, всегда обладает особым характером: «Вариантность каждого выступления, его непредсказуемость делают исполнительское творчество особенно привлекательным, стимулируют слушательский и зрительный интерес» [17, с. 56].

Художественный коммуникативный акт обуславливает определённую организацию общественных отношений. Приходя на спектакль или концерт, человек принимает определённый тип социальных отношений, ролей, обязательств, посредством которых он включается в социально-художественную жизнь, то есть его личностное «я» переходит в сферу «мы». Он становится подвержен влиянию общего настроения. Общественное настроение является важнейшим элементом общественных отношений, общественной психологии —

оно импульсивно, заразительно, зачастую служит выразителем общей эмоциональной направленности группы, свойственного ей своеобразия; оно динамично и быстро трансформируется в различных ситуациях. Намерение посетить концерт или спектакль усиливается желанием приобщиться как к общему эмоциональному полю художественной коммуникации, так и к социальному полю коммуникации в период до начала концерта, частично во время его реализации, в антракте и после концерта.

Художественная коммуникация впоследствии приобретает социальные функции, становится поводом для *социальной коммуникации*, понимаемой как общение людей в рамках художественного пространства искусства, и выступает, таким образом, одной из образующих форм социокультурной среды.

Так, становится очевидным, что наряду с теми произведениями искусства, которые создаются непосредственно для художественного их восприятия в акте художественной коммуникации, существуют и те, которые в первую очередь создавались для утилитарных целей. Произведениями искусства могут считаться предметы, вышедшие из употребления вещи, сооружения прагматического назначения, перешедшие (перемещённые) в художественное пространство и тем самым обретшие статус художественного явления. С этих позиций музыкальную театрализацию в ритуальной деятельности древних времён сегодня можно рассматривать как средство эстетизации действительности, которое в результате своего развития произрастает в специфически художественную деятельность и обретает самостоятельную художественную форму. Также это позволяет исследовать роль коммуникативно-аксиологического фактора в становлении театрализованной музыкальной деятельности на раннем этапе развития общества, что помогает наиболее глубоко проникнуть в онтологическую сущность изучаемого явления.

Как известно, привлечение новых направлений и подходов даёт возможность переосмыслить и уточнить многие теоретические постулаты и вывести изучение данных проблем на новый уровень обобщения. Так, например, обращение к периоду происхождения музыки, к этапу, о котором можно говорить более-менее конкретно, а именно к каменному веку (стадии палеолита), позволяет раскрыть сущностные характеристики возникновения музыкально-театральной деятельности, что в свою очередь наводит на иной путь осмысления онтологического статуса музыкального искусства в целом, в реализации и раскрытии которого сущностную роль играют его функциональные основы.

Так, одной из главных является коммуникативная функция, проявляющаяся на данном этапе развития общества как *эстетическая форма коммуникации*, которая обнаруживается в ходе рассмотрения эстетизированных форм деятельности разных обществ в те периоды, и в тех сферах деятельности, когда искусство ещё не обрело статус самостоятельности; носит неакадемический характер (например, в народном творчестве). В подобных случаях музыкально-театральная деятельность «выступает средством эстетизации действительности и практической деятельности. Эстетическая форма коммуникации сохраняет

своё значение и в современном обществе. Она имеет место в практической и духовной деятельности людей, например в религиозной обрядности, политике, спорте, праздниках и разного рода играх, в массовых действиях» [21, с. 26]. Так, в некоторых видах народного творчества автор, исполнитель и воспринимающий часто бывают слиты в одном и том же субъекте (в том числе коллективном); в таких случаях эстетическая коммуникация реализуется в формах, схожих с живым социальным диалогом, обладающим непосредственной обратной связью. Будучи частью практического жизненного процесса (как и в первобытном обществе), эстетическая коммуникация разворачивается несколько по-иному, чем художественная. В частности, музыкально-театральная деятельность служит лишь средством достижения полноценного социального контакта для определённых целей. В тех случаях, когда имеется отчётливое разделение «коммуникатор — реципиент», эстетический коммуникативный акт осуществляется по законам социальной коммуникации. Рефлексивная сторона данной коммуникации направлена в другое — практическое — русло. Так, музыкальная театрализация как средство эстетизации коллективных практических процессов может использоваться в различных сферах человеческой деятельности в целях упрочения контакта между адресантом и адресатом. Использование музыкальной театрализации в данном случае имеет несколько иное назначение, нежели в акте художественной коммуникации, но может приводить к схожим результатам. «Один из древнейших и важнейших видов духовной деятельности — эстетическая деятельность, в которой проявляет и активизирует себя эстетическое сознание» [45, с. 105]. Уже в это время формируется акт восприятия и элементарной оценки явлений действительности как гармоничных или дисгармоничных, красивых или некрасивых и т. п. Этот оценочный фактор говорит о начале проявления творческой активности человека, в дальнейшем же делается актом эстетического самоутверждения человека. В связи с этим становится особо значимым рассмотрение условий функционирования музыкальной деятельности на доклассовой стадии развития общества. Это также является важным ввиду того, что вопросы происхождения и существования музыки первобытно-общинного строя — «первое звено музыкально-исторического процесса — не из числа мёртвых, “академических”», они непосредственно связаны с возможностями живой музыкальной практики [15, с. 5].

Следует также подчеркнуть, что на данном этапе социального развития определяющим является не территориальный признак, а уровень развития тех или иных родов, а также возможность изучать музыкальные явления по причине того, что представители данных общностей до последнего стремятся сохранить свой вид. Так, в поле изучения попадают следующие племена: дикие ведды (напевы веддов в большом количестве записаны фонографически и имеют расшифровку), огнеземельцы, бразильские индейцы екуана. Несмотря на некоторые различия в роде их практической занятости, музыкальная деятельность достаточно схожа. Определяющим в данном вопросе становится уровень общего развития, а также коммуникативный фактор, представляющий собой,

как пишут Е.Б. Чернышова и И.А. Стернин, «совокупность сходных коммуникативных параметров, наиболее обобщённую единицу описания коммуникативного поведения» [48, с. 11].

Так, музыкально-театральная деятельность позволяет открыть новые возможности для эффективного формирования коммуникативных и творческих умений, ввиду того что основывается на таких естественных способностях и свойствах человека, как предрасположенность к игре, потребность в общении, способность к подражанию, реализация воображаемых ситуаций, способность к предвосхищению, свобода выбора и свобода действий, тяга к эстетическому самовыражению и др.

Театрализованная деятельность благоприятствует расширению знаний об окружающем мире; развитию таких психофизиологических способностей, как внимание, память, комплексное восприятие, воображение; совершенствованию координации, плавности, целенаправленности движений; стимулированию поисковой активности и самостоятельного мышления; осуществлению коррекции поведения, выработке чувства коллективизма; формированию опыта культурного поведения.

Таким образом, можно сделать вывод о двунаправленности исследовательских тенденций. С одной стороны, искусствоведческие работы, посвящённые вопросам рассмотрения жанра, ставят своей целью не только изучение непосредственного музыкального или музыкально-театрального материала, но и условий бытования музыкальных произведений и функций искусства. С другой стороны, это расширяет границы искусствоведения и закономерно выводит осмысление проблемы на коммуникативный уровень.

Литература

1. Абушенко В.Л. Аксиология // Новейший философский словарь. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом. 2001. С. 25–28.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. 2-е изд. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
3. Баранова Т.Б. Театральная музыка // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. Т. 5: Симон–Хейлер. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1981. С. 470–478.
4. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986.
5. Березовчук Л.Н. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) // Проблемы музыковедения. Вып. 2: Аспекты теоретического музыковедения: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 95–122.
6. Березовчук Л.Н. Функционально-семиотический подход в теории жанра (анализ работы композитора с жанром на основании симфонического наследия Д.Д. Шостаковича) // Советская музыка 70–80-х годов. Эстетика. Теория. Практика: сб. науч. ст. Л.: ЛГИТМиК, 1989. С. 4–31.
7. Бондаренко Н.Б. Онтология жанра мазурки в творчестве Ф. Шопена: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов: СГК им. Собина, 2017. 214 с.
8. Вагнер Р. Публика и популярность / пер. с нем. О. Смолян // Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 625–652.

9. Варламов Д.И. Типология традиций в культуре и искусстве // *Онтология искусства: Избранные статьи 2000–2010 гг.* М.: Композитор, 2011. 316 с.
10. Васильев А.З. Генологические проблемы художественной культуры (к методологии изучения жанра) // *Художественная культура и искусство. Методологические проблемы: сб. науч. тр.* Л.: ЛГИТМиК, 1987. С. 122–135.
11. Воронина Н.И. «Проживание» М. М. Бахтина в музыке // *Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки.* Т. 21. № 64.
12. Выжлецов Г.П. Аксиология культуры. СПб.: СПбГУ, 1996. 150 с.
13. Выжлецов Г.П. Аксиология: становление и основные этапы развития // *Социально-политологический журнал.* 1996. № 1.
14. Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 366 с.
15. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. Ч. 1. Изд. 2-е. М.: Музгиз, 1960. 488 с.
16. Гудимов Д.Б. Становление и развитие русской виолончельной школы в контексте европейской традиции: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2015. 290 с.
17. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации: (Философский анализ). Новосибирск: Наука (Сиб. отд-ние), 1982. 256 с.
18. Евин И.А. Искусство как сложная самоорганизующаяся система: автореф. дис. д-ра филос. наук: 09.00.04. М., 2009. 29 с.
19. Еремеев А.Ф. Границы искусства: Социальная сущность художественного творчества. М.: Искусство, 1987. 317 с.
20. Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань: АГК, 2009. 367 с.
21. Киреева Н.Ю. Коммуникативные возможности хоровой театрализации: монография. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2010. 220 с.
22. Киссель М.А. Ценностей теория // *Философский энциклопедический словарь.* М.: Советская энциклопедия, 1983. С. 763.
23. Конечкая В.П. Социология коммуникации. М.: Междунар. ун-т бизнеса и упр. (Братья Карич), 1997. 302 с.
24. Королевская Н.В. Слово и музыка: в пространствах смысла. Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2020. 218 с.
25. Курышева Т.А. Слово о музыке. О музыкальной критике и музыкальной журналистике. Очерки. М.: Композитор, 1992. 173 с.
26. Кушнарченко Я.В. Обоснование аксиологии в контексте неклассической рациональности: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.01. Томск, 2004. 183 с.
27. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. 960 с.
28. Лотман Ю.М. Художественный ансамбль как бытовое пространство // *Декоративное искусство СССР.* 1974. № 4. С. 48–50.
29. Мамардашвили М.К. Классический и неклассический идеалы рациональности. М.: Лабиринт, 1994. 90 с.
30. Махрова Э.В. Музыкальный театр: терминологический экскурс // *Opera musicologica.* 2019. № 3 (41). С. 21–31.
31. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
32. Огурцов А.П. Феноменология // *Философский энциклопедический словарь.* М.: Советская энциклопедия, 1989. С. 687–688.
33. Орелович А.А. Оперетта // *Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша.* Т. 4: Окунев–Симович. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1978. С. 51–60.

34. Петров В.О. О понятии музыкального жанра в контексте социальной коммуникации [Электронный ресурс] // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2018. № 4. С. 18–23. — URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28525 (дата обращения: 18.04.2022).
35. Попова Т. В. Музыкальные жанры и формы. — 2-е изд. — М.: Музгиз, 1954. — 384 с.
36. Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии / пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2000. 639 с.
37. Серов А.Н. Избранные статьи: в 2 т. Т.1. М.; Л.: Музгиз, 1950. 625 с.
38. Соколов О.В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 1994. 218 с.
39. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура. М.: Советский композитор, 1975. 202 с.
40. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
41. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина: Очерк истории эстетической аксиологии. М.: Республика, 1994. 463 с.
42. Тимохин В.В. Опера // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. Т.4: Окунев–Симович. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1978. С. 20–48.
43. Торопова А.В. Интонирующая природа психики: музыкально-психологическая антропология: монография. 2-е изд. М.: МПГУ, 2018. 338 с.
44. Фомина З.В. К вопросу о методах постижения искусства // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2018. № 19. С. 93–98.
45. Харчев А.Г. Мода и искусство // Мода: за и против. М.: Искусство, 1973. С. 105–128.
46. Царёва Е.М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю.В. Келдыша. Т. 2: Гондольера–Корсов. М.: Советская энциклопедия: Советский композитор, 1974. С. 383–388.
47. Цуккерман В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 159 с.
48. Чернышова Е.Б., Стернин И.А. Коммуникативное поведение // Коммуникативное поведение дошкольника. Вып. 21. Воронеж: Истоки, 2004. 210 с.
49. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Академический проект, 2004. 380 с.
50. Якупов А.Н. Музыкальная коммуникация (история, теория, практика управления): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1995. 48 с.
51. Clements A. Music theatre / A. Clements // The New Grove dictionary of music and musicians: in 29 vols. Vol. 17 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd ed. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 534–535.
52. Demchenko A.I. Universal art studies: theory and practice // Music Scholarship. 2018. № 3 (32). С. 102–108.
53. Ingarden R. What we do not know about values // Man and value. München: Philosophia Verlag, 1983. P. 131–163.

От редактора-составителя. Интерес к рассмотрению синтетических художественных явлений возник у Н.Ю.Киреевой уже много лет назад. В период обучения в аспирантуре она изучала хоровой театр в различных его проявлениях, что в итоге вылилось в создание довольно основательного труда, посвящённого изучению коммуникативных возможностей хоровой театрализации, начи-

ная с Античности и заканчивая современными произведениями и концертами недавнего времени, в которых присутствуют элементы композиторского и исполнительского хорового театра. Также в рамках исследования был проведён социологический опрос, позволивший выявить отношение слушателей к хоровому театру.

В своей монографии Наталья Юрьевна значительно расширяет объект исследования и включает в поле изучения другие феномены синтетических жанров, выделив их основополагающую составляющую – музыкальную театрализацию и по праву уделив большое внимание одному из самых высших, сложнейших и интереснейших жанров музыкального искусства – опере. Такой обобщающий научный принцип позволил ей внимательно проследить эволюционные процессы музыкально-театрального творчества с определённых позиций.

Большим достоинством междисциплинарного исследования Н.Ю.Киреевой является введение оригинальной методологии – коммуникативно-аксиологического подхода. Разработка концептуальных составляющих этого подхода (как и жанровой дефиниции музыкальной театрализации) раскрывает чёткую авторскую позицию в формулировании теоретических положений, что является научным достижением и новым словом в теории искусства.

В период многолетней работы над этой книгой Н.Ю.Киреева проявила себя как целеустремлённый и искренне увлечённый исследователь, обладающий широкой эрудицией, глубиной погружения в материал. Не может не вызывать большого удовлетворения комплексное мышление автора, способного как бы с высоты птичьего полёта наблюдать целостную картину эволюции музыкальной театрализации и представить всеобъемлющий труд, отражающий во всей полноте процессы ценностного взаимодействия реципиентов в пространстве музыкальной театрализации как коммуникативно-аксиологической системы, включающей микро- и макроуровни.

Разработанная ею методология обладает универсальностью и позволяет по-новому исследовать не только явления музыкальной театрализации, но и многие другие художественные процессы. Таким образом, данную монографию можно считать актуальным и весьма перспективным научным трудом, вносящим весомый вклад в современное искусствознание.

Татьяна Котович (Беларусь)

«Победа над Солнцем»

Т.В. КОТОВИЧ

#UNOVIS100

**«ПОБЕДА
НАД СОЛНЦЕМ»:
1913-2023**



ВИТЕБСКИЕ КОНСПЕКТЫ

Витебск 2023

Данное исследование является восьмой книгой из серии «Витебские конспекты», посвящённой истории и творчеству членов УНОВИСа, творческого объединения, созданного Казимиром Малевичем в Витебске в 1920 году.

Первая книга, первый конспект из серии представлял собой книгу/каталог выставки «Направление движения», проведение которой намечалось и не состоялось в Музее истории ВНХУ весной 2020 года. Вторая книга – «Пангеометрия города» посвящена геометрии пространства и времени Витебска 1920-х годов, описанию мест УНОВИСа и его истории в Витебске. Третья книга – о возвращении брошюры Казимира Малевича «Бог не скинут», изданной в Витебске в 1922 году, в коллекцию Музея истории ВНХУ и о смыслах малевичского философского труда. Четвёртая книга – «УНОВИС = Школа Малевича» представляет собой историю творческого объединения от приезда Казимира Малевича в Витебск в октябре 1919 года до последнего упоминания УНОВИСа в 1928 году (в связи с предполагаемым и несостоявшимся объединением Малевича и учеников с Обэриутами). Пятая книга – «Комитет по борьбе с безработицей» посвящена истории Белых казарм в Витебске, деятельности Комитета и его лидеров, а также первой художественной акции УНОВИСа – оформлению празднования 2-летнего юбилея Комитета. В шестой книге исследуются особенности и технологии преподавания в мастерской Малевича. В седьмой книге

автор рассматривает одну из супрематических практик уновистов – оформление Витебска, создание «виртуального супрематического города». Одним из разделов книги является анализ концепции супрематического трамвая, его оформления, значения этого оформления в пространстве Витебска.

Данное издание посвящено истории создания футуристической оперы «Победа над Солнцем», витебскому варианту произведения, проекциям 100-летней годовщины авангардного спектакля, осмыслению проекта в контексте событий современности.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

Глава 1. 1913: Код футуризма

Глава 2. Крученых – Хлебников – Матюшин – Малевич. 1913

Глава 3. Июль 1913

Глава 4. Футуристическая опера. Текст

Глава 5. «Победа над Солнцем». Событие. 1913

Глава 6. Витебск. 1920

Глава 7. Фигурины Эль Лисицкого 1920-1923

Глава 8. «Победа над Солнцем». XX век

Глава 9. «SUPREMШТОРМ-ночь». Витебск. 2020-2023

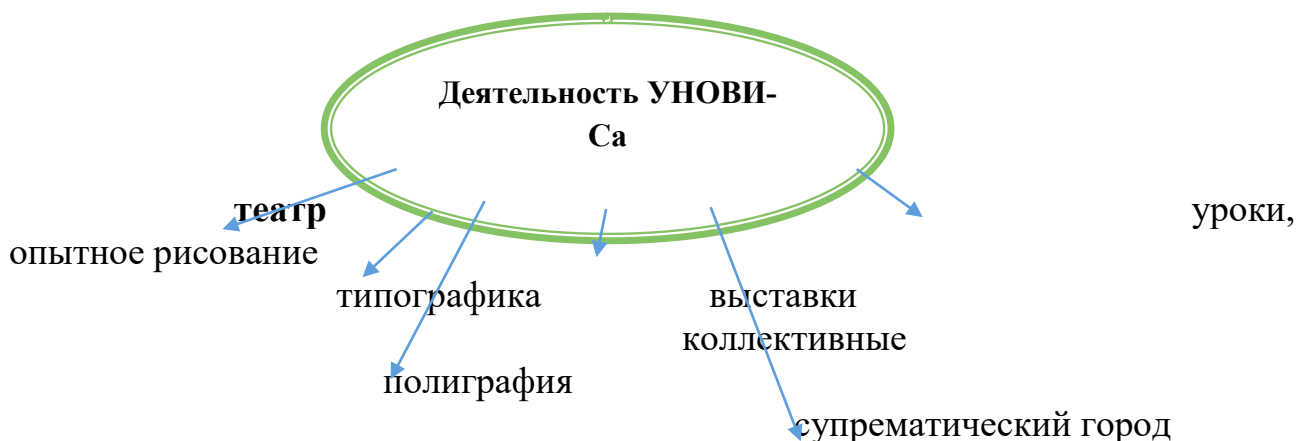
Заключение

В первом выпуске Альманаха УНОВИС был обобщен опыт движения в супрематическом направлении и полугодового пути по этому направлению. Особое место в этом движении занимает театр, прежде всего, как одна из начальных точек этого вектора.

▪ Оформление белых казарм Комитета по борьбе с безработицей: панно, знамена, сценография, типографика. Декабрь 1919.

▪ Митинг/перформанс: выступления, футуристическая опера «Победа над Солнцем», Супрематический балет. Доклады, сценография, мизансценирование, хореография. Февраль 1920. «Все декорации, костюмы и бутафория построены по специальным эскизам и исполнены коллективным усилием самих художников» [Известия Вит. губ. Совета крест., раб., красноарм. и батрацк. деп. 1920. № 26. 5 февр. С.2].

▪ Создание Альманаха УНОВИС № 1 с эскизами росписей стен, трибун, плакатов, трамваев; со статьями о театре, с эскизами к спектаклю «Победа над Солнцем» и проекцией Супрематического балета. Май 1920.



Статья Лазаря Зупермана «О театре» в Альманахе УНОВИС. №1. 1920 устанавливает позиции, аксиомы и перспективы развития сценического искусства: «Мир искусства занят сейчас вопросами театра». Логика материала позволяет начать с «ошибок» традиционного театра с его зависимостью от текста и постоянно воспроизводящего иллюзии реальности. Роль художника в таком театре сводится к простой иллюстрации. «Искусство же современности перешло с пути подражания фотографии на путь действительного творчества», не имеющего границ и с бесконечными возможностями. Поскольку современный театр выходит в столь обширное пространство и это пространство осваивающий, автор статьи предполагает, каким принципами можно руководствоваться, двигаясь по этой новой целине.

I. Комплекс всех видов искусства, участвующий в сценическом производстве:

1. «все роды искусств должны идти в полной взаимной гармонии, обостряя и контрастируя друг друга и
2. одновременно сливаясь в единую цельную систему,
3. долженствуя дать нам мир новых, чистых, неизведанных нами до сих пор ощущений, образов, представлений».

II. Технологии согласования всех видов искусства, участвующих в сценическом производстве:

1. «Все эти элементы театра должны подчиняться законам темпа, ритма, скорости, статики и динамики света и цвета, то нюансируя, то резко контрастируя».

III. Роль живописи в сценическом пространстве:

1. «Стороны изобразительного искусства могут быть в театре доведены до необыкновенной силы и выразительности,
2. <...> изображение способно будет освободиться от закрепощенного места <...>,
3. <...> приобретает возможность двигаться в ритме и темпе».

IV. Новые возможности технических устройств на сцене:

1. «построение декоративных форм, способных передвигаться, благодаря технике».

V. Новая роль декорации на сцене:

1. «Декорация сама действует, живет, движется под общий темп скорости развертывающегося действия».

VI. Важнейший компонент в организации происходящего на сцене – свет:

1. «Комбинирование светом должно быть разработано до необыкновенной гибкости, чтобы он помогал цвету и движению,

2. давал возможность <...> удалять и приближать места, а когда нужно – форме вовсе исчезать»,

3. «чистые формы (декорации – Т.К.), цвет которых рассчитан на свет – суть ее главные элементы <...>»,

4. «музыка <...> найдет новые для себя законы подчинения свету, цвету, сочетанию звуков».

VII. Положение актера на сцене нового театра:

1. «Интонация уступает место тембру и звуку, жесты и движения – темпу, ритму и форме».

VIII. Устройство сцены в новом театре:

1. «Сцена должна ожить – эту работу возьмет на себя техника»,

2. «в зависимости от новой сцены видоизменится принцип устройства зрительного зала, и, таким образом, всего помещения театра <...>» [Альманах УНОВИС. 1920. № 1. С. 79-81].

Исследование спектакля «Победа над Солнцем» фактически строится на этой статье Л. Зупермана в альманахе УНОВИСа № 1, учитывая новые принципы нового театра и отвечая на вопросы, поставленные в этой программной статье. В монографии рассматриваются исторические/художественные идеи 1913 года как вершинного года русского футуризма, года создания футуристической оперы «Победа над Солнцем». Автор монографии основывается на исследованиях Дм. Сарабьянова, Т. Горячевой, Ал. Шатских, В. Березкина, Г. Губановой и др., на текстах Ал. Крученых и К. Малевича, на газетных публикациях декабря 1913 г., на публикациях Евг. Ковтуна, Ир. Азизян, Ир. Вакар, Ир. Карасик, в которых сосредоточены разнообразные подходы (атрибуционные, теоретические, иконографические и биографические), а также на опыте современных постановщиков авангардной оперы, и, наконец, на материалах фестиваля «СупремШторм» в Витебске.

Глава 1. 1913: Код футуризма

Начало XX в. было пронизано художественным брожением, не просто желанием новых форм и предощущением новых явлений в искусстве, – это было приближение к точке бифуркации, к обрушению социальной системы в пространство хаоса. Сложившаяся к этому времени совокупность ценностей, эсте-

тических идеалов и приемов, а также принятый порядок регулятивов и норм теряли устойчивость и признанную гармонию; механизмы самоорганизации пришли в движение от удержания равновесия к разбалансировке. Утрата привычно понимаемого и традиционно одобряемого уклада/образа/ритуала была схожа с ощущением бездомности/бесприютности.

➤ У Анны Ахматовой в «Поэме без героя» есть точная метафора этого предкризисного сознания.

И всегда в духоте морозной,
Предвоенной, блудной и грозной,
Жил какой-то будущий гул...
Но тогда он был слышен глуше,
Он почти не тревожил души
И в сугробах невских тонул.
Словно в зеркале страшной ночи
И беснуется и не хочет
Узнавать себя человек, —
А по набережной легендарной
Приближался не календарный —
Настоящий Двадцатый Век
(«Поэма без героя»).

Области самореализации человеческого духа в художественном пространстве представляли собой поднимающиеся и опускающиеся пласты, сквозь которые просвечивала магма настоящего предвещества, что и стало объектом поиска нового основания для новых установлений, и что потребовало новых методов самого поиска.

Впервые об искусстве будущего, используя термин и определяя термин будущего в искусстве, написал весной 1908 года критик А. Тимофеев [К. Льдов. Художники-революционеры // Биржевые ведомости. — 1908. № 10478. — 30 апр. — С. 3-4]. Пять последующих лет были бурными, мятущимися, протестными, исполненными растущего напряжения.

А высшей точкой в зоне неравновесности системы стал 1913 год как начало бифуркации, как старт «осевого времени», получивший позднее наименование «год отсчета». Одновременно в 1913 случились события, обозначившие его как самое высокое напряжение художественной и социальной системы, и события, заключавшие в себе тревожное предвещие конца — конца эпохи, эстетики, норм.

1913 год стал кодом русского футуризма.

Накануне, весной 1912 года была сформирована группа бюджетлян, которая к концу года издала книгу стихов А. Крученых «Старинная любовь», книги А. Крученых и В. Хлебникова «Игра в аду» и «Мирсконца». Определялись и фиксировались:

- ✓ основание,
- ✓ пространство,
- ✓ лидеры нового мышления, мышления в точке бифуркации,
- ✓ система методик проникновения в самые глубокие слои структуры искусства,
- ✓ перспективы выхода из точки бифуркации.

Так А. Бенуа высказался о выставке Н. Кульбина, открывшейся в октябре 1912 года в Петербурге, подчеркнув статус представителей нового художественного мышления:

■ «Некоторые из величайших проявлений гения в истории живописи приготовлены такими разведчиками-предтечами, сгоревшими затем в лучах ими же провозглашенного солнца» [А. Бенуа. Художественные письма. Две выставки // Речь. 1912. № 280. 12 окт. С. 2].

В декабре 1912 года вышел сборник «Пощечина общественному вкусу» с произведениями В. Хлебникова, В. Маяковского, Н. Бурлюка, А. Крученых и др., определившими декларацию о времени, пространстве и позиции новых художников:

■ «Только *мы* – *лицо нашего Времени*. Рог времени трубит нами в словесном искусстве. Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. <...> Кто не забудет своей *первой* любви, не узнает последней. <...> И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших “здорового смысла” и “хорошего вкуса”, то все же на них уже трепещут *впервые* Зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова» [Д. Бурлюк, Александр Крученых, В. Маяковский, Виктор Хлебников. Коллективное // В. Маяковский. ПСС в 13 тт., Т 13: Письма и другие материалы. – М., 1961. – С. 244-245].

Конец 1912 года подготавливал события 1913-го, был временем перед самым прыжком в будущее, казавшимся таким близким и абсолютно прогнозируемым.

«Пощечина общественному вкусу» – начальная точка движения.

В это же время (в конце 1912 г.) петербургское общество художников «Союз молодежи», созданное еще в ноябре 1909 года М. Матюшиным, сблизилось с футуристами «Гилеи», чтобы вместе прокламировать и проводить в жизнь свои будетлянские идеи, которые были изложены в первых сборниках «Союза молодежи» – № 1 и № 2 (апрель, июнь) как принципы нового искусства в манифестах, переводах, заметках и репродукциях. И настоящей, знаковой акцией этого времени (в конце 1912 – начале 1913 гг.) стала 4-я выставка «Союза молодежи» (в которой участвовали и М. Матюшин, и К. Малевич) с авангардным пафосом (22 участника, 120 произведений).

В статье об этой выставке А. Бенуа уделил большее внимание позиции самих авторов произведений, создав одну из первых классификаций этого типа художников:

■ «Одни привлекают тем, что озадачивают (молодцы, что после всего пережитого за последнее время им это удастся), другие тем, что тешат яркими

красками и неожиданными сопоставлениями их (оказывается, еще не все комбинации перепробованы), третьи тем, что дурят, как балованные дети. Наконец, у наиболее отсталых, проявляются “недостойные живописца” ноты фантазии, поэзии» [А. Бенуа. Выставка «Союза молодежи» // Речь. 1912. № 350. 21 декабря. С. 3].

Наступал переломный и начальный 1913 год: «Настоящий год художественной жизни начался великолепно», – писали в декларации «Слово как такое» А. Крученых и В. Хлебников [А. Крученых, В. Хлебников. Слово как такое. О художественных произведениях/ Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908 – 1917). – СПб, 2008. – С. 104].

Итак, обозначим основные задачи русского футуризма:

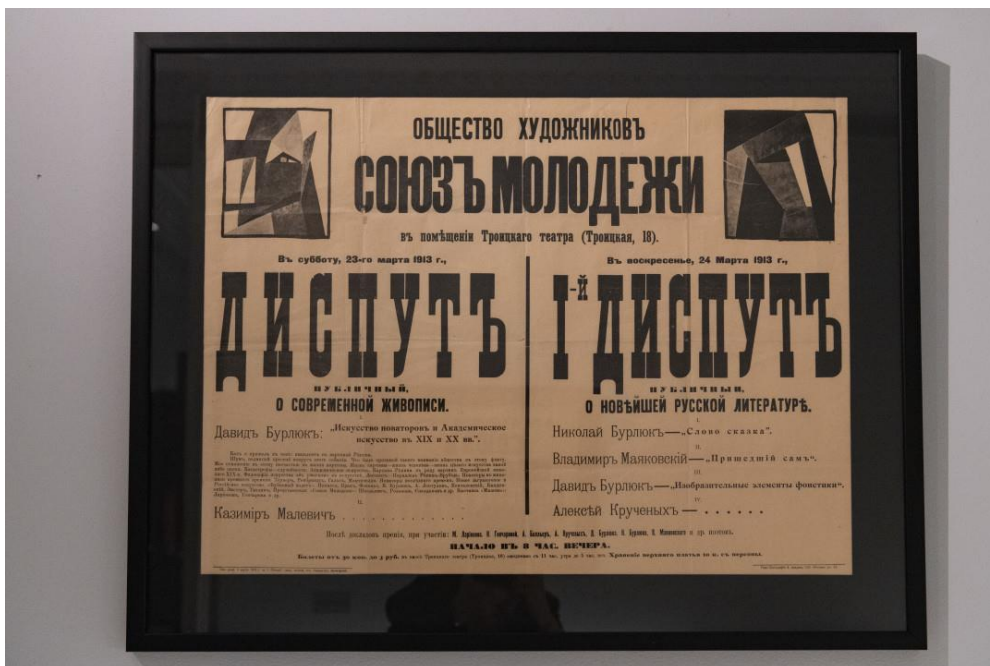
- ✓ Привлечь внимание публики;
- ✓ Разрушить прежние художественные устои и технологии;
- ✓ Декларировать новые художественные цели и объявить новые методы;
- ✓ Послужить триггером для образования нового художественного пространства;
- ✓ Создать произведения, адекватные зоне бифуркации, зоне перехода;
- ✓ Выйти на новый уровень системности в искусстве.

Проанализируем последовательное и одновременно взрывное исполнение этих задач.

Привлечь внимание публики и послужить триггером для образования нового художественного пространства. Как писал А. Крученых:

■ «Завершается развитие одного цикла искусства, и настает пора развертываться другому. Будто раздается бой барабана.. <...> Появляются новые формы, раздаются хохот и улюлюканье староверов и т.д., и т.д. <...> публика этого, конечно, не понимала. Когда она травит и улюлюкает новонаправленца – футуриста, символиста или кого хотите, – обывательщина не понимает, что футурист не может не делать того, что ее возмущает. Футурист борется за осуществление новых форм. <...> Учитель говорил, что меня недаром зовут “Крученых”. <...> Сезон 1902 или 1903 гг. в Херсоне была труппа Мейерхольда. <...> Свежий, голодный глаз пожирал игру Мейерхольда <...>, окончательно потрясли его дикие слова: “Кворакс!.. Брекекекескс!..”» [А. Крученых. Детство и юность будетлян / А.Е. Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 45-62].

В марте 1913 года состоялся выпуск третьего номера сборника «Союза молодежи» со статьями О. Розановой, М. Матюшина, В. Хлебникова, А. Крученых и др. А также прошли важнейшие для будетлян диспуты: «О современной живописи» и «О новейшей литературе».



Афиша диспутов объединения «Союз молодежи». Март 1913 г.

✓ В марте-апреле 1913 г. в Москве открылась выставка «Мишень», организованная М. Ларионовым, с провозглашением манифеста «Лучники и будущники». В ней принял участие К. Малевич (среди художников Н. Гончаровой, А. Шевченко, С. Романовича, В. Павлюченко и др.). В Политехническом музее сразу же состоялся диспут с докладом М. Ларионова, выступлениями Н. Гончаровой, И. Зданевича и А. Шевченко.

На диспуте в Политехническом музее И. Зданевич изложил основной принцип футуризма:

■ «Мы, футуристы, идем, чтобы перевернуть вверх дном существующую жизнь. Эта жизнь слишком еще погружена в неподвижность, в спячку; в ней слишком много статики. Тогда как футуризм – это непрерывное движение. Это несущаяся стремительность» [Московский листок. 1913. № 70. 24 марта. С. 2].

На следующий день В. Маяковский читал стихи Хлебникова: «Веселощ, грехощ, святош / Хлябиматствует лютеж / И то, что стройно с стягом шел, / Вдруг стал нестройный бегущел» из поэмы «Война – смерть». Как позднее вспоминал А. Крученых, «никогда, ни до, ни после этого, публика не слыхала от Маяковского таких громовых раскатов баса» [А. Крученых. «Первые в России вечера речетворцев» / А. Е. Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 85].

На этом диспуте произошел скандал с дракой, что соответствовало внутренней состоянию футуризма, его эпатажности и скандальности, полному совпадению внутреннего и внешнего состояния неравновесности/неустойчивости всей системы: «Образовалась свалка. Поднимались кулаки, летели стаканы, били друг друга подставками электрических ламп. <...> В зале поднялось неверо-

ятное смятение. Многие дамы забились в истерике и огласили аудиторию раздирающими воплями. <...> Появилась полиция» [там же].

На этот важный аспект нового ритуального поведения указывал поэт В. Шершеневич: «скандал в дореволюционной России был одним из легальных способов протеста. Скандал был способом саморекламы» [Из воспоминаний В.Г. Шершеневича. // Встречи с прошлым. М., 1976. Вып. 2. С. 164].

В романе о В. Маяковском писатель Д. Быков определяет еще один немаловажный аспект этого вызова, этого предвестия обрушения в хаос следующим образом: «С 1913 года футуристы стали устраивать целенаправленные публичные скандалы <...>. Футуристы явились именно как возмездие, и в этом был секрет их успеха» [Д. Быков. Маяковский. Трагедия-буфф в шести действиях. – М. 2018. – Сс. 123, 126, 127]. Возмездие станет ключевым словом для обрушающейся системы, заключающим в себе греховность старых идей с их старыми смыслами, тормозящими движение, и неактуальную теперь подчиненность этим старым идеям/смыслам. Возмездие за старое соотносилось с прорывом в новое, уже знакомое, наступающее и похожее на кипящий котел. Публика же, по мнению Д. Быкова, имела собственные причины участия в подобных представлениях:

- ✓ одни испытывали интерес к чужим дурачествам,
- ✓ другие находили аналогии с собственными суждениями о предстоящей социальной катастрофе,
- ✓ третьи пытались войти в контекст нового искусства.

Разрушить прежние художественные устои и технологии.

Дуга футуризма:

- ✓ В апреле 1913 года была выдвинута главная программа русского футуризма – «Слово как таковое» и выпущена листовка «Лучисты и будущники».

Манифест «Союза молодежи» был первым в ряду этих манифестов футуризма, опубликованных в 1913 г. И «Лучизм» М. Ларионова, и «Манифест лучистов и будущников», и «Декларация слова как такового» А. Крученых разрушали прежние художественные устои и декларировали новые идеи и методы.

- ✓ В октябре 1913 г. состоялся «Первый вечер речетворцев», Первый Заумный будетлянский литературный вечер в Москве. С середины ноября до конца 1913 года прошли два десятка футуристических выступлений. И 5-я выставка «Союза молодежи» в Петербурге (ноябрь 1913 – январь 1914 гг.) (29 участников и посмертная экспозиция работ Елены Гуро, жены М. Матюшина, выдающейся представительницы русского авангарда).



Сборник «Трое» 1913 г. Обложка К. Малевича

В сборнике «Трое» 1913 года в слове/декларации от издателей утверждалось:

■ «...Новая веселая весна за порогом: новое громадное качественное завоевание мира. Точно все живое, разбитое на тысячи видимостей, искаженное и униженное в них, бурно стремится найти настоящую дорогу к себе и друг к другу, опрокидывая все установленные грани и способы человеческого общения. И недалеко, может быть, дни, когда побежденные призраки трехмерного пространства и кажущегося, каплеобразного времени, и трусливой причинности, и еще многие и многие другие – окажутся для всех тем, что они есть, – досадными прутьями клетки, в которых бьется творческий дух человека – и только. Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти неприемлемые для нормально-усталой современной души, – так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга: так сладки встречи только для тех, кто все сжег за собою» [<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html>].

Декларировать новые художественные цели и объявить новые методы.

Главная идея футуристов – это идея *слова* как такового. Более того, это – идея *слога* как такового и идея *буквы* как таковой. Цель футуристов – высвобождение всех возможностей слова, его звука, его морфологической структуры.

В ядре провозглашенной идеи находится:

1.

Базовое учение А. Крученых о фактуре слова (тяжелая фактура, легкая фактура, шероховатая поверхность, занозистость):

■ «фактура – это делание слова, конструкция, наслоение, накопление, расположение тем или иным образом слогов, букв и слов. <...> Звуковая фактура: легкие звуки, легкая нежная фактура –

“неголи легких дум”,

Тяжелая –
“табун шагов
чугун слонов”

тяжелая и грубая –
дыр-бул-щыл...,

резкая (на з-щ-ц)

глухая – ”дым за дымом, бездна дыма”

сухая, душистая, дубовая – “промолвил луб ей тут”,

влажная (на ю – плюенье, слюни, юняне
<...>

■ ритмическая: пропуск метрических ударений (ускорение) и накопление ударных (земледелие), суровый размер (ямб, спондей), танцующий (хорей), меланхоличные трехдольники, торжественные гекзаметры, симметричные ритмические фигуры (у классики), асимметричные (у футуристов);

■ смысловая: ясность и запутанность фраз, популярность и научность (построения и словаря), заумный язык и обычный (книжный и обиходный), первый воспринимается легче, почти без мысли! (хотя для новичков и враждебно настроенных может оказаться труднее обычного)» [А. Крученых. Фактура слова/ А.Е. Крученых. К истории футуризма: Воспоминания и документы. – М., 2006. С. 298 – 300].

А. Крученых описывает синтаксис, почерк и шрифт, цвет буквы, а также декламацию.

Необходимо подчеркнуть, что в классификации фактур А. Крученых сочетает визуальные, тактильные, аудиальные ощущения от фраз, слов, букв и звуков (тяжелая, влажная, глухая) с абстрактными идеями фразы/слова/буквы как таковых, что соотносится с неосознанным платонизмом теоретика, с его математическим сравнительным анализом исходных принципов стихосложения (симметрия/асимметрия, «почти без мысли» – т.е. глубинная абстракция, число).

В статье «”Supremus”. Кубизм и футуризм» К. Малевич обращался к обоснованию сущности фактуры:

■ «Фактура – тело цвета. <...> От фактуры зависит сила живописного пространства.

Фактура – сущность живописная» [Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт., Т. 5. – М., 2004. – С. 47].

В витебском издании «О новых системах в искусстве» он отметил ту же закономерность в изобразительном искусстве:

■ «Живописное действие расцветает разными фактурами – и смешанными цветовыми, и единым цветом, матовой, блестящей, шероховатой, слоистой, узорчатой, прозрачной, стеклянной и т.д.» [К. Малевич. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А»/ Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт., Т. 1. – М., 1995. – С. 169].

2.

Учение В. Хлебникова о строении слова («<...> самовитое слово имеет пяти-лучевое строение и звук распространяется между точками, на острове мысли, пятью осями, точно рука и морские звезды» [В. Хлебников. Собр.соч в 5 тт., Т. 5, С. 187]).

■ «Вообще слово лицо с низко надвинутой шляпой. Мыслимое в нем предшествует словесному, слышимому. Отсюда «Бэотия, Италия, Таврида, Волынь» тени, брошенные «землей волов» на звук.

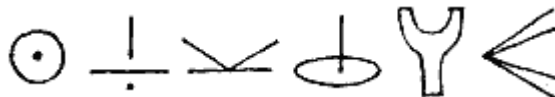
На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, – из них строится здание слова. Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки. <...>

Итак, с нашей площадки лестницы мыслителей стало ясно, что простые тела языка – звуки азбуки – суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира, такого близкого вашему, художники, искусству и вашей кисти. <...>

Задачей труда художников было бы дать каждому виду пространства особый знак. Он должен быть простым и не походить на другие.

Можно было бы прибегнуть к способу красок и обозначить *М* темно-синим, *В* – зеленым, *Б* – красным, *С* – серым, *Л* – белым и т. д.

Но можно было бы для этого мирового словаря, самого краткого из существующих, сохранить начертательные знаки. Конечно, жизнь внесет свои поправки, но в жизни всегда так бывало, что вначале знак понятия был простым чертежом этого понятия. И уже из этого зерна росло дерево особой буквенной жизни.



<...> Задача единого, мирового, научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков» [<https://traumlibrary.ru/book/hlebnikov-ss06-061/hlebnikov-ss06-061.html>].

3.

«Заумь» – то, что находится за пределами логики, в пространстве с иными характеристиками и свойствами разума, – термин В. Хлебникова и А. Крученых. К. Малевич обозначил это пространство как алогизм. Анализируя особенности поэтики В. Хлебникова, исследователь Р. Дуганов подчеркивал то, что отличает, на наш взгляд, творческое мышление всех лидеров кубо-футуризма: по вертикали и вглубь разворачивается внутренняя структура *сознания* в динамике. Элементы структуры идут из разных слоев, из разных точек сознания, создавая «ощущение какого-то внутреннего драматического пространства, какого-то “сада души”» [Р. Дуганов. Жажда множественности бытия/ Театр. – 1985. - № 10. – С. 135 - 152].

Разложение слова, вычленение его истинных составляющих, поиск фактуры и переформатирование фразы/слова – всё это представляет собой новые методики: 1) создания нового произведения в новой художественной реальности; 2) движение к основаниям этой новой художественной реальности: от слова как такового к базовым абстрактным структурам, лежащим в подножии художественной реальности.

Создать произведения, адекватные зоне бифуркации, зоне перехода.

Анализируя произведения этого периода (в данном случае – работы К. Малевича), Ек. Вязова подчеркивает, что художественным методом служит феномен экстравертного разорванного городского сознания: «В системе Малевича город предстает как сквозное пространство пересечения самых разнообразных “психических” траекторий, где реальность существует лишь в свернутом виде – в узнаваемых символах-знаках. Метод такого воспроизведения <...> осознается как особое свойство городской (т.е. современной) психики – распыленного сознания в распыленном мире, собирающего единую картину мира только благодаря слиянию различных форм и переживаний, порожденных этим сознанием» [Е. Вязова. Иконография города у кубофутуристов. – Искусствознание. – 1999. – № 1. – С.262].

Исследовательница отмечает несколько мотивов произведений представителей алогизма, мотивов, которые являются структурообразующими, к примеру, мотив пилы: «Пила является “бродячим мотивом” футуризма Малевича. <...> вбирает целый спектр возможных значений – от художественного приема до смыслового ядра и прежде всего становится неким архетипом инструмента разрушения» [Е. Вязова. Иконография города у кубофутуристов. – Искусствознание. – 1999. – № 1. – С.263-264]. Этот мотив наблюдается у В. Хлебникова как идея уничтожения отжившего, и у А. Крученых в декларации «Слова как такового», где пила ассоциируется с новым языком.

Но главным является осмысление самого пространства зауми, определение свойств этого пространства и ощущений этого пространства.

Примером такой практики может служить программное произведение В. Хлебникова «Кузнечик» 1913 года.

«КРЫЛЫШКУЯ ЗОЛОТОПИСЬМОМ...»

Крылышкуя золотиписьмом
Тончайших жил,
Кузнечик в кузов пуза уложил
Прибрежных много трав и вер.
«Пинь, пинь, пинь!» – тарарахнул зинзивер.
О, лебедиво!
О, озари!

[<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-pov/futuristy-pov.html>].

Методика создания образа связана с самим языком и его возможностями. Поэзия произрастает из языка, непосредственно из языка [В. Марков. История русского футуризма. СПб. 2000. С. 326], а произведение изобразительного искусства – непосредственно из живописи как таковой.

А. Крученых настаивал:

■ «Ясное и решительное доказательство тому, что до сих пор слово было в кандалах является его *подчиненность смыслу*

до сих пор утверждали:

«мысль диктует законы слову, а не наоборот».

Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный и вселенский»

Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению» [<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html>].

Одним из первых шагов на этом пути становится сегментирование контента:

✓ с паузами/пробелами в поэтическом тексте и

✓ с разрезами в живописи,

– и работа с сегментами:

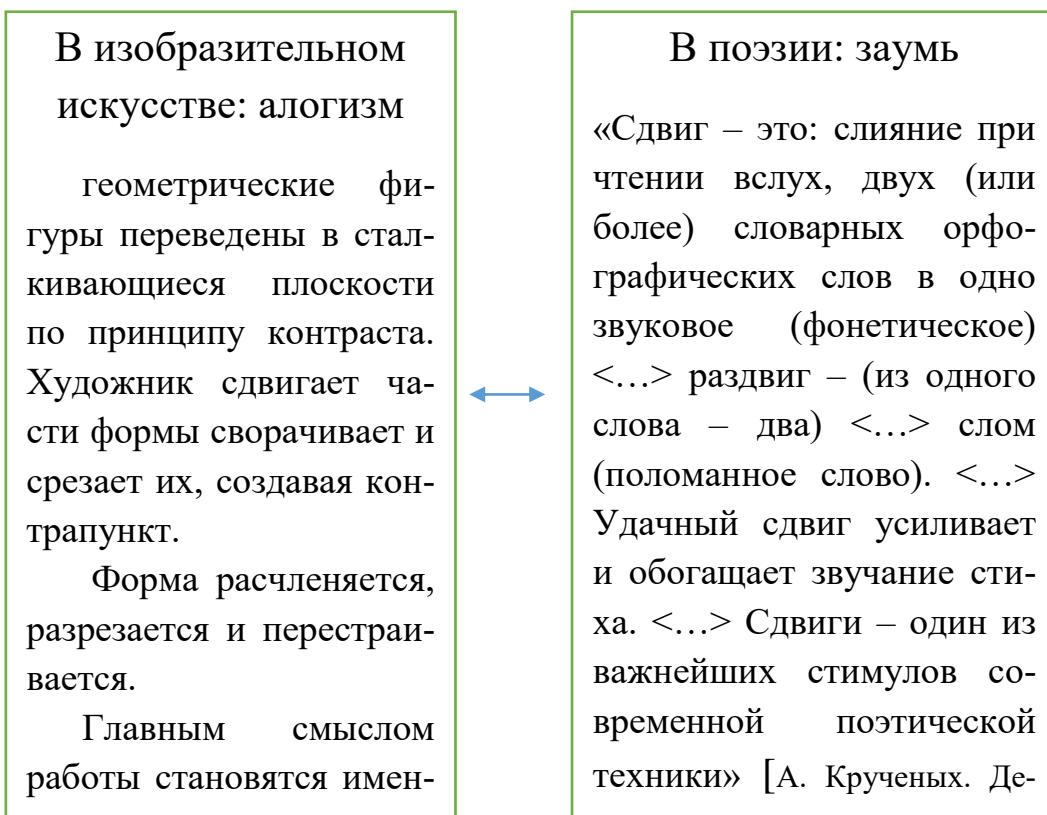
✓ смещение букв, переплетение, противопоставление, «врезывание» слова, а также

■ смещение сегментов картины по отношению к центральной оси, переплетение, противопоставление, градация цвета, «врезывание» изображения:

«<...> живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык), этим достигается наибольшая выразительность и этим именно отличается язык стремительной современности, уничтоживший прежний застывший язык <...>» [А. Крученых, В. Хлебников. Слово как таковое. О художественных произведениях / Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908 – 1917). – СПб, 2008. – С. 109].

Позиция А. Крученых и В. Хлебникова состояла в том, что высвобожденное слово выступает как таковое и само по себе. И только в этом случае оно

может рассматриваться и исследоваться в основной своей сущности, в своей истинной структуре и в настоящем своем смысле. Эта технология была аналогична предложению К. Малевича в его аналитической работе с формой и цветом в изобразительном искусстве.



Термин «кубофутуризм» в связи с плотными творческими контактами поэтов-футуристов с художниками-кубистами возник в марте 1913 года. Академик Д. Сарабьянов, устанавливая хронологические границы направления/периода, подчеркивал, что его начало соотносится с работами Н. Гончаровой и с картинами К. Малевича, а финал – с работами витебских учеников К. Малевича [А. Сарабьянов. «Кубофутуризм»: термин и реальность/ Искусствоведение. – 1999. - № 1. – С. 226].

«Врезывание» становится приемом зауми/алогизма. У К. Малевича в 1913 году этот прием впервые становится главным инструментом создания картины в художественном пространстве/времени бифуркации. Это – его работы: «Корова и скрипка» (ГРМ), и позднее – «Авиатор», «Композиция с Джокондой (Частичное затмение), Англичанин в Москве» (1914, ГРМ).

А. Сарабьянов замечает:

■ «<...> в том явлении, которое Малевич назвал алогизмом и которое является составной частью кубофутуризма, вернее – его окраской. <...> наиболее последовательно алогизм проявился у Малевича» [А. Сарабьянов. «Кубофутуризм»: термин и реальность/ Искусствоведение. – 1999. - № 1. – С. 229].

На обороте «Коровы и скрипки» (Дерево, масло, 48,8 x 25,8) К. Малевич, расшифровывая метод и смысл изображаемого, помечал: «Алогическое сопоставление двух форм — «корова и скрипка» — как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками. КМалевич». Момент борьбы К. Малевичем понимался как закон контраста: сдвиг для него обозначал визуальный контраст, внутренне наполненный борьбой «врезанных» плоскостей друг с другом.



К. Малевич. «Корова и скрипка». 1913.

Дерево, масло. 48.8×25.8.

Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

В первом своем витебском издании – «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» – К. Малевич возвратился к этой работе, публикуя графическое ее изображение с подписью под рисунком:

«Логика всегда ставила преграду новым подсознательным движениям, и чтобы освободиться от предрассудков, было выдвинуто течение алогизма; показанный рисунок представляет момент борьбы — сопоставление двух форм — коровы и скрипки в кубистической постройке» [К. Малевич. О новых системах в искусстве... / Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт., Т. 1. – М., 1995. – С. 154].



К. Малевич. «Корова и скрипка».

В июле 1919 года Малевич написал свой первый большой теоретический труд «О новых системах в искусстве». Книга представляет собой конспект лекций, которые читал Казимир Малевич в Витебске, и издана тиражом 1000 экземпляров. Рисунок из издания.

Закон контраста К. Малевич объяснял так:

▪ **утверждение форм**, а не подавление одна другой: «Разности строятся так, чтобы не ослабить друг друга, а, наоборот, ярче выразить каждую форму и фактуру, для чего и выискиваются их не тождественность, но контраст» [К. Малевич. О новых системах в искусстве.../ Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт., Т. 1. – М., 1995. – С. 169-170];

▪ выявление динамики сдвига и энергии форм самих по себе: «Была обнаружена динамика **энергичных сил** вещей, которая так же передавалась, как фактурная живопись» [К. Малевич. О новых системах в искусстве.../ Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт., Т. 1. – М., 1995. – С. 180];

▪ обнаружение чрезвычайно важной особенности в новых формах искусства – преодоление статики: «Такой сдвиг природы был выявлением на плоскости разнообразных форм **времени** (*подчеркнуто нами – Т.К.*), того момента, когда была усвоена новая гармоничность и система построения. Новая связь прямых, кривых, объема, рельефа, контррельефа, цвета, плоскостей, фактуры и материалов как таковых <...>; возникло два момента видимой статики и движения как динамического нарастания форм» [К. Малевич. О новых системах в искусстве.../ Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт., Т. 1. – М., 1995. – С. 167]. Что ана-

логично утверждению А. Крученых динамике заумного языка: «этим именно отличается язык *стремительной* (подчеркнуто нами – Т.К.) современности, уничтоживший прежний застывший язык» [А. Крученых, В. Хлебников. Слово как таковое. О художественных произведениях / Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908 – 1917). – СПб, 2008. – С. 109].

■ определение самой **технологии создания контраста**: «выражение динамики, статики и новой симметрии, ведущей к организации новых знаков и культуры мирового перевоплощения» [К. Малевич. О новых системах в искусстве.../ Казимир Малевич. Собр.соч. в 5 тт., Т. 1. – М., 1995. – С. 168], опровержение однообразия форм: «повторяемость формы и фактуры ослабляет напряжение конструкции», а геометричность объемов и плоскостей, прямых и кривых усиливает конструкцию.

На 5-й выставке «Союза молодежи» в ноябре 1913 года К. Малевич представил свои заумные/алогичные произведения. Среди них:

1. группа «заумный реализм»: «Женщина с ведрами», «Утро после вьюги в деревне», «Точильщик», «Усовершенствованный портрет строителя».

2. группа «кубофутуристический реализм»: «Керосинка», «Лампа», «Самовар», «Стенные часы».

А. Крученых писал:

■ «Зимой 12-13 года появилась “Пощечина”, где я выступил впервые вкупе с Маяковским, Бурлюком, Хлебниковым и др. Тогда же выскочил “Дыр бул щыл” (в “Помаде”), который, говорят, гораздо известнее меня самого. Затем события пошли бурно. Бесконечные диспуты, выступления, постановки, книги и скандалы. Из этого периода помню: напрогнозировал литкончину Игоря Северянина в лоне Брюсова с Вербицкой (см. книгу “Взропщем”), а Маяковскому предсказал успех в кино и Макса Линдера (в книге-выпыте “Стихи Маяковского”, первая вообще книга о нем); будучи во главе издательства “ЕУЫ”, напечатал первые две книги стихов Хлебникова “Ряв” и “Изборник” (Бурлюк тогда же издал его “Творения”). Обнародовал “Декларацию слова как такового”, давшую начало теории заумного языка (установки на звук) и формального метода. Наметились первая в России самостоятельная поэтическая школа – заумная (заумники). С этого времени я дал в своих работах ряд возможных для русского языка образов фонетики, отдавая предпочтение грубому “мужицкому” рыку с южным привкусом на га. В 1913 г. я чаще всего выступал с Маяковским (в Питере и Москве). Знамя держали высоко и получали много (до 50 руб. в час) [А. Крученых. Автобиография дичайшего/ А.Е. Крученых. К истории русского футуризма. Воспоминания и документы. – М., 2006. – С. 316].

Выйти на новый уровень системности в искусстве.

Три главных вектора – когнитивный, ценностный, регулятивный, на которых размещаются событие и объект, приобретают иное значение:

■ скрытая прежде *функция векторов* выдвигается, вырастает, становится не только ориентиром и навигатором, но и главным содержанием произведения.

Изменяется:

- ценность артефакта,
- мера его нормативности,
- трансформируется его смысл.

Благодаря новой нормативности обладания формой, регуляции формы выявляются новые ценности: смыслом в новой реальности произведения обладает **сама форма и только форма**, сбросившая внешние покровы: из события возникает бытие. А. Крученых настаивал на внутреннем обладании формой, на том обстоятельстве, что форма присутствует вне традиционного разума и знания, к которым уже нет доверия, что отношение к форме – это вычленение скрытых в нас самих реакций, самых глубинных и незамутненных ненужной рассудочностью. Для А. Крученых эта методика «взрезывания» имела целью расширение когнитивных возможностей текста. Магма из глубин языка способна, по мнению поэта, энергетически изменить границы постижения мира. Углубление в слово как таковое равноценно расширению сознания и со-знания.

Изменение произведения происходит первоначально на векторе регулятивном: трансформации подвергаются все нормы языка на уровнях синтаксиса, грамматики, лексики, фонетики (сочетание корней и суффиксов, комбинация лексем, синтаксическая бессвязность, изобретение прилагательных, лексикализация фонем, трансформация художественного времени, акцентирование ритма, акцентирование частей речи и пр.).

Расщепление написанного/визуального слова на слоги и буквы вело к:

- смещению/сдвигу визуального и звукового ряда;
- выявлению внутренней экспрессии не автора, а самого текста и процесса его создания и произнесения;
- утверждению ресурсов языка;
- определению языкового кода;
- убыванию и исчезновению этих рядов.

Благодаря технологии расщепления, технологии сдвига и технологии экспрессии возникали:

- новый смысл;
- знак сам по себе: «Нам не нужно посредника – символа, мысли, мы даем свою собственную новую истину, а не служим отражением некоторого солнца (или бревна?)» [<https://traumlibrary.ru/book/futuristy-troe/futuristy-troe.html>];
- преобразование буквы в математическую формулу;
- визуальный образ (буквы и их сочетания создавали наглядность вне текста: слово как таковое трансформировалось в графику);
- визуальный образ утрачивал приобретенную наглядность.

Возвращаясь к трем векторам как к платформе и механизмам трансформации произведения, как к схеме обновленной реальности произведения, мы можем установить, что финальная цель футуристов – это:

- изменение технологии постижения мира, эпистемологии;
- изменение структуры коммуникации в широком ее значении;

▪ изменение уровня коммуникации.

Позднее (апрель-май 1919 г.) В. Хлебников вычислил основы этой системности: «Гамма бюджетлян особым звукорядом соединяет и великие колебания человечества, вызывающие войны, и удары отдельного человеческого сердца. Если понимать все человечество как струну, то более настойчивое изучение дает время в 317 лет между двумя ударами струны. <...> Гамма состоит из следующих звеньев: 317 дней, сутки, 237 секунд, шаг пехотинца или удар сердца, равный ему во времени, одно колебание струны *A* и колебание самого низкого звука азбуки – У. <...>» [В. Хлебников. Математическое понимание истории. Гамма бюджетлянина/ <https://sv-scena.ru/Buki/Том-6-1-Statjji-Uchyenyue-trudy-Vozzvaniya.115.html>]. В работах К. Малевича он проследил следующую закономерность: «В некоторых теневых чертежах Малевича, его друзьях черных плоскостей и шаров, я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневой год и теневой день. Я увидел снова в области живописи время приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру» [В. Хлебников. Голова Вселенной. Время в пространстве/ <https://lit.wikireading.ru/28293>].

Обобщая сделанное в 1913 г., К. Малевич в письме М. Матюшину 23 июня 1916 г.: «Новый поэт – как бы возврат к звуку, (но не язычество), из звука получилось слово, - теперь из слова получился звук, этот возврат не есть идти назад, здесь поэт оставил все слова и их назначение. Но изъят с него звук как элемент поэзии.

<...> Придя к идее звука – получили нотабуквы, выражающие звуковые массы, может быть, в композиции этих звуковых масс (бывших слов) и найдется новая дорога. <...> мы приходим к <...> распределению буквенных звуковых масс в пространстве подобно живописному Супрематизму. Эти массы повиснут в пространстве и дадут возможность нашему сознанию проникать все дальше и дальше от земли. <...> Когда исчезнет опора, тогда сильнее пространство» [Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2 тт., Т 1./ авт.-сост. И. Вакар, Т. Михиенко. – М., 2004. – С. 89-90].

И В. Шкловский, чье знакомство с футуризмом состоялось в 1913 году, знающий поэзию В. Маяковского, выступавший в прениях на лекции Д. Бурлюка, хорошо знакомый с Н. Бурлюком и Н. Кульбиным, позднее писал о заумном языке:

▪ «Что мне сейчас кажется особенно интересным в зауми? Это то, что поэты-футуристы пытались выразить свое ощущение мира как бы минуя сложившиеся языковые системы. Ощущение мира – не языковое.

Заумный язык – это язык пред-вдохновения, это шевелящийся хаос поэзии, это до-книжный, до-словный хаос, из которого всё рождается и в который

всё уходит. И Хлебников говорил мне, что поэзия выше слова. Заумники пытались воспроизвести этот копошащийся хаос пред-слов, пред-языка.

И в строгом смысле слова, заумный язык – не язык, а пред-язык. Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически. Мы пережевываем слово, замедляем его. Это танец, это движение рта, щёк и даже лицепровода лёгких. Футуризм вернул языку осязаемость. Он дал почувствовать в слове его до-словное происхождение.

Мне кажется, что сам Хлебников и был пришедшим из далекого прошлого хазаров. История живет в нас. И нами двигается, дышит. Вздох и выдох – это движение Истории» [<https://zdapress.wordpress.com> рус-лит-авант/о-заумном-70-лет-спустя].

Приемами футуризма В. Шкловский полагает: остранение, затруднение формы, утверждение способа *делания* вещи, но не показ окончательного результата. Добавим следующие приемы: 1) разрыв повода к узнаванию (Крученых); 2) новая комбинаторика слова (Хлебников).

1913 год завершался театрально. Ж. Нива замечает: «<...> все попытались театрализовать свою жизнь, то есть отождествлять жизнь и творчество, биографию и художественное слово. У первых (символистов – Т.К.) это принимает более мистическую форму, у вторых (футуристов – Т.К.) – более потешную» [Ж. Нива. Усталость России и символизма/ 1913. «Слово как таковое»: к юбилейному году русского футуризма: мат. м/н научно конф. (Женева, 10-12 апр. 2013 г.) – СПб, 2014 – С. 173]. 3 и 5 декабря 1913 г. состоялся показ футуристической оперы «Победа над Солнцем». В 1914 г. В. Хлебников и А. Крученых создали текст «Военной оперы». В первом эпизоде появляются Воины, во втором – Череп и Молодой. Время/пространство произведения постоянно трансформируется. Весной 1914 года В. Шершеневич выступил с «Декларацией о футуристическом театре», в которой предлагал: 1) освободить театр от быта, психологии; 2) выявить движение; 3) определить световую декорацию и технические изобретения [В. Шершеневич. Зеленая улица. – М., 1916. С. 54].

Театр «Будетлянин» становится в конце 1913 года кодом 1913 года, квинт-эссенцией кубофутуризма.

23 декабря 1913 года в кабаре «Бродячая собака» Виктор Шкловский выступил с докладом «Место футуризма в истории языка», подводя итог футуристическому году:

▪ «Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание» [В. Шкловский. Гамбургский счет. Статьи – воспоминания – эссе (1914-1933). – М., 1990. – С. 58 – 72].

▪ «И вот теперь, сегодня, когда художнику захотелось иметь дело с живой формой и с живым, а не мертвым словом, он, желая дать ему в лицо, разломал и исковеркал его. Родились “произвольные” и “производные” слова футуристов. Они или творят новое слово из старого корня (Хлебников, Гуро, Каменский, Гнедов), или раскалывают его рифмой, как Маяковский, или придают ему ритмом стиха неправильное ударение (Крученых). <...> Этот новый язык непоня-

тен, труден, его нельзя читать, как “Биржевку”. <...> Слишком гладко, слишком сладко писали писатели вчерашнего дня. Их вещи напоминали ту полированную поверхность, про которую говорил Короленко: “По ней рубанок мысли бежит, не задевая ничего”. Необходимо создание нового, “тугого” (слово Крученых), на видение, а не узнавание рассчитанного языка. И эта необходимость бессознательно чувствуется многими» [В. Шкловский. Воскрешение слова/ Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи. – СПб, 2008. – С. 126 – 127]. 1913 год Малевич указывает как год рождения супрематизма.

Следующим шагом становился исход букв, оставляющий по себе чистый лист. Подобный исход, обоснованный В. Хлебниковым в «Досках судьбы», аналогичен «Бегству букв» Ивана Пуни, Белому супрематизму Казимира Малевича и «4, 33» Джона Кейджа.

Лариса Лабинцева (Луганск)

Наши книжные издания

В 2022 году в Луганском государственном педагогическом университете состоялась презентация коллективной монографии «Музыкально-педагогическое образование: история, теория, методика».



СОДЕРЖАНИЕ

Введение

ГЛАВА 1. ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СТАНОВЛЕНИЯ И РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

1.1. Анпилогова Т.Ю. Учебная и досуговая деятельность студентов Ворошиловградского государственного педагогического института в 1950-е – 1980-е гг.

1.2. Краснякова Ю.И. Становление и развитие профессионального педагогического образования в Донбассе: исторический аспект

1.3. Лабинцева Л.П. Музыкально-педагогическое образование на Луганщине в историческом контексте

1.4. Стачинский В.И. Профессиональное мировоззрение будущего концертного исполнителя: ретроспективный анализ подходов, методик, программ

ГЛАВА 2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ

2.1. Карнаухова Т.И. Теоретические основы формирования умений транспонирования музыкальных произведений в процессе концертмейстерской подготовки педагога-музыканта

2.2. Курдина Е.С. Теория формирования навыков самостоятельной деятельности обучающихся в процессе освоения искусства эстрадного пения

2.3. Слота Н.В. Теоретические основы формирования готовности будущих учителей музыки к презентационной деятельности

3.1. Демченко А.И. Об одном из ресурсов методологии анализа музыкальных произведений

3.2. Журавлева О.И. Опыт организации обучения студентов в системе online

3.3. Минасян Н.Г. Синтез искусств как метод развития художественного восприятия: практический аспект

3.4. Плеханова О.Е., Ощепкова И.М. Социальная адаптация дошкольников с нарушением опорно-двигательного аппарата в процессе музыкальной деятельности

Процессы становления и развития системы музыкально-педагогического образования послужили импульсом для педагогического поиска и научно-исследовательской практики.

Музыкально-педагогическое образование в современной науке представляет собой процесс и результат подготовки личности будущего учителя музыки, владеющего современными педагогическими технологиями, общенаучными, психолого-педагогическими и специальными знаниями, умениями и навыками, которые дают возможность реализовать свой творческий потенциал средствами педагогической, научно-исследовательской и музыкально-просветительской деятельности с целью формирования духовной культуры обучающейся молодежи на основе ценностных ориентиров, приобретенных обществом.

Коренные экономические и политические преобразования, в последние несколько десятилетий оказали существенное влияние на ход образовательного процесса во всех сферах образования. Возникает необходимость научно обос-

новать исторические аспекты, теоретические и методологические основы музыкально-педагогического образования, которые определяют ориентиры духовно-нравственного и художественно-эстетического развития детей и обучающейся молодежи, чему посвящена монография ведущих специалистов Луганской Народной Республики, Донецкой Народной Республики, Республики Карелия, Республики Крым, Российской Федерации.

Необходимость обращения к данной проблеме обусловлена отсутствием устоявшейся системы взглядов на понимание закономерностей становления и функционирования музыкально-педагогической деятельности педагога; потребностью в обобщении и систематизации многочисленных, порой противоречивых, фактов; необходимостью дальнейшего развития теории профессиональной деятельности учителей музыки.

Научное издание отображает направления, которые раскрывают содержание монографии, структура которой представлена тремя разделами. В первом разделе раскрываются исторические аспекты становления и развития музыкально-педагогического образования с точки зрения регионального компонента, показан ретроспективный анализ подходов, методик, программ профессионального мировоззрения музыкантов. Тематика представлена статьями ведущих ученых, раскрывающих учебную и досуговую деятельность студентов Ворошиловградского государственного педагогического института в 1950-е – 1980-е гг. (Т.Ю. Анпилогова, Луганск); становление и развитие профессионального педагогического образования в Донбассе (Ю.И. Краснякова, Луганск); музыкально-педагогическое образование на Луганщине в историческом контексте (Л.П. Лабинцева, Луганск); ретроспективный анализ исследования профессионального мировоззрения будущего концертного исполнителя (В.И. Стачинский, Петрозаводск).

Во второй главе раскрываются теоретические основы музыкально-педагогического образования, в частности формирование умений транспонирования музыкальных произведений в процессе концертмейстерской подготовки педагога-музыканта, формирование навыков самостоятельной деятельности обучающихся в процессе освоения искусства эстрадного пения, подготовку будущих учителей музыки к презентационной деятельности. Так, Т.И. Карнаухова (Таганрог) раскрывает теоретические основы формирования умений транспонирования музыкальных произведений в процессе концертмейстерской подготовки педагога-музыканта; Е.С. Курдина (Екатеринбург) изучает теорию формирования навыков самостоятельной деятельности обучающихся в процессе освоения искусства эстрадного пения; Н.В. Слота (Донецк, ДНР) характеризует теоретические основы формирования готовности будущих учителей музыки к презентационной деятельности.

Третья глава монографии освещает методологию анализа музыкальных произведений, опыт организации обучения студентов в системе on-line, практические аспекты синтеза искусств как метод развития художественного восприятия, методические аспекты социальной адаптации дошкольников с нарушением

опорно-двигательного аппарата в процессе музыкальной деятельности. Об одном из ресурсов методологии анализа музыкальных произведений знакомит читателей А.И. Демченко (Саратов); опыт организации обучения студентов в системе on-line рассматривает О.И. Журавлева (Ялта); раскрывает практические аспекты особенностей синтеза искусств как метода развития художественного восприятия Н.Г. Минасян (Донецк, ДНР); О.Е. Плеханова О.Е. и И.М. Ощепкова (Екатеринбург) характеризует социальную адаптацию дошкольников с нарушением опорно-двигательного аппарата в процессе музыкальной деятельности.

В целом, содержание монографии раскрывает систему музыкально-педагогического образования как совокупность образовательных учреждений и реализуемых в них образовательных программ в области музыкального искусства и педагогики, направленных на подготовку будущих учителей музыки к профессионально-педагогической работе с обучающимися в общеобразовательной школе, распространение в обществе знаний о музыкальном наследии человечества, развитие творческого потенциала и формирование целостной личности, ее духовности, интеллектуального и эмоционального богатства.

* * *

В учебном пособии «Современные музыкально-педагогические технологии» раскрываются теоретические и практические возможности современных музыкально-педагогических технологий, используемых в музыкальном образовании.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

1. Теоретические аспекты процесса технологизации музыкального образования

1.1. Современное музыкальное образование: понятийный аппарат, принципы

1.2. Технологизация педагогической деятельности в условиях профессионального образования: предпосылки, сущность. Образовательные технологии: определение, сущность

1.3. Педагогические технологии: определение, признаки, структура, классификации

2. Современные музыкально-педагогические технологии в музыкальном образовании

2.1. Музыкально-педагогические технологии в музыкальном образовании: проблемы, подходы, концептуальная основа, структура

2.2. Предпосылки и механизмы технологизации музыкального образования. Обзор педагогических инновационных технологий

2.3. Научные и методические поиски в области современных музыкально-педагогических технологий

2.4. Примеры современных музыкально-педагогических технологий

3. Содержание и формы контроля освоения дисциплины

3.1. Тематика рефератов

3.2. Тесты для проведения текущего контроля по дисциплине «Педагогические технологии и методы в области музыкального образования»

Глоссарий

Заключение

Рекомендуемая литература

Учебное пособие «Современные музыкально-педагогические технологии» охватывает круг вопросов, рассмотрение которых обусловлено необходимостью актуализации проблемы создания и внедрения в сферу музыкального образования инновационных педагогических технологий. Содержание учебного пособия ориентирует будущих педагогов-музыкантов на овладение умениями и навыками разработки инновационных педагогических технологий с целью повышения эффективности музыкального образования.

В первом разделе «Теоретические аспекты процесса технологизации музыкального образования» обосновывается проблема технологизации педагогической деятельности в условиях музыкального образования, раскрывается сущность образовательных и педагогических технологий, приводятся примеры их классификаций.

Второй раздел – «Современные музыкально-педагогические технологии в музыкальном образовании» – посвящен выяснению вопросов технологического

совершенствования процесса музыкального образования, сущности современных технологий, их разновидностей, а также аналитическому обзору исследований, посвященных разработке и применению современных музыкально-педагогических технологий в системе музыкального образования.

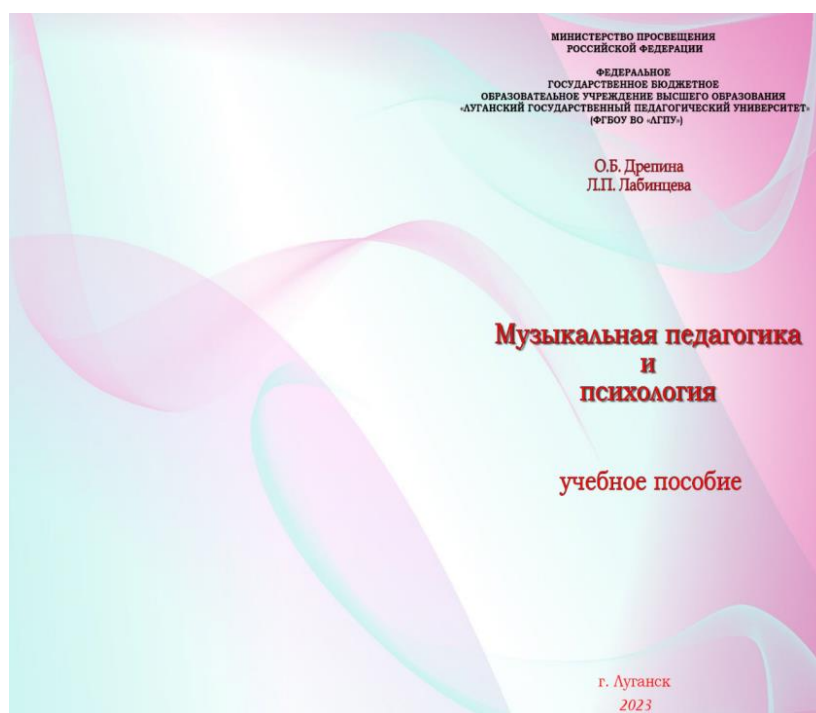
Современную музыкальную теорию и практику характеризуют существенные преобразования, связанные с информатизацией системы музыкального образования, внедрением новых педагогических методов, приемов и форм работы со студентами. Иными словами, в современной музыкальной педагогике обнаруживает себя синтез музыкальной культуры, медиа образования и мультимедийных технологий.

В условиях современной музыкальной культуры компьютер рассматривается как эффективное визуальное средство, с помощью которого можно создавать интерактивные презентации, мультимедийные проекты, мультимедийные энциклопедии. Компьютер является высококачественным аудио средством, с помощью которого осуществляется прослушивание музыкальных произведений в исполнении выдающихся музыкантов и музыкальных коллективов, использование групповых и индивидуальных форм работы с обучаемыми.

Перед системой музыкального образования стоит задача сохранения лучших традиций музыкальной педагогики и внедрения в практику современных музыкально-педагогических технологий. Поэтому в образовательном процессе учреждений высшего образования особого внимания требует поиск новых возможностей и форм организации обучения в контексте конкретной методики преподавания с точки зрения совершенствования технологий в области музыкального образования. Обязательным условием эффективности разрабатываемых педагогами и студентами высших образовательных учреждений современных музыкально-педагогических технологий является использование концептуальных методологических подходов – культурологического, деятельностного, личностно-ориентированного, компетентностного и др.

* * *

Учебное пособие Л.П. Лабинцевой и О.Б. Дрепиной «**Музыкальная педагогика и психология**» посвящено изучению направлений музыкальной педагогики и психологии, вопросам становления и развития музыкальной педагогики и психологии в зарубежном и отечественном знании; характеризуются разнообразными формами и методами педагогического воздействия. Особое внимание авторы уделяют психолого-педагогическим знаниям; изучению сущности процессов музыкального творчества, проблемам личности, мышления, общения и деятельности, образования и саморазвития.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

Раздел 1. Музыкальная педагогика как область гуманитарного знания

1.1. Сущность и основные категории музыкальной педагогики

1.2. Методологические основы музыкальной педагогики

Раздел 2. Исторические этапы становления мировой и отечественной музыкальной педагогики

2.1. Этапы развития западноевропейской музыкальной педагогики

2.2. Периодизация становления и развития музыкальной педагогики в России

Раздел 3. Теоретические основы музыкальной педагогики

3.1. Дидактические принципы музыкально-педагогического обучения

3.2. Формы организации музыкально-педагогического процесса

Раздел 4. Развитие музыкальной психологии как науки

4.1. Понятие и сущность музыкальной психологии, связь с музыкальной педагогикой и другими науками

4.2. Направления музыкальной психологии

Раздел 5. Психология музыкальных способностей. Психологические особенности творческой личности

5.1. Общая характеристика музыкальных способностей

5.2. Формирование и развитие творческой личности

Раздел 6. Психология музыкального восприятия

6.1. Сущность процесса музыкального восприятия

6.2. Формирование музыкального восприятия как управляемый процесс

Самостоятельная работа студентов

Методические рекомендации для студентов по организации самостоятельной работы

Вопросы к экзамену

Примерная тематика рефератов

Учебное пособие «Музыкальная педагогика и психология знакомит студентов с теоретическими основами музыкальной педагогики и психологии; обозначает роль музыкальной педагогики как педагогики ценностей, основывающейся на духовной культуре человечества; обеспечивает студентов системой знаний теоретико-методологических основ музыкальной психологии; развивает умения студентов анализировать музыкально-педагогическую деятельность с целью моделирования ее основ на будущую профессиональную деятельность.

В разделах учебного пособия освещены методологические основы музыкальной педагогики, исторические этапы становления мировой и отечественной музыкальной педагогики, дидактические принципы музыкально-педагогического обучения, понятие и сущность музыкальной психологии, психологические особенности творческой личности, психология музыкального восприятия.

Изложенные в пособии теоретические положения и практические советы помогут будущему учителю музыки глубже познать методологические основы музыкальной педагогики и психологии.

Содержание пособия имеет как информативный, так и прикладной характер и содержит специальные методические советы к практическим занятиям.

Каждый из разделов содержит тематические и тестовые блоки и завершается итоговым опросом.

* * *

Материалы сборника научных и публицистических работ «Музыкально-педагогический факультет: годы, события, люди» посвящены 60-летию факультета музыкально-художественного образования имени Джульетты Якубович Луганского государственного педагогического университета.



СОДЕРЖАНИЕ

ИСТОРИЧЕСКИЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ПАРАЛЛЕЛИ МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКОГО ФАКУЛЬТЕТА

Анпилогова Т.Ю. У истоков музыкально-педагогического образования ДИНО: творческая деятельность М.А. Кушлина

Василенко А.И., Лабинцева Л.П. Монодраматургия в композиторском творчестве Анны Ковалевой

Василенко А.И. Учитель музыки – Владимир Иосифович Белостоцкий. Уроки добра и красоты

Дрепина О.Б. Деятельность оперной студии как важный этап в развитии музыкально-педагогического факультета

Кондратенко А.П. Джульетта Якубович: творческий путь и роль в становлении и сохранении музыкального академического искусства Луганщины

Лабинцева Л.П. Страницы жизни кафедры музыки и пения: документальный ракурс протоколов

Петченко А.Ф. О концертно-исполнительском и педагогическом творчестве Юрия Калашникова

Пономарева Е.Н. Николай Иванович Карауловский – первый заведующий кафедрой музыки и пения

Самохина Н.Н. Мастера игры со звуками (о композиторском творчестве на музыкально-педагогическом факультете)

Сиренко Т.Н., Лабинцева Л.П. Истоки возникновения музыкально-педагогического факультета: исторический экскурс

Соболева О.М. Некоторые аспекты деятельности специальной музыкальной школы в институте культуры и искусств

Фалина Н.П. Анатолий Коган: музыкант, композитор, педагог

Федорищева С.П., Божко Е.А. Институт культуры и искусств: успехи и достижения будущих специалистов индустрии красоты

Харченко В.Г., Петченко А.Ф. Высшее музыкальное образование исполнителей на народных инструментах на Луганщине

Шморгун Е.В. Отражение музыкального интервью в образовательном пространстве (на примере интервью с луганским композитором Анной Ковалёвой)

Юргайте Е.А. Музыкально-педагогическое образование в ЛНР: современный аспект

МУЗЫКАЛЬНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ В РАКУРСЕ МЕМУАРИСТИКИ И ПУБЛИЦИСТИКИ

Алехина Г.В. Из истории создания и развития кафедры культурологии

Дудник Е.В. Музыкально-педагогический факультет глазами студентов XX века

Камоликов В.М. Воспоминания о Юрии Богатикове: творчество и жизнь

Пиладова-Слюсарева Л.Ш. Михаил Мордкович: служение искусству

Содержание сборника представляет собой богатый материал, отражающий историю возникновения и развития музыкально-педагогического факультета Ворошиловградского государственного педагогического института, деятельность Института культуры и искусств Луганского национального университета имени Тараса Шевченко (период 2000–2020-х гг.), достижения выпускников музыкально-педагогического факультета, творческий потенциал выдающихся педагогов, исполнителей и композиторов. Музыкально-педагогический факультет Ворошиловградского государственного педагогического института им. Т.Г. Шевченко был открыт как веление времени. В 60-е гг. XX в. стал значительно повышаться образовательный и культурный уровень населения нашей страны, последовал переход ко всеобщему среднему образованию. Повысилась роль предметов художественно-гуманитарного цикла, возникла необходимость в подготовке музыкально-педагогических кадров с высшим образованием.

Музыкально-педагогический факультет стал первым, единственным в то время, музыкальным заведением в системе высшего образования в регионе. Изначально это было вечернее отделение, и позже, в 1964 г. открывается очное и заочное отделения. Во 2-й пол. 90-х гг. XX ст., в связи с изменениями в общественной жизни, ориентируясь на потребности региона, факультет музыки начал расширяться за счет новых специальностей. Наряду со специальностями традиционного музыкально-педагогического профиля появились новые: «Музыкальное искусство», «Культурология», «Хореография», «Кино-, телеискусство», «Изобразительное и декоративно-прикладное искусство». Также впервые была открыта еще одна новая специальность – «Парикмахерское искусство и декоративная косметика». Открытие новых специальностей способствовало со-

зданию более масштабной структуры – Института культуры и искусств в составе Луганского государственного педагогического университета имени Тараса Шевченко (2000 г.).

События последних лет внесли коррективы в систему высшего образования на Луганщине, в силу которых произошла трансформация структурных подразделений Луганского государственного педагогического университета и возникновение факультета музыкально-художественного образования имени Джульетты Якубович. Присвоение факультету имени народной артистки Украины, почетного гражданина города Луганск, профессора кафедры музыкального образования – Джульетты Якубович – стало символом высокой культуры, профессионального мастерства и творческого вдохновения для студентов и преподавателей факультета. За время существования факультета из его стен вышло немало высококвалифицированных специалистов, которые работают во многих отраслях образования, науки и культуры. Сегодня факультет живет насыщенной культурной жизнью, творчески реализует социально-воспитательные и педагогические возможности синтеза искусств. Сборник научных и публицистических работ «Музыкально-педагогический факультет: годы, события, люди» представляет собой результат творческих поисков педагогов, выпускников, выдающихся исполнителей музыкально-педагогического факультета в разные периоды его деятельности.

Научное издание отображает направления, которые раскрывают содержание сборника: история возникновения и развитие музыкально-педагогического факультета Луганского государственного педагогического университета; эпоха института культуры и искусств (период 2000–2020 гг.); выдающиеся педагоги, исполнители и композиторы музыкально-педагогического факультета; мемуарный и публицистический ракурс музыкально-педагогического факультета.

Л.П. Лабинцева

Музыкально-педагогическое образование на Луганщине: исторический аспект

История возникновения и становления музыкально-педагогического образования представляет собой сложный, внутренне противоречивый процесс, в котором эпизодичность взаимодействует с целостностью, фундаментальное с поверхностным, логичное с интуитивным, постоянное с изменчивостью.

Анализ музыкально-педагогических реалий позволяет выявить и диагностировать основные противоречия, существующие в процессе становления музыкально-педагогического образования. Вследствие данного факта появляется возможность не только прогнозировать, но и целенаправленно регулировать дальнейшее развитие «событий» в музыкально-педагогическом образовании [2]. Исторический опыт позволяет определить систему музыкально-педагогического образования как совокупность образовательных учреждений и

реализуемых в них образовательных программ в области музыкального искусства и педагогики, направленных на подготовку будущих учителей музыки к профессионально-педагогической работе с обучающимися в общеобразовательной школе, распространение в обществе знаний о музыкальном наследии человечества, развитие творческого потенциала и формирование целостной личности, ее духовности, интеллектуального и эмоционального богатства.

Новые возможности для совершенствования музыкально-педагогического образования, для подъема науки, культуры, искусства появились после проведения ряда реформ, касавшихся образовательной системы страны, а именно увеличение числа вузов, переход к всеобщему среднему образованию, реформирование общеобразовательной школы [23, с.175].

Постепенно начались позитивные изменения в решении и этой проблемы: база подготовки музыкально-педагогических кадров для общеобразовательных учебных заведений значительно расширилась за счет открытия в конце 60-х годов XX в. музыкально-педагогических факультетов при педагогических институтах. А точнее, в 1959 г. Министерством просвещения РСФСР было принято решение об открытии музыкально-педагогических факультетов в педагогических институтах ряда российских городов [26].

Таким образом, в 60-е гг. XX в. сложились реальные предпосылки для решения назревших задач, направленных на общекультурное, эстетическое, музыкальное развитие подрастающего поколения. Воплотить в жизнь эти идеи удалось группе подвижников, которые инициировали открытие в 1959 г. сначала музыкального отделения, а потом и музыкального факультета в структуре Московского государственного педагогического института имени В.И. Ленина [23]. Организаторы и руководители музыкального факультета исходили из понимания того, что существовавшая в стране система музыкального образования была направлена преимущественно на подготовку профессионалов, специализирующихся по тем или иным музыкальным направлениям, исполнителей и педагогов учебных музыкальных заведений. К сожалению, в то время уроки музыки в общеобразовательной школе не играли заметной роли в развитии и воспитании личности. И, в связи с этим, больше внимания уделяли специальной подготовке учителей музыки для общеобразовательных школ, способных на профессиональном уровне вести художественно-просветительскую работу со всеми, без исключения, детьми. Такой музыкант-педагог должен был не только владеть навыками игры на музыкальном инструменте, пения, дирижирования, знать теорию и историю музыки, но и уметь так рассказать детям о музыке, чтобы увлечь, «заразить» их художественными эмоциями, помочь найти дорогу к миру искусства.

Организация такого уникального в своем роде, комплексного обучения, направленного на подготовку универсального специалиста, была сопряжена с решением ряда проблем. Само существование музыкального факультета в рамках педагогического института, где преобладающими были групповые и фронтальные формы обучения, предусматривало большое количество индивидуаль-

ных занятий со студентами. Только такая форма обучения, сложившаяся на протяжении веков и традиционно присущая искусству музыкального исполнительства, может давать необходимые результаты [23]. Все это требовало значительных материальных затрат для обеспечения процесса обучения соответствующими кадрами высокой квалификации, обеспечивающие индивидуальные занятия по ряду дисциплин – инструментальное, вокальное исполнительство, дирижирование, концертмейстерский класс. Данная возможность обучения была predeterminedена сложившейся системой непрерывного музыкально-педагогического образования, основанной на лучших традициях мирового музыкального искусства. Была создана широкая сеть музыкальных учебных заведений, воспитаны выдающиеся музыканты-педагоги, исполнители, композиторы, общественные деятели. Музыкальное просвещение стало носить массовый характер (обучение музыке в дошкольных учреждениях, общеобразовательных школах, Домах и Дворцах молодежи, клубах и др.). Все это способствовало эффективному развитию музыкально-педагогического образования в XX в.

Таким образом, на тот период, кроме музыкального факультета в МПГУ им. В.И. Ленина, были открыты и другие вузы: музыкально-педагогический факультет в Свердловском государственном педагогическом институте (1959 г.); музыкально-педагогический факультет Костромского педагогического института (1960 г.); музыкальный факультет в Казанском педагогическом университете (1960 г.); музыкально-педагогический факультет в Самарском (Куйбышевском) государственном педагогическом институте (1970 г.); музыкально-педагогический факультет Таганрогского педагогического института (1963 г.), музыкальный факультет на базе Российского педагогического университета им. А.И. Герцена в Санкт-Петербурге (1988 г.). Безусловно, 60-е гг. XX в. стали своеобразным культурным Ренессансом для нашей страны, и понятие «хрущевская оттепель» объединило успехи в культуре, искусстве, музыкальной педагогике. Именно с этим периодом связано рождение в Ворошиловградском педагогическом институте музыкально-педагогического факультета в 1962 г. Но обратимся к более ранним историческим предпосылкам возникновения музыкально-педагогического образования на Луганщине.

Высшее музыкально-педагогическое образование начинает свой путь с открытия специальности «Учитель пения» в Ворошиловградском государственном педагогическом институте. Основанный в 1921 г. как Донецкий институт народного образования (ДИНО), вуз решил главную гуманитарную проблему молодой советской республики – подготовка профессиональных педагогов для школ социального воспитания. Однако при изучении истории музыкально-педагогического факультета, как справедливо замечает Т.Ю. Анпилогова, «из фокуса внимания историков нередко выпадает один очень важный факт: своей музыкально-педагогической деятельностью вуз славился еще в 1920-е гг. – задолго до образования с факультета» [1].

Основная заслуга популярности института народного образования принадлежит Михаилу Александровичу Кушлину – музыканту, дирижеру, композито-

ру, пианисту, педагогу, члену секции научных работников, организатору ряда детских музыкальных организаций, директору Луганской детской музыкальной школы №1, руководителю симфонического ансамбля клуба учителей [Там же].

Т.Ю. Анпилогова, изучив фонды Государственной архивной службы Луганской Народной Республики, указывает на рабочие планы по искусствоведческим дисциплинам, которые в 1925–1926 уч. г. читал М.А. Кушлин (фото 1):

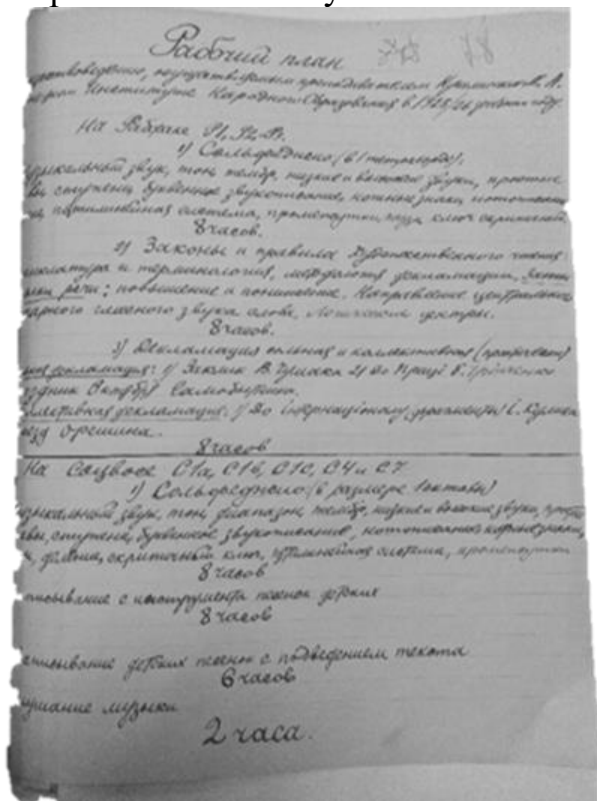


Фото 1. Рабочий план по искусствоведению, осуществляемым преподавателем Кушлиным М. А. при ДИНО в 1925–1926 учебном году

Согласно плану, для изучения студентами рабочего факультета в курсе искусствоведения на сольфеджио выделялось 8 часов, на законы и правила художественного чтения – 8 часов, на сольную и коллективную декламацию – 8 часов; для изучения студентами факультета социального воспитания на сольфеджио отводилось 8 часов, на запись с инструмента детских песен – 8 часов, на запись детских песен с подведением текста – 6 часов, на слушание музыки – 2 часа [3].

Анализ учебной документации ДИНО позволяет утверждать, что изучение основ музыкальной грамоты было обязательным в учебном процессе. Как методист и основатель детских музыкальных коллективов, М.А. Кушлин неоднократно выступал на заседаниях Луганской окружной секции научных работников с докладами, в которых делился опытом организации творческих вечеров.

Творческая жизнь М.А. Кушлина не ограничивалась лишь его педагогической деятельностью; как активный общественный деятель, М.А. Кушлин являл-

ся одним из активнейших популяризаторов музыкального творчества среди жителей города [1].

Мы предполагаем, что закономерности исторических предпосылок развития музыкально-педагогического образования раскрываются в следующих положениях: взаимосвязь всех уровней системы музыкального образования; направленность на решение цели и задач; научный подход к организации музыкально-педагогического образования; идеологическая направленность и влияние регионального компонента на характер музыкально-педагогического образования; взаимосвязь с органами народного образования, школами различных типов.

В связи с этим, существование музыкально-педагогического факультета является очень важным фактором в свете одной из главных проблем нашего времени: формирования и развития художественно-эстетического воспитания детей и молодежи.

Открытие в 1962 г. музыкально-педагогического факультета, вначале вечерней, а в 1964 г. – дневной и заочной форм обучения, – решало проблему школьного музыкального воспитания.

По воспоминаниям А.А. Климова, «история музыкально-педагогического факультета уходит в далекие 60-е гг. В школах мы должны были обеспечить преподавание всех учебных предметов. Среди этих учебных предметов была и музыка. И необходимо было, чтобы она преподавалась учителем с соответствующим образованием. Часов на этот предмет в школе было мало (да и не только на этот предмет). Поэтому в 60-е гг. у нас в институте все специальности были двойными. И одной из таких специальностей была «Украинский язык, литература и пение». Для подготовки учителей пения была создана предметная комиссия. Вот это уже было начало, истоки... А затем эта предметная комиссия послужила основой для создания первой кафедры – кафедры музыки и пения... [21].

По Приказу Министерства просвещения УССР №143 от 7 июля 1962 года «О создании вечернего музыкально-педагогического факультета при отдельных педагогических институтах и был открыт музыкально-педагогический факультет в Ворошиловградском государственном педагогическом институте. В этот период ректором института был Всеволод Григорьевич Пичугин (1962 – 1969 гг.) – участник Великой Отечественной войны, боевой офицер, историк по специальности, который уделял музыкально-эстетическому воспитанию студентов большое внимание.

В историю музыкально-педагогического факультета имя Всеволода Григорьевича Пичугина вошло навсегда. Период становления этого факультета невозможно представить себе без этого удивительного, мудрого, а самое главное – влюбленного в искусство человека.

По воспоминаниям В.Г. Харченко (выпускник музыкально-педагогического факультета и преподаватель по классу аккордеона с 1970 г.), «при содействии В.Г. Пичугина, несмотря на ограниченные финансовые и ре-

сурсные возможности, в институте были созданы комфортные условия для развития музыкальной культуры и образования студентов. По распоряжению ректора, Институт из своих очень скромных возможностей выделил аудитории для занятий и репетиций, закупил музыкальные инструменты» [28].

Статус первого руководителя не предполагает того трепетного отношения к отдельному факультету, которое проявлял к музыкально-педагогическому факультету Всеволод Григорьевич. И, наверное, не случайно в послужном списке ректора значилось – «Заслуженный работник культуры УССР» (1968). А еще, зная репутацию Пичугина как человека, душой болеющего за дело, студенты в шутку расшифровывали аббревиатуру института (ВГПИ) – как «Всеволода Григорьевича Пичугина Институт».

В то время Ворошиловградский государственный педагогический институт им. Т.Г. Шевченко выполнял следующие функции:

а) подготовка высококвалифицированных специалистов в системе народного образования;

б) постоянное повышение качества подготовки специалистов с учетом требований современного производства, науки и техники, культуры и перспективы их развития;

в) выполнение научно-исследовательских работ;

г) создание высококачественных учебников и учебных пособий;

д) подготовка научно-педагогических кадров;

е) повышение квалификации учителей;

ж) распространение научных знаний [4].

Как мы видим, одной из составляющих деятельности вуза является подготовка научно-педагогических кадров, что способствовало активизации обучения в аспирантуре и повышения качества научно-исследовательских работ студентов.

Приоритетными для кафедры музыки и пения стали следующие направления музыкально-исследовательской деятельности: «Формирование диалектико-материалистического коммунистического мировоззрения у студентов музыкально-педагогических факультетов в процессе преподавания дисциплин специального цикла»; «Теория и методика музыкального образования школьников», «Теория и методика профессионального высшего и средне-специального музыкального образования».

Начало плодотворной работы факультета, ставшего впоследствии мощным центром музыкально-педагогического искусства Луганщины, было положено с момента работы кафедры музыки и пения под руководством неординарной личности и талантливого организатора – Николая Ивановича Карауловского.

Николай Иванович Карауловский – участник боевых действий (с 1943 по 1945 гг.), награжден Орденом Отечественной войны II степени (6 апреля 1985 г.) [29], выпускник Уральской государственной консерватории (ныне – Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского) по классу фагота.

После учебы в аспирантуре на кафедре деревянных духовых инструментов Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова (ныне – Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова), Н.И. Карауловский защищает кандидатскую диссертацию «Выразительные возможности фагота» на соискание ученой степени кандидата искусствоведения (17.00.00) в 1955 году [22]. За время работы Н.И. Карауловский в Луганске организовал коллектив талантливых педагогов, для которых развитие профессии музыканта-педагога стало главным делом профессиональной деятельности. Как отмечает Е.Н. Пономарева, Н.И. Карауловский привлекал для работы на кафедре «не только маститых педагогов-музыкантов, но и творческую молодежь – выпускников консерватории. Очень внимательно он относился к формированию штата концертмейстеров, к вопросам обеспечения хора исполнителями – студентами и преподавателями» [25].

В период становления кафедры решались вопросы, касающиеся репертуарной политики, корректировки учебных планов, вопросов воспитания студентов и трудовой дисциплины. В связи с этим остановимся несколько подробнее на первом заседании кафедры музыки и пения, первый протокол которого датирован 23 ноября 1962 года.

Повестка заседания кафедры включала вопросы о разработке единых требований к студентам по вокалу, специальному инструменту, дирижированию; о посещаемости студентов и дежурстве педагогов.

Прежде всего, Николай Иванович уделял внимание разработке единых требований к студентам по вокалу, основному инструменту, дирижированию; обсуждению нового учебного плана; структуре учебного процесса по индивидуальным дисциплинам, годового планирования экзаменов и зачетов, разрабатывались темы методических работ [6].

Кафедра утверждает план работы музыкального лектория: первая тема – «Мелодия наших дней» – популяризирует песенное творчество советских композиторов В.И. Мурадели, Э.С. Колмановского, А. Бабаджаняна, Я. Френкеля; вторая тема посвящена жизни и творчеству И.О. Дунаевского.

Кроме учебных задач, преподаватели кафедры уделяли значительное внимание воспитательной работе со студентами, осуществлялся контроль в общезнании, рассматривались проблемы посещаемости студентов [10].

Особое значение приобрела разработка концептуального подхода к высшему музыкально-педагогическому образованию, определяющему стратегию и тактику подготовки специалистов нового типа. Традиционные для высшего музыкального образования музыкально-теоретические и исполнительские дисциплины корректировались в связи с педагогическим профилем специалистов для общеобразовательной школы.

Профессиональная подготовка будущих учителей музыки предусматривала как развитие исполнительских навыков (вокальных, инструментальных, навыков дирижирования хором), так и владение уже апробированными в педа-

гогической практике методиками. В связи с этим, на протяжении учебного 1962–1963 гг. на заседании кафедры обсуждались методические доклады и работы, тематика которых раскрывала вопросы подготовки учителей музыки и пения. Представим план методической и исполнительской работы преподавателей кафедры:

1. Щербаченко В.Г. «Работа над художественным образом в вокальных произведениях».

2. Луговенко В.П. «Сборник пьес для слушания музыки в школе (переложение для баяна)».

3. Барышникова О.Я. «Программа факультативного курса «Методика преподавания игры на фортепиано в фортепианном кружке общеобразовательной школы».

4. Костромитина В.В. «Постановка рук в классе фортепиано».

5. Антонов А.В. «Воспитание вокально-хоровых навыков».

6. Яровая М.В. «О певческом дыхании» [11].

Таким образом, уже с первых шагов работы кафедры музыки и пения творческий коллектив проводит активную учебную и методическую деятельность, что в обязательном порядке взаимосвязано с работой по оказанию помощи в работе учителей музыки согласно плану работы Ворошилоградского государственного педагогического института им. Т.Г. Шевченко (присвоено с 1939 г.).

И уже с тех пор обязательным была организация и проведение творческих конференций по обмену опытом. Так, 28–29 марта 1963 г. на творческой конференции в вузе среди секций по различным дисциплинам принимала участие и кафедра музыки и пения, не только с методическими докладами, но и с концертными номерами.

Содержание протоколов заседаний кафедры музыки и пения на протяжении всего 1962–1963 уч. г. раскрывает всю палитру творческой деятельности преподавателей и студентов; обсуждаются открытые уроки, методические доклады, воспитательные мероприятия.

Особо хочется отметить достаточно многочисленный состав кафедры музыки и пения, учитывая, что набор студентов на 1963–1964 гг. составлял 50 человек. Согласно протоколу №1 от 6 сентября 1963 года присутствовали следующие преподаватели: Н.И. Карауловский (заведующий кафедрой), В.И. Воеводин, Е.Ф. Перовская, В.И. Рукомойников, О.Я. Барышникова, Г.А. Делихова, Е.И. Новодережкина, В.В. Костромитина, В.П. Луговенко, Т.В. Брагина, Л.А. Голованова, В.В. Голованов, М.В. Агопов, В.Я. Горячих, С.Я. Иоффе, Д.Ф. Пиронко, Г.П. Пергеклип, В.А. Беззабава, Ю.И. Трофимов, С.М. Осокина [13].

На кафедре уже в то время существовали секции: вокала, фортепиано, дирижирования и народных инструментов, за каждой из которых был закреплен ответственный преподаватель: В.И. Воеводин (секция баянистов), Е.Ф. Перов-

ская (секция вокалистов), В.И. Рукомойников (секция дирижеров), Л.А. Голованова (секция теоретиков), О.Я. Барышникова (секция фортепиано).

Стратегия развития факультета, бесспорно, связана с решением ректора В.Г. Пичугина, пригласившего в институт лучших педагогов в области музыкального искусства. Так, дирижирование преподавал Натан Григорьевич Рахлин (выпускник Киевской консерватории); хоровое дирижирование вели Татьяна Алексеевна Топунова, Гарри Юрьевич Козаченко (выпускники Московской консерватории); оркестровое дирижирование – Николай Иванович Карауловский (выпускник Уральской консерватории), хормейстер – Зинаида Павловна Киселева и баянист – Николай Васильевич Бондарь (выпускники Донецкой консерватории), хормейстер Владимир Иванович Кем (выпускник Одесской консерватории); баянист – Юрий Иванович Трофимов, теоретик-музыковед – Михаил Лазаревич Воль (выпускники Львовской консерватории); теоретики-музыковеды – Владимир Владимирович Голованов и Людмила Алексеевна Голованова (выпускники Саратовской консерватории).

Таким образом, закладываются основы для будущего роста и масштаба музыкально-педагогического факультета.

В числе первых выдающихся преподавателей музыкально-педагогического факультета был совершенно особенный человек – Исидор Михайлович Каганов, профессионал с большой буквы, получивший блестящее образование в Болонской музыкальной академии и в Берлинской высшей музыкальной школе. Однако ему, в силу сложных обстоятельств, пришлось пройти непростой жизненный путь. Именно Исидор Михайлович в 1965 году возглавил кафедру музыки и пения, приняв ее после Николая Ивановича Карауловского, который переезжает в Одессу, где снова открывает новый факультет и новую кафедру. Кстати, Н.И. Карауловский вновь становится первым деканом музыкально-педагогического факультета Одесского государственного педагогического института имени К.Д. Ушинского, где снова занимает должность заведующего кафедрой музыки и пения [25, с. 69].

По воспоминаниям коллег, И.М. Каганов был человек, необычайно одаренный, высоко образованный музыкант, обладающий от природы абсолютной памятью, блестяще читал ноты. При его появлении была создана первая группа скрипачей (5 человек). И, таким образом, на кафедре образовался струнный ансамбль, позже состав ансамбля дополнился виолончелистами.

Важной составляющей деятельности преподавателей кафедры музыки и пения была работа по оказанию помощи учителям музыки, согласно плану Ворошиловградского педагогического института им. Т.Г. Шевченко взаимодействия со школами. С целью повышения идейно-теоретического уровня и научно-методической квалификации учителей музыки и ознакомления их с современными достижениями науки, прочитано 292 лекции, 49 семинаров, 116 консультаций [12].

В связи с этим, в 1968 г. преподавателями кафедры (заведующий К.П. Староскольцев) для учителей музыки и пения Луганщины были проведены следующие мероприятия:

- для учителей Старобельского района старшим преподавателем В.В. Головановым прочитана лекция «Музыка в жизни В.И. Ленина»;
- для учителей г. Кадиевка старшими преподавателями Г.Ю. Козаченко и В.В. Рукомойниковым проведен методический семинар по организации внеклассной работы;
- для руководителей хоровых коллективов старшим преподавателем В.В. Рукомойниковым прочитаны лекции.

Следует указать на тот момент, что взаимосвязь кафедры музыки и пения со школой могла бы быть более действенной при наличии оборудованных кабинетов музыки, где можно использовать наглядные и технические средства.

И все-таки, основной задачей музыкально-педагогического факультета была подготовка учителей музыки и пения в школе, руководителей детских хоровых коллективов, поэтому особое внимание уделялось хоровым дисциплинам [27].

Первым заведующим хоровой секции (весьма условно) был Валентин Иванович Рукомойников – одаренный музыкант, очень умный человек, с долей одесского юмора. Вместе с тем его все боялись, но при этом очень любили. Он возглавлял первый хор (тогда еще – хор вечернего отделения). Именно с этого хора вечернего отделения все и началось. За годы развития на факультете сменилось множество руководителей хоровых коллективов, среди которых были Гарри Юрьевич Козаченко (Московская консерватория), Лариса Григорьевна Шумакова (Одесская консерватория).

Архив протоколов заседаний кафедры музыки и пения свидетельствует о разнообразных видах деятельности преподавателей кафедры: утверждение нового учебного плана, подготовка студентов к педагогической практике, экзаменационные требования по предметам, результаты академического концерта по специальному инструменту, состояние документации, утверждение правил приема, о работе вокальных кружков, вопрос о трудовой дисциплине преподавателей, подготовка к весенней экзаменационной сессии, утверждение билетов на государственные экзамены. Кроме учебных вопросов, обязательным было обсуждение открытых уроков преподавателей, докладов, посвященных проблемам методики обучения вокалу, дирижированию, игре на музыкальных инструментах [8].

О качестве подготовки студентов более всего указывает запись о государственном экзамене первого выпуска в 1967 г. По мнению председателя государственной экзаменационной комиссии, Заслуженного деятеля искусств УССР – Сергея Артемьевича Васильева – сложилось общее положительное впечатление: «Выпускники музыкально-педагогического факультета приобрели необходимые знания, хорошую идейную и теоретическую подготовку, и, в дальнейшем, смогут принести большую пользу в деле эстетического воспитания под-

растающего поколения» [9]. И в качестве недостатков С.А. Васильев отметил недостаточное включение в учебные планы произведений украинских авторов; необходимость педагогизации учебного процесса и повышение роли методики внешкольной и внеклассной работы, изучение школьного репертуара [Там же].

С 1969 г. в структуре вуза происходят значительные изменения и основу составляют исторический, филологический, физико-математический, естественно-географический факультеты, факультет физического воспитания [7].

Деканом музыкально-педагогического факультета становится выпускник Харьковского института культуры и искусств, дирижер-хормейстер по специальности – Валентин Евгеньевич Поляков. Благодаря своим человеческим качествам, именно он в те годы является лидером факультета. В истории музыкально-педагогического факультета это был самый молодой декан (27 лет); творческий человек, удивительно мобильный, прекрасный организатор.

На кафедре работают выпускники Одесской школы, Свердловской консерватории, Московской консерватории, Львовской консерватории, Астраханской консерватории, Казанской консерватории, Кишиневской консерватории, в связи с чем, на кафедре царило своеобразное творческое соревнование.

С 1970 по 1976 год кафедрой заведовала Татьяна Алексеевна Топунова. Именно в это время музыкально-педагогический факультет переименовуют в факультет музыки и пения.

Традиции кафедры, заложенные выдающимися музыкантами, развивались все последующие годы, в том числе, и Виктором Григорьевичем Тришневым (выпускник Кишиневской консерватории), занимавшим этот пост долгое время и запомнившимся многим преподавателям как спокойный и уравновешенный человек. Кроме того, В.Г. Тришневский – вокалист, обладающий красивым баритоном. В то время на кафедре существовал ансамбль преподавателей, где он был солистом.

Чуть позже, в 70-е гг., пришла новая плеяда молодых хормейстеров. Они также талантливо и увлеченно, вместе со своими студентами создавали настоящие шедевры хорового искусства: Юрий Семенович Чернов (выпускник Харьковского института искусств), Нина Романовна Зубкова (Астраханская консерватория), Наталья Александровна Князева (Киевская консерватория), Ольга Александровна Александрова (представительница Симферопольской хоровой школы), под руководством которой, гораздо позже, студенческий хор выезжал на гастроли в Австрию.

Профессия учителя музыки и пения всегда предполагала хорошее владение музыкальными инструментами. Поэтому с первых лет существования на факультете работали преподаватели-инструменталисты, в том числе и народники. В 70-е годы XX в. на музыкально-педагогическом факультете существовал оркестр народных инструментов из 120 человек, капелла бандуристов, ансамбль баянистов, и другие инструментальные составы.

Именно в советский период очень активно развивалась художественная самодеятельность. Не стал исключением и Ворошилоградский государствен-

ный педагогический институт, где каждый преподаватель музыкально-педагогического факультета был закреплен за одним из общих факультетов. На каждом факультете был свой хор, каждый факультет имел свои коллективы: музыкально-театральный (руководитель М.Л. Воль), вокально-инструментальный ансамбль «Ровесник» (руководитель В.Е. Поляков); ансамбль гитаристов (руководитель А.П. Балык); хор «Интеграл» физико-математического факультета (руководитель А.З. Хамишон); хореографический ансамбль народного танца «Кобзарь» (руководитель В.И. Вакуленко); эстрадный ансамбль факультета физического воспитания (руководитель А.Г. Коган), оркестр народных инструментов (руководители А.Ф. Петченко, В.П. Луговенко); оркестр баянистов (руководители А.П. Макогонов, А.Н. Литвинов) [24].

В истории факультета были разные периоды, и один из них очень непростой. В 1975 г. факультет музыки и пения вновь переименовывают в музыкально-педагогический. И теперь он готовит учителей по двум специальностям: «учитель музыки и пения» и «педагогика и методика начального обучения».

Новым деканом становится кандидат филологических наук, доцент Борис Петрович Коротков, а с 1978 г. более десяти лет факультетом руководит кандидат филологических наук, доцент Лилия Алексеевна Буторева, о которой все говорят, как об интеллигентном и очень отзывчивом человеке.

Факультет в тот период готовил специалистов, для которых «музыка» стала дополнительной специальностью, что нашло соответствующее отражение в учебных планах и учебных дисциплинах, поэтому музыкально-исполнительское мастерство и творческие достижения студентов сложно охарактеризовать. Исключением можно назвать успешные выступления хоровых коллективов факультета в смотрах студенческой художественной самодеятельности.

В связи с недостаточным аудиторным фондом для контингента начальных классов руководство освобождает библиотеку и комнату, где хранились инструменты. К сожалению, музыкальные инструменты (народные, струнные и духовые) были списаны, ликвидированы, частично переданы в институтский студенческий клуб.

Таким образом, была уничтожена годами накопленная инструментальная база для существования оркестров и инструментальных ансамблей.

Середина 70-х годов XX в. для музыкально-педагогического факультета стали периодом реорганизации. Ректором Ворошилоградского государственного педагогического института имени Т.Г. Шевченко назначен Дмитрий Александрович Жданов (1975 г.), философ по специальности, депутат Верховного Совета СССР. Будучи доктором философских наук, Д.А. Жданов интенсивно занимается научной деятельностью и ставит необходимым условием обучение в аспирантуре и защиту кандидатских диссертаций преподавателей педагогического института [20].

В последующие годы факультет развивается, а вместе с ним расширяет свои творческие границы кафедра музыки и пения. На музыкально-педагогическом факультете в тот период работает Виктория Константиновна Суханцева (1976–1994 г.).

С назначением В.К. Суханцевой в 1976 г. на должность заведующей кафедрой музыки и пения преподаватели начинают обучение в аспирантуре и работают над написанием кандидатской диссертации: А.Ф. Петченко, Л.П. Воеводина, Н.А. Иванова, Э.А. Заровская, Н.П. Гвоздева и др.

И это неудивительно, ведь В.К. Суханцева обладает особой энергетикой, умеет располагать к себе и заряжать окружающих необыкновенной мудростью и желанием познания. Все, кто защищается по близким темам сегодня, ссылаются на ее монографии. Немецкий писатель Лион Фейхтвангер утверждал, что человек талантливый – талантлив во всех областях. Виктория Константиновна на собственном примере подтвердила правдивость этого изречения.

В рассматриваемый период 70–80-е гг. XX в. на музыкально-педагогическом факультете педагоги исследовали коллективную тему «Совершенствование методов и форм музыкального воспитания учащихся 1–7 классов» [17].

В плане работы кафедры музыки и пения на 1978–1979 уч. г. в пункте о научно-исследовательской деятельности были указаны следующие темы:

1. Вокальная подготовка учителя пения.
2. Эстетические свойства ритма в музыке и поэзии.
3. Развитие профессиональных качеств учителя музыки и пения общеобразовательной школы у студентов музыкально педагогического факультета в процессе их обучения в институте.
4. Индивидуальный подход к развитию профессиональных педагогических навыков у студентов музыкально-педагогических факультетов педвузов.
5. Психолого-педагогические аспекты обучения игре на дополнительном инструменте студентов музыкально-педагогических факультетов педвузов [Там же].

К тому же, в документах прошлых лет, в частности, в плане идейно-воспитательной, учебно-методической и научной работы кафедры музыки и пения (1977–1978 гг.), кроме пунктов о научных исследованиях и проведении научных конференциях, обращалось внимание на необходимости использования всех форм повышения научно-педагогической квалификации преподавателей:

- а) направление на ФПК (факультет повышения квалификации);
- б) занятия в вечернем университете марксизма-ленинизма;
- в) сдача экзаменов кандидатского минимума;
- г) активное участие в работе методологического семинара по марксистско-ленинской эстетике.

Обязательным в научной работе было обсуждение и подготовка докладов, тематика которых отражала профессиональные вопросы педагогов-музыкантов:

а) украинские баянисты-лауреаты и их вклад в дело эстетического воспитания молодежи (А.Ф. Петченко);

б) основные проблемы воспитания навыков самостоятельности в работе студентов в классе фортепиано (Л.П. Воеводина);

в) основные методические положения начального периода обучения на фортепиано;

г) развитие навыков аккомпанемента с листа (А.З. Фафурдинова);

д) стихийность и сознательность в исполнительском искусстве;

е) музыкально-эстетические вопросы в письмах Б.Л. Яворскому (Н.И. Кружилина);

ж) развитие профессиональных качеств педагога у студентов музыкально-педагогического факультета (А.С. Муратов);

з) формирование музыкально-хоровых представлений в работе над хоровой партитурой (Т.Н. Сиренко);

и) вокально-эстетическая подготовка учителя музыки и ее роль в развитии певческого голоса школьников (В.Г. Тришневский);

к) эстетические свойства ритма в музыке и поэзии (В.К. Суханцева) [5].

Как указывается в Отчете о научно-исследовательской работе за 1979 г., «кафедра музыки и пения планировала и осуществляла научно-исследовательскую работу в соответствии с решениями XXV съезда КПСС, положениями Конституции СССР и постановлениями ЦК КПСС и Совета Министров СССР» «О дальнейшем повышении эффективности научных исследований в вузах», «О дальнейшем развитии высшей школы и повышении качества подготовки специалистов» от 6 мая 1979 г.».

На заседаниях кафедры систематически обсуждались следующие вопросы научной работы:

1. Улучшение качества профессиональной подготовки и идейно-политического воспитания студентов в свете решений и Постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О дальнейшем развитии высшей школы и повышении качества подготовки специалистов».

2. Решение Коллегий МП СССР и Министерства Просвещения УССР по вопросам научно-исследовательской работы.

3. Отчет преподавателей кафедры – Л.В. Петченко, В.Г. Тришневого о прохождении ФПК (факультета повышения квалификации).

4. Обсуждение статей О.А. Апраксиной «О праве учителя-музыканта на эксперимент»; О.П. Соколовой «Формирование навыков многоголосного пения в процессе хоровых занятий у студентов первого курса»; В.И. Козлова «Формирование познавательной активности студентов музыкально-педагогического факультета в процессе спецсеминара по методике музыкального воспитания»; обзор сборника «Музыкальное воспитание в школе», выпуск 13.

5. Планирование научно-исследовательской работы со студентами [14].

Проанализировав темы кандидатских диссертаций, мы убедились, что актуальность исследований представлена достаточно широко:

1. Петченко А.Ф. «Психолого-педагогические основы обучения игре на дополнительном инструменте».

2. Суханцева В.К. «Эстетические свойства ритма в искусстве».

3. Фафурдинова А.З. «Индивидуальный подход к развитию профессиональных навыков у студентов музыкально-педагогических факультетов».

4. Воеводина Л.П. «Педагогические условия формирования адекватного музыкального образа при восприятии музыкального произведения студентами музыкально-педагогического факультета».

5. Тришневский В.Г. «Музыкальное воспитание детей шестилетнего возраста».

6. Князева Н.А. «Проблема воспитания детей в общеобразовательной школе на основе современной музыки».

Работа музыкально-педагогического факультета, решение повседневных задач музыкально-педагогического образования способствовали интенсивному развитию теории и методики профессионального музыкального образования детей.

Установлены прочные связи с кабинетом музыкально-эстетического воспитания общеобразовательных школ; все научные мероприятия – семинары, совещания, курсы по повышению квалификации, обобщение и внедрение передового педагогического опыта – проводились совместно с кафедрой музыки и пения.

Более конкретно в протоколах заседания кафедры музыки и пения данный факт отображен в представленной информации:

а) обобщение и внедрение передового педагогического опыта преподавателя СШ№20 С.Ф. Запорожченко;

б) привлечение учителей музыки С.Ф. Запорожченко и В.И. Белостоцкого к проведению педагогической практики студентов III и IV курсов музыкального отделения;

в) привлечение учителей музыки к проведению лабораторных занятий по методике музыки на III и IV курсах;

г) привлечение учителей музыки к совместной работе над изучением комплексной темы кафедры [15].

Поддерживая тесную связь со школами, преподаватели кафедры оказывают им квалифицированную методическую помощь. Работа по созданию учебно-методических материалов в помощь школе, дошкольным учреждениям, средним специальным учреждениям, является для музыкально-педагогического факультета приоритетным направлением в научно-исследовательской деятельности.

Плодотворным было и руководство научно-исследовательской работой студентов, которая является важной составляющей научно-исследовательской деятельности коллектива. В связи с чем, на кафедре были созданы, так называемые, проблемные группы студентов, изучающие специфические аспекты своей будущей профессиональной деятельности:

1. Методика обучения игре на баяне. Научный руководитель А.Ф. Петченко (8 студентов).

2. Музыка в младших классах. Научный руководитель Ю.С. Чернов (18 студентов).

3. Музыка в старших классах. Научный руководитель В.Г. Тришневский (16 студентов).

4. Совершенствование форм преподавания фортепиано в педучилищах. Научный руководитель В.К. Суханцева (10 студентов).

5. Совершенствование форм учебной работы в концертмейстерском классе. Научный руководитель Л.П. Воеводина (10 студентов) [16].

Перспективами направлений научной работы кафедры музыки и пения были определены задачи по дальнейшему изучению комплексной темы кафедры «Совершенствование форм организации учебной работы по музыке в школе и в вузе» и усиление роли музыкального воспитания детей в подготовительных классах (шестилетние дети).

В дальнейший период активной творческой деятельности кафедры все более отчетливо дисциплины разделяются на хоровые и связанные с игрой на музыкальных инструментах. К 1980 г. возникает необходимость создания второй кафедры – теории, истории музыки и игры на музыкальных инструментах, заведующей которой стала В.К. Суханцева (1976–1994 гг.). Кафедру методики музыкального воспитания, пения и хорового дирижирования также возглавлял В.Г. Тришневский.

В то время также продолжают работать многие музыкальные коллективы, приходят новые преподаватели, среди которых выпускница Харьковского института культуры и искусств, будущий директор Института культуры и искусств – Надежда Павловна Гвоздева.

Появляется новое поколение талантливых преподавателей, многие из которых – это вчерашние выпускники факультета. Именно они в дальнейшем составят его научное ядро.

Образовалась прекрасная команда молодых ассистентов, преподавателей, каждый из которых сумел найти свою дорогу в научной сфере, и относительно за небольшой период защитилось порядка десяти диссертаций по философии и педагогике: Анатолий Федорович Петченко, Юрий Семенович Чернов, Татьяна Александровна Аникина, Леонид Леонидович Мальцев, Александр Николаевич Литвинов, Галина Петровна Нестеренко. Именно эта команда старалась интегрировать учебный процесс и науку.

Преподавание обязательных и факультативных дисциплин в вузе осуществлялось по учебным программам, которые являются основным методическим документом, отражающим профессиональную и мировоззренческую направленность дисциплины, ее цели и задачи в процессе подготовки будущего специалиста, содержание с разбивкой по темам, соответствующей количеству занятий. И, как утверждала В.К. Суханцева, «в качестве обязательного компонента рабочая программа должна содержать раздел, предусматривающий само-

стоятельную работу студентов над освоением материала и различные формы контроля над уровнем их знаний» [18].

На кафедре обсуждалась разработка квалификационной модели специалиста – учителя музыки – как один из важных составляющих 5-летнего плана научно-исследовательской и научно-методической работы кафедры.

Важно указать на некоторый разрыв в совместных действиях с кафедрой методики музыкального воспитания, пения и хорового дирижирования.

По мнению В.К. Суханцевой, «одним из значительных процессов демократизации учебного процесса представляется изменение роли преподавателя. Из носителя «единственного толкователя знаний» он превращается в руководителя учебного познания, т.е., происходит переосмысление диалектики субъекта и объекта образования. В процессах учебного познания, благодаря руководству со стороны преподавателя, осуществляется восхождение студента от объекта обучения к субъекту образования [19].

Таким образом, в основе образовательного процесса полагается «двойной субъект» – преподаватель и студент в единстве их совместной обучающе-познавательной деятельности. Данная ситуация в корне изменяет задачи и цели вузовского преподавания, определяя конкретные изменения в методиках дисциплин. Целью образовательного процесса становится профессионализация студенческой молодежи через сотрудничество, взаимодействие с преподавателем в процессе обучения.

Новое рождение факультета пришлось на непростые 90-е гг., в период политических и экономических преобразований. Распад советской империи и обретение Украиной независимости – значимые события, которые не могли не затронуть и сферу высшего образования, и жизнь каждого человека. Для выпускников школ вопрос выбора профессии, который и так всегда сложен, становится достаточно проблемным. Луганский педагогический институт им. Т.Г. Шевченко в сложнейших экономических условиях продолжает работать, делать наборы, и, более того, музыкально-педагогический вновь обретает статус самостоятельного факультета. В 1993 г. ректор вуза Анатолий Алексеевич Климов открывает факультет музыки, а специальность, которую получают выпускники, приобретает квалификацию «учитель музыки и мировой художественной культуры». Деканом факультета назначили В.К. Суханцеву.

Открытие этой специальности было общей целью факультета, коллектив которого мечтал о тех студентах, которые сознательно придут на новое, неизведанное поле художественной культуры. Именно в тот период художественная культура становилась объектом исследования, её начинали изучать в общеобразовательных школах. И здесь был огромный потенциал для преломления творческих интересов как педагогов, так и студентов.

Как показал последующий опыт, идея создания специальности «музыка и мировая художественная культура» была воплощена очень успешно. Новое направление давало возможность получать знания искусствоведческого характера, что было необычно для нашего региона.

Факультет стремительно развивается. Музыкальные специальности проходят высший уровень аккредитации и практически приравняются к консерваторским. За небольшой период времени факультет музыки заявляет о себе не только в регионе, но и далеко за его пределами.

Факультет музыки повлиял на становление не только педагогов-практиков, но и многих известных ученых, среди которых: доктор педагогических наук, доцент, старший научный сотрудник Федерального государственного бюджетного научного учреждения «Институт художественного образования и культурологии Российской академии образования» Елена Филипповна Командышко, член-корреспондент Академии наук Украины, доктор педагогических наук, профессор Галина Павловна Шевченко, доктор философских наук, профессор Алексей Петрович Воеводин, доктор философских наук, профессор Юрий Львович Афанасьев.

Жизнь стремительно набирала обороты, и факультет музыки стал расширяться за счет новых специальностей. Так, рядом со специальностями традиционного музыкально-педагогического профиля появляются новые: музыкальное искусство, хореография, кино-, телеискусство, культурология, изобразительное и декоративно-прикладное искусство, парикмахерское искусство и декоративная косметика. Понятно, что такое количество разных специальностей не могло поместиться в рамки одного факультета. Поэтому на его базе в 2000 г. была создана новая структура – Институт культуры и искусств Луганского государственного педагогического университета имени Тараса Шевченко.

Институт культуры и искусств достаточно плодотворно сотрудничает с различными творческими организациями и университетами Украины и зарубежных стран. Такая деятельность позволила осуществить несколько серьезных международных проектов: поездка смешанного хора и академического симфонического оркестра Луганской областной филармонии в Австрию, где с успехом были исполнены в 2005 г. «Симфония №9» Л. Бетховена; в 2006 г. – «Реквием» В. Моцарта, и в 2008 г. состоялась гастрольная поездка солистов Института культуры и искусств в Японию, а затем в шесть европейских стран.

Примечательно, что в те годы в Институте культуры и искусств обучались 1275 студентов, из которых более 100 иностранных студентов из России, Китая, Туркменистана, Ирака, Ирана, Сирии, Нигерии, Иордании и Израиля.

Структура Института культуры и искусств (2000–2020 гг.) представлена содружеством таких кафедр:

- кафедра музыковедения и инструментального исполнительства
- кафедра изобразительного и декоративно-прикладного искусства
- кафедра хореографии
- кафедра профессионального мастерства, дизайна имиджа и стиля
- кафедра пения и дирижирования
- кафедра культурологии и кино-, телеискусства.

Кроме успешной учебно-образовательной деятельности, активно действуют научно-образовательный центр художественно-эстетического воспитания,

творческие лаборатории, студия художественно-эстетического развития личности, учебная телестудия, оперная студия, детская педагогическая филармония, салон парикмахерского искусства и декоративной косметики, учебная студия звукозаписи, библиотека, учебно-методические кабинеты.

За время существования музыкально-педагогического факультета, а впоследствии и Института культуры и искусств, вышло немало высококвалифицированных специалистов, которые работают во многих отраслях образования, науки и культуры в разных странах мирового сообщества.

События последних лет внесли коррективы в систему высшего образования на Луганщине, в силу которых произошла трансформация структурных подразделений Луганского государственного педагогического университета и возникновение факультета музыкально-художественного образования имени Джульетты Якубович (с 2020 г.).

Присвоение факультету имени народной артистки Украины, почетного гражданина города Луганск, профессора кафедры музыкального образования – Джульетты Якубович – стало символом высокой культуры, профессионального мастерства и творческого вдохновения для студентов и преподавателей факультета.

Время требует перемен, поиска новых путей улучшения качества подготовки специалистов, усиления их конкурентоспособности и востребованности. Изменения, происшедшие в музыкально-педагогической науке и практике, указывают на необходимость педагогам высшей школы применять аналитический подход и поистине универсальную осведомленность во многих областях музыкально-педагогического образования.

Литература

1. Анпилогова, Т.Ю. У истоков музыкально-педагогического образования ДИНО: творческая деятельность М.А. Кушлина / Т.Ю. Анпилогова // Музыкально-педагогический факультет: годы, события, люди: сборник научных и публицистических работ / Ред.-сост. Л.П. Лабинцева ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ». Луганск : Книта, 2022. С. 7–15.

2. Горлинский, В.И. Музыкальное образование как процесс: реалии времени, тенденции, прогнозы, перспективы : дисс. ... докт. пед. наук : 13.00.02 / Горлинский Вячеслав Иванович. Москва, 2003. 300 с.

3. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 1. Д. 87. Л. 78.

4. Госархив. ЛНР. Р-416. Оп.1. №367. Л.3.

5. Госархив ЛНР. Р-416. Оп.1. №1296. Л.7.

6. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №315. Л. 3.

7. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №315. Л. 11.

8. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №324. Л.15.

9. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №366. Л.24.

10. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №368. Л. 27.

11. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №368. Л. 51.

12. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №693. Л. 6.

13. Госархив ЛНР. Р-416. Оп. 2. №695. Л. 3.

14. Госархив. ЛНР. Р-416. Оп.2. №1461. Л.2.

15. Госархив. ЛНР. Р-416. Оп.2. №1461. Л.8.

16. Госархив. ЛНР. Р-416. Оп.2. №1461. Л.9.
17. Госархив. ЛНР. Р-416. Оп.2. №1461. Л.10.
18. Госархив. ЛНР. Р-416. Оп.2. №2256. Л.10.
19. Госархив. ЛНР. Р-416. Оп.2. №2256. Л.12.
20. Жданов Дмитрий Александрович. [Электронный ресурс]. Доступ к источнику: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения 13.10.2021).
21. История Луганского края. Монография / А.А. Климов, В.С. Курило, И.Ю. Бровченко. Луганск, 2008. 400 с.
22. Карауловский, Н.И. Выразительные возможности фагота : автореф. дисс. канд. искусствоведения : 17.00.02 / Карауловский Николай Иванович. Ленинград, 1955. 12 с.
23. Мариупольская, Т.Г. Подготовка педагога-музыканта для общеобразовательной школы: прошлое и настоящее (из истории музыкального факультета МПГУ // Наука и школа. Москва, 2015. Вып. 3. С.174–179.
24. Петченко, А.Ф. История высшего музыкального образования Луганщины: факты, события. Личности // Проблемы и перспективы развития науки в университете в условиях Луганской Народной Республики : сб. матер.Науч. форума, посвященного 95-летию Луган. гос. ун-та имени Тараса Шевченко и Дню российской науки (г. Луганск, 09 февраля 2016 г. / отв. за вып. Р.В. Евдокимова. Луганск : «Альма матер», 2016. С. 242–254.
25. Пономарева, Е.Н. Николай Иванович Карауловский – первый заведующий кафедрой музыки и пения // Музыкально-педагогический факультет: годы, события, люди: сборник научных и публицистических работ / Ред.-сост. Л. П. Лабинцева ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ». Луганск : Книта, 2022. С. 82–90.
26. Собрание постановлений правительства СССР. М., 1960. № 7. С. 225.
27. Факультет музыкально-художественного образования имени Джульетты Якубович. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://lgpu.org/fakultet-mho> (дата обращения 19.12.2021).
28. Харченко, В. Г. Высшее музыкальное образование исполнителей на народных инструментах на Луганщине / В. Г. Харченко, А. Ф. Петченко // Музыкально-педагогический факультет: годы, события, люди: сборник научных и публицистических работ / Ред.-сост. Л. П. Лабинцева, ГОУ ВО ЛНР «ЛГПУ». Луганск : Книта, 2022. С.105–110.
29. Юбилейная награда Николая Карауловского / Память народа [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://pamyat-naroda.su/awards/anniversaries> (дата обращения 15.12.2021).

Евгения Михалёва (Луганск)

О двух книгах последнего времени

«Друзья мои! Прекрасен наш союз!». Монография в 2 томах. Посвящается 25-летию творческого содружества Луганской государственной академии культуры и искусств имени Михаила Матусовского и Музыкального центра г. Рош-ла-Мольера. – Луганск: Пресс Экспресс, 2023.



Эта книга посвящена двадцатипятилетию творческого содружества Луганской государственной академии культуры и искусств имени М. Матусовского с Музыкальным центром французского города Рош-ла-Мольера. Четверть века ежегодных обменов музыкальными коллективами, ансамблями, мастер-классами ведущих педагогов с талантливыми студентами вылились в стройную систему взаимообогащения опытом работы с начинающими музыкантами, оркестрами, инструментальными и вокальными ансамблями, хором. Навсегда остались в памяти любителей музыки Рош-ла-Мольера, Сент-Этьена яркие концертные программы лауреата международных конкурсов женского хора «Благовест» под управлением Н. Князевой и камерного оркестра «Серенада» под руководством Н. Козловой, лауреата международных конкурсов духового оркестра, возглавляемого С. Йовсой, и лауреатов международных конкурсов ансамблей народных инструментов «*Subito*», «Браво», созданных С. Петрик.

Отдельно хочется сказать о совместных проектах двух учебных заведений – концертах духового оркестра г. Рош-ла-Мольер с участием студентов и преподавателей колледжа при академии им. М. Матусовского, хорового коллектива музыкального центра с учащимися-хормейстерами из Луганска. Особняком стоят народные коллективы, своего рода «фольклорная экзотика» для французской музыкальной культуры, не практикующей обучения на домре, балалайке,

гусях и их разновидностях, но представляющих живой интерес для европейской аудитории.

Свой вклад в укрепление 2-х сторонних дружеских и профессиональных отношений внесли мастер-классы в Рош-ла-Мольере профессора Н. Князевой и профессора И. Ененко, заведующей цикловой комиссии струнных инструментов колледжа виолончелистки Н. Козловой и заведующего цикловой комиссией эстрадных инструментов кларнетиста Н. Йовсы, аккордеонистки И. Золотаревой. Соответственно позитивный отклик имели мастер-классы французских коллег тромбониста Э. Фреснона, виолончелистки К. Фреснон, скрипачки И. Триолье в Луганске. Всё это стало продолжением многолетних, насчитывающих десять веков русско-французских культурных связей, укреплявших дружеские отношения между великими державами Европы, о чём повествует первый том монографии в двух книгах.

В первом томе сделан обзор русско-французского культурного диалога со времён Анны Ярославовны (XI век) до нашего времени, определяется значение Петра I и его реформ в установлении дипломатических отношений между странами, рассматривается эпоха царствования Елизаветы Петровны и Екатерины II в контексте продолжения лучших традиций петровской эпохи.

Во второй и третьей главах речь идёт о взаимодействии двух культур в области литературы, изобразительного искусства и музыки, взаимном интересе художественной элиты России и Франции к познанию истории, литературы и искусства 2-х стран, влиянии Первой мировой войны и Октябрьской революции 1917 года на формирование русской эмиграции. Автор рассматривает коммуникацию крупнейших государств Европы в свете политических событий, внимание к молодой стране Советов выдающихся писателей, музыкантов, живописцев, скульпторов и архитекторов, членов французской коммунистической партии. В четвёртой главе, освещается многообразие творческих контактов между Россией и Францией, создание российских культурных центров в Париже, Лионе, Марселе, других крупных городах и соответственно французских в Москве, Санкт-Петербурге, Екатеринбурге, Саратове и др.

ГЛАВА 1. «ПРЕДАНЬЯ СТАРИНЫ ГЛУБОКОЙ»

*В каждый момент нашей жизни
мы должны отыскать не то,
что нас отделяет от других людей,
а то, что у нас с ними общего.*

Дж. Рескин



Портрет Анны Ярославны

Со времён глубокой древности люди стремились к взаимопониманию, одаривая друг друга бесценным опытом познания мира, ассимилируя достижения в области культуры и искусства. Философ Мишель Монтень заметил однажды: «Нет, кажется, ничего, к чему бы природа толкала нас более, чем к дружескому общению» [29, с. 235]. У России и Франции оно началось в середине XI столетия, когда дочь Ярослава Мудрого Анна Русская стала женой Генриха I и, соответственно, королевой Франции (1024–1075).

Как свидетельствуют исторические источники, на государственных документах наряду с подписями короля встречаются славянские буквы. Удивляя своей образованностью и политической дальновидностью римского папу Николая II, Анна Ярославна привезла в Париж собственную библиотеку. Своему первому сыну она дала греческое имя Филипп, ставшее традиционным династическим именем французских королей. После смерти мужа Анна Русская осуществляла регентство и успешно правила страной.

Началом дипломатических связей стал 1413 год. Великий Новгород и Псков посетил находившийся на службе у герцога Бургундии фламандский рыцарь, политик и дипломат Ж. де Ланнуа. Он описал своё пребывание в России в сочинении «Путешествия посольства» (1439–1450). В конце XVI века наметились контакты двух стран, когда царь Борис Годунов отправил 6 дворянских сынов учиться в Германию, 6 – в Англию и 5 – во Францию. В 1615 году во Францию был откомандирован И. Кондырев с наказом и жалобой на польского и шведского королей, а также известием о вступлении на царский престол Михаила Фёдоровича Романова, принятого Людовиком XIII в Бордо.

Каждого, кто проявляет интерес к русско-французским отношениям, удивляют большие паузы (около двух столетий) в коммуникации европейских госу-

дарств со времён Анны Ярославны вплоть до Петровской эпохи. Причины следует искать в истории России с её обособленностью, мотивированной татаро-монгольским игом, феодальной раздробленностью и проблемами в образовании единого государства, а также во влиянии православной церкви, ограждавшей Русь от всего «еретического», «западного» (в том числе и от образованности, форм культурного бытования). Уже в начале следующего, XVII столетия зарождаются дипломатические отношения – обмен посольствами, способствующий установлению культурных и экономических связей. Впечатления русских послов от страны, где всё было иначе, нежели в России, сохранились в их записях, свидетельствующих о нравах и традициях французского двора. Так, стольника П. Потёмкина и дьяка С. Румянцева, пребывавших в Париже в 1668 году, поразил выезд королевы с наследником престола из столицы. Монархи ехали открыто, без охраны, и вовсе не прятались от своего народа. Уже в Петровскую эпоху в 1687 году князя Я. Мышецкий и Я. Долгорукий, находясь на аудиенции у Людовика XIV, были поражены роскошью Версаля, самого богатого двора Европы. Однако прочные дипломатические и культурные связи с Францией устанавливаются вместе с революционными преобразованиями Петра I в начале XVIII века.

В этот период во Франции живо интересуются Московией, изучая её географическое положение, историю, социальный строй, государственное устройство. В свою очередь единомышленник Петра I А. Матвеев, побывавший в Париже с неофициальным визитом, в собственном дневнике кроме описания жизни аристократии и королевского двора делает подробные записи о структуре образовательных учреждений, об Академии наук и обучении языкам.

Помимо двухстороннего интереса, сближению государств способствовал приём на службу в России французских ремесленников разных специальностей. Дело в том, что при Людовике XIV гугеноты лишились свободы вероисповедания и уезжали в далёкую страну, увозя с собой культуру, традиции культуры и быта Франции. Пётр I направлял молодых людей учиться в европейские страны. И если для освоения точных наук, технических знаний, необходимых прежде всего для строительства флота, избирались Голландия, Англия и Германия, то приоритет в гуманитарных знаниях, литературе и искусстве, общественном развитии сохранялся за Францией. Именно поэтому русский царь в 1717 году отправился в самое могущественное и влиятельное государство Европы. «Самодержавною рукой / Он смело сеял просвещение, / Не презирал страны родной, / Он знал её предназначенье» [30, с. 88].

Пётр I, обладая даром вперёдсмотрящего в политике, видел во Франции одного из гарантов территориальных приобретений России в Прибалтике, надеялся на финансовую помощь, вынашивал планы династических браков, дабы связать Версаль и Санкт-Петербург, но наиболее важная роль отводилась им культурно-просветительской цели. Из докладов своей дипломатической службы царь знал, что во Франции «художества больше прочих всех государств европейских цветут и всех свободных наук ведения основательное всегда умно-

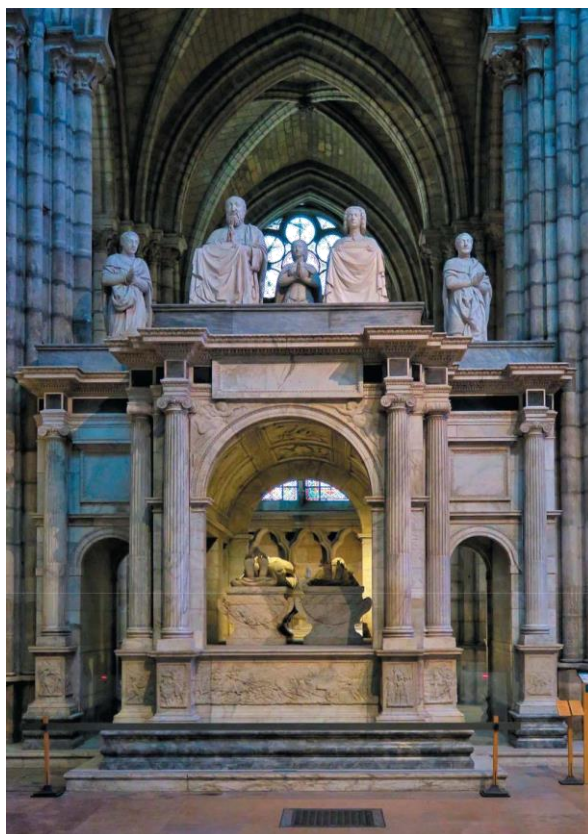
жается» [7]. Из Парижа в Россию везли книги, гравюры с изображением зданий и садов, Дома инвалидов, описание картин Рубенса в Люксембургском дворце, чертежи водоподъёмной машины и многое другое. Кроме того, приехали первоклассные мастера, в числе которых архитектор Ж.-Б. Леблон, скульптор Б.К. Растрелли, резчик Н. Пино, живописец Л. Каравак и др. То есть к моменту второго путешествия по Европе царь обладал широким духовным кругозором, прочными знаниями в области многообразного спектра культуры Западной Европы. К тому же после смерти «короля-солнца» наметилось потепление в русско-французских отношениях. Не удивительно, ведь Россия представляла собой великую державу, и к встрече с Петром I готовились основательно. Позже французский историк, министр просвещения конца XIX века А. Рамбо напишет: «Он останется величайшим иностранным гостем, которого когда-либо видел Париж» [1].



А что же русский царь видел в Париже? Побывав в портах Дюнкерка и Кале, где отстоял всю ночь в походной церкви, потом отпраздновал Пасху, он сделал остановку в Булони, Абвиле и Бретейе. Свободно расхаживая по улицам, ознакомился с достопримечательностями, в частности, в Абвиле посетил суконную мануфактуру, вникая в тонкости производства. Пётр I путешествовал в экипаже собственной конструкции. Он состоял из каретных дрог с установленным на них кузовом одноколки, чтобы можно было всё рассмотреть на пути к столице. Утомлённый праздным любопытством толпы, царь проехал Амьен, где ему готовили торжественную встречу, в Бомоне пересел в королевскую карету. В сопровождении пятнадцати гвардейцев кортеж из шести карет въехал в Париж вечером 26 апреля. Народ приветствовал русского государя на иллюминированных улицах до самого Лувра. В его честь были накрыты два стола на 60 персон каждый. Роскошь обстановки, множество горевших свечей не произвели на него ожидаемого принимающей стороной впечатления. Едва прикоснувшись к гастрономическим изыскам французской кухни, царь продегустировал несколько сортов вина, закусив куском хлеба с репой, и отправился со своей сви-

той в отель «Легидьер». Уж очень некомфортно ему было в огромном королевском дворце.

После протокольной встречи с регентом Франции Филиппом Орлеанским ему нанёс визит семилетний король Людовик XV. Нарушив все правила этикета, царь Пётр I взял его на руки и поцеловал.
Л. Эрран. Встреча Петра I с Людовиком XV



Позже в письме к Екатерине он написал: «Объявляю вам, что в прошлый понедельник посетил меня здешний король, который пальца на два более Луки нашего, дитя зело изрядное образом и станом, и по возрасту своему довольно разумен, которому семь лет» [1].

И всё-таки что же привлекло внимание Петра I в Париже? По свидетельству историков, он за 43 дня пребывания осмотрел больше, чем другие за год. Царь сам составил план посещения достопримечательностей города. Его любознательность распространялась на осмотр площадей с памятниками Людовику XIV и Ботанического сада, где редкие растения представлял ботаник Вайан, парка Версаля, под впечатлением которого в Санкт-Петербурге появится Летний сад. Он побывал в обсерватории с телескопами, а также в мастерской земных и небесных глобусов Ж. Пижона. Внимание Петра I привлекли королев-

ские гробницы в аббатстве Сен-Дени, монастырь Сен-Сир с образцовым учебным заведением – школой дворянок, созданной фавориткой Людовика XIV мадам Ментенон, и служба в соборе Нотр-Дам.

Но более всего его притягивала медицина. Царь установил контакты с известным профессором анатомии Дюверне и присутствовал на операции его ученика английского врача Вулхауза, удалившего катаракту и вернувшего зрение ветерану битвы при Гохштедте. Пётр I попросил профессора взять на обучение русских врачей, и у Дюверне консультировался Л. Блюментрост – будущий первый президент Академии наук России.

Настоящей страстью государя были географические карты, ведь именно под его руководством географические знания в России достигли больших успехов; потому-то среди сокровищ Версаля его внимание привлекла карта Франции, выложенная из поделочных камней в технике флорентийской мозаики. Находясь в библиотеке парижского Дворца правосудия, царь исправил на глобусе очертания Каспийского моря. В пригороде Парижа Берси государь побывал в доме учёного-механика и изобретателя, директора почт графа Л. Пажо д'Онз-ан-Бре, познакомившись с его коллекцией диковинок. Машины, инструменты демонстрировал известный физик и математик кармелитский монах отец Себастьян. Для государя изготовили чертежи понравившихся машин и механизмов, закупили необходимые книги. Итогом научных экскурсий стало посещение Академии наук.

Высокого гостя встречал президент научного сообщества аббат Биньон. Петру I показали химические опыты, рисунки к подготовленному изданию истории искусств, продемонстрировали домкрат. 22 декабря 1717 года русский царь был избран членом Французской академии наук. Он подписал верительные грамоты первого русского посла во Франции, и в 1717 году впервые были установлены дипломатические отношения между странами, во многом определявшие обстановку в Европе и мире. После победы в Северной войне Пётр I 22 октября 1722 года получил титул императора всероссийского.

В Санкт-Петербурге, Москве в честь очередной победы русского войска воздвигались Триумфальные ворота, украшенные надписями и аллегорическими фигурами, увиденными Петром I в Париже. В воротах победителей встречали хоры певчих и торжественные фанфары военных музыкантов. Они исполняли панегирические канты, выражавшие героико-патриотические настроения эпохи. Они звучали на придворных балах, маскарадах, ассамблеях. Здесь необходимо напомнить о жанрах парадной торжественной музыки. Государственные празднества приобретали официальный характер.

По приглашению русского царя в Санкт-Петербург прибыл Л. Каравак, назначенный придворным живописцем. У него учились И. Вишняков, А. Антропов, А. Захаров. Благодаря ему в России по образцу иностранных академий вошло в практику учебное рисование обнаженной натуры и копирование образцов старых мастеров. Вернувшийся после обучения за границей А. Матвеев (Петр I заметил его в Новгородской Софии во время зарисовок интерьера древ-

него храма) создаёт систему, положенную в основу преподавания в Петербургской академии художеств.

В петровские времена развивается театральное искусство, где зазвучала музыка. Побывавшие за границей П. Толстой, А. Матвеев, А. Куракин подчёркивали связь общественной жизни европейских столиц с расцветом музыкального искусства, определяя его гуманистическую направленность.

Примером служила царская семья. Пышное празднование дня рождения государя в Париже с иллюминированными деревьями в саду, фейерверком, музыкой и танцами материализовалось в ассамблеи, учреждённые царским указом. Самый любимый из танцев – французский менуэт. «Русским любителям музыки нравилась изысканная грация менуэта, и вскоре этот танец, с его плавным, размеренным движением, получил широкое распространение не только в инструментальных, но и в вокальных пьесах» [3, с. 105]. Уместно вспомнить о военной музыке. Ещё в 1711 году царь издал указ о создании военных оркестров, в состав которых набирались солдатские дети. Для них закупались, в том числе и во Франции, флейты, гобои, валторны, трубы, на которых учили играть приглашенные из Европы капельмейстеры. Каждая воинская часть имела свой штат музыкантов, называемый «хором гобоистов».

В период царствования Анны Иоанновны, занятой исключительно дворцовыми интригами и развлечениями, государством, по сути, управлял Э.И. Бирон, и «немцы сыпались в Россию, как из дырявого мешка» [31, с. 220]. Во времена императрицы Елизаветы уклад жизни кардинально меняется. Следуя тенденциям Петра I, его дочь направляет свои усилия на укрепление национального самосознания, а вместе с ним и национальных культурных интересов. Ведь главной целью ассимиляции с европейской культурой было рождение и развитие собственной, русской. Трудно переоценить вклад учёного мирового масштаба М.В. Ломоносова в развитие литературы, поэзии русского классицизма, театрального искусства. Из Европы везли клавесины и клавикорды, а вместе с ними ноты сочинений Ф. Куперена, Ж.Ф. Рамо, Ж.-Б. Люлли, что стимулировало развитие домашнего музицирования и проведение камерных концертов в салонах знати.

Вслед за открытой при Петре I в 1724 году Академией наук при Елизавете Петровне в 1755 году начинает свою жизнь Московский университет с центром театрального и музыкального искусства, спектаклями и концертами, музыкальными классами. В 1756-м открылся первый публичный театр, а в следующем, 1757-м, родилась Академия художеств, где кроме живописи, скульптуры и архитектуры также обучали музыке. Образцом служила французская Королевская академия живописи и скульптуры, была сохранена её программа с учётом национальных особенностей. Класс архитектуры возглавил Ж.-Б. Валлен-Деламот (среди его учеников В. Баженов, И. Старов), скульптурным классом 20 лет руководил Н.-Ф. Жилле, прославившийся учениками С. Шубиным, Ф. Гордеевым, М. Козловским. Целый ряд портретов Елизаветы Петровны написал Л. Токке. Русский двор соперничал с европейскими в пышности приёмов, роскоши убранства. В России ставят оперы итальянских композиторов, француз-

ские балеты. Параллельно рождается архитектурный стиль «елизаветинское рококо», представленный в работах архитектора Ф.Б. Растрелли-младшего, среди которых Зимний и Екатерининский дворцы, Смольный монастырь, Петергоф. По приглашению императрицы приезжают французские врачи И.Г. Лесток и П.И. Пуассонье, живописцы Л.-Ж. Ле Лоррен, Л.-Ж.-Ф. Лагрене, основатели торговых фирм Панье, Рембер, Лекобль. Кроме того, формировались традиции домашнего воспитания французского образца в дворянских семьях. «Учителей французского языка не хватало. Всем кандидатам в учителя предписывалось пройти аттестацию в Академии наук в Петербурге и в университете в Москве» [2]. Педагоги более высокой квалификации, подтверждённой дипломами и рекомендациями, преподавали в учебных заведениях. «Французский язык играл важную роль в университетской жизни. Среди преподавателей Московского университета были лекторы Лабон, Рауль, Лери, Леви и др. По-французски читались некоторые предметы, например, история и география, не считая курсов по французскому языку и литературе» [Там же]. Русско-французские культурные связи в начале 60-х гг. приобретают широкий размах при Екатерине II.

«Вторая половина XVIII в. – один из интереснейших периодов франко-русского взаимодействия. Просвещение, изменившее парадигму мышления западноевропейского общества, активизировало потребность в познании других народов: их истории, традиций и нравов. Во второй половине XVIII в. французы внесли выдающийся вклад в выстраивание новой русской культуры, особенно в научной и образовательной сфере и в сфере искусства» [4]. Среди посетивших Россию этого периода историк Ш.-П. Левек, единомышленник Д. Дидро, проводник идей французских просветителей, написавший «Российскую историю» на французском языке, труд, охвативший этапы развития страны с IX по XVIII век. Заботясь об имидже своего государства во всех областях искусства, императрица способствовала обучению в Париже своих талантливых подданных. Графом А. Шуваловым были отправлены в столицу Франции первые пенсионеры российской Академии художеств – архитектор А. Баженов, назначенный Павлом I вице-президентом Академии художеств России, и живописец А. Лосенко. Обучаясь у профессора Ш. Девайи, Баженов изготовил из дерева и пробки модели Луврской галереи в Париже и собора Святого Петра в Риме с соблюдением строгой пропорциональности частей. По возвращении в Россию он стал одним из лучших практиков-строителей и воплотил французский стиль в русской архитектуре, что наглядно представляет Дом Пашкова в Москве.



Дом Пашкова в Москве

А. Лосенко приехал во Францию, являясь мастером с индивидуальным мировоззрением, собственной системой образов в период формирования неоклассицизма, представители которого Л.-Ж. Ле Лоррен и Н.-Ф. Жилле были приглашены для работы в Петербурге. Первым наставником русского живописца стал известный портретист, директор Королевской академии Ж. Рету. Лучшая работа, написанная в его мастерской, – картина на библейский сюжет «Чудесный улов». По возвращении А. Лосенко с отчётом об обучении её приобрела Екатерина II для Эрмитажа. Во второй приезд художник стажировался у известного педагога Ж. Вьена – одного из основоположников неоклассицизма, что способствовало появлению в его манере письма новых технических приёмов, рационалистического подхода к живой натуре. Итоговой работой А. Лосенко явилась картина «Жертвоприношение Авраама», где сопряжены черты уходящего стиля барокко с повышенной экспрессией простота, правда воплощения природы классицизма. За годы обучения в Париже русский живописец трижды был удостоен серебряной и один раз золотой медали Королевской академии.

Екатерине II были близки идеи Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, К.А. Гельвеция, Ш.Л. Монтескье, но прежде всего Ф.М. Вольтера, с которым императрица вела переписку. Подготовленный ею в 1768 году «наказ» Уложенной комиссии был восторженно принят просветителями, возлагавшими надежды на преобразования пробуждавшейся России, несмотря на официальный запрет этого издания во Франции. Русская императрица гордилась тем, что её труд разделит участь «философских сочинений» и французская цензура поставила её произведение в один ряд с произведениями Ж.-Ж. Руссо, Д. Дидро, Ш.Л. Монтескье. Желая поддержать испытывавшего материальные затруднения Д. Дидро, Екатерина II выкупила его библиотеку. В её бытность французский писатель был избран почётным членом петербургской Академии наук. В личной переписке с просветителями состояли И.И. и А.П. Шуваловы, Е.Р. Дашкова, Д.А. Голицын, Г.Г. Ор-

лов, К.Г. Разумовский и другие члены аристократической элиты. Франция по-прежнему оставалась источником идей и передового опыта.

В свою очередь французские философы, писатели, путешественники интересовались русской жизнью, в частности православными храмами, где знакомились с церковным пением, различными обрядами, восхищались их самобытной архитектурой, особенно Александро-Невской лаврой. В бытность Екатерины II в Москве в районе Лубянки сформировалась французская колония с центром в вице-консульстве и храмом Святого Людовика на Сретенке. Его возведение связано с массовой постреволюционной эмиграцией, когда французы купили землю и получили разрешение на строительство своей церкви. Её освятили в 1791 году. Рядом на самых оживлённых торговых улицах у них были дома и лавки. Несмотря на различные нюансы в отношениях двух стран, связанные с политическими событиями в Европе, они оставались дружественными. Созданию благоприятного образа России во Франции способствовало влияние её выдающихся личностей, к числу которых наряду с Петром I и Екатериной II следует отнести полководца А. Суворова, олицетворявшего русскую армию, а также развитие науки, литературы и искусства.

Особо следует отметить музыкальную жизнь екатерининского двора и влияние французской культуры на её содержание. Не питая особого пристрастия к музыке, Екатерина II всё же сделала её неизменным участником всех дворцовых празднеств, балов, маскарадов, украшением любимых ею эрмитажных собраний, в рамках которых ставились музыкально-театральные новинки. Несмотря на доминирующее положение итальянской оперы в исполнении певцов страны *bel canto*, императрица уже в начале своего правления распорядилась вернуть ко двору распущенную её предшественником Петром III французскую оперную труппу Ж.П. Рено. Ориентация на просвещённую Европу не допускала её отсутствия в России. Позже на смену ей приходит новая французская музыкально-театральная компания. Аристократической публике, воспитанной на изысканных спектаклях итальянцев, не очень импонировали лёгкие и непритязательные французские *opéra comique*. Тем не менее именно этот жанр послужил основой для формирования русского музыкального театра, представленного комическими операми Е. Фомина, Е. Пашкевича, Э. Ванжуры и других композиторов. Екатериной II было написано либретто к пяти спектаклям, в её бытность открылись Оперный дом, Эрмитажный театр. Большим успехом пользовались постановки французских опер «Земира и Азор» А. Гретри, «Дезертир» П.-А. Монсиньи, «Нина, или Безумная от любви» Н. Далеярака. Французские новинки наряду с итальянскими входили в репертуар крепостного театра графа Н.П. Шереметева в имении Останкино, где директор поддерживал тесные контакты с театрами Парижа и Вены.

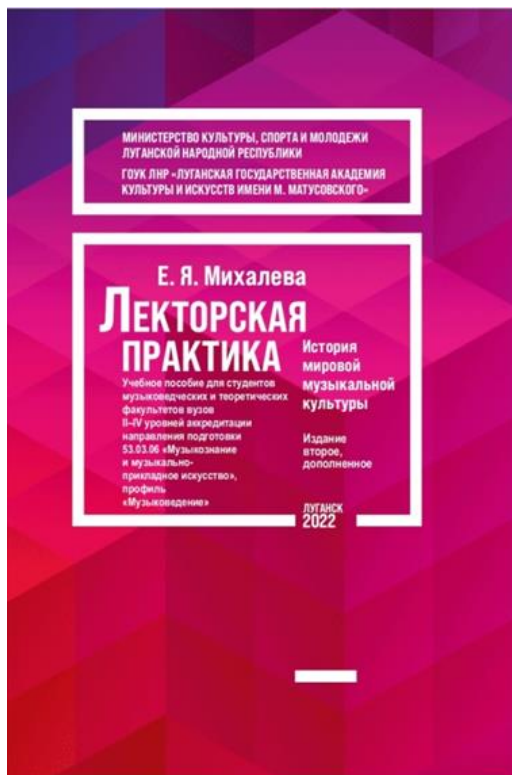
По приглашению императрицы в 1866 году в Петербург прибыл Э.М. Фальконе для создания конной статуи Петра I на Сенатской площади. В Шляхетном корпусе танцам обучал балетмейстер Ж.-Б. Ланде, основоположник русской хореографии, на концертных афишах часто встречалось имя дирижёра

и скрипача Л.-А. Пезибля, поставившего в Петербурге ряд кантат и ораторий Дж. Перголези, И. Гассе. В ранних образцах русской оперы ощутимо влияние французского сентиментализма, и прежде всего наследия Ж.-Ж. Руссо, с тенденцией показа жизни обыкновенных людей, не связанных условностями словесных привилегий.

Двусторонние контакты дружественных стран предполагали визиты русской знати в Париж и другие города. Показателем прекрасных отношений явилось посещение Франции в 1782 году князем Павлом I и его супругой Марией Фёдоровной. Не ограничиваясь приёмами Людовика XVI, они встречались с литераторами Ж.Л. Д'Аламбером, Ж.Ф. Мармонтелем, Ж.Ф. Лагарпом, дочерью Д. Дидро мадам де Вандель. По их просьбе П.-О.-К. Бомарше во время встречи прочитал запрещённую цензурой пьесу «Женитьба Фигаро», которой суждено было стать бессмертной оперой В.А. Моцарта. Наследник русского престола и его жена мотивировали к активной деятельности А.Н. Радищева, Н.И. Новикова. После упомянутого визита Россию наводнил поток эмигрантов-роялистов, и знание французского языка в дворянской среде становится обязательным. Позже идеи просветителей и российских вольнодумцев сформировали идеологию декабристов.

* * *

Лекторская практика. История мировой музыкальной культуры: учебное пособие для студентов музыкаловедческих и теоретических факультетов вузов II – IV уровней аккредитации направления подготовки 53.03.06 «Музыказнание и музыкально-прикладное искусство», профиль «Музыкаведение». – Луганск: Изд-во ЛГАКИ, 2021.



В учебном пособии рассматриваются вопросы одной из главных сфер музыкального просветительства – искусства лектора-музыковеда, в нём дана жанровая классификация лекторской деятельности, определена значимость этого вида творчества, изложена методология подготовки лекции с учётом образовательного уровня аудитории и её возрастного ценза. Особое внимание уделено тематике лекций, использованию знаний смежных видов искусства и литературы, ораторскому мастерству и сценической культуре.

РАЗДЕЛ 3. Жанры лекторской работы и способы их воплощения

Глава 5. Лекция-концерт и её разновидности

5.1 Творческий портрет композитора

Каков он, Бах или Чайковский? Почему великие художники Й. Гайдн, Л. Бетховен, Р. Вагнер, М. Мусоргский, наши современники Р. Шедрин, А. Шнитке, И. Карабиц писали так, а не иначе? И как рассказать о событиях их жизни и творчества, чтобы не превратить беседу в сухую информационную справку? Как придать художественную форму биографическим данным? На эти вопросы пытается ответить каждый просветитель, приступая к работе над творческим портретом композитора в различных видах своей деятельности: будь то урок музыкальной литературы, педагогической или лекторской практики, концерт-беседа для детей или лекция-концерт для филармонической аудитории.

Итак, начало. Именно оно во многом определяет интерес к объекту повествования, который сразу же теряется в случае трафаретного зачина вроде: «Фридерик Шопен – великий польский композитор и пианист. В детстве у него проявились большие музыкальные способности. Первой учительницей музыки стала для него мать. Когда мальчик подрос, его отдали в класс замечательного педагога Войцеха Живного». Начало рассказа должно нести эффект неожиданности, то есть содержать нечто занимательное, оригинальное, на первый взгляд не имеющее отношение к теме лекции, но позволяющее сделать «внезапную модуляцию» к ней. Вот один из возможных вариантов: «Утром в сентябре 1901 года маленькая чешская деревушка Нелагозеве украсила свои улицы флагами и знамёнами. Гулкий выстрел пушки оповестил жителей о начале праздника. Крестьяне, разодетые в свои лучшие наряды, отправились в храм слушать торжественную мессу. Её исполняли артисты из Праги. Потом состоялся праздничный обед и большой концерт. Лодочными прогулками по реке Влтаве и шумным народным гуляньем завершился праздник в Нелагозеве. Кто бы знал эту деревушку? Она ничем не выделяется среди тысяч точно таких же, но стала известной всему миру только потому, что там появился на свет Антонин Дворжак. Это его 60-летие отмечали в Нелагозеве словно национальный праздник чешского народа. Юбиляр жил теперь в Праге и не приехал на торжество. Его не было и на юбилейных вечерах, проходивших в Пражском национальном театре на протяжении двух месяцев. Выходец из простой крестьянской семьи, Дворжак терпеть не мог „парадной шумихи”». А дальше можно вернуться к ис-

токам, при этом выбирая из обширного материала самое интересное и существенное.

Началом повествования может стать зарисовка природы или быта, места действия будущего композитора, а иногда интересные истории из жизни его родного города или селения. В качестве возможного варианта предлагается следующее начало лекции о Й. Гайдне для детей: «Если человеку нет ещё пяти лет и он живёт в деревне, а мимо деревни проходит широкая почтовая дорога, в деревне каждый месяц базар, отец – каретный мастер, крёстный отец – мельник, у соседа есть рыжая собака, а около деревни протекает река, представляете сколько неотложных дел набирается каждый день? Из камыша на реке можно вырезать чудесные дудочки; их свист не очень похож на музыку, но на него очень охотно откликаются птицы. У рыжей собаки – пёстрый щенок. Щенок сегодня впервые съел варёной картошки. Малыш Зепперль и сам был не очень сыт, но отдал картофелину щенку: Зепперлю уже скоро пять лет, а щенку два с половиной месяца» [34, с. 12 – 13]. Далее можно продолжить в том же ключе: «Но самое интересное, когда начинается ярмарка и в деревушку Рорау съезжаются цыгане, жители соседних деревень, а старый Вилге достаёт свою визгливую скрипку, и начинаются танцы. Малыш Зепперль с рыжей вихрастой головой не отходит от музыканта. У него тоже есть скрипка и смычок, он смастерил их из двух деревяшек. Зепперль очень любит музыку и хочет учиться. Вот почему, когда ему исполнилось пять лет, он навсегда покидает родительский дом. Его везут в город Гайнбург в школу учителя Франка. Он обещал сделать из Зепперля музыканта...» [Там же]. В таком понятном и близком для детей стиле написана вся книга Н. Дилакторской «Повесть о Гайдне».

А вот иной пример. Так начинает свой замечательный очерк о М. Глинке Н. Колосова в книге «Здравствуй, музыка!»: «В доме грозной и капризной бабушки не было музыки. Из жарких, неумеренно натопленных комнат нельзя было выходить на улицу ни зимой, ни осенью, ни весной. Дом был красив. И прекрасен был окружавший его парк, и луга, и поля, и цветы, и всё село Новоспасское. Всё это принадлежало ему, любимцу бабушки. Но зачем ему всё это, если запрещено было покидать комнаты, запрещено играть с ребятами? Зачем бабушка любит его, если она кричит, сердясь на повара, на кучера или горничную? Зачем она не пускает его в комнаты родителей и неприязненно морщится, когда матушка приходит к нему с его маленькой сестрёнкой?

Как чудесно звонят колокола в церкви, как грустно поют девушки за окном... Но всё это далеко, там, куда ходить не дозволено. Единственной отрадой были песни и сказки молодой няни Авдотьи Ивановны. У священника, который ходил к бабушке, мальчик научился читать. Когда ему минуло десять лет, и бабушки уже не было, родители стали учить его разным наукам, музыке и языкам» [55, с. 92]. Далее слушателю становится понятным, что речь идёт о детстве М. Глинки.

Естественно, что временные рамки позволяют выбирать из жизненного и творческого пути композитора самое главное, определяющее суть данного яв-

ления. И здесь вступает в свои права правда факта. Именно через анализ фактов, а не путём перечисления или назидания раскрывается личность композитора, его творчество. Вместо трафаретных фраз, кочующих из книги в книгу, типа: «Ф. Лист успешно выступал в разных странах. Ему аплодировали слушатели Парижа, Рима, Вены, Киева, Будапешта. Он умело сочетал гастрольную деятельность с педагогической работой, занимался благотворительностью» желательно сказать следующее: «Ослепительной кометой носился Лист по Европе, озаряя светом своего таланта европейские столицы. В Париже он впервые исполнил Концерт для фортепиано с оркестром № 3 Л. Бетховена, в Риме дал первый в истории музыки сольный концерт. Не забыл он заехать и в родные края. В Пеште пианист вышел на сцену в национальном костюме. После концерта ему вручили серебряную шпагу, украшенную бирюзой и рубинами. Собранные же от концерта средства он перечисляет в фонд помощи пострадавшим от наводнения, а в Киеве дал концерт в фонд помощи детскому приюту. Где бы Лист ни появлялся, всюду его сопровождали ученики, так называемая “листовская колония”. Он воспитал их около трёхсот. И среди них немало знаменитостей».

Стоит ли распространяться о бедственном положении Моцарта, о его ничтожных заработках и долгах? Гораздо большее впечатление произведёт цитата А. Улыбышева: «Мастер, мне нужны немецкие песенки для моей дочери на эти слова». – «Мне фанфары и военные сигналы для моей роты кирасиров!» – «Мне хорошенькая пьеска в фа-миноре для курантов карманных часов. Какая будет Ваша крайняя цена?» – «А мне итальянская ария для жены». – «Слушайте, мастер Вольфганг, полдюжины менуэтов, столько же контрдансов, столько же лендлеров, и поскорее, потому что для бала князя Х». – «Моё дело более спешное, я даю завтра музыкальный вечер – мои именины; приходите играть да выберите что-нибудь получше, я не поскоплюсь: пять дукатов и ужин» [100, с. 149]. Перед аудиторией сразу же раскрывается ужасающее материальное положение гения, вынужденного играть за ужин.

Говоря о воспитании М. Мусоргского в богатом помещичьем доме, уместно подчеркнуть роль няни в познании будущим композитором обрядов и обычаев родного народа, любовь к которому будет озарять всю его жизнь и воплотится в могучих «пудовиках» (по выражению В. Стасова) – операх «Борис Годунов» и «Хованщина». И как тут не вспомнить слова М. Глинки: «А право, нянькам на Руси надобно памятник поставить! Они первые сроднили нас с народом» [52, с. 53]. Тогда самому непросвещённому слушателю становится понятным, почему в музыку Мусоргского вошли некрасовские герои – «юродивые и нищие, спивающиеся с горя женщины, бурсаки-семинаристы; высокую поэтическую лексику, пушкинское слово вытеснили „тычащие кукиш бабы” и „лапти с подковыкою”, „лясы” и „рыла”, „подзатыльники” и „пинки”» [153, с. 72].

Вполне объяснимо и то обстоятельство, что при перечитывании тысяч страниц истории России и других европейских государств голова композитора раскалывалась от дерзких мыслей, сердце болело от сострадания за судьбу род-

ного народа, и он испытывал горячее чувство стыда, что он помещик, пусть не очень богатый, но владелец крепостных душ. И тогда в известной степени аргументирован отказ Мусоргского от наследства в пользу брата, чтобы его крепостные получили землю после реформы 1861 года без выкупа.

В процессе тщательного отбора наиболее значительных фактов не следует опускать и второстепенные, позволяющие «освежить восприятие» особенно в заключительной части лекции. Можно ли пройти мимо таких забавных деталей, как пересчитывание листьев на деревьях А. Брукнером или посещение вокзала Праги А. Дворжаком, знающим номера всех машин и имена всех машинистов? А обучение последнего у А. Лимана, который давал своему подопечному столько затрещин, сколько он делал ошибок на нотных страницах? Говоря о Россини, не стоит упускать факт провала его оперы «Севильский цирюльник» из-за пустяковых недоразумений, в числе которых выход кошки на сцену во время спектакля и др.

Один из самых главных аспектов в работе над творческим портретом композитора – это раскрытие характера, духовно-нравственных черт его личности. К примеру, Й. Гайдн был очень добрым человеком, любил детей. А. Дворжак отличался удивительным благородством. И. Брамс – скромностью, полным равнодушием к славе. С. Рахманинов и Д. Шостакович, разумеется, как и другие композиторы, не скрывали своей любви к Родине, что целесообразнее утверждать на основе доказательного анализа фактов их биографий с соответствующим комментарием. Й. Гайдн в конце жизни, поселившись в предместье Вены Гумпендорф, созывает всех мальчишек и девчонок со своей улицы, чтобы они «обнесли» его роскошный сад. А. Дворжак на первый солидный гонорар устанавливает надгробный памятник своему первому учителю музыки А. Лиману.

Пожалуй, не стоит много распространяться о скромности, самокритичном отношении к своему творчеству и безразличию ко всяческим регалиям И. Брамса. Достаточно вспомнить его высказывание о том, что он никогда не доверяет своему новому сочинению и всегда сомневается, что оно может кому-нибудь понравиться. В письме к Кларе Шуман композитор говорит: «Напиши мне длинное письмо о моих вещах и разругай всё, что плохо звучит, скуку, неуклюжую искусственность и холодность души» [145, с. 243]. Брамс отказывается от звания доктора Кембриджского университета, а по случаю присвоения высшей награды Австрии – ордена Леопольда – говорит, что красивая мелодия ему милее всякого ордена, а если такая мелодия поможет успеху целой симфонии, то она будет ценнее всех почётных гражданств.

О неразрывной связи С. Рахманинова с отечеством свидетельствует множество фактов, и прежде всего сама музыка. Всё лучшее, написанное в разлуке с Россией, обращено к ней. А кроме того, реальная материальная поддержка в годы Великой Отечественной войны, когда композитор перечисляет гонорары от своих концертов в фонд помощи Красной Армии. В это же время другой гений русской музыки Д. Шостакович, будучи бойцом противопожарной команды в блокадном Ленинграде, спасает город от зажигательных бомб, откапывает

людей из-под обломков разрушенных зданий, а в свободные часы пишет Седьмую «Ленинградскую» симфонию. Бескорыстие Дмитрия Дмитриевича, его скромность, доброта, высочайшая порядочность заслуживают особого внимания. Именно через факты, раскрывающие лучшие стороны человеческой личности, осуществляется воспитательная функция, заложенная в каждой беседе. Достаточно обратиться к истории создания цикла 24 прелюдии и фуги, когда Д. Шостакович, прекрасно владевший фортепиано, почти каждый день под предлогом «проверить» только что написанный фрагмент приглашал к себе домой пианистку Т. Николаеву с единственной целью – накормить в своей семье обедом талантливую студентку в голодном 1951 году.

Как тут не вспомнить о письме А. Глазунова к первому народному комиссару просвещения А.В. Луначарскому с просьбой выделить паёк 13-летнему студенту Д. Шостаковичу! Это и есть та священная преемственность поколений, когда А. Глазунов передавал юному Шостаковичу не только эстафету русской музыки, но и присущее русской творческой интеллигенции чувство сострадания, заботу и внимание к ближнему.

В личности Шостаковича немало удивительного, но его скромность поразительна. Он всегда стеснялся собственной известности, славы гения, ведь при жизни его имя поставили в один ряд с именами Данте, Микеланджело, Шекспира, Баха, Бетховена. В связи с этим уместно упомянуть, сколько неудобств доставлял ему выход на сцену к горячо аплодирующей публике во время авторского концерта. Как замечательно пишет об этом Е. Евтушенко:

*На сцене
Очкастый человек стоит –
Не Бог.
Неловкость в пальцах
Судорожной сцепке
И в галстук торчащем
Как-то вбок.
Неловко он стоит, дыша неровно,
Как мальчик взгляд смущенно опустил.
И кланяется тоже так неловко.
Не научился. Этим победил.*

Лаконизм лекции-концерта (60 – 75 минут вместе с музыкой) так или иначе предполагает широкое информационное поле. Следует обязательно коснуться важных исторических процессов эпохи, особенностей стиля композитора, его связи с великими современниками. Здесь огромную роль играет «полифункциональность» факта, порождающая множественность информации. Говоря о поездке Моцарта в Италию, можно описать его триумфальные выступления, признание, венцом которого стало почётное членство в Болонской музыкальной академии и получение ордена Золотой шпоры. Следует рассказать о

том, что Италия – родина почти всех музыкальных инструментов, что в Сикстинской капелле, где Моцарт услышал и записал с одного прослушивания «Miserere» Г. Аллегри, потолок и алтарная стена расписаны гениальным Микеланджело. Именно его шедевры «Сотворение мира» и «Страшный суд» привлекают в капеллу любителей искусства вот уже 500 лет.

Творческий портрет М. Мусоргского неотделим от русской истории. Здесь и происхождение рода от князя Смоленского, потомка Рюрика (по линии матери среди родственников значится М. Кутузов), и гвардейский Преображенский полк, организованный при Петре I, и традиции воспитания русского офицера, и реформа 1861 года. Повествуя о творчестве А. Бородина, невозможно обойти информацию о развитии русской науки в целом и химии в частности. Парижский период жизни Ф. Шопена даёт представление о панораме художественного творчества французской столицы, деятельности А. Мицкевича, Г. Гейне, Э. Делакруа, И. Тургенева, П. Виардо, Р. Шумана и Ф. Листа.

В жанре творческого портрета композитора, кстати, как и в других разновидностях лекторской деятельности, не допускается декларирование тех или иных положений. Их могут заменить цитаты – исповедь от первого лица. Взять хотя бы обращение А. Дворжака к своим восторженным поклонникам: «Не говорите обо мне как о полубоге. Я простой чешский музыкант и навсегда им останусь» [32, с. 87]. А признание в любви к своему отечеству, сделанное П. Чайковским? «Я не встречал ещё человека, более меня влюблённого в матушку Русь вообще и в её великорусские части в особенности. Напрасно я пытался бы объяснить эту влюблённость теми или другими качествами русского народа» [103, с. 151].

Особого внимания заслуживают высказывания, выражающие суть творческого облика композитора, оттолкнувшись от которых можно детализировать заложенный в них смысл. Вот несколько таких примеров. В. Софроницкий об А. Скрябине: «Жизнь, свет, борьба, воля – вот в чём истинное величие Скрябина» [33, с. 3].

М. Нестьева о В. Сильвестрове: «Его художественная натура очень созидательна и, вместе с тем, чутка к самым разным явлениям. Развиваясь, киевский автор действительно входил в русло многих, подчас далёких друг другу процессов. При этом им никогда не руководило желание быть на гребне моды. Обладая тонким внутренним слухом, незаурядным чувством отбора, он не принимал чуждое своей творческой индивидуальности, но всегда находил близкое, поучительное для себя и на редкость естественно осваивал это, переплавляя уже в ткани собственных сочинений, – свобода музыкальной мысли одна из сильных сторон Сильвестрова» [18, с. 19].

А. Шёнберг о Д. Гершвине:

«„Серьёзный и несерьёзный”, Гершвин-композитор – человек, который живёт музыкой и выражает все чувства – серьёзные и несерьёзные – музыкой, потому что это естественный язык. Я знаю многих серьёзных композиторов, умеющих только складывать ноты. Они серьёзны, поскольку лишены чувства

юмора. Нет сомнения в том, что Гершвин – новатор. То, что он сделал с ритмом, мелодией и гармонией, переходит понятие „стиль”» [22, с. 77].

Иногда с помощью противоречивых высказываний можно вместе с аудиторией попытаться дойти до истины, вызвав живой интерес к личности композитора, стремление узнать: а каков же он на самом деле? Например, процитировать разные точки зрения критиков о Г. Малере или С. Прокофьеве:

«Это огромные, массивные, циклопические постройки. Мелодии, легшие в основание этих построек, представляют собой плохо отёсанные глыбы посредственного достоинства» (Р. Роллан о первых симфониях Г. Малера) [7, с. 9].

«Пресловутый демократизм Малера сводится к простой мелодической вульгарности и банальности» (В. Каратыгин) [Там же, с. 10].

«Музыка Малера жестока в своих откровениях. Она как фотокамера, поймавшая западное общество в момент начала его упадка. Но всё это было невидимо для слушателей Малера: они отказывались (или были не в состоянии) увидеть себя в изображении его гротескных симфоний...» [66, с. 94].

«Что пленяет в его музыке? Прежде всего – глубокая человечность. Малер понимал высокое этическое значение искусства. Он проникал в самые сокровенные тайники человеческого сознания, его волновали самые высокие идеалы...» (Д. Шостакович) [Там же, с. 94].

Не менее интересны полярные высказывания о дебюте молодого С. Прокофьева в 1912 г. с Концертом для фортепиано с оркестром № 1, цитируемые в книге Ф. Розинера «Токката жизни».

- Жесткая и грубая игра, примитивная и какофоническая музыка!
- Концерт – талантливое произведение, свежее и смелое по замыслу!
- Совершенно бессмысленный и пренеприятный концерт!
- В его концерте сияет солнце живой фантазии [113, с. 8].

В сквозной композиции, подразумевающей чередование слова и музыки, произведения автора должны вписываться в общий контекст беседы, звучать непосредственно в момент рассказа о них. Иногда можно начать с музыкального произведения или его фрагмента, являющихся своеобразной заставкой.

Таким образом, всё действие укладывается в стройную форму со вступлением, экспозицией образа, его развитием и заключением. Итак, финал. Как же поставить точку? Это может быть яркая цитата о композиторе либо его высказывание, выражающее его собственные творческие устремления, обязательно подтверждённые музыкой. Если речь идёт об И.С. Бахе, то уместно завершить словами Л. Бетховена: «Не ручей! – Море должно быть ему имя!» [55, с. 37]. В качестве послесловия можно использовать несколько изречений и самые яркие – в финале. Например, окончание лекции о В.А. Моцарте может выглядеть так:

*Блаженный день и несравненный миг,
Когда тебе внимал я потрясённый
И дар твой сердцем пламенным постиг.*

Томазо Линли

«По моему глубокому убеждению, Моцарт есть высшая кульминационная точка, до которой досягла красота в сфере музыки. Никто не заставлял меня плакать, трепетать от восторга, от сознания близости своей к чему-то, что мы называем идеал, как он. В Моцарте я люблю всё, ибо мы любим всё в человеке, которого мы любим действительно» (П. Чайковский).

«Моцарт – символ самой музыки. Больше, он – её творение» (Б. Асафьев)

Ты, Моцарт, бог, и сам того не знаешь.

А. Пушкин

Как уже указывалось ранее в главе «Композиция лекции» возможен вариант репризности, когда используется фрагмент вступления, что придаёт повествованию черты логического завершения.

И всё же, учитывая самые разные аспекты работы над творческим портретом композитора, нельзя забывать о том, что один из самых главных компонентов в раскрытии его «Я» – это созданная им музыка. Её исполнение должно занимать две трети общего хронометража лекции-концерта. Закономерно возникает вопрос: какие сочинения следует включать в концертную программу? Прежде всего, нужно помнить о её жанровой направленности, то есть основу должны составлять доминирующие виды творчества художника с неременным учётом состава исполнителей. Если речь идёт о творческом портрете В.А. Моцарта, здесь обязательно использование оперных фрагментов, фортепианных или скрипичных сонат, возможно концертов. При наличии камерного состава концертной бригады симфоническое творчество и Реквием могут быть показаны фрагментарно в записи.

Какие же конкретно произведения выбрать для лекции-концерта? Уместно обратиться к совету замечательного просветителя Д. Кабалевского, рекомендовавшего опираться на знакомые слушателю сочинения, чередуя их с менее популярными. Так, кроме Симфонии № 40 может прозвучать фрагмент Деревенской симфонии Моцарта; наряду с вокальными номерами и ансамблями из опер «Свадьба Фигаро» или «Дон Жуан» возможно озвучивание отрывков из опер «Так поступают все» или «Похищение из Серая». При соблюдении хронологии событий биографии, темпового, ладового, драматургического контраста обязательно следует ввести в середине программы небольшую концертную страницу, дабы избежать стереотипа в изложении материала по принципу: рассказ – исполнение, рассказ – исполнение и т. д.

Если творческий портрет композитора заявлен в цикле детских симфонических утренников, то позволительно эпизодически вводить в программу камерные сочинения, чтобы не упустить существенную часть творческого наследия автора. Например, в лекции-концерте, посвящённом М. Мусоргскому, кроме фантазии «Ночь на Лысой горе», «Картинок с выставки» в оркестровом из-

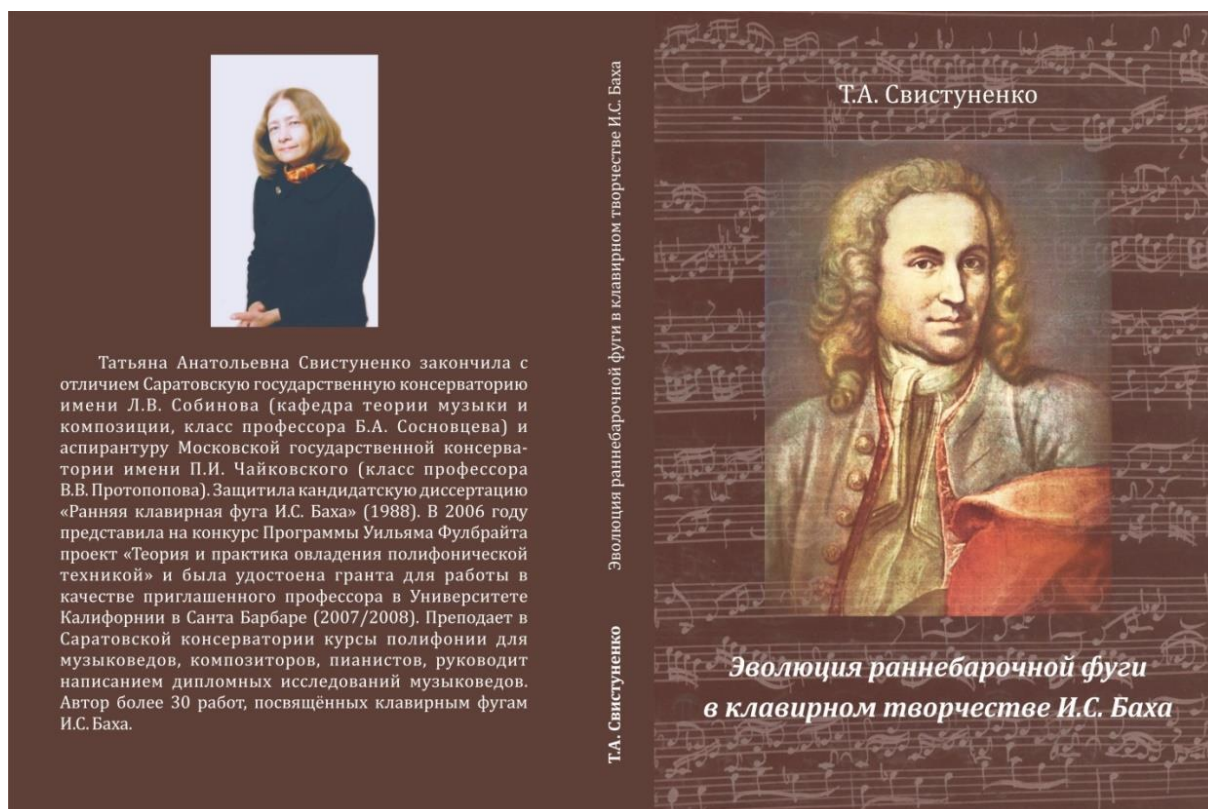
ложении, вступления «Рассвет на Москва-реке», оперной музыки непременно должны прозвучать песни композитора.

При множественности решения поставленной задачи необходимо всегда помнить о главном: что хотел выразить художник своим творчеством, какие идеи, какие миры открыть слушателю, какими средствами и во имя чего.

Татьяна Свистуненко (Саратов)

Ключевые исследования

«Эволюция раннебарочной фуги в клавирном творчестве И.С. Баха»: исследование. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В.Собинова, 2018. – 311 с.



В данной монографии предлагается авторская концепция эволюции раннебарочной фуги в клавирном творчестве И.С. Баха, которая, как показывают результаты исследований, происходила по двум направлениям. С одной стороны, линия, связанная с развитием и обогащением тональных процессов, была признана в истории музыки как ведущая, новаторская (F.W. Marpurg. *Abhandlung von der Fuge*, 1753-1754), и фуги такого типа (тонально-развитые) получили определение классической баховской фуги. Но, с другой стороны, композитор не оставил без внимания одноладовый раннебарочный вариант, увидев в нём

глубинные возможности для яркого эмоционального высказывания. В отличие от предшественников, в творчестве которых раннебарочный тип модальной фуги существовал на уровне общего принципа, И.С. Бах не просто сохранил его как данность, но, опираясь на закономерности старинной двухчастности, предложил разные варианты композиционных решений. Такие фуги обрели в творчестве гения практически самостоятельный статус. Это ранние клавирные (в широком понимании) сочинения, созданные, начиная с 1700 года, 12 фуг из 48 в «Хорошо темперированном клавире», Трёхголосный Ричеркар в «Музыкальном приношении», Первый Contrapunctus в «Искусстве фуги»). Они в полной мере могут быть рассмотрены как ещё один новаторский тип фуги (весьма проблемный в отношении терминологии) наряду с вариантом формы, описанном Ф.В. Марпургом.

Ключевые теоретические положения предлагаемой концепции получают толкование на обширном историческом фоне – проанализированы сочинения предшественников и современников И.С. Баха (И. Фробергер, Д. Букстехуде, И. Пахельбель, Г. Муффат, Г.Т. Муффат, И. Кунау). Автор фокусирует такие аспекты: что сохранилось у И.С. Баха в качестве раннебарочной основы, какие тенденции к обновлению, характеризующие фуги добаховского периода, были восприняты композитором, почему фуги с малой тональной сферой сочинялись им в определённых тональностях.

Данная проблематика пребывает в сфере особого внимания при обращении к трудам западных учёных. В монографии подчёркивается тесная взаимосвязь двух ветвей зарубежного баховедения – немецкоязычной и англоязычной. Авторы многих книг, статей, написанных на английском языке, родились и получили музыкальное образование в Европе, в частности, в Германии, а затем связали свою творческую жизнь с США. Их творческое наследие включает публикации о Бахе и на немецком, и на английском языках. В настоящем исследовании цитируются работы таких двуязычных музыковедов – Э. Бодки (E. Bodky), К. Гейрингера (K. Geiringer), А. Манна (A. Mann), М. Букофцера (M. Bukofzer), Кр. Вольфа (Chr. Wolff) и др. В обозначенном логическом ряду особое место занимают ссылки на научные публикации Р. Хилла (R. Hill), С. Криста (S. Crist), М. Бойда (M. Boyd), Р. Татлоу (R. Tatlow), Д. Шуленберга (D. Schulenberg) Х. Майстера (H. Meister) и др.

Исследования названных авторов изучались Т.А. Свистуненко в 2007/2008 учебном году в библиотеке Университета Калифорнии (Department of Music, Division of Humanity & Fine Arts of University of California – Santa Barbara), где она работала по конкурсу в качестве приглашённого профессора (U.S. Visiting Fulbright Scholar).

Цитирование суждений из трудов названных зарубежных авторов в настоящем исследовании связано, главным образом, с вопросами фактологии, проблемами историко-эстетического характера. Но аналитическая работа с нотным текстом основывается на традициях отечественного теоретического музыковедения, которые сложились в творчестве выдающихся представителей Московской

и Санкт-Петербургской научных школ (Б. Асафьев, Т. Ливанова, Вл. Протопопов, С. Скребков, Ю. Тюлин, А. Должанский, М. Друскин, В. Бобровский. Ю. Холопов, М. Арановский, Б. Кац, А. Чугаев, А. Милка, Н. Симакова, Т. Шабалина. Е. Вязкова и др.).

В монографии уделяется внимание проблеме высоты тона во времена И.С. Баха, что детально изучается в современных лабораториях, отмечается особый вариант графической символики. В работе 112 нотных примеров (хронология – от Д. Фрескобальди до Д. Шостаковича). Список литературы включает 270 названий, из них 79 на иностранных языках. Ссылки на иностранные работы даются в авторском переводе на русский язык, а текст цитируемых источников представлен в сносках.

Книга адресована музыкантам-профессионалам (музыковедам, исполнителям), а также всем интересующимся творчеством И.С. Баха.

Презентация монографии состоялась 19 октября 2018 г. в Москве в Общецерковной аспирантуре и докторантуре имени святых равноапостольных Кирилла и Мефодия в рамках проводимой Московской консерваторией Всероссийской научно-практической конференции «Основные направления современной музыкальной медиевистики: памяти профессора И.Е. Лозовой» (17-19 октября 2018 г.).

Монография экспонировалась на международных книжных выставках:

- награждена золотой медалью и званием лауреата выставки научных изданий «ВДНХ 2018» на 31 Московской Международной книжной выставке-ярмарке Москва 2018, 5-10 сентября;

- Libera Barsezona 2018. International Association of Scientists, Educators and Specialists. Сертификат участия;

- BOOKEXPO AMERICA 2019 NEW-YORK. International Association of Scientists, Educators and Specialists, May 29-31 2019. Сертификат участия;

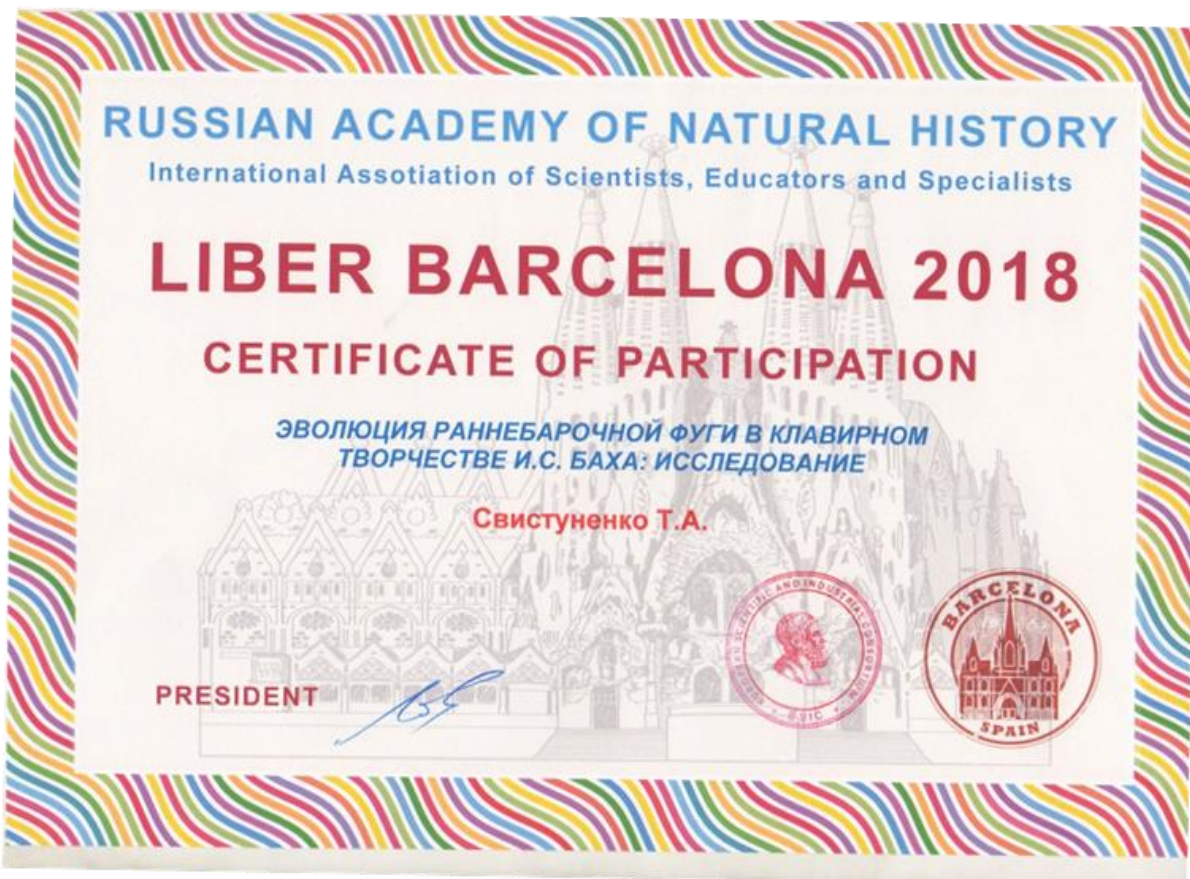
- Москва. 2023. Диплом лауреата XLIX Международной книжной выставки «Фундаментальные научные издания»;

- HONG KONG BOOK EXPO 19-25 JULY 2023, International Association of Scientists, Educators and Specialists. Сертификат участия;

- Frankfurt Buchmesse-2023 (18-22 октября 2023). International Association of Scientists, Educators and Specialists. Сертификат участия.







Фрагмент из первой главы

1.3. Высота тона во времена И.С. Баха как предмет полемики в свете теории аффектов

Проблема высоты тона во времена И.С. Баха издавна была и продолжает оставаться одной из весьма актуальных и постоянно обсуждаемых. Она достаточно многозначна, так как охватывает целый ряд аспектов (исторических, теоретических, исполнительских), которые получили разное толкование в профессиональной литературе разных эпох. На протяжении многих десятилетий дискуссии на эту тему неизбежно характеризуются остротой и яркостью полемики в силу своей особой значимости и прямой жизненной необходимости: без определённой ясности и аргументированного обоснования статуса высоты настройки тона в эпоху барокко не совсем состоятельными могут показаться суждения о выразительных свойствах тональности, что напрямую связано с теорией аффектов.

Суть проблемы соответствия высоты тона базисным положениям теории аффектов интересно сформулировал Эрвин Бодки (Erwin Bodky) в исследовании «Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха» («The Interpretation of Bach's Keyboard Works» [10]), которое он писал практически всю жизнь¹. Отмечая, что выбор композитором определённой тональности всегда напрямую связан с традицией настройки тона (каков камертон?), он особо подчёркивает: «Вопрос, имеют ли отдельные тональности свои особые выразительные качества, обсуждался в течение ряда столетий; теоретики выдвигали в высшей степени убедительные соображения для отрицания существования всей проблемы, тогда как композиторы, в свою очередь, очень часто проявляли тончайшее чувство в выборе подходящих тональностей даже для коротких музыкальных пьес. Одного того, что в течение ряда веков строй очень сильно менялся, кажется, на первый взгляд, достаточным, чтобы представить любой вывод относительно определённого характера той или иной тональности как иллюзорный» [1, с. 209].

Многие страницы этого труда Э. Бодки посвящены значимости роли тональности в сочинениях Баха. В одном из разделов восьмой главы («Символика»), названном «Проблемы тональности» [1, с. 209-221], он предлагает свои принципиальные суждения по целому ряду вопросов и отмечает: «Идеи, связанные с образами, первыми участвуют в формировании музыкального произведения и влияют на его общий характер уже в тот момент, когда композитор

¹Первое издание этого труда (на английском языке) было осуществлено посмертно в 1960 году. В 1970 году книга была переведена на немецкий язык. В нашей стране она стала известна в 1989 году в переводе А.Е. Майкапара [1]. Ранний вариант своей концепции автор изложил еще в 1932 году в исследовании «Der Vortragalter Klavier Music» («Performance Practice of Early Keyboard Music»), опубликованном в Берлине.

выбирает ту или иную тональность, в которой предполагает писать. <...> Однако несомненно, что в творчестве почти всех великих композиторов предпочтение особых тональностей для выражения определённых настроений столь очевидно, что знание этого стало общим местом у любителей музыки» [1, с. 209]. Исследователь описывает в хроматическом порядке все тональности, в которых сочинял Бах, отмечает их эмоциональные свойства [1, с. 210-221]. При этом он избегает однозначности и говорит: «Было бы бессмысленно сводить в таблицу баховские произведения с тем, чтобы выяснить, возможно ли сделать какие-либо обобщения по поводу использования им тональностей» [1, с. 211].

Как видим, Э. Бодки в середине XX века подчёркивал необычайную сложность этой проблемы. Именно две отмеченные им ипостаси – *высота настройки*, которая постепенно менялась в сторону повышения и *выразительные свойства тональностей*, то есть *сущностные положения теории аффектов* – составляют предмет разного рода споров и разногласий. Так или иначе, всегда возникает вопрос – можно ли воспринимать современное исполнение музыки Баха в согласовании с традициями этой теории? То есть здесь сталкиваются представления о реальном звучании музыкальных сочинений во времена Баха, их современное исполнение и то, что запечатлено в знаменитых теоретических трактатах. Иными словами, проблемы исполнительской практики и теория данного вопроса тесно переплетены и взаимозависимы. При этом, если тональность как важнейшая категория получила широкое освещение во многих трудах, то *всё, что касается высоты тона во времена Баха, пока остаётся под вопросом*. Сложность состоит в том, что проблемы высоты звука в научных трактатах того периода не затрагивались, ибо это было общим обычным повседневным знанием. Поэтому степень нашей осведомлённости на этот счёт пребывает в состоянии поиска и ожидания открытий на основе использования новых технологий точных наук.

В полемике относительно свойств тональности, её эмоциональной наполненности, конечно же, серьёзным аргументом теоретиков было не только известное обстоятельство, что строй с течением времени сильно менялся, но и то, что «в XVII веке почти в каждой стране сформировались собственные традиции “построения” музыкальных инструментов и их настройки» [9, с. 59].

Чтобы попытаться понять – как характеристики тональностей соотносились с высотой настройки, необходимо, с одной стороны, *обратиться к теоретическим трудам, которые были известны во времена Баха*, а, с другой – *к имеющимся техническим сведениям тех лет и их толкованию в исследованиях современных учёных*.

Проблема выбора тональности всегда была весьма насущной и никогда неображаемые характерные особенности различных тональностей не удостаивались более широкого обсуждения, нежели во времена Баха. Как известно, их наиболее обстоятельное описание имеется в первой значительной работе И. Маттезона – «Das Neu-eröffnete Orchester» [13], опубликованной в 1713 году, где представлена весьма обстоятельная для того времени характеристика выра-

зительных свойств тональностей. Ссылки на этот трактат достаточно многочисленны и в зарубежной, и в отечественной литературе. Например, Э. Бодки, подчёркивая значимость данной проблемы, в главе «Символика» предлагает несколько, по его словам, «причудливых маттезоновских формулировок, которые, тем не менее, интересно отражают строй мыслей музыканта барокко» [1, с. 210-222]. При этом он подчёркивает, что авторы эпохи барокко, обращавшиеся на протяжении жизни в своих трудах к вопросу эмоционального наполнения тональностей, переосмысливали написанное и порой отказывались от своих более ранних высказываний. В частности, это касается И. Маттезона. Аналогичный пример – отношение к данной проблеме в трактате И.И. Кванца: с одной стороны, «аффект пьесы можно узнать по тональности – либо мажорной, либо минорной», а, с другой стороны, «не существует согласия относительно характерных особенностей определённых тональностей» (цит. по: [1, с. 211]). Тем не менее, подчеркнём, что проблема тональности всегда занимала композиторов и была неизбежно сопряжена с теорией аффектов.

Как известно, изначально «становление теории аффектов было во многом связано с трактатами Р. Декарта (“Musicae compendium”, 1650 и “Les passions de l’âme”, 1649), рационалистически обосновывавшими аффективную природу музыки. А. Кирхер (“Musurgia universalis”, Romae, 1650) классифицировал и описал 8 видов аффектов – любовь, страдание, радость, гнев, сострадание, страх, отвага и удивление» (см.: [8, с. 36]). «В работах А. Веркмейстера, В.К. Принтца, И. Маттезона, Ф.В. Марпурга, И.И. Кванца и др. не только содержится классификация аффектов (например, Марпург их насчитывает 27), но и выдвигаются нормативные рекомендации, касающиеся аффективного воздействия тех или иных ладов, ритмоформул, танцевальных движений, музыкальных форм и стилей. Считалось, что всё музыкальное произведение или его крупная часть могут выражать лишь один аффект» (см.: [7, с. 46]).

Говоря об *аффектности* как важнейшей характеристике музыки эпохи барокко, Г. Леонова подчёркивает, что «по отношению к аффектности конкретные музыкальные аффекты – лишь её модусы, в которых теоретическими предписаниями регламентировались метр, ритм, тембр, ладотональность, интервалика, темп, а также музыкально-риторические фигуры» [2, с. 110]. Каждая из этих составляющих обладала свойствами ассоциативности, что было связано с идеей синтеза искусств. Например, «язык соответствий, доведённый до цвето-звуковых представлений, разработал в музыкальной теории А. Кирхер (1601–1680). Интервалы соответствовали следующим цветам: полутон – белому, малая терция – жёлтому, большая терция – светло-красному, квинта – золотому, большая секста – огненно-красному, малая секста – красно-фиолетовому, октава – зелёному, септима – сине-фиолетовому, уменьшённая квинта – синему, тритон – тёмно-коричневому, кварта – коричнево-жёлтому, малый целый тон – серому, большой целый тон – чёрному» (цит. по: [3, с. 87]).

Композиторы той эпохи по-разному относились к представлениям и требованиям теории аффектов. Так, выдающийся немецкий композитор Генрих

Шютц (1585–1672), творивший столетием раньше Баха, в своём восприятии установок этой теории был ярким представителем немецкой традиции, в которой сочетались наука, ремесло и творчество: «Музыка рассчитана на эмоциональную реакцию слушателя, композитор управляет этой реакцией, изображая те или иные аффекты. В акте художественной коммуникации чётко определены объекты изображения и средства их передачи (аффекты – и музыкальная выразительность), чётко представляется и адресат сообщения – слушатель, его реакция. При моделировании аффектов музыкант придерживается аристотелевских установок в изображении страстей и чувств: аффекты предстают идеализированными и типизированными. Таким образом, репрезентация аффектов осуществляется под контролем разума» [4, с. 223-224].

Эти традиции были известны Баху. Но его отношение к принятому тогда своеобразному словарю аффектов и к пониманию возможностей тональности преодолевало временные рубежи, открывая новые пути в этой сфере. Есть множество примеров в его творчестве, когда одна и та же тональность оказывается способной предстать в разных эмоциональных ракурсах, так как баховское ощущение ауры каждой тональной высоты на протяжении жизни менялось. Достаточно вспомнить, например, фуги Первого и Второго томов «W.Kl.», написанные в одинаковых тональностях – такие, как *fis-moll*, *gis-moll*, *h-moll*. В других случаях одна и та же тема становится «тезисом для обсуждения» в разных тональностях и поэтому имеет всякий раз свой особенный выразительный оттенок. Здесь можно сравнить раннюю клавирную фугетту *F-dur* (BWV-901) и фугу *As-dur* из Второго тома «Хорошо темперированного клавира», темы и удержанные противосложения которых аналогичны, но структура целого индивидуальна. Если сыграть для сравнения тему и ответ с противосложением этих пьес последовательно в двух данных тональностях, то становится весьма очевидным, насколько различна их эмоциональная окраска в фугетте и в фуге:

а/. (BWV-901)



б/. ХТК II том



В экспериментах такого рода можно усмотреть начало многих процессов, которые не утратили своей значимости вплоть до нашего времени.

Весьма интересной и знаменательной по отношению к пониманию выразительных возможностей тональности представляется рекомендация Падре Мар-

тини, изложенная им в Учебнике контрапункта (1775) уже после смерти Баха: «Всякий видит прекрасно, что сии знаки бекар и диез (повышение VI и VII ступеней в минорной гамме) изрядно резкими кажутся для утончённого уха слушателей; посему автор, стараясь соблюсти естественность в своих сочинениях, разумно воздержался от проведения фуги по указанным ступеням» (цит. по: [6, с. 189]).

Позже, в трудах XIX и XX столетий важнейшая сфера – *тональность, её выразительные возможности* – ярко обозначена среди многих проблем, исследуемых не только учёными-музыковедами, композиторами, но и, что очень важно, исполнителями. В частности, в больших работах данному вопросу обычно посвящены отдельные главы или разделы глав. Как правило, это достаточно традиционная линия суждений. И что важно – *в них не представлены сведения о высоте настройки*, но знаменателен сам факт интереса к выразительным свойствам тональности – своеобразному доказательству того, что проблема существует. Так, на многие положения трактата И. Маттезона опирается современный немецкий органист Н. Meister (Хуберт Майстер) в книге «Musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Musik, besonders der Musik J.S. Bach», изданной в 1995 году [14]. При этом автор как *исполнитель* напрямую связывает свойства и характер тональностей с проблемами музыкальной риторики – он счёл необходимым поместить в Приложении «Характеристики тональностей» по Маттезону¹.

Столь же многозначный подход представлен в книге современного учёного Р. Татлоу (R. Tatlow) «Бах и загадка числового алфавита» («Bach and the Riddle of the Number Alphabet» [18]). Исследователь, владея огромным материалом, приходит к выводу о том, что Бах использовал самые разные варианты толкования тональностей, значительно расширяя представления, которые были свойственны той эпохе. Она даёт в Приложении версии разных вариантов символики. Такой подход к проблеме отличает исследования XX века от более ранних, когда определённые моменты, касающиеся многих аспектов символики (тональной, числовой, графической и др.) просто констатировались и почти не обсуждались.

Совершенно новый этап изучения выразительных свойств тональности обозначил себя с середины XX столетия, когда уровень специально разработанных технологий позволил обосновать новое направление в баховедении. *Появилась возможность пытаться, хотя и достаточно предположительно и полемично, но при этом по-своему аргументированно, говорить о высоте настройки тона в сочинениях Баха.* Данной проблеме уделено большое внима-

¹В 2009 году книга Х. Майстера «Музыкальная риторика: ключ к интерпретации произведений И.С. Баха» была переведена на русский язык органисткой Л. Шишхановой. В Приложении представлены «Характеристики тональностей» по Маттезону в переводе Андрушкевич (см.: [5, с. 106-107]). Н.А. Симакова в труде «Контрапункт строгого стиля и фуга» также уделяет внимание концепции Маттезона (см.: [9, с. 77-78]) и в Приложении даёт фрагмент его трактата, но в переводе С. Хлыбовой [9, с. 758-761].

ние в исследованиях зарубежных учёных второй половины XX века. Сведения об этих работах представлены в книге-справочнике двух современных американских музыковедов – Д.Р. Меламеда (D.R. Melamed) и М. Мариссена (M. Marissen). Их труд – «An Introduction to Bach Studies» [15] – структурирован по важнейшим проблемам баховедения. Авторы предлагают аналитическое обозрение по большому кругу вопросов, где одним из важнейших является характеристика высоты звука. В частности, в разделе 9.5, который так и назван – «Высота звука» («Pitch») [15, p. 142-145], рассматриваются работы А. Менделя (A. Mendel) и Б. Хэйнеса (B. Haynes). А именно: более ранняя работа А. Менделя «Высота тона во времена Баха» (“On the Pitches in Use in Bach’s Time”, 1955 [16]) и её продолжение – «Высота настройки в западной музыке, начиная с 1500 года: переоценка» (“Pitch in Western Music since 1500: a re-examination”, 1978 [17]). А также исследования Б. Хэйнеса – «Стандарты высоты тона у Баха: возможности деревянных духовых» (“Johann Sebastian Bach’s Pitch Standards: the Woodwind Perspective”, 1985 [11]), «Вопросы тональности в баховских кантатах: возможности деревянных духовых» (“Questions of Tonality in Bach’s Cantatas: the Woodwind Perspective”, 1986 [12]) и его диссертация «Стандарты настройки во времена барокко и классицизма» (“Pitch Standards in the Baroque and Classical Periods” (Ph.D. diss., University of Montreal, 1995).

Меламед и Мариссен дают в своём справочнике оценку этим работам двух учёных, в которых представлены *разные точки зрения*. Они пишут: «Мы предлагаем здесь краткое изложение выводов Менделя и Хейнеса. Оба они согласны с тем, что высота настройки голосов у Баха обладала свойством подобия, но относительного подобия; предмет разногласий связан со сложившейся исторически терминологией и данными о действительной частоте колебаний музыкального звука»¹.

Здесь естественно возникает вопрос – что такое относительное подобие при настройке высоты тона? Корни данной проблемы (относительности высоты тона) состоят в том, что во времена Баха «более высокий тон настройки назывался “кортон” (“хоровой тон”), а более низкий именовался “камертон” и предназначался для настройки инструментов»².

Полемика двух учёных по этому вопросу состоит в следующем: «Хейнес приходит к выводу о том, что во времена Баха было два уровня камертона (“ля” около 410 и 390 герц, второй назывался *Tief-Kammerton* или “французский тон”) и два уровня кортона (“ля” около 460 и 490 герц). Он считает, что баховский кортон – более низкий вариант»³.

1 «We offer here a summary of Mendel’s and Haynes’s conclusions. Both agree on the relative pitches of Bach’s parts; at issue is their historical nomenclature and actual frequencies» [15, p. 144].

2 «The higher pitch are called CHORTON (“choir pitch”) and the lower pitches KAMMERTON (“chamber pitch”)» [15, p. 143].

3 «Haynes concluded that in Bach’s day there were two levels of *Kammerton* (A at c. 410 and c. 390 Hr the latter called *Tief-Kammerton*, or “French pitch”) and two levels of *Chorton* (A at c. 460 and c. 490 Hr). He agreed that Bach’s *Chorton* was the lower variety» [15, p. 145].

«Мендель полагает, что кортон “ля” в баховских сочинениях обычно был 490 герц и что использовались два уровня камертона, один большой секундой и другой малой терцией ниже, чем кортон. По мнению Менделя, “си-бемоль”-камертон имел тенденцию быть выше, а “ля”-камертон и *Tief-Kammerton* – это различные названия для более низкого уровня, где “ля” есть 410 герц; Мендель также, однако, понимает “французский тон” как “ля” с частотой 390 герц»¹.

«Хейнес доказывает, что “ля”-камертон и “си-бемоль”-камертон в действительности имели одинаковую частоту, их различные названия были связаны с подобными уровнями кортона; а именно: при более высоком варианте кортона нота “до” в камертоне равнялась “ля” в кортоне, а при более низком варианте кортона нота “до” звучала как “си-бемоль” (“B” в немецкой традиции соответствует “B-flat” в английском, “H” в немецком – “B” в английском)»².

Меламед и Мариссен, подчёркивая важность и глубину проблемы, взяли для сравнения работы этих двух авторов, где даты – 1955, 1978, 1985, 1986, 1995 – воспринимаются как некие ступени в изучении предмета: «Итак, к примеру, для Хейнеса голоса и струнные в церковных кантатах Баха, сочинённых в Лейпциге, были ориентированы на камертон “ля” 410, а по суждениям Менделя, – на камертон “ля” 440. Взгляд каждого из них на проблему по-своему логичен. Однако концепция Хейнеса имеет преимущества как исследование нового этапа: в многочисленных работах, посвящённых истории инструментов, практически нет свидетельств, что в Германии баховских времён использовался камертон “ля” 440. И, более того, органы везде настраивались на “ля” 460»³.

Вероятно, данную полемику можно воспринимать, как определённый этап в рассмотрении вопроса. Здесь пока рано что-либо утверждать, многое требует проверки и развёрнутой аргументации. Однако, как видим, во мнениях учёных есть и точки соприкосновения – например, «французский тон» Мендель и Хейнес определяют одинаково – «ля» с частотой 390 герц. А настройка органов («ля» 460) соотносится, по мнению Хейнеса, с одним из вариантов кортона («ля» 460).

¹«Mendel had concluded that the Chorton A at Bach's regular venues was c. 490 Hr and that there were two Kammerton levels, one a major second and the other a minor third lower than Chorton. Mendel took B-Kammerton to refer to higher, and A-Kammerton and Tief-Kammerton to be different names for the lower one, where A is c. 410 Hr; Mendel also, however, understood “French pitch” to refer to A at c. 390 Hr» [15, p. 145].

²«Haynes argued that A-Kammerton and B-Kammerton actually refer to an identical frequency, the different names having to do with this same level's relation to the two types of Chorton; that is, in relation to the higher Chorton, the Kamerton note C sounded like the Chorton note A, and in relation to the lower variety of Chorton, this same Kammerton note C sounded like a B flat (“B” in German corresponds to B-flat in English, “H” to B-natural)» [15, p. 145].

³«Thus, for example, for Haynes the voices and strings in the Leipzig church cantatas were oriented to a Kammerton A 410, for Mendel to a Kammerton A 440. Both views are internally logical, but Haynes had the advantage of new organological research: from much more extensive study of historical instruments, there appears to be practically no evidence of a Kammerton at A 440 in Bach's Germany, and furthermore, organs are overwhelmingly at A c. 460» [15, p. 145].

Как же воспринимать предложенные цифры? Ведь это – информация техническая, музыкантам не очень понятная. Тем более, что разница между ними, как здесь может показаться, весьма существенная. Однако отметим – на самом деле такие различия фиксируют приборы, но не человеческое ухо¹.

Результаты данных исследований предлагают нам информацию к размышлению. С одной стороны, как утверждают авторы справочника, проблема состоит в том, что сложившаяся терминология пребывает в споре с действительной высотой настройки звука. Но это только один аспект. Другой – более важный и существенный – связан с содержанием, глубиной и богатством музыкального сочинения. Почему высота тона имела относительные, вернее, соотносительные варианты? Как разные оттенки настройки подчёркивали выразительность определённых тембров? Как координировали между собой хоровые и инструментальные голоса? Список вопросов весьма обширен. Важно, что данное направление исследований существует и значительно обогащает исторически сложившиеся традиции классического баховедения, а, значит, предполагает интересные перспективы.

Проблематика высоты тона напрямую связана с изучением фуг Баха с малой тональной сферой. Дело в том, что они отмечены такой интересной особенностью – *композитор предлагает для них в тональном отношении два варианта. С одной стороны, он избирает тональности, типичные для раннебарочных фуг (C-dur, c-moll, d-moll, Es-dur, F-dur), а, с другой стороны, обращается к новым тональностям, весьма редким для того времени (Fis-dur, fis-moll, gis-moll, H-dur)*. Представляется, что в этом можно увидеть и стремление композитора подчеркнуть богатство сложившейся традиции, полюбоваться красотой тональностей – своеобразных «представителей» эпохи, и показать образцы яркого эксперимента с его новаторскими нюансами. Ведь фуги в тональности *gis-moll* и в Первом томе (однотемная), и во Втором (двойная), опирающиеся на малую тональную сферу, уникальны по многим своим характеристикам. Каждая из них весьма индивидуальна и расширяет возможности толкования теории аффектов. В свою очередь, тоника «*фа диез*» в мажорной и минорной фугах Первого тома открывает возможности весьма колоритного эмоционального высказывания, хотя круг используемых в этих фугах тональностей невелик.

Как же это согласуется с теорией аффектов, которая была хорошо известна Баху? Ответ на столь важный вопрос читаем в книге Э. Бодки: Бах «...не был противником теории аффектов. Он не только придерживался основной её доктрины “одна пьеса – одно настроение”, но применял также “разговорные термины” этого музыкального языка – “ритмику, мелодику, мотивные формулы, разработанные для выражения различных аффектов”. И гением делает его именно невиданное ранее мастерство в обращении с этим материалом и глубиной его трактовки. Однако, можно с уверенностью сказать, что он достиг этого,

¹Автор выражает огромную благодарность С.А. Филатову-Бекману за профессиональные советы относительно технических характеристик высоты тона.

не уделяя проблемам теории аффектов слишком много внимания» [1, с. 196-197].

Интересно отметить, что в современном музыкознании разрабатывается проблема «звуко-живописи» («tone-painting»), которая по-своему продолжает изучение и развитие теории аффектов. Об этом сообщает справочник – D.R. Melamed and M. Marissen «An Introduction to Bach Studies» (см.: [15, p. 150]).

Литература

1. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И.С. Баха / пер. с англ. А.Е. Майкапара. М.: Музыка, 1993. 388 с.
2. Леонова Г. Музыкальные аффекты в «Хорошо темперированном клавире» И.С. Баха // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко. М.: Московская консерватория. Редакционно-издательский отдел, 2001. С. 110-138.
3. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М.: Музыка, 1994. 318 с.
4. Лобанова М. Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко // Генрих Шютц. М.: Музыка, 1985. С. 217-253.
5. Майстер Х. Музыкальная риторика – ключ к интерпретации произведений И.С. Баха / пер. с нем. Л. Шишхановой. М.: Издательский дом «Классика – XXI», 2009. 112 с.
6. Материалы и документы по истории музыки / пер. с ит., франц., нем, англ. под ред. М.В. Иванова-Борецкого. Т. II: XVIII век. М.: Огиз, 1934. С. 190, 471, 473-499.
7. Музыкальный энциклопедический словарь. М.: «Советская энциклопедия», 1990. С. 55.
8. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII-XVIII веков / Составление текстов и общая вступительная статья В.П. Шестакова. М.: Музыка, 1971. 688 с.
9. Симакова Н.А. Контрапункт строгого стиля и fuga. Ч. 2. Fuga: её логика и поэтика. М.: Композитор, 2007. 800 с.
10. Bodky E. The Interpretation of Bach's Keyboard Works. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1960. Greenwood Press. Publisher Westport, Connecticut. 1960. 444 p.
11. Haynes B. Johann Sebastian Bach's Pitch Standards: the Woodwind Perspective // Journal of the American Musical Instrument Society. No. 11 (1985). P. 55-114.
12. Haynes B. Questions of Tonality in Bach's Cantatas: the Woodwind Perspective // Journal of the American Musical Instrument Society. No. 12 (1986). P. 40-67.
13. Mattheson J. Das Neu-eröffnete Orchester. Hamburg: B. Schiller, 1713. 187 s.
14. Meister H. Musikalische Rhetorik und ihre Bedeutung für das Verständnis barocker Musik, besonders der Musik J. S. Bach. Resensburg: Feuchtinger & Gleichhaft, 1995. 112 s.
15. Melamed D.R. and Marissen M. An Introduction to Bach Studies. New York, Oxford: Oxford University Press, 1998. 189 p.
16. Mendel A. On the Pitches in Use in Bach's Time // Musical Quarterly 41 (1955). P. 332-354, 466-480.
17. Mendel A. Pitch in Western Music since 1500 a Re-examination". Acta Musicologica 50 (1978). P. 1-93, 328.
18. Tatlow R. Bach and the Riddle of the Number Alphabet. – Cambridge, New York: Cambridge University Press, 1991. 186 p.

**СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
СОСТАВИВШИХ ОСНОВУ ИССЛЕДОВАНИЯ
(фонды Московской консерватории)
J.S. Bachs Werke. Hrsg. v.d. Bachgesellschaft zu Leipzig (1851-1899). –
Jg. III, XV, XXXVI, XXXVIII, XLII, XLV.**

Датированные по сведениям Каталога В. Шмидера (W. Schmieder. Thematisch-systematisches Verzeichnis der mus. Werke von J. S. Bach / 2 überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1990. – 940 s.) **клавирные фуги и клавирные сочинения (включающие фуги), которые были созданы до Первого тома «Хорошо темперированного клавира» 1700 – 1710 годы**

1. Фуга e-moll /BWV-945/. 1700, Ордруф.
2. Концерт и фуга c-moll /BWV-909/. 1703, Веймар.
3. Соната D-dur /BWV-963/. 1703-1704, Арнштадт.
4. Каприччио на отъезд возлюбленного брата B-dur /BWV-992/. 1704, Арнштадт.
5. Каприччио в честь И.Х. Баха E-dur /BWV-993/. 1704, Арнштадт.
6. Фуга B-dur – переработка фуги И. Эрзелиуса /BWV-955/. 1703-1707, Арнштадт.
7. Фуга C-dur для клавира или педального чембало /BWV-946/. Ок. 1709, Веймар.
8. Прелюдия и фуга A-dur /BWV-896/. Ок. 1709, Веймар.
9. Фуга A-dur /BWV-949/. 1709, Веймар.
10. Токката G-dur /BWV-916/. Ок. 1709, Веймар.
11. Фуга A-dur на тему Т. Альбини /BWV-950/. Ок. 1709, Веймар.
12. Фуга h-moll на тему Т. Альбини /BWV-951/, /BWV-951a/. 1709, Веймар.
13. Фуга a-moll /BWV-958/. 1709, Веймар.
14. Фуга a-moll /BWV-947/. 1709, Веймар.
15. Фуга a-moll /BWV-959/. Ок. 1710, Веймар.
16. Фуга e-moll, не окончена /BWV-960/. Ок. 1709-1710, Веймар.
17. Токката D-dur /BWV-912/. 1710, Веймар.
18. Токката d-moll /BWV-913/. Ок. 1710, Веймар.
19. Токката e-moll /BWV-914/. Ок. 1710, Веймар.
20. Токката g-moll /BWV-915/. Ок. 1710, Веймар.
- 1717-1722 годы**
21. Прелюдия и фуга a-moll /BWV-894/. Ок. 1717, Веймар. Ок. 1730 переработана в тройной концерт для Fl., V-но, Cembalo с оркестром /BWV-1044/.
22. Прелюдия и фуга B-dur на тему BACH /BWV-898/. 1717, Веймар.
23. Соната a-moll /BWV-965/. 1720, Кётен. /Свободная обработка сонаты I из «Nortus musicus» Я.А. Рейнкена/.

24. Фуга B-dur на тему Allegro сонаты VI из «Hortus musicus» Я.А. Рейнкена /BWV-954/. 1720, Кётен.
25. Соната C-dur /BWV-966/. 1720, Кётен. /Свободная обработка сонаты XI из «Hortus musicus» Я.А. Рейнкена/.
26. Токката fis-moll /BWV-910/. Ок. 1720, Кётен.
27. Токката c-moll /BWV-911/. Ок. 1720, Кётен.
28. Прелюдия и фуга a-moll /BWV-895/. Ок. 1720, Кётен.
29. Прелюдия и фугетта d-moll /BWV-899/. Ок. 1720, Кётен.
30. Прелюдия и фугетта e-moll /BWV-900/. 1720, Кётен.
31. Прелюдия и фугетта G-dur /BWV-902/. 1720, Кётен. /Прообраз фуги G-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира»/.
32. Фугетта c-moll /BWV-961/. 1720, Кётен.
33. Фуга C-dur /BWV-952/. 1720, Кётен.
34. Фуга d-moll /BWV-948/. Ок. 1720, Кётен.
35. Соната d-moll /BWV-964/. 1720, Кётен. /Клавирное изложение a-moll'ной сонаты для скрипки соло/. Фуга – вторая часть из четырех.
36. Хроматическая фантазия и фуга d-moll /BWV-903/. Ок. 1720, Кётен. Редактирована в 1730 /BWV-903a/.
37. Фантазия и фуга a-moll /BWV-944/. 1720, Кётен. Позже переработана для органа /BWV-543/, Лейпциг.
38. Фуга C-dur /BWV-953/. 1720-1721, Кётен. /Из Клавирной книжечки В.Ф. Баха/.
39. Прелюдия из Английской сюиты № 5 e-moll /BWV-810/. До 1722, Кётен.
40. Прелюдия из Английской сюиты № 6 d-moll /BWV-811/. До 1722, Кётен.
41. Трёхголосная инвенция f-moll /BWV-795/. 1720-1722, Кётен.

Недатированные клавирные фуги и клавирные сочинения, ключающие фуги

42. Фугато e-moll BWV-962. 17..?
43. Прелюдия и фугетта F-dur BWV-901. 17..? Позже переработана в фугу As-dur во II томе «Хорошо темперированного клавира».
44. Прелюдия, фуга и allegro для лютни или клавира Es-dur BWV-998. 17..?
45. Прелюдия и фуга a-moll BWV-897. 17..?
46. Фантазия и фуга d-moll BWV-905. 17..?
47. Фантазия и фугетта B-dur BWV-907. 17..?
48. Фантазия и фугетта D-dur BWV-908. 17..?
49. Фантазия g-moll BWV-920. 17..?
50. Фуга e-moll BWV-956. 17..?
51. Фуга G-dur BWV-957. 17..?

Органное сочинения

1. Прелюдия и fuga c-moll BWV-549. Арнштадт (ок. 1703-1704) или Люнебург (1700-1703?).
 2. Фуга c-moll BWV-575. Арнштадт (1703-1704).
 3. Фуга h-moll BWV-579 (на темы А. Корелли). Веймар, 1709 (или до 1708),
 4. Фуга c-moll BWV-574 (на тему Дж. Легренци). Веймар (1708 или 1709) или ранее Люнебург?
 5. Прелюдия и fuga e-moll BWV-533. Веймар (1709) или Арнштадт? (1704),
 6. Прелюдия и fuga g-moll BWV-535. Веймар (1709) или ранее Арнштадт?
 7. Прелюдия и fuga G-dur BWV-550. Веймар (1709) или ранее Арнштадт?
 8. Токката d-moll BWV-565. Веймар (1709) или Арнштадт?
 9. Прелюдия и fuga D-dur BWV-532. Веймар (1709) или Арнштадт?
 10. Фуга g-moll BWV-578. Веймар (1709) или Арнштадт?
 11. Токката C-dur BWV-564. Веймар (1709).
 12. Прелюдия и fuga f-moll BWV-534. Веймар (ок. 1716).
 13. Прелюдия (Токката) и fuga F-dur BWV-540. Веймар (ок. 1716).
 14. Прелюдия (Фантазия) и fuga c-moll BWV-537. Веймар (ок. 1716).
 15. Прелюдия (Токката) и fuga (дорийская) BWV-538. Лейпциг (1727 и 1736) или Веймар (ок. 1716/1717). Или начата в Кётене?
 16. Прелюдия и fuga c-moll BWV-546. Прелюдия – Лейпциг (ок. 1730), fuga – Веймар (1716).
 17. Прелюдия (Фантазия) и fuga g-moll BWV-542. Кётен (1720).
 18. Прелюдия и fuga a-moll BWV-543. Прелюдия – Веймар (1709), fuga начата в Кётене. Переработана в годы жизни в Лейпциге.
 19. Прелюдия и fuga e-moll BWV-548. Лейпциг (1727 и 1736).
- «Хорошо темперированный клавир» (I и II тт.)**
«Музыкальное приношение».
«Искусство фуги».

D. Frescobaldi (1583-1643)

Fuga g-moll // *Le Tresor des Pianistes*, 13 liv. – Paris: Farrenc, 1868. – P. 4.

J. Froberger (1616-1667)

Canzona III // *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Bd. IV. Erster Teil. – Wien: Artaria, 1897. – S. 60.

Capriccio VI // *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Bd. IV. Erster Teil. – Wien: Artaria, 1897. – S. 88.

D. Buxtehude (1637-1707)

Werke für Orgel. Hrsg. von Philipp Spitta. Neue Ausgabe von Max Seiffert. Bd.1. Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig, 1903.

Нумерация по КATALOGУ: Karstädt G. Thematisch-systematisches Verzeichnis der musicalischen Werke von Dietrich Buxtehude. – Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. – 245 s.

1. Praeludium in d. BuxWV-140;
2. Praeludium in e. BuxWV-142;
3. Praeludium in fis. BuxWV-146;
4. Praeludium in g. BuxWV-148;
5. Praeludium in g. BuxWV-149;
6. Praeludium in g. BuxWV-150;
7. Praeludium in a. BuxWV-153;
8. Toccata in F. BuxWV-156;
9. Praeludium in g. BuxWV-163;
10. Canzon in C. BuxWV-166.

J. Pachelbel (1653-1706)

94 Compositionen Zumeist Fugen über das Magnificat für Orgel oder Clavier // Denkmäler der Tonkunst in Österreich. VIII Jahrgang, II. – Wien: Artaria, 1901.

Magnificat primi toni – № 2, № 3, № 4, № 6, № 14, № 15, № 19;

Magnificat secundi toni – № 8, № 10;

Magnificat tertii toni – № 5, № 7, № 8;

Magnificat quarti toni – № 4;

Magnificat quinti toni – № 5;

Magnificat sexti toni – № 6, № 9, № 10;

Magnificat septimi toni – № 1, № 7;

Magnificat octavi toni – № 3, № 5, № 8, № 9, № 10, № 11, № 13.

G. Muffat (1653-1704)

«Apparatus musico-organisticus». – Leipzig: C.F. Peters, 1888. Nr. 1204. Revised and edited from the Original Edition of the year 1690 with Preface and hints concerning the use of the Pedal and the art of registration S.de Lange. Preface and Remarks. p. V-VIII. The Hague, December 1888.

J. Kuhnau (1660-1722)

Sept sonates pour la clavecin. 1696 (1700) // Le Tresor des Pianistes. – Paris: Farrenc, 1861. 2 liv.

Sonata № 3. F-dur (P. 12);

Sonata № 4. c-moll (P. 20);

Sonata № 5. e-moll (P. 25);

Sonata № 6. B-dur (P. 31);

Sonata № 7. a-moll (P. 40).

VI Partie // Le Tresor des Pianistes. – Paris: Farrenc, 1866. 10 liv. – P. 112.

Toccata pour la clavecin // Le Tresor des Pianistes. – Paris: Farrenc, 1867. 2 liv. – P. 132.

Sonata B-dur // Denkmäler deutscher Tonunst. – Erste Folge, Vierten Band. – Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1901. – Klavierwerke. – S. 63.

J. Mattheson (1681-1764)

Fuga X – g-moll // Die wohllingende Fingersprache. Fugen und Suitensätze für Cembalo oder Klavier. – Leipzig: Edition Breitkopf. Nr. 5831. – S. 54.

G.Th. Muffat (1690–1770)

Fuge g-moll // Historia Organoediae. II Jg. – Budapest: Musica, 1982. – S. 23.

V.C. Weber (1712- 1758)

Das wohltemperierte Klavier. – Leipzig: Breitkopf &Härtel, 1933.

Fuge № 11. F-dur. – S. 42;

Fuge № 12. f-moll. – S. 46;

Fuge № 14. fis-moll. – S. 53.

Ф. Шопен (1810-1849)

Фуга a-moll.

И. Брамс (1833-1897)

Органная fuga из второго цикла «Zwei Praeludien und Fugen für die Orgel»;
Органная fuga из Choralvorspiel und Fuge über «Traurigkeit, o Herzeleid» für die Orgel.

М. Рeger (1873-1916)

Фуга C-dur, op. 7,

Фуга C-dur, op. 56 № 4,

Фуга F-dur, op. 85 № 3 (двойная fuga);

Ф. Малипьеро (1882-1973)

Прелюдия к воображаемой fugе.

П.И. Чайковский (1840-1893)

Прелюдия и fuga gis-moll op. 21.

Н.А. Римский-Корсаков (1844-1908)

Фуги op. 17. – № 1 d-moll, № 2 A-dur.

А.Н. Скрябин (1872-1915)

Соната № 9.

Н.Я. Мясковский (1881-1950)

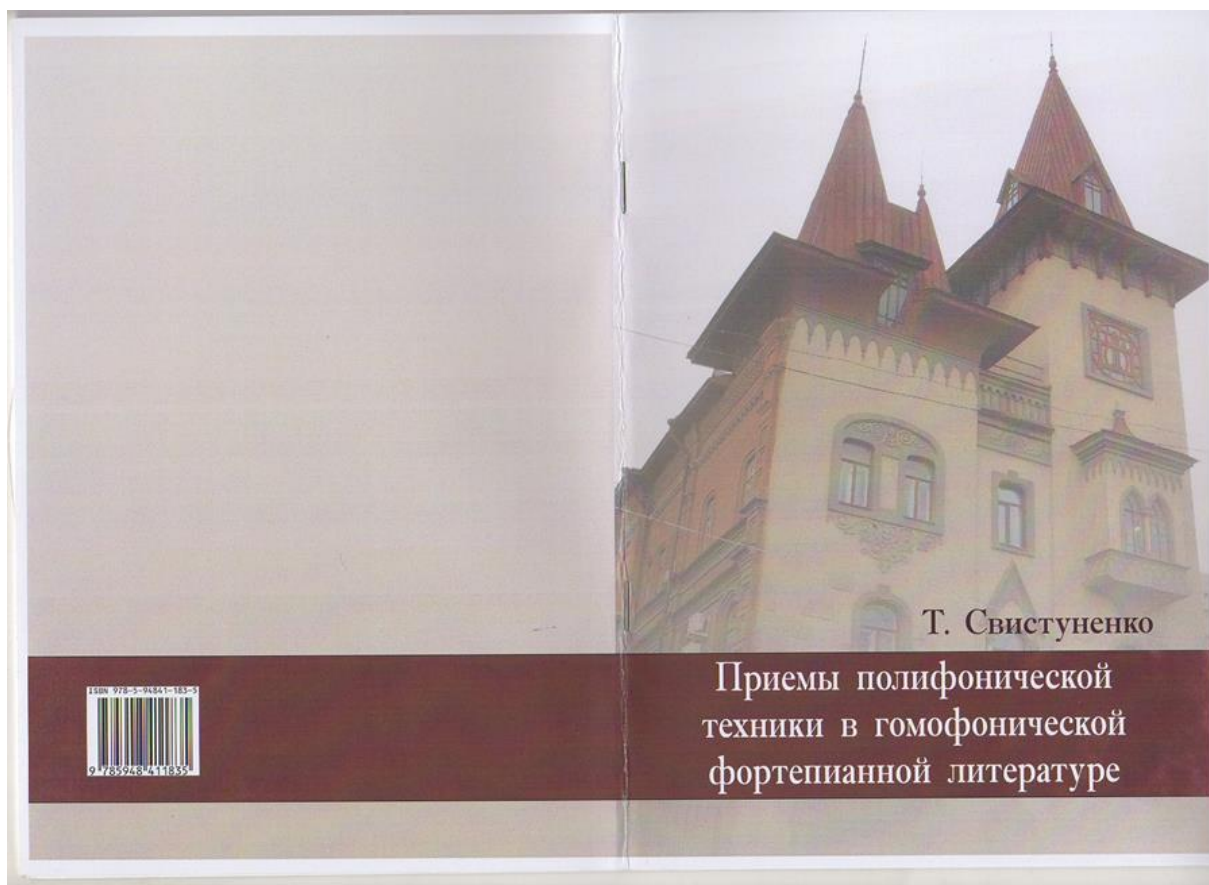
Полифонические наброски op. 78. Первая тетрадь.

Д.Д. Шостакович (1906-1975)

24 Прелюдии и фуги. Фуги D-dur, A-dur, fis-moll.

* * *

Приёмы полифонической техники в гомофонической фортепианной литературе. Учебно-методическое пособие для преподавателей и студентов музыкальных вузов. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2014. – 48 с.



Пособие предлагает методические ориентиры, связанные со спецификой первого этапа изучения предмета *Полифония* студентами-пианистами. Данный этап (овладение средствами полифонической техники) ставит своей целью на современном уровне подготовить музыкантов-исполнителей к быстрому и грамотному восприятию приёмов полифонии в фортепианной литературе, как полифонической, так и гомофонической, где они представлены весьма многообразно.

Освоение приёмов полифонической техники направлено на то, чтобы знание этого материала составило необходимый фундамент для решения художественных задач при исполнении музыкального сочинения. Это напрямую связано не только с техническими характеристиками того или иного приёма, но с вопросами интерпретации, стилем эпохи, традициями символики, философскими взглядами композитора. Такие аналитические аспекты есть основа рассмотрения самой важной для исполнителя проблемы – проблемы подачи формы на слушателя, что требует умения свободно ориентироваться в нотном тексте, владеть знанием различных типов фактуры, понимать принципы взаимодействия полифонии и гомофонии.

Как известно, искусство полифонии обращено не только к уху слушателя, но и к глазу исполнителя в написанном нотном тексте. Все приёмы полифонической техники сразу фокусируют внимание благодаря опоре на специфику графики, которая является отражением геометрических закономерностей. В

частности, в нотном тексте часто встречаются примеры зеркального отражения музыкальной темы (партия правой руки симметрично воспроизводится в партии левой руки). Есть и другой вариант – перекрещивание рук, что знакомо всем пианистам с детства. Методически важно подчеркнуть, что технические характеристики определённых приёмов всегда идентичны в произведениях самых разных эпох и стилей, но их художественная трактовка в каждом случае всегда индивидуальна. Пианист должен ясно представлять себе и структурные особенности средств полифонического письма, и уникальность художественного процесса на уровне произведения в целом в контексте индивидуального стиля композитора.

Содержание данного Пособия обращено к вопросам, которые обычно ставятся во главу угла в процессе работы над произведением. Так, знание конструктивных закономерностей, лежащих в основе приёмов полифонической техники, позволяет исполнителю: значительно быстрее выучить наизусть достаточно сложное по фактуре сочинение, научиться играть не только написанный нотный текст, но, преодолев определённый психологический барьер, строить приёмы на клавиатуре и играть их без нот, научиться импровизировать, если к этому есть склонность, уметь делать аранжировки различных музыкальных произведений. Исполнительские конкурсы в ряде случаев предлагают особый этап для оценки профессионального уровня участников: за некоторый срок (например, за два дня) необходимо выучить новое, специально написанное для конкурса сочинение, которое нужно исполнить наизусть в интересной художественной трактовке. Такие произведения, созданные современными авторами, обычно содержат приёмы полифонической техники. Знание их структуры на основе некоторого опыта может помочь студентам быстро выучить произведение и успешно сыграть его на определённом туре конкурса. Базис в данном случае – практическое освоение приёмов контрапункта и имитации на клавиатуре в процессе обучения.

Автор Пособия предлагает рассматривать средства полифонической техники на примерах из фортепианной литературы различных эпох и стилей. Это музыка выдающихся композиторов XVIII – XX веков (порядок алфавитный): Г. Баншиков, С. Барбер, Б. Барток, И.С. Бах, Ф.Э. Бах, Л. Бетховен, И. Брамс, Б. Бриттен, А. Веберн, П. Владигеров, К. Дебюсси, А. Жоливе, Д. Кабалевский, Ф. Куперен, Ф. Лист, О. Мессиаан, Д. Мийо, В.А. Моцарт, М. Мусоргский, А. Онеггер, Ж. Орик, С. Прокофьев, Ф. Пуленк, С. Рахманинов, М. Рeger, А. Ролан-Манюэль, Д. Скарлатти, А. Скрябин, С. Слонимский, Х. Турина, П. Хиндемит, А. Шёнберг, К. Шимановский, Ф. Шопен, Д. Шостакович, Ф. Шуберт, Р. Шуман.

Основные этапы изучения полифонической техники продиктованы самим музыкальным материалом. В крупном плане это две большие сферы: средства контрапункта (простого и сложного), приёмы имитации (каноны, канонические секвенции и бесконечные каноны I и II разрядов – по терминологии С.И. Танеева). Соответственно в Пособии представлены два списка произведе-

ний для анализа (изучение приёмов контрапункта – 36 названий и имитации – 31 название). Список рекомендуемой учебно-методической литературы составляет 25 источников.

Работа была представлена на Международных книжных выставках:

- 31 Московская Международная книжная выставка-ярмарка – Москва 2018, Диплом участника выставки научных изданий «ВДНХ 2018»,
- HONG KONG BOOK EXPO. 19-25 JULY 2023, International Association of Scientists, Educators and Specialists. Сертификат участника,
- Frankfueter Buchmesse-2023 (18-22 октября 2023. International Association of Scientists, Educators and Specialists. Сертификат участия.



Фрагмент издания: СРЕДСТВА ИМИТАЦИИ

Приёмы имитации, как известно, во множестве своих вариантов широко используются в фортепианной литературе. Причём их применение всегда весьма органично. Часто без них просто немислим процесс развития (вспомним имитационную природу фактуры целого ряда сочинений Р.Шумана). Осознание важности, а никак не вторичности этих средств для любого произведения, умение найти художественное объяснение в каждом конкретном случае могут прийти к студентам только в результате большой работы с нотным материалом. Как правило, изучение сферы имитационных приёмов требует достаточно большого количества времени – приблизительно месяца. Это объясняется тем, что, с одной стороны, здесь должны быть рассмотрены те приёмы, которые связаны исключительно с простым контрапунктом – простая и каноническая имитация в двухголосии, простая и каноническая имитация в трёхголосии с прямым порядком вступления голосов. А, с другой стороны, необходимо большое внимание уделить приёмам, сочетающим явления имитационности и сложного контрапунктирования, что возникает при ломаном порядке вступления голосов в трёхголосных канонах и при взаимном имитационном движении двух голосов (канонические секвенции и бесконечные каноны I и II рода – по системе Ганеева).

Обратимся к тем вариантам имитационного письма, которые используются наиболее часто. Подчеркнём, что в фортепианной литературе преобладает взаимное имитирование двух голосов – они обычно включены в контекст более насыщенной фактуры и при этом прекрасно соотносятся с другими голосами, именуемыми свободными, то есть свободными от имитирования.

Взаимное имитирование голосов распознаётся глазом в нотном тексте без особого труда. Столь же очевидно оно и при слуховом анализе. Поэтому при объяснении закономерностей такого движения лучше всего обратиться не к теоретическим формулам, к сожалению, часто отдаляющим от понимания сути, а к весьма разноплановым музыкальным примерам. При несколько отпугивающей сложности названия (канонические секвенции и бесконечные каноны I рода и II рода) природа этих приёмов достаточно проста.

В силу наглядности канонические секвенции и бесконечные каноны I рода воспринимаются практически сразу. При анализе их структуры такие характеристики как определение величины I_v (индекса вертикалиса), зависимость шага секвенции от величины I_v (индекса вертикалиса), причины восходящего или нисходящего направления секвенции в противовес вращению на одной высоте бесконечного канона усваиваются легко и с большим интересом. Несмотря на полное подобие конструктивных моментов, приёмы эти весьма различны в плане художественной, эмоциональной выразительности. Сразу стоит отметить, что каноническая секвенция всегда органично вписывается в повествование и в полифоническом, и в гомофоническом произведении, она создаёт эффект продолжающегося действия и часто готовит новый важный событийный

момент. В свою очередь, бесконечный канон вступает в некоторое противоречие с тенденцией к движению, он по-своему «приостанавливает» его, предлагая сосредоточиться на чём-то важном. Именно в силу этого в фуге, являющейся собой полифонический процесс, бесконечный канон можно встретить лишь в исключительных случаях. Основная сфера его применения – музыка гомофоническая, где он трактуется весьма многозначно – как живописное средство или как приём, способный передать момент созерцания, погружения в какое-либо одно состояние, или же как средоточие напряжения, неизбежно требующего выхода и т.д. На занятии, посвящённом каноническим секвенциям и бесконечным канонам, желательно обратиться к самым неожиданным для студентов примерам использования данных средств. Особенно это касается бесконечного канона.

Приведём некоторые интересные фрагменты из медленных частей сонат венских классиков, где время по-своему «останавливается».

В.А. Моцарт. Соната с-moll № 14. /К. 457/ – II часть:



Здесь представлены два с половиной звена бесконечного канона I рода с

$Iv = -14$. Чётная величина показателя типична для этого приёма, так как диагональный интервал от пропосты к рипосте внутри звена и диагональный интервал от рипосты первого звена к пропосте второго звена всегда одинаковы. Это и обеспечивает вращение бесконечного канона на одной высоте (синоним – круговой канон).

Л. Бетховен. Соната № 28, Adagio.



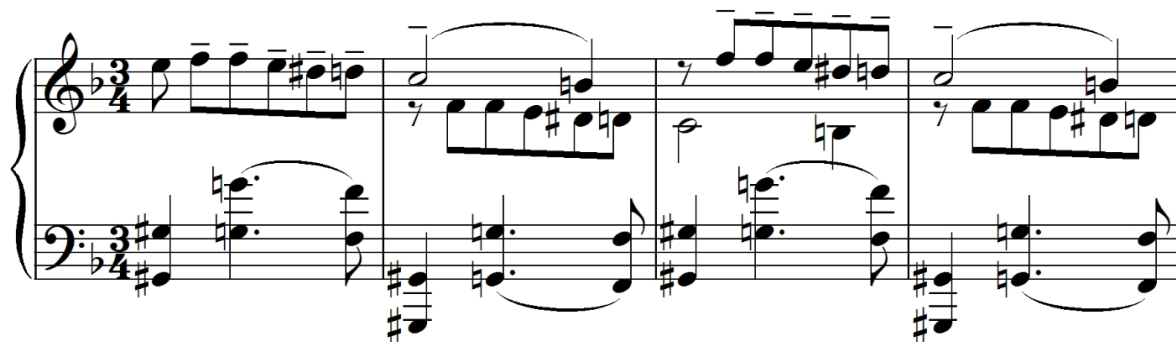
Бетховен предлагает сначала простую имитацию, которая переходит в бесконечный канон I рода с $Iv = - 28$, складывающийся из двух диагональных ходов на две октавы внутри звена и между звеньями. Показатель снова чётный – все правила соблюдены.

Иначе характеризуется бесконечный канон I рода, который открывает Сонату № 9 А.Н. Скрябина:



Обратим внимание на то, что он не укладывается в рамки правил с точки зрения обязательности чётной величины вертикального показателя для бесконечного канона. Причина кроется в диагональных интервалах внутри звена канона (1 – 2 такты) и на границе звеньев (2 – 3 такты). Эти интервалы – тритоны, в сумме два тритона дают октаву, то есть $Iv = - 7$. Как известно, символика тритона была очень важна для А.Н. Скрябина.

Бесконечный канон может быть и двойным. Обратимся к I части Первой фортепианной сонаты Н.Я. Мясковского:



В партии правой руки – двухголосный бесконечный канон I рода с $Iv = - 14$. В партии левой руки тоже двухголосный бесконечный канон I рода и тоже с $Iv = - 14$. Они прекрасно дополняют друг друга.

Канонические секвенции и бесконечные каноны I рода представлены в гомофонической фортепианной литературе достаточно широко в силу ясности и простоты конструкции. В отличие от них двухголосные канонические секвенции и бесконечные каноны II рода имеют более сложную структуру. Их написание связано с техникой третьих (так называемых, мнимых голосов). Поэтому они изучаются на основе определённых усвоенных знаний о природе имитационного трёхголосия в целом.

Постижение имитации в трёхголосии (простая, каноническая, канонические секвенции, бесконечные каноны), прежде всего, должно опираться на известные по двухголосию закономерности. Новое при этом – не два, а шесть случаев последовательности вступления голосов. А именно: прямой восходящий порядок, прямой нисходящий порядок, два варианта «развёртывания» (средний – верхний – нижний или средний – нижний – верхний) и два варианта «свёртывания» (верхний – нижний – средний или нижний – верхний – средний). Каждый из них имеет свои характеристики, объясняющие степень и причины использования в большей мере прямых и «развёртывающихся» порядков и достаточно редкое обращение к «свёртывающемуся» порядку вступлений голосов.

В гомофонической фортепианной литературе примеры на использование имитационной техники в трёхголосии (например, бесконечного канона) не так часты. Есть очень интересный образец такого рода в «Карнавале» Р. Шумана. Композитор сохраняет все основные структурные характеристики приёма, но в то же время предлагает свободное его толкование. Имитирование происходит в условиях фортепианной фактуры на трёх регистровых уровнях (а при октавном удвоении даже и четырёх). При этом расстояния во времени между вступлениями имитируемого материала говорят о том, что здесь ярко представлена техника несимметричного бесконечного канона (II рода):

Р. Шуман. Карнавал. Прембула.



В имитационных приёмах (двухголосных, трёхголосных и т.д.) существует единая система связей. Если объяснить студентам основные, опорные её моменты, станут понятными необходимость использования так называемых «мнимых» голосов, их зависимость от реальных, способность реальных и «мнимых» голосов меняться ролями (если в трёхголосной канонической секвенции один голос превратить в «мнимый», получится двухголосная каноническая секвенция II рода и наоборот). Примеры двухголосного канонического секвенцирования II рода в фортепианной литературе встречаются довольно редко и иногда весьма неожиданно:

Д. Скарлатти. Соната № 1.



Принято считать, что канонические секвенции – это материал соединительный. Действительно, таких примеров много. Но в Сонате Д. Скарлатти № 1 этот приём даётся при экспонировании. Четыре звена двухголосной канонической секвенции II рода абсолютно соответствуют правилам. У них секундовый шаг вниз, расстояние во времени между вступлениями пропосты и респосты внутри звеньев – две четверти, а от респосты каждого звена к пропосте нового звена – четыре четверти.

С. Прокофьев в небольшой пьесе «Сказка старой бабушки» использует технику двухголосной канонической секвенции II рода в партии правой руки. Здесь шаг секвенции – терция, а расстояния между вступлениями имитируемых групп шестнадцатых несимметричны:

С. Прокофьев. Сказка старой бабушки. № 3 ор. 31.



Аналогичен по структурным особенностям двухголосный бесконечный канон II рода (несимметричный) у Б. Бартока:

Б. Барток. Микрокосмос. 5 тетрадь, № 123.



Канонические секвенции и бесконечные каноны как I, так и II рода – приёмы, к использованию которых, наряду с другими средствами полифонической

техники, в той или иной мере обращались и обращаются многие композиторы в произведениях гомофонических. Чтобы получить представление о нюансах их трактовки в творчестве различных авторов, следует, на наш взгляд, проанализировать сочинения, написанные в разные эпохи. Это есть часть домашнего задания. Параллельно можно предложить самостоятельно построить на клавиатуре и сыграть такие варианты взаимного имитирования (канонические секвенции и бесконечные каноны), которые встретились в анализируемых произведениях. Затем в классе постараться рассмотреть результаты домашней работы и вывести их на уровень некоторых обобщений. В целях лучшего усвоения материала в списке, предлагаемом для анализа, должны быть произведения, включающие разнообразные виды имитационной техники, тогда вся тема «Имитация» предстанет более выпукло, с четкой дифференциацией иной раз похожих деталей.

Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia)
Стреначикова Мария Младшая (Словакия)

Jela Špitková; Life With The Violin
Ела Шпиткова: жизнь со скрипкой

A monograph about the exceptional performing artist, violin virtuoso prof. Jela Špitková came out from the creative workshop of a pair of authors, Mária Strenáčiková Sr. and Peter Strenáčik Sr. in 2018.



Fig. 1: The book cover: Jela Špitková; Life with the violin

The 152-page publication from the Academy of Arts published by PRO s.r.o. describes in five chapters the life, studies and work activities of prof. Jela Špitková (born in 1947), who during her hectic life performed 484 solo violin concerts accompanied by orchestras in various countries of Europe, America and Asia, completed countless performances with chamber ensembles, pleased thousands of passengers with her artistic interpretation on sea cruises, recorded 39 gramophone records and CDs in the OPUS publishing house, trained hundreds of promising young performers...

An engaging monograph about Jela Špitková, richly illustrated with photographs and valuable statements from the virtuoso herself, brings a quantum of information on the basis of which the reader can create an image of this important artist, her life, successes, joys, but also hardships and losses.



*Fig. 2: Jela Špitková with her brother Igor at the concert
(Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 15)*

The first chapter, Happy Childhood, introduces Jela Špitková's parents, it describes her first contacts with music, the beginnings of her music education, and also her first artistic successes at concerts, which she achieved together with her brother Igor, who also became an excellent violinist.

The second chapter, Studies, focuses on Jela Špitková's conservatory and university studies. She studied at the Conservatory in Bratislava under the guidance of excellent teacher Albín Vrtel', whom she said she liked the most: *"He was very strict, he did not forgive anything, but he selflessly took care about me and always solved every problem. His opinions and advice significantly influenced both my artistic and human life"* [Strenáčiková & Strenáčiková, 2018, p. 17]. The authors pay special attention to Jela's activities in the European Youth Orchestra, with which she (as one of 17 Slovak performers) performed concerts in London and Bexhill-on-Sea, and participated in the preparation of a recording for BBC radio. She also represented the school on a concert tour in Netherlands and Germany, where she was successful and her foreign performance extended to competitions in Leipzig, London, Paris, Sion, Moscow, Vienna, etc. She graduated from the conservatory in 1968 with Tchaikovsky's violin concerto (with the conservatory orchestra), received the reward of Best Graduate of the Year and a five-year scholarship for university studies at her dreamy Moscow Conservatory of P. I. Tchaikovsky.

However, the situation developed differently: during returning from the summer violin course in Switzerland, she found out that due to the political situation in Slovakia, the borders were closed and she could not travel home to Bratislava. She described the situation: *"I had to stay in Vienna... the Bulgarian cellist Kalčo Gadewski... after a while of thinking asked me if I wanted to study in Vienna. My answer was of course positive, because I knew that the best violin teacher – prof. Od-noposov taught in Vienna"* [Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 30]. After meeting him, she became a student at the Hochschule für Musik in Vienna - as an excellent violinist without entrance exams at his request. Fearing that the political circumstances of 1968 would make it impossible for her to study in Austria, she decided that it would be most appropriate to study in Czechoslovakia. She approached professor Alexander Plocek, soloist and concertmaster in the Czech Philharmonic, and based on additional entrance exams, he accepted her into his class at the Academy of Performing Arts in Prague. Thus, Jela Špitková became a student of two art universities at the same time: in Prague, and in Vienna. For three days every week she studied in Prague, for two days in Vienna, and afterwards, she spent two days at home in Bratislava or on concert stages. She was a diligent student, she practiced 6 hours a day, with rational approach and with concentration. She cared about perfect intonation, and she solved technical problems. She practiced according to the scheme: 10 times slowly, once quickly, 10 times slowly, once quickly... When practicing technically difficult sections, she worked until she could play them correctly 4 times in a row. With her hard work and discipline, she managed to pass the exams just in two years and with excellent grades, even though they were scheduled for 8 years. During the third year, she studied a postgraduate study. In 1970, she graduated from the Hochschule für Musik und darstellende Kunst with the Violin concerto in D major by Johannes Brahms and the Violin sonata by Eugene Ysaÿe, and she received a special prize and a financial award. In 1973, she also graduated from the Academy of Music Arts in Prague with a financial reward, diploma with honors and even with an offer to give a

solo recital in the historic hall of the Czech Philharmonic, the Rudolfinum. During her last year of studies at the Academy in Prague, she also studied in parallel at the P. I. Tchaikovsky Conservatory in Moscow, where she was accepted thanks to Igor Oistrach himself. He heard her play in Vienna and accepted her in his class. She started her studies in Moscow as an intern and then continued as a graduate student.



Fig. 3: Jela Špitková and Igor Oistrach during the concert preparation
(Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 45)

She considered the conservatory studies to be very demanding: *"Everyone wanted to be the best, we lived in mutual rivalry and competition and we knew nothing but practice. Everyone was literally haunted by the fear that the colleague from the next room might be better. As the violinist walked down a long corridor in the basement, where there were about 50 rooms, each with a grand piano, he heard someone playing Tchaikovsky from at least ten practice rooms. After that, there was nothing left to do, but practice"* [Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 40].

During her studies, which she finished with an excellent result in 1967, she performed at many concerts and recitals. Professor Igor Oistrach wrote her evaluation: *"The violinist Jela Špitková studied in my class at the Moscow State Conservatory for four years from 1971 to 1975. J. Špitková is an outstanding violinist with a very beautiful tone, excellent technique and very attractive, individual way of interpretation. Sufficient concert experience as well as her wide repertoire give her the right to place her in the ranks of talented representatives of the young generation of violinists"* [Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 44].

Скрипка Ела Шпиткова замешаюць
 в моем классе в Московской Государствен-
 ной Консерватории 4 года с 1971 по 1975.
 Е. Шпиткова играет скрипка, отлича-
 ющаяся большим красивым звуком,
 отличной техникой, а также очень
 интеллектуальной и индивидуальной
 манерой исполнения.
 Достигла больших концертных
 успехов, также как и широкий охват
 репертуара знает хорошо по стилю в
 ее в ряд талантливых представи-
 телей молодого поколения скрипачей.

6/5 76.

Игорь Ойстрах

Fig. 4: The evaluation of Jela Špitková written by Igor Oistrach
 (Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 44)

The third chapter, Artistic Tours, describes a number of tours that Jela Špitková took during her rich and successful career as a soloist, as a member of the Ladies' Chamber Orchestra in Bratislava and as a violinist on sea/ocean cruises.

Since 1974, she has performed as a soloist in a wide variety of countries: Russia, Romania, France, Spain, Italy, the Czech Republic, Slovakia, Norway, Sweden, Finland, Greece, England, Denmark, Austria, Venezuela, Cuba, the USA, the Far East...

An important milestone in her life was the birth of her son Paľko on January 7, 1986. She subordinated her life and her activities to this event. After a year, she partially returned to concert stages, and although she preferred concerts at home in Bratislava, she also performed in Austria, Spain, Italy, France, and a year later, her life returned to its incredible original pace. However, the fate intervened again in June: her beloved father suffered a stroke and became partially paralyzed. Jela began to take care of him and subordinated her artistic activities to the care of her father and her young son. She continued to perform, and she gave concerts in nearby destinations, in Slovakia, Austria, Germany, and Italy.



Fig. 5: The poster of the concert by Jela Špitková in Japan (2006) (Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 67)

Her life revolved around the violin and taking care of her son, her sick father and her bedridden mother, who died in 1991. Jela was so exhausted that she couldn't perform. She couldn't hold the violin in her hands. She had pain (due to which she left her position as concertmaster at the Mozarteum-Orchester in Salzburg in 1995 after 15 years), and her violin fell silent for several years. In 1998, she started teaching at the Academy of Arts in Banská Bystrica, continued with interpretation courses in Vienna, and slowly started to perform in Vienna, Paris, London, Mallorca, Turkey... a year later, she performed at 5 recitals in Japan and had concerts with an orchestra in Rio de Janeiro. In 2000, she played in the USA, in Ibiza, in Bulgaria and in Germany, and gradually her strength returned. In 2003, after a long and difficult period, she managed to regenerate and regain her previous vitality. Horizons opened, Jela returned to the stage, gave concerts with extraordinary success in Japan and in Spain, where she was greatly admired. Based on her renewed success, she gave concerts in these countries in the following years as well.

In 2007, another sad event marked her life: the death of her father, whom she considered *"the most precious being in the world"* [Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 67]. In the years 2008 – 2012, her artistic activities were mainly focused on performing in Slovak towns and in Vienna.

A significant part of Jela Špitková's soloist career is linked to the Ladies' Chamber Orchestra in Bratislava.

Another separate area of performing activity of this prominent violin virtuoso (since 1976) are concerts on ocean cruises. She mentions: *"I spent 576 days on the*

board of Royal Viking Sea, Sky and Star ships in twelve years and they visited 38 countries on five continents" [Strenáčiková & Strenáčiková, 2018, p. 76].

The fourth chapter, Concert Master, is dedicated to Jela Špitková's performances in various institutions and ensembles.

An important place in her life had the Mozarteum-Orchester Salzburg, where she worked as a concertmaster from 1980 until 1995. She led a huge 96-member orchestra, she coordinated their work, she was responsible for both artistic and work discipline... *"Punctuality, accuracy and perfect preparation was demanded from all orchestra members. A fine was imposed for a breach of discipline. Each player had to spend ten minutes sitting in their chair before the start of the "service". Even a minute's delay was punishable by both a fine of 100 shillings and the obligation to personally apologize to the orchestra director. One late arrival to an opera performance meant a fine of 1,000 shillings, and for two late arrivals, one was fired, dismissed from work for disciplinary reasons" [Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 81].* In addition to Mozarteum, she also performed in other artistic orchestral and chamber ensembles.

Among the orchestral ensembles, the monograph mentions the European Youth Orchestra, English Chamber Orchestra, Staatstheater am Gärtnerplatz (Munich), Clara Schumann Sinfonie Orchester (Köln), First Frauen-Kammerorchester von Österreich, etc.



*Fig. 6: J. Špitková on the stage
(Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 72)*

In chamber ensembles, she held a position of a Primarius. She performed with Suchoň's Quartet, Slovak Trio, Haydn Kammerorchester, Wiener Bachsolisten, Wien Mozart Ensemble, Haydn Sinfonietta Wien, etc.

The fifth chapter, University teacher, focuses on the pedagogical work of Jela Špitková, who has been teaching violin for almost 50 years.



Fig. 7: Ladies' string quartet in Seoul, South Korea
(Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 70)

She started teaching at the Academy of Performing Arts in Bratislava in 1976; in 1980, she became Sándor Végh's assistant at the Mozarteum College in Salzburg; in 1985, she got a teaching position at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna (where she ended her teaching career after 27 years when she reached the age of 65); in 1994, she started parallel teaching at the Vienna branch of TOHO University in Tokyo; and since 1998, she became a violin teacher at the Academy of Arts in Banská Bystrica. She also taught at the private conservatory Prayner Konservatorium in Vienna, and lead master classes and workshops at home and abroad (for example in Cremona, Nice, Monte Carlo, Portugal, Austria, but also in South Korea, China and Japan).

Her teaching career began in the role of a professor assistant. Later, she became an associate professor (she habilitated in 2002 at the Academy of Arts and in 2005 at the Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Vienna). At the peak of her career she received the title of professor: she was appointed extraordinary professor in the field of music – stringed instruments by the rector of the Academy of Arts in Banská Bystrica, Prof. PaedDr. Mgr. art. et Mgr. Vojtech Didi (2003); she also received the title of a professor by the Slovak President Ivan Gašparovič (2005) and by the Czech President Václav Klaus (2006).



*Fig 8: Jela Špitková with her son Paľko in Rio de Janeiro, Brasil
(Strenáčiková & Strenáčik, 2018, p. 105)*

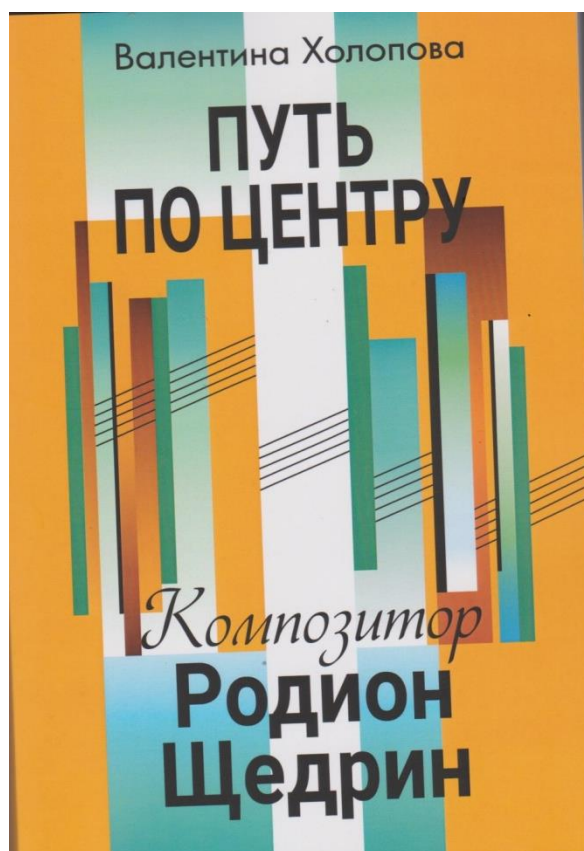
She raised many students, most of whom are currently engaged in music performance either on performing or pedagogical basis. Her first students at the Academy of Performing Arts in Bratislava were Mgr. art. Rudolf Kandl, Mgr. art. Milan Kyjovský, Mgr. art. Peter Strenáčik, PhD. (co-author of the monograph) and Mgr. art. Anna Hrochová. Her most successful students from Vienna are soloists, chamber players or orchestral players; among them: Wolfgang David Sengstschmid (Royal Philharmonic Orchestra London, Vienna Radio Symphony Orchestra, Tonkünstler Orchestra, Johannesburg Philharmonic Orchestra, Berne Symphony Orchestra, and New York Virtuosi), Nang Wu (Metropolitan Opera New York), Cynthia Lang (Washington Symphony Orchestra), Agata Sikorska (Wiener Symphoniker), Brigit Kolar (concert master of the Wiener Symphoniker, later of the Bruckner Orchestra in Linz), etc. Some of them became dedicated educators and they teach at universities in Bangkok, Seoul, Berlin, New York... Her students' statements form the last part of the main text of the monograph about Jela Špitková. They are followed by an epilogue kaleidoscope, which reveals fragments of her relationship with her beloved father, with her son Paľko, and which depict her desire to travel.

The monograph includes appendices that contain a list of solo concerts with orchestral accompaniment, a selection of works from the professor's concert repertoire, her discography and a detailed overview of concert activities.

References/Список литературы

Strenáčiková M. Sr. & Strenáčik P. Sr. Jela Špitková; *Život s husľami* [Jela Špitkova; Life with the violin]. Banská Bystrica: Akademia umeni vo vydavateľstve PRO, s.r.o., 2018, p. 152.

Родион Щедрин – годы спустя



Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Издание второе, исправленное и дополненное (М.: Композитор, 2022).

Первое издание монографии В.Н.Холоповой «Путь по центру. Композитор Родион Щедрин» вышло в 2000 году. Второе издание этой монографии, значительно дополненное, было приурочено к 90-летию Р.К.Щедрина.

Содержание

От автора.....	5
Сквозь призму настоящего.	
<i>Эстетика Родиона Щедрина</i>	8
Характер — это судьба. Первые 50 лет	26
Партитура, клавиатура и соблазны политики.	
<i>Горизонты творчества 80-х годов</i>	89
Русский иностранец. <i>Меридианы 90-х</i>	177
Стойкость индивидуальности.	
<i>Век двадцать первый</i>	256

Олицетворение удачи (вместо заключения) 386

Приложения

Аннотации Р.Щедрина к своим сочинениям, для компакт-дисков и концертных программ	392
Музыкальные сочинения Р.Щедрина	429
Основные литературные работы Р.Щедрина (либретто, книги, статьи, беседы, интервью)	435
Основная литература о Р. Щедрине	439
Именной указатель	445

От автора

В данной книге о Родионе Константиновиче Щедрине — одном из самых крупных и исполняемых композиторов времени — ставится цель осветить его творчество начиная с 1980-х годов, поскольку оно не вошло в предыдущие книги о нем. Произведения этих десятилетий рассмотрены в хронологическом порядке, с указанием дат написания и первого исполнения, однако разобраны они не с равной степенью подробности. Естественно, главное внимание уделено самым значительным сочинениям, анализируемым достаточно детально и с приведением нотных примеров. О ряде других опусов даны лишь первоначальные сведения. Ради более целостного представления о музыкальном творчестве Щедрина очерчен его путь в музыке и до 1980-х годов — с некоторыми новыми акцентами в осмыслении произведений (нотные примеры здесь минимальны). Приводятся в книге некоторые необходимые биографические сведения, дается оценка видной музыкально-общественной и музыкально-литературной деятельности композитора. Весьма важным представилось рассмотрение эстетических взглядов Щедрина, с их четкой очерченностью установок и ярко выраженной авторской индивидуальностью, поскольку это определило своеобразие его собственной творческой линии в искусстве. Сделана также попытка определить место композитора в пестром и противоречивом мире музыки XX века и в истории русской музыки.

В качестве дополнения к тексту книги в Приложении помещено большое число написанных Щедриным авторских аннотаций для выпущенных за рубежом компакт-дисков и опубликованных там концертных программ — они были любезно предоставлены автором для данного издания в русском оригинале.

Приношу Р.К.Щедрину глубокую благодарность за замечания, высказанные по прочтении страниц данной книги — они были учтены в окончательном тексте.

Привожу столь дорогой мне отклик на данную книгу 2000 года М.М.Плисецкой: «Благодарю Вас за цветы и за книгу. Книга прекрасно оформлена. Вы хорошо пишете, и Вас так интересно читать. Это большая Ваша победа. Говорю Вам совершенно искренне. Не многовато ли там меня? Можете спать совершенно спокойно. Книга будет иметь большой резонанс, также и за границей — я уверена».

Чего бы ни касался Родион Щедрин — он Великий Мастер. Он может быть одет в джинсовку, в водительскую кожанку, в литой костюм, костюм для виндсерфинга — всё равно под этой суетной экипировкой просвечивает облегающая сильный торс прозодежда Мастера — консерваторский фрак, отличающийся черным металлом — звонкие латы Рыцаря искусства. И как рыцарь он сурово одинок.

Композитор имеет дело с Духом в прямом виде, не через слово, не через краску, без посредников, напрямую — с космическим строем. И не в услаждении уха дело — в партитуре мировой гармонии. Музыка — это познание идеалистической основы нашего мира, материализованное в звуке.

Думаю, в этом историческая миссия его на нашей земле, в середине и в конце XX столетия, на которые попадает земная жизнь композитора. Среди обнаглевшего нынешнего дилетантизма, когда о весе художника судят по политической лихости — правые ли? левые ли? — по бойкости тостов на влиятельном застолье, по мишуре звезд на лацкане или по яркости галстука — Родион Щедрин хранитель Ордена профессионализма. Вся жизнь его до секунды посвящена искусству. Магический кристалл должен быть кристаллом, а не аморфной размазней — иначе магия не свершится. Он чувствует геометрию креста, на котором распят творец.

Андрей Вознесенский.
«Кристалл и крест композитора»

Герой тот, кто стоит неподвижно в центре.
Ралф Уолдо Эмерсон

Стойкость индивидуальности. Век двадцать первый

Вступив в новое, третье тысячелетие мировой истории, Родион Щедрин со всей полнотой и блеском продолжил реализовать свой уникальный творческий дар. По жанру это 4 оперы, тут же вышедшие на сцену, — «Очарованный странник», «Боярыня Морозова», «Левша», «Рождественская сказка» (все на либретто самого Щедрина), сочинения с оркестром — «Диалоги с Шостаковичем», «Гейлигенштадтское завещание», «Parabola concertante» (с соло виолончели), «Concerto lontano» (с соло фортепиано), «Клеопатра и змея» (с соло сопрано), «Приключения обезьяны» с индивидуальным составом, около двух десятков камерных произведений самых разных составов, в том числе с вокалом — «Век мой, зверь мой», для ансамбля инструментов — «Лирические сцены» для струнного квартета, «Баллада Гамлета» для ансамбля виолончелей, «Dies irae» для органа и 3 труб, циклы и отдельные пьесы для фортепиано, также — свыше двадцати опусов для хора а cappella. (В последующем анализе произведения распределяются по указанным жанрам.)

Верен себе остался композитор в приверженности русской культуре: 3 оперы по текстам Н.Лескова, одна – по русским житиям XVII века, вокальный цикл на О.Мандельштама «Век мой, зверь мой», Концертный этюд «Чайковский», «Диалоги с Шостаковичем», рассказ М.Зощенко в «Приключениях обезьяны», посвящения М.Ростроповичу – «Слава. Слава» и «На посошок...». Недаром всемирно известный скрипач и дирижер Д.Ситковецкий (переехал из России за рубеж) написал о Щедрина статью «Да, он русский композитор!» (2002). По поводу излюбленного Лескова Щедрина вообще считал: «если кто хочет понять загадку русской души, то может сделать это, прочитав Лескова» [Сиверская Т. Николай Лесков и Родион Щедрина: хранители русского духа //Музыкальная академия. 2016. № 2. С.30].

Русскую музыкальную культуру всегда выделял особо: «Я уверен, что русская музыка – совершенно особый континент в музыкальном искусстве. Совершенно особый. И она очень популярна в мире»[Щедрина Р. Монологи разных лет. М.: 2002. С.50].

В связи с Германией у Щедрина добавились и обращения к Бетховену: вслед за «Прелюдией к Девятой симфонии Бетховена» появилось «Гейлигенштадтское завещание». С великим немецким классиком, как уже указывалось, его связывает общая дата рождения – 16 декабря.

Чутка к личности Щедрина оставалась также и родина – Россия. Так, в Московской консерватории Камерный хор студентов постоянно содержит в своем репертуаре его музыку, осуществляя и премьеры. Долгие годы этим процессом активно руководил Б.Тевлин, а после его ухода из жизни коллектив возглавил Александр Соловьев, плавно продолжив сложившуюся традицию. И к 85-летию Щедрина, в декабре 2017 года А.Соловьев, став художественным руководителем Всероссийского фестиваля «Запечатленный ангел» (по названию произведения Щедрина!), провел выступления со своим хором, проехав Россию из конца в конец: Нижний Новгород, Петербург, Владивосток, Боровск, Калуга, Красноярск, Оренбург, Саратов, Сургут, Тула, Улан-Удэ, Москва. Нельзя не отметить необыкновенную встречу коллектива Московской консерватории с Щедриным в апреле 2021 года, организованную А.Соловьевым и ректором консерватории А.Соколовым. Задавали вопросы, пел Камерный хор, но главное – Alma mater столь обжигающе горячо выразила свою радость и гордость своему некогда выпускнику, славящему Россию на весь мир, что вряд ли в другой точке земли Родион Константинович был бы опален таким огнем эмоций.

85-летие композитора было отмечено и на самом высоком, государственном уровне: Президент Российской Федерации В.В.Путин наградил Р.К.Щедрина орденом Почета (знал его лично, бывал на концертах) и подарил ему картину В.Денисова «Монтажник-высотник», остроумно обыграв известную песню композитора «Марш монтажников-высотников» из фильма «Высота». Наконец, в свои мощные руки творчество Щедрина взял один из ведущих дирижеров современности, художественный руководитель и генеральный директор Мариинского театра Валерий Гергиев. Приближаясь к 90-летнему юби-

лею композитора, за год до него, в 2021 году, он провел в Петербурге неслыханную «неделю Щедрина», где исполнил в присутствии автора: оперы «Очарованный странник», «Левша», «Боярыня Морозова», балеты «Конек-Горбунок», «Кармен-сюита», симфоническую сказку «Приключения обезьяны». Добавлены были два показа балета «Анна Каренина». Ранее в репертуар Мариинского театра входили также оперы «Мертвые души», «Не только любовь», «Лолита» и «Рождественская сказка». «Левша» же был сочинен к открытию новой сцены театра в 2013 году. И в том же году, в день премьеры «Левши», произошло событие, в высшей степени почетное для автора всей этой музыки: по инициативе Гергиева Камерный зал музыки в Мариинке-2 получил имя Родиона Щедрина. «Большая честь для меня!» – не мог не сказать герой наименования.

Родион Щедрин как музыкальная фигура абсолютно затребован – исполнителями, организаторами, любим публикой во всем мире. «Мне грех жаловаться, – говорит он. – Любая моя нота встречает интерес у исполнителей и желание исполнять» [Щедрин Р. Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца // Музыкальная академия. 2002. № 4. С.9].

Он пишет только по заказу и признается, что «пожалуй, никогда столько не работал». В 2000 году две российские знаменитости создают «Международный Фонд Майи Плисецкой и Родиона Щедрина», который располагается в Майнце (Германия), и молодые музыканты начинают получать «Премии камерной музыки Родиона Щедрина» (2005, 2006, 2014, 2017 и др.). Свои же творческие архивы Родион Константинович и Майя Михайловна в 2006 году в торжественной обстановке передают в крупнейший российский фонд РГАЛИ: 67 больших коробок, с том числе рукописи сочинений Щедрина. Множатся почетные регалии, присуждаемые в разных странах: в американском Питтсбурге Щедрин объявляется «композитором года», во французском Сен-Назере Щедрин и Плисецкая получают медали почетных граждан города. При этом на Международном фестивале в данном французском городе исполняются 22 (!) произведения Щедрина, по несколько концертов в день (чего у него еще не бывало). Музыканты – из Японии, Голландии, Франции, США, от России – Е.Мечетина. А автор с удовлетворением констатирует: «и публика вынесла такое обилие моей музыки без чрезмерного перенапряжения» [Щедрин Р. Профессия композитора – умирает // Музыкальная жизнь. 2005. № 1. С.13]. При этом «со стороны Запада» он констатирует: в России вообще не догадываются, «как много мы значим в мире».

И в этом кипении успехов и преуспеваний разразилась непоправимая трагедия: внезапно ушла из жизни бесценная супруга – Майя Плисецкая. Произошло это 2 мая 2015 года, ее постиг инсульт. Всего полгода не дожила она до своего 90-летия, празднование которого супруги намечали и обсуждали. Прожили они вместе 57 лет. Она оставила необычное завещание: соединить ее прах с прахом Щедрина и развеять над Россией. В реальность ухода Майи Щедрин сразу никак не мог поверить: «она всё время рядом со мной, я болею этим», «мне ее не

хватает, каждый день». В их мюнхенском доме он расставляет вокруг рояля цветы, которые любила Майя. А в своей музыке он запечатлел неизбывную память о Майе – в «Мессе поминовения» (2018).

В философии и эстетике своего творчества Щедрин продолжает важные свойства русской классической культуры. Ведь одно из них – высота нравственности, и это достоинство проходит во всех сюжетах его опер. В «Рождественской сказке» наглядно противопоставлены Замарашка и Злыдня, и поскольку это сказка, то добро с очевидностью берет верх над злом. Сложнее обстоит дело в трагедиях – «Левша», «Боярыня Морозова», где эти герои погибают: их нравственную правоту композитор воплощает путем выведения финалов опер в сверх-земную сферу, для чего прибегает к звучанию церковных молитв.

Проводит через собственную индивидуальность Щедрин и такое свойство русской культуры, да и вообще культуры, какое еще не было замечено в российском музыковедении, – присутствие в его творчестве «смеховой культуры». В литературоведении этот феномен начал изучаться с работ М.Бахтина о Ф.Рабле и рассматривался у Д. Лихачева, А. Панченко, С. Аверинцева. По отношению к древнерусской литературе существует исследование: Д.С.Лихачев, А.М.Панченко «Смеховой мир» Древней Руси» [Лихачев Д.С., Панченко А.М. Смеховой мир Древней Руси. – М.: 1984].

Как типы смеховой культуры ученые называют сатиру, юмор, пародию и др. Из писателей в русской литературе XIX века здесь очевидны Н.Гоголь («Мертвые души»), М.Салтыков-Щедрин (своего рода приближение к Р.Щедрину). При взгляде на русскую музыку XX века видим образцы: С.Прокофьев – балет «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», «Сарказмы» для фортепиано; Д.Шостакович – опера «Нос» по Гоголю, вокальный цикл «Сатиры»; И.Стравинский – балет «Петрушка» (а он эпохален!), опера «Мавра» по А.Пушкину; А.Шнитке – балет «Эскизы» по Гоголю. На границе XX–XXI веков: С.Слонимский – «Юмористический галоп», «Концерт-буфф» для камерного оркестра, музыка к спектаклю «Ревизор»; Б.Тищенко – балет «Муха-цокотуха», оперетта «Тараканище» по К.Чуковскому. И Р.Щедрин давным-давно связал себя со смеховой культурой: ввел частушку в ранний Первый концерт для фортепиано, сочинил «Озорные частушки» для оркестра и с переложением для фортепиано, «Юмореску» для фортепиано, кантату «Бюрократиада», музыку к «Мистерии-буфф» по В.Маяковскому, драматический фрагмент для оркестра «Москва-Петушки» по В.Ерофееву, оперу «Мертвые души», «Балалайку» для скрипки без смычка, «Приключения обезьяны» по рассказу М.Зощенко.

А о том, как ощущает себя Щедрин в окружении левых крайностей своего времени, можно судить, например, по его оценке творчества О.Мессиана. Он и лично общался с французским мэтром, когда они сидели в одном жюри Международного конкурса пианистов памяти Глена Гульда (1985). Щедрин говорил, что Мессиаан «не перешел в авангардную веру, не сменил своих знамен, не по-

менял одежд», избежал отчуждения от аудитории «благодаря своей стойкости, истинно святостному отношению к искусству», он «как бы во всеуслышание внятно и громко провозгласил: можно и по-другому!» [Щедрин Р. Пимен наших дней. К 100-летию Оливье Мессиана // Музыкальная жизнь. 2008. № 12. С.44].

В музыкальном языке Щедрин выработал удивительно прочную и надежную собственную систему. В звуковысотности он выдерживает 12-полутоновую организацию, но организует ее особым образом, с функциональной локализацией диатоники и хроматики. Это хорошо видно в операх: чем персонаж более положительный, тем больше ему дается диатоники (Аввакум, Морозова), а чем более персонаж или ситуация отрицательны (пытки), тем полнее активизируется хроматика. Но локализованная диатоника никогда не остается отрезанной от хроматики: когда она звучит в главных голосах, то где-то в побочных слоях к ней обязательно прибавляются хроматические полутоны, то есть 12-полутоновая звуковысотность у Щедрина действует повсеместно. Своеобразно у композитора происходит взаимодействие с классической тональностью: она у него присутствует, но структурно отодвигается на дальний, не слышимый план. Для этого явления мною предлагаются термины – латентная, скрытая, глубинная тональность.

Важное значение Щедрин придает ритму, вырабатывая множество ритмо-остинатных форм, простирающихся на десятки тактов и создающих сильное динамическое нагнетание. При этом он вовсе не прибегает к столь «современному» минимализму, кажущемуся ему безмерно скучным («сиди и читай программку»). Остинатные ритмо-формы можно считать оригинальной находкой его индивидуального стиля, чему следует у него учиться и другим композиторам. Для констатации наиболее активной ритмической формы мною здесь предложен термин полипериодичность, то есть такая организация, когда музыкальную форму организуют одновременно несколько ритмических единиц, например, доли такта, такты, двутакты, четырехтакты, восьмитакты и т.д.

В отношении тембров и артикуляции Щедрин может считаться самым настоящим авангардистом: столько у него новаторских изобретений, но не абстрактных, а реалистических: пила, милицейский свисток, плеск воды, звук аплодисментов, даже уникальный лай собаки, вписанный в партитуру.

Продуманно организует композитор баланс традиционных и нетрадиционных форм (в частности, с высотным неединством начала и конца), громкостные структуры, функции регистров, пауз, умело развивает соноризм. И вся эта свежесть, оригинальность, яркость, впечатляемость музыкальных средств идет от собственного творческого дара его личности. Поистине, Родион Щедрин – гений собственной индивидуальности...

История образов после истории искусства

Автор представленных ниже изданий – Николай Андреевич Хренов, доктор философских наук, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова, член Научной коллегии Российского культурологического общества, член Союза кинематографистов России и Союза театральных деятелей России. Из-под пера Николая Андреевича вышло более 600 научных публикаций по проблемам теории, эстетики и социологии искусства, теории и истории культуры, в том числе около двух десятков монографий. Среди них: «Мифология досуга» (1998), «Культура в эпоху социального хаоса» (2002), «“Человек играющий” в русской культуре» (2005), «Кино: Реабилитация архетипической реальности» (2006), «Зрелища в эпоху восстания масс» (2006), «Воля к сакральному» (2006), «Русский Протей» (2007), «Образы “Великого разрыва”. Кино в контексте смены культурных циклов» (2008), «Избранные работы по культурологии. Культура и империя» (2014), «Искусство в исторической динамике культуры» (2015), «Социальная психология искусства» (2019) и другие.

Учёный большого дарования, отличающийся широчайшим кругозором и энциклопедическими знаниями, Николай Андреевич Хренов проявляет научный интерес не только к истории и теории культуры, но в равной степени к эстетике, философии, социологии, истории, семиотике, искусствознанию, в том числе являясь блестящим знатоком в области кино и театра. В.П. Крутоус (профессор, доктор философских наук), обращая внимание на масштаб тематического диапазона и мыслительного охвата своего коллеги, даже приводит образное сравнение труда Н.А. Хренова с «впечатляющих размеров замком, в котором множество корпусов, порталов, портиков, переходов, пристроек и т.п., многие из которых достаточно автономны и ценны сами по себе»¹.

Констатируя в работах Н.А. Хренова сочетание теоретических и эмпирических аспектов изучения культуры, Е.Н. Шапинская (профессор, доктор философских наук) отмечает, что особое внимание учёный концентрирует на «культурологической интерпретации переходных состояний». Исследуемые им процессы переходной эпохи – «культурологический поворот», в том числе выраженный в художественном направлении символизма, – являются «на сегодняшний день наиболее адекватным ответом на вызовы времени»².

¹ Культура культуры. 2018. №2. Web-ресурс. <http://cult-cult.ru/>

² Культура культуры. 2017. №1. Web-ресурс. <http://cult-cult.ru/>

Подчёркивая актуальность и важность научного вклада Н.А. Хренова как создателя концепции смены жизненных циклов культуры и теории переходного процесса, В.И. Ионесов (профессор, доктор культурологии) так же утверждает, что идеи и знания, которые генерирует Николай Андреевич, открывают «новые горизонты для поиска и экспериментов, дают новый опыт переживания и возможность понять и преодолеть вызовы времени»¹.

«История образов после истории искусства» – это первоначальное, данное автором обобщающее название труда, который затем (в силу масштабности) был разделён и нашёл воплощение в нескольких книгах. Ниже приводится обзор трёх монографий Н.А. Хренова с подборкой показательных фрагментов текста.

«Новая визуальность как проблема культуры»
(М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 416 с.)

В книге предпринят анализ становления в последних столетиях новой визуальной культуры, ставшей возможной на основе технологии. В ней можно выделить несколько фаз: фотографическую, кинематографическую, телевизионную и ту, что началась с возникновением Интернета. Одновременно все они предстают фазами становления виртуальной реальности, имеющей свою предысторию и историю. Кажется, что история образов, возникших на основе технологии, продолжает историю изображений в их традиционных, т.е. живописных формах, но на самом деле с момента появления фотографии это движение от ранних, т.е. тактильно-осязательных систем видения к оптическим, ставшим основой классической изобразительной культуры в поздние эпохи, блокируется. Начинается возврат к ранним системам видения, к тому, что в искусствоведении отождествляется с тактильно-осязательной доминантой. Но одновременно и к истокам искусства, когда оно было слагаемым ритуала. Книга предназначена для студентов, аспирантов, преподавателей, исследователей в области культурологии, философии, искусствоведения, а также широкого круга читателей, интересующихся данной тематикой.

¹ Вестник Челябинского государственного университета, 2023, № 1. С. 111.



Содержание

Введение. От искусствоведческого исследования зрелищных и визуальных форм к их культурологическому исследованию 5

РАЗДЕЛ I. Кризис созерцания в традиционных визуальных видах искусства как следствие переходности в истории культуры 27

Глава 1. История трансформации эстетического и художественного опыта в границах становления индустриального общества 27

Глава 2. Газета вместо молитвы. Трансформация восприятия эстетических и художественных феноменов в эпоху смесительного упрощения культуры 42

Глава 3. Кризис созерцания в процессах эстетической и художественной коммуникации: американский вариант 50

Глава 4. Кризис созерцания в процессах эстетической и художественной коммуникации: российский вариант 54

Глава 5. В поисках восстановления утрачиваемого созерцания в процессе коммуникации с эстетическим объектом. Философия А. Шопенгауэра как взрыв индустриального гипноза. Дефицит созерцания в западной культуре и Восток как способ его компенсации 67

Глава 6. Вакханалия утилитаризма как следствие протестантской этики. Культивирование эстетических ценностей и их компенсаторный смысл. Кант: эстетика как выражение бунта творца модерна против провозглашаемых модерном ценностей 75

РАЗДЕЛ II. От тактильно-осязательных систем видения к оптическим системам видения. Нарушение этой логики как следствие вторжения в культуру новой визуальности 84

Глава 7. Принцип монтажа как культурологический феномен. Монтаж как организующий фактор мозаичной культуры в кинематографической фазе в истории визуальной культуры 84

Глава 8. Искусство как сфера экспериментов в организации мозаичных повествовательных структур. Столкновение принципа сюжетности и принципа программности. Монтаж и актуализируемая в художественном авангарде его архетипическая форма 96

Глава 9. Изобразительная культура в ее традиционных формах в эпоху вторжения в культуру изображений, возможных на технологической основе. Феномен регресса в функционировании изображений. От оптических способов видения к тактильно-осязательной системе видения 105

Глава 10. Визуальная культура в ее традиционных и новых формах как проблема истории культуры 123

Глава 11. Визуальность в ее традиционных формах как предыстория визуальности нового типа 133

РАЗДЕЛ III. От линейной логики в истории визуальности к циклической логике 148

Глава 12. Новая визуальная культура в контексте истории культуры как циклической истории 148

Глава 13. Становление визуальности нового типа с точки зрения философии. От последовательного развертывания разных фаз в становлении Духа к их одновременности 179

Глава 14. Революция в традиционных формах визуальности: от предметно-чувственной к беспредметной реальности: В. Кандинский и С. Эйзенштейн 201

Глава 15. Беспредметная реальность как сверхчувственная реальность: авангард в изобразительном искусстве как свидетельство становления культуры идеационального типа 236

Глава 16. Трансформация изображений в ситуации перехода от индустриальной к постиндустриальной цивилизации 262

РАЗДЕЛ IV. Виртуальная реальность в кинематографической фазе своей истории 268

Глава 17. Виртуальная реальность в художественных и нехудожественных проявлениях: ее предыстория и история 268

Глава 18. Мифологические подтексты коммуникации на основе органопроекции. Кино и миф. Рецепция кино в городской культуре России начала XX века 295

Глава 19. Кино и город: фольклорный образ праздничного разгула в ранней кинематографической рецепции. Публика кино в ее отношении к городской массе рубежа XIX–XX веков 314

Глава 20. Кино как интертекст: от мифа города как праздничного разгула к апокалиптическим образам. Миф кино как слагаемое мифа города. Город как джунгли. Регресс в авантюрный дискурс 334

Глава 21. История образов в формах кинематографа: исторические лица как новые «культурные герои» 349

Фрагмент из Раздела I

Глава 3

Кризис созерцания в процессах эстетической и художественной коммуникации: американский вариант

Чем же объяснить трансформацию сознания, которая, как мы убедились, многими осознается в своей негативной функции, т.е. как разложение того типа реакций на искусство, которые обращают на себя внимание своими качественными характеристиками. Этот процесс своим вниманием не обходят мыслители XIX века, прослеживающие в истории процессы демократизации, а, следовательно, образование в больших городах масс, начинающих активно воздействовать на жизнь искусства. К таким мыслителям, например, относится А. де Токвиль. Он фиксирует те же самые процессы, о которых писал и К. Леонтьев. Упадок искусства, связанный с утратой элитой своего статуса в демократических обществах или в обществах, в которых начинается становление демократий, А. де Токвиль описал и осмыслил на примере Америки.

Так, А. де Токвиль категорично заявляет, что в Америке великие писатели отсутствуют («Гениальным литераторам необходима свобода духа, а в Америке ее не существует» [1]). Однако парадоксальное утверждение А. де Токвиля имеет объяснение. Дело в том, что, как полагает А. де Токвиль, хотя в Америке в век демократии и имеют место интеллектуальные авторитеты, но все дело в их особом статусе. Настоящим авторитетом здесь является общественное, а не индивидуальное мнение. Общественное же мнение как авторитетное мнение есть следствие демократии, утверждающееся в индустриальных обществах. Но что такое общественное мнение, как не власть большинства? Но власть большинства и есть выражение духа демократии. Если в аристократические эпохи истории люди обнаруживают склонность в своих суждениях руководствоваться мнениями выдающихся личностей, то в демократические эпохи эта закономерность не действует. «По мере того, как граждане становятся более равными и более похожими друг на друга, – пишет А. де Токвиль – склонность каждого из них слепо доверяться конкретному человеку или определенному классу уменьшается. Предрасположенность доверять массе возрастает, и общественное мнение все более и более начинает править миром» [2].

Так, здесь подмечена следующая закономерность. Речь уже не идет о социальных функциях, которые должна осуществлять интеллектуальная элита, а, следовательно, о высоком статусе этой элиты в обществе. Следовательно, потребность в этой интеллектуальной элите уже не существует. Собственно, этот сдвиг, изменяющий отношения между элитой и нетворческим большинством проанализирован Г. Лебоном [3]. В демократической стране значение общественного мнения становится гипертрофированным. Каждый человек проявляет безграничное доверие не к мнению конкретного интеллектуала, а к мнению общественности. Общественное мнение становится коллективным разумом, умаляющим значение разума индивидуального. «В равенстве я отчетливо различаю две тенденции, – пишет А. де Токвиль. – Одна из них влечет разум каждого человека к новому мышлению, а другая способствует тому, чтобы он добровольно вообще отказался думать. Я вижу, каким образом, подчиняясь определенным законам, демократия способна подавить ту самую духовную свободу, расцвету которой столь способствует демократическое общественное устройство, подавить настолько, что человеческий дух, освободившись от всяких пут, некогда налагавшихся на него целыми классическими отдельными личностями, может приковать себя короткой цепью к волеизъявлению элементарного количественного большинства» [4].

Обрисовав возникающий общий контекст функционирования искусства, попытаемся, опираясь на А. де Токвиля, понять, как он влияет на статус автора и вообще на статус искусства. А. де Токвиль этот статус демонстрирует фактами литературной жизни Америки, которая оказывается сильно деформированной эскалацией прессы. Пресса образует огромную и все более расширяющуюся сферу. Она порождена расширяющейся в индустриальном обществе активностью общественного мнения. Отныне от этой сферы будет зависеть и судьба литературы. А. де Токвиль констатирует, что американцы еще не имеют своей литературы. То, что у них считается литературой, – это журналистика. Конечно, журналисты не имеют того статуса, который есть у литераторов в других странах. Зато их читают, к ним прислушиваются. Получается, что статус журналиста выше, чем статус литератора. Это приводит к тому, что литераторы вынуждены сотрудничать с прессой.

Чтобы понять, почему американская литература сдерживается теми нормами, что складываются в журналистике, присмотримся к тому портрету среднего американца-читателя, который дан А. де Токвилем. Литературное образование в Америке мало ценится. Люди, проявляющие хоть какой-то интерес к литературе и получающие хоть какие-то о ней знания, обычно предпочитают другие, более практические профессии. Конечно, они продолжают проявлять какой-то интерес к литературе, но на это они тратят мало времени. «Эту радость (от общения с литературой – *Н. Х.*), – пишет он, – следовательно, они не превращают в основную страсть своей жизни, рассматривая ее в качестве кратковременного отдохновения, столь необходимого человеку, занятому серьезной работой. Такие люди не достигают достаточной глубины понимания литерату-

ры как вида искусства, необходимой для того, чтобы тонко чувствовать ее изысканные нюансы; оттенки и частности ускользают от их внимания. Имея слишком мало времени для чтения, они ни минуты не хотят тратить даром. Им нравятся такие книги, которые легко можно приобрести, быстро прочитать и которые не требуют ученых поисков для их понимания. Они нуждаются в доступных, самообнажающихся формах красоты, которыми можно тотчас же наслаждаться; в особенности им нравится все неожиданное и новое. Им, привычным к монотонной борьбе за существование в реальной жизни, необходимы сильные, повышенные эмоции, внезапные прозрения, ослепительные истины или же поразительные заблуждения, которые в одно мгновение заставляют их забыть самих себя и среду, как бы силой, переносят на место изображаемого действия» [5].

Таким образом, американцы в описании А. де Токвиля демонстрируют то, о чем высказывался еще Кант: отсутствие вкуса – это потребность в грубых, примитивных и поверхностных действиях. Понятно, что способ восприятия, задаваемый социальным контекстом становящейся индустриальной цивилизации, в чем Америка в XIX веке опережает все остальные страны, не может не влиять на собственно литературу. Это влияние массового читателя на структуру литературных произведений А. де Токвиль тоже пробует осмыслить. «Литература демократических веков, – пишет он, – взятая в целом, в отличие от литературы аристократических времен, не сможет создать о себе впечатление упорядоченности, правильности, учености и высокого мастерства; ее форма обычно будет носить следы небрежности, а подчас и небрежения. Ее слог часто будет странным, неправильным, перегруженным или вялым и почти всегда – дерзким и пылким. Авторы будут больше заботиться о том, чтобы работа выполнялась быстро, чем о совершенстве деталей. Коротких произведений станет больше, чем толстых книг, остроумие будет встречаться чаще, чем эрудиция, а оригинальное воображение – чаще глубокого мышления; в сфере мысли будет господствовать непросвещенная и почти дикая напористость, часто воплощающаяся в чрезмерном разнообразии и чрезвычайной плодовитости. Писатели будут стараться не столько нравиться, сколько изумлять, изо всех сил пытаясь завладеть чувствами читателя, не обращая особого внимания на его вкус» [6].

Библиография к главе 3

1. Токвиль де А. Демократия в Америке. М., 1992., с. 200
2. Токвиль де А. Указ. соч., с. 323
3. Лебон Г. Психология народов и масс // Психология толпы. Социальные и политические механизмы воздействия на массы. М - СПб., 2003
- 4 Токвиль де А. Указ. соч., с. 324
5. Токвиль де А. Указ. соч., с. 350
6. Токвиль де А. Указ. соч., с. 351

Глава 4

Кризис созерцания в процессах эстетической и художественной коммуникации: российский вариант

Представляя ситуацию в Америке именно так, А. де Токвиль, по сути дела, подводит к пониманию того, какую ситуацию в XIX веке переживает все человечество. Конечно, в каких-то странах можно констатировать опережение универсального процесса, в каких-то запаздывание, но, в общем, получается, что XIX век демонстрирует понижение уровня культуры, т.е. той культуры, что некогда пережила свою «цветущую сложность». В данном случае речь идет, прежде всего, о западной культуре. Что касается России, то, конечно, в XIX веке она не могла не столкнуться с аналогичными процессами. Правда, эта ситуация получила осмысление ближе к концу XIX-го и в начале XX века.

Попробуем эту ситуацию проиллюстрировать на примере театра, который заметно раздваивается на две формы. Во-первых, на весьма элитарную, которую можно было бы назвать лабораторией новой рождающейся культуры, которая массовой публикой отвергалась и, во-вторых, массовую, являющуюся ответом на увеличивающуюся в своих масштабах публику, способную постигать содержание на достаточно низком уровне. На эту общекультурную ситуацию виды искусства должны были реагировать. На нее не мог не реагировать столкнувшийся в самом начале XX века с увеличением массового зрителя театр. В дневнике 1907 года В. Мейерхольд пишет о реформе в немецком театре, в частности, о спектаклях режиссера М. Рейнхардта. Как известно, этот режиссер ставил параллельные спектакли. В зале с большой вместимостью он ставил спектакли для массовой публики, в камерном – с малой вместимостью (200 мест) он ставил спектакли для элитарной публики, в частности, там он ставил пьесы Меттерлинка, Ведекинда и других драматургов [1].

Этого принципа потом будет придерживаться и сам В. Мейерхольд. Уже в следующем году он в том же дневнике свое наблюдение над методом М. Рейнхардта переформулирует в стратегию русского театра будущего и выдвинет идею студии как экспериментальной формы театра, способной культивировать новое, которое со временем может внедряться в театры, предназначенные для массы. «Свои творческие ростки новые люди начнут лелеять не при “больших театрах”, – пишет он. – В ячейках («студиях») зародятся новые идеи. Отсюда выйдут новые люди. Опыт показал, что “большой театр” не может стать театром исканий, и попытки поместить под одной крышей завершенный театр для публики и театр-студию должны терпеть фиаско. Уже настало время: студии заживут своей жизнью самостоятельно, независимо, они начнут свою работу не при театрах, а явят собой новые школы, из которых возрастут новые театры» [2].

Отметим одну характерную для театра этого времени особенность. Элитарные эксперименты в нем стали предприниматься, когда под воздействием

демократизации он как социальный институт вообще испытывал деформацию. Так, в прессе констатировался социальный и экономический поворот в функционировании театра. «Старый театр, со всем своим укладом и навыками, исходил из придворного театра XVII и XVIII веков, этой роскошной прихоти дореволюционной аристократии; еще совсем недавно он был исключительно «придворным» или даже «дворцовым» театром, – писал З. Ашкинази, – Унаследованные нами драматические и сценические методы зависели от устройства сцены и зрительного зала. Источники современной драмы восходят к Лопе де Вега, Кальдерону, Шекспиру и Мольеру, т.е. опять-таки к придворной поэзии. Этот театр был делом изысканного досуга, изящной придворной забавой, художественной безделушкой, в которой всякая мелочь смакуется, как в миниатюре, этой наиболее аристократической отрасли живописи. “Третье сословие” дало театру только новое содержание, форму же оставило без изменения. Новый же театр стоит под знаком демократической и капиталистической культуры, которая коренным образом изменила формы общественной жизни. Не будучи “народным” в настоящем смысле, он привлекает широкие слои общества и главным образом, тот слой городского населения, который можно было бы назвать “культурным плебсом”» [3].

В этих условиях, когда численность городского населения и, соответственно, массовой публики, начавшей посещать театр, увеличивается, именно в театре разворачивается то, что можно было бы называть «лабораторией культуры», т.е. проведением художественных экспериментов, обращенных в будущее. При этом поиски в элитарном, обращенном в будущее искусстве и поиски в зрелищах, предназначенных для массового восприятия, разворачивались одновременно. Они подчас, как подтверждает практика М. Рейнхардта, происходили в одном и том же театре и даже в границах одного и того же спектакля, что, например, можно проиллюстрировать опять же творчеством М. Рейнхардта, ставившего и пьесы камерного плана на небольшой сцене, и массовые зрелища на арене цирка [4].

Если в лаборатории искусства, обращенного в будущее, избавлялись от всего, что привносилось в культуру «внешним» человеком, реальность которого, как мы показали, фиксировалась многими от П. Чаадаева до С. Булгакова, например, от максимума действия, понимаемого как внешнее действие, что, конечно, соответствовало гегелевской идее об особенностях романтической фазы в истории становления Духа, то возникающая под воздействием психологии массы массовая культура двигалась к созданию такого образца, который бы эта масса принимала. Но такой образец предполагал максимум действия, причем, внешнего действия. Налицо – столкновение двух тенденций: одной, связанной со свертыванием театрального действия в его самом элементарном смысле, другой, наоборот, с актуализацией самых разных форм такого действия.

Первую тенденцию на рубеже XIX – XX веков выражала драматургия М. Метерлинка. Предпринимая обзор в связи с вспыхнувшим в среде символистов интересом к М. Метерлинку, З. Венгерова пытается разобраться в сдви-

гах, происходящих в театральной драматургии. Так, у Софокла и Шекспира трагедии были насыщены драматизмом в результате столкновения героев с судьбой, со страстями, с внешними обстоятельствами. В драмах М. Метерлинка ничего этого нет. М. Метерлинк ощущает трагизм в повседневной жизни. Трагизм пронизывает жизнь. Он существует даже, если никаких катастроф не происходит. «Прежняя трагедия была загромождена действием и сложным психологическим аппаратом героев, – констатирует З. Венгерова, – в пьесах М. Метерлинка старательно удалены все внешние наслоения душевной жизни, вся психология, обращенная на внешнюю жизнь, для того, чтобы тем свободнее выступала инстинктивная, бессознательная жизнь души» [5].

Какой же вывод можно из этой констатации сделать? Естественно, многие, в том числе, и М. Нордау, сочинения которого в России начала XX века, были изданы, из этого процесса трансформации внутреннего человека во внешнего делали негативные выводы. Но такового рода выводы делались и Н. Бердяевым. Философ констатирует восприятие реальности, свидетельствующее об отсутствии способности адекватно воспринимать объективную реальность. Но дело не просто в восприятии, а в распаде и воспринимающей, но, в том числе, и творческой личности. При этом философ имеет в виду не конкретных людей, а то заметное явление рубежа XIX – XX веков, которое известно как декаданс.

Правда, в отличие от многих своих современников, декадентское искусство он считает «единственным настоящим искусством в нашу эпоху» [6]. Вопреки мнению многих, считающих, что декадентское искусство связано с гипертрофированным развитием личного начала, с индивидуализмом как болезнью культуры, Н. Бердяев, наоборот, считает, что декадентство – это совсем не проявление крайнего антииндивидуализма. Вот как философ понимает связи, существующие между личностью и объективным миром в декадентстве. По его мнению, ошибочно улавливать в декадентстве пафос в утверждении личности, ведь в реальности происходит процесс ее разрушения. «В декадентских переживаниях личность распадается на миги, на кажущиеся, отрывочные состояния, теряется центр личности и органическая, связующая нить жизни» [7].

Собственно, когда Н. Бердяев пытается описать состояние личности и ее способность воспринимать объективный мир, он старается размышлять в духе культуры, что была организована иерархически. Но рубеж XIX – XX веков предстает эпохой распада этой культуры, что получает выражение и в способности личности воспринимать объективный мир. «Для утверждения индивидуальности нужно собрать себя, – пишет Н. Бердяев, – сосредоточить вокруг центра, а не расплываться в мигах. Идея личности – нормативна, личность не есть совокупность каких угодно состояний, ни к какому объективному центру не отнесенных. Чтобы ощутить границы личности, отличить ее от всего мира, чтобы личность не расплывалась и не истреблялась от раздувания ее до размеров универсума или от суживания до размеров низших форм бытия, нужен объек-

тивизм и реализм, необходим объективизм различий, ощущений и сознание реальностей мира в их взаимоотношениях» [8].

Но все дело в том, что сосредоточение вокруг центра не происходит и происходить не может, поскольку такой центр или, как выражается Х. Зедльмайр, «середина», ускользает, а для философов – постмодернистов, использующих позднее понятие ризомы, она вообще разрушается. Разрушается, поскольку та культура, что существовала несколько столетий, начиная с Ренессанса, уходит в прошлое. Разрушается матрица восприятия, сформированная культурой, но кажется, что утрачивается и сама реальность. И вот вывод философа: «Декадентство ощущает индивидуальность как распад бытия и хватается за куски, отрывки, в переживании мига ищет полноты, так как отчаялась в реальной полноте личности, не верит в достижимость бытия» [9]. Таким образом, Н. Бердяев по-своему объясняет происхождение мозаичных структур.

Любопытно было бы сегодня, спустя столетие после сказанного Н. Бердяевым, вернуться к его выводам и обнаружить в зафиксированных им особенностях отнюдь не негативный, а позитивный смысл. Идет ли в данном случае речь лишь о разрушении личности, а, следовательно, и культуры или же в том, что философ фиксирует и оценивает как негативное, уже можно уловить рациональное зерно, т.е. такие новые образования, которые можно положительно оценить лишь с точки зрения не угасающего, а рождающегося типа культуры. Как мы уже отмечали, почти то же самое, о чем говорит Н. Бердяев, позднее будет фиксировать популярный на рубеже XIX – XX веков в России недоброжелатель символистов М. Нордау, отмечающий отторжение публикой новых форм искусства. Эти формы появятся уже сначала в эпоху прерафаэлитов, а затем и символистов. М. Нордау освятил крестовый поход массы и всего мещанского мира против этих форм. Потом это отторжение станет предметом внимания Х. Ортеги-и-Гассета.

Правда, то, что М. Нордау оценивает со знаком минус, Х. Ортега-и-Гассет оценивает со знаком плюс. Причем, в отличие от П. Чаадаева, М. Нордау распад привычного фиксирует уже не в сознании воспринимающей искусство публики, а в структуре художественных произведений, в мышлении поэтов и художников. Естественно, что такое отклонение от нормы поэтических и художественных натур М. Нордау классифицирует как болезнь. Художники, вызвавшие к жизни новое искусство, для него предстают дегенератами. Вот как описывает М. Нордау сознание такого художника. «Дегенерат не в состоянии долго думать или вообще сосредоточить свое внимание на одном пункте, и, тем менее, он в состоянии верно понять впечатления внешнего мира, доставляемые его расстроенному сознанию его болезненно работающими чувствами, упорядочить их, переработать в представления и суждения, – пишет М. Нордау. – Ему легче и удобнее воспроизводить в своих мозговых центрах полуясные, туманно расплывчатые картины, едва оформленные зачатки мысли; ему легче предаваться постоянной дремоте в необозримом, бесцельном и безбрежном потоке мысли; он едва собирается с силами для невыносимо трудной попытки

противодействовать навязчивым в сущности чисто внешним ассоциациям и последовательности образов и внести разумный подбор в дикую сумятицу его быстро появляющихся и исчезающих представлений» [10].

Конечно, суждение М. Нордау весьма поверхностно. То, что он фиксирует как отклонение, как раз в это время становится художественным приемом в новом искусстве, например, в символизме. Хотя, поскольку то, о чем пишет М. Нордау, улавливалось и в символизме, то все это направление воспринималось упадочным искусством или декадансом и оценивалось отрицательно. Однако все началось вовсе не с М. Нордау, а, пожалуй, с выходом в 1857 году сочинения Мореля, предупреждавшего человечество об опасности вырождения. Первыми тревогу продемонстрировали представители медицинской сферы, открывшие ближе к концу XIX века новую болезнь – неврастению. Этот психологический нюанс затрагивал и искусство. Так, например, в театральном мире появилось новое амплуа – неврастеник.

Однако далеко не все новую психологию объясняли городским образом жизни, а, следовательно, урбанизационными и цивилизационными процессами. По сути, в городах развертывался кризис того, что Кант обозначил как эстетический вкус. Этот кризис стал основанием формирования в границах индустриального общества специфического типа восприятия, известного в литературе как потребительски-гедонистический тип восприятия. Чтобы отдавать отчет в этом типе восприятия, обратимся к исследователям, затрагивающим психологические факторы истории. В России этот вопрос поставлен Н. Михайловским [11]. Однако мы обратимся к автору опубликованного в 1920 году сочинения на эту тему Н. Васильева, исходившего в осмыслении вопроса о вырождении из специфических закономерностей городской жизни.

Проанализировав типы болезней и факты самоубийств, Н. Васильев приходил к выводу о негативных психологических процессах, вызываемых к жизни городом. По сути, Н. Васильев, не цитируя Ж.-Ж. Руссо, продолжил развивать его идею о столкновении цивилизации с природой. Исходя из медицинских критериев, Н. Васильев в истории находил фазы истерические и фазы неврастенические. Для истерической фазы характерна монотонность жизни, недостаток впечатлений и сенсорная неудовлетворенность. Для неврастенической фазы, наоборот, характерна усиленная деятельность, переутомление, перераздражение интенсивными, захватывающими впечатлениями. Пожалуй, с этим связана причина того, почему в XX веке искусство стало осуществлять не только эстетические функции, но и новые социально-психологические функции, свидетельствующие о перерождении некоторых явлений искусства в массовую культуру.

Как Э. Дюркгейм, пытаясь установить природу самоубийств, выяснил их зависимость от разных факторов, так и Н. Васильев пытался установить зависимость неврастения от закономерностей городской жизни. Для конституирования культуры каждого типа весьма значимым оказывается взаимодействие культуры мышечной и культуры нервной. Изменения в отношениях между го-

родом и деревней, стимулируемые урбанизационными процессами, миграцией из деревни в город приводили к тому, что для горожанина характерно гипертрофированное развитие нервной организации. Замена мышечной деятельности нервной порождает специфическую городскую психологию. «Телефон, телеграф только напряжение внимания, ужасное, аномальное напряжение, в несколько лет расшатывающее нервы, – пишет Н. Васильев. – Торговля, контора – одна работа внимания. Даже труд извозчиков в больших городах становится работой внимания. Машина вытесняет мышцу, но управление ею всегда требует человеческого внимания. Фабрика все больше заменяет мышечное усилие работой внимания. И я предвижу те времена, когда мышечный труд города будет заключаться в спорте» [12].

Переутомление психики горожанина можно преодолеть, и таким способом преодоления, восстановления психического равновесия начинает восприниматься искусство (театры, музеи, галереи, концерты и т.д.). Однако ведь и искусство требует внимания, концентрации интеллекта. Поэтому оно не способно дать полного отдохновения. В результате для энергичных и культурных людей характерно хроническое переутомление нервной системы. Но это переутомление как раз и оказывается неврастением, которая выражается в приливах раздражительной слабости. «Эта раздражительная слабость представляет сущность психологии большого города, в самые разнообразные эпохи, все равно – Париж XIX века или Афины IV века. Ею объясняется импульсивность города и жажда все новых и новых наслаждений; городская суетливость, беспокойное напряженное состояние духа, которое отражается на лице каждого почти жителя большого города. Все это резко контрастирует с консервативным спокойствием, сосредоточенной вялостью и тихой животной жизнью, в которую погружена деревня» [13].

Как утверждает Н. Васильев, именно в городе нервная система обособляется от организма. Возникают новые и специфические потребности, смысл которых понятен лишь в соотнесенности с нервной системой, а не со всем организмом. Это обособление нервной системы и образование «организма в организме» приводит к тому, что потребности нервной системы ставятся выше потребностей организма («Нервная система становится гигантским паразитом в организме, или безжалостным эксплуататором» [14]). Нервная система становится в высшей степени чувствительной. В культуре, следовательно, должны появиться средства, способные эту чувствительность удовлетворять. Так, Н. Васильев констатирует необычайную жажду возбуждения, контрастирующие чувства, жажду острых ощущений и потребность в необыкновенном.

Эта новая психология проявляется не только в восприятии искусства, но и в собственно творчестве. На творчестве появляется печать биологического регресса. С одной стороны, возникает потребность в острых ощущениях и наслаждениях, интенсивность которых все возрастает, а, с другой, имеет место угасание духовного подъема, что и характерно для эпохи декаданса. Такой эпохой и была уже упоминаемая нами александрийская эпоха в античном мире. Как и в

известном сочинении О. Шпенглера, у Н. Васильева картина декаданса на рубеже XIX – XX веков в западном мире соотносится с аналогичной ситуацией в античном мире. Не случайно он говорит, что «герои Гюйсманса и ученики Плотина едва ли бы чувствовали себя чуждыми друг другу» [15]. Так, находя у Сенеки проповедь смерти, Н. Васильев пишет: «Часто даже в мелочах мысли Сенеки совпадают с мыслями современных декадентов» [16].

Мы обратили внимание на сочинение Н. Васильева потому, что именно его суждения помогают точнее представить расщепление гармонического типа восприятия эстетических ценностей на два типа: на восприятие, для которого наслаждение предполагает интеллектуальное удовольствие и на восприятие, для которого характерна подчеркнутая физиологичность. Именно этот второй тип восприятия как следствие деструктивных процессов культуры индустриального общества и будет назван потребительно-гедонистическим типом восприятия, который получит столь широкое распространение уже в наше время, в ситуации общества потребления.

Конечно, выделяя два типа восприятия, мы констатируем наличие лишь двух крайних полюсов. Между ними существует множество промежуточных уровней восприятия. Такие исследователи, как Т. Адорно, имея в виду промежуточные типы восприятия, выстраивали типологии [17]. Страсть к построению подобных типологий характерна для времени третьей волны в социологии искусства, которая имела место в России с эпохи оттепели. Такие типологии создавались и в сфере музыки, и в сфере театра и кино [18]. Но для нас важно выделение именно потребительно-гедонистического типа восприятия, поскольку именно этот тип восприятия и должен быть соотнесен с той новой системой визуальности, которая возникнет на технической основе и с теми образами искусства, которые будут функционировать в культуре после истории искусства.

Следует отметить, что когда Ю. Давыдов аргументировал наличие такого типа восприятия, он тоже, как и некоторые мыслители начала XX века, исходил из аналогии происходящих в культуре XX века процессов тому, что было характерно для античного мира в эпоху декаданса, которая в мировой истории, видимо, одновременно была и эпохой омассовления. Конечно, потребительно-гедонистическая установка была, прежде всего, характерна для наполняющей античные амфитеатры массовой публики. «Если Платон и Аристотель господствовали в теоретической сфере, связанной с искусством – в эстетике и искусствознании, выражая здесь точку зрения сравнительно небольшого слоя публики, – пишет Ю. Давыдов, – то упомянутые “широкие толпы” господствовали в области практической: в области непосредственного взаимодействия с художником и непосредственного влияния на него. Причем, естественно, господство “широких толп” должно было сказаться в первую очередь в массовых искусствах, а таковым в древних Афинах был, прежде всего, театр, собиравший на своих скамьях едва ли не все взрослое население этого города, театр, дававший первые действительно массовые зрелища в истории европейской цивилизации,

которые, хотя и в зародыше, уже заключали в себе все, специфичное для массовых зрелищ вообще» [19].

Что было характерно для потребительски-гедонистического типа восприятия? То, что публика отказывается постигать произведение как целое и заполнять на основе своего зрительского опыта те в нем места, которые автор оставлял открытыми, предполагая, что воспринимающие их домыслят и сами заполнят. Масса вообще предрасположена воспринимать произведение не на интеллектуальном уровне, а как хаотическую совокупность раздражителей нервно-физиологического типа, к чему, как мы это видели, опираясь на суждение Н. Васильева, публику толкает нервная жизнь города. Когда Ю. Давыдов этот тип восприятия описывает, он не случайно вспоминает понятие, извлеченное им из манифеста раннего С. Эйзенштейна, который мыслил эффективно воздействующее на массовую публику построение спектакля и фильма как «монтаж аттракционов». Аттракционы режиссер понимал именно в бехтеревском, т.е. в рефлексологическом смысле, т. е. как раздражители физиологического типа. Конечно, режиссер шел на поводу той разновидности психологии, которая в 20-е годы была необычайно популярной.

Однако дело не только в этом. Оперирование Ю. Давыдовым понятием «монтаж аттракционов» облегчает разрешение проблемы, обсуждаемой в нашем исследовании. Речь идет о разрыве изобразительной культуры, формирующейся в технических видах искусства, с той культурой, что к моменту возникновения кино успела в истории искусства сформироваться. Те образы, которые начали функционировать в культуре индустриального общества, действительно, утрачивали смысл, требующий активности созерцания и оказывались именно психофизиологическими раздражителями. И если потребительски-гедонистический тип восприятия и в самом деле получил в XX веке столь широкое распространение, то это произошло в силу эскалации новой системы видения, рождающейся на основе технологий.

Таким образом, по мере становления индустриального общества и цивилизационного прогресса начинается осознание деформации личности, но отнюдь не в лучшую сторону. Из этого цивилизационного прогресса Н. Бердяев делает очень точный вывод. Он пишет: «Это было торжество внешнего человека над внутренним, временное основание на психологической иллюзии, торжество средств жизни над ее целями» [20]. Преобладание внешнего над внутренним в человеке предстает как преобладание газеты над книгой, точнее, облегченного, поверхностного восприятия над углубленным, медленным чтением. Неспособность сосредоточения в процессе восприятия, оцениваемое отрицательно в том случае, когда речь заходит о профессиональном искусстве, однако не бросается в глаза, когда речь заходит о прессе. Структуры прессы как раз и соответствуют тем способам восприятия, которые уже не соответствуют тем, что сложились в процессе создания и усвоения классики.

Генезис поверхностного чтения привлекал внимание В. Розанова. Об этом свидетельствует его полемика с Д. Иловайским. Мимо суждений философа не-

возможно пройти, поскольку этот регресс восприятия он пытается осмыслить в контексте системы образования. В частности, эти вопросы были затронуты в дискуссии между В. Розановым и Д. Иловайским. Касаясь одной из статей В. Розанова, Д. Иловайский констатировал в обществе упадок серьезного чтения, поскольку, по его мнению, периодическая печать убивает книгу [21]. На суждения Д. Иловайского В. Розанов отреагировал. Он пытался понять генезис распространения поверхностного чтения, а его он выводил вовсе не из прессы, а уже из системы образования. Ведь периодическая печать имела место не только в XIX-м, но и в XVIII-м веке. Но тогда эта проблема вытеснения книги вовсе не стояла столь остро. Наоборот, все свидетельствовало о расширении и углублении литературной жизни. «Периодическая печать, – пишет В. Розанов, – создание ведь не нашего вовсе времени; но только в наше время она стала тем, что есть – единственной почти умственной пищей всех. Почему ни в первой половине XIX века, ни особенно в его первой четверти, ни в XVIII столетии газета не только не выступала на первый план, но даже совершенно терялась, исчезала за книгой, за сборником статей (альманахи), наконец, за политическим памфлетом? По оживлению общества, по множеству ежедневно интригующих тревог ведь ни время перед революцией, ни время наполеоновских войн никак не уступало нашему» [22].

В связи с этим В. Розанов констатирует такой факт. Еще и в XIX веке, даже в конце XIX века имеют место в обществе такие слои, в которых газета вовсе не вытесняет книгу. Чтобы понять ситуацию, следовало рассматривать не общество в целом, а существующие социальные группы в их связях с литературой. Так, по его мнению, ни духовенство, ни студенчество вовсе не предпочитают газету. Причина вытеснения книги газетой и распространения поверхностного чтения по В. Розанову связана с системой образования. Генезис поверхностного чтения связан со школой. «Мы видим, что в возрасте двадцати и далее лет все ищут кратких впечатлений пробегаемого газетного листа и тяготеют всяким сколько-нибудь продолжительным и связным умственным трудом, если он не вынужден, не есть обязанность службы или источник средств в жизни, – пишет В. Розанов. – И я утверждаю, что причина этого лежит в столь же кратких, так же не тянущихся впечатлениях, из каких фатально, бессознательно, неудержимо всюду сложилось и продолжает состоять школьное образование. В нем – та же перемежаемость, то же отсутствие долгого, вдумчивого внимания к одному чему-нибудь, какие мы наблюдаем и в чтении, к которому все неодолимо влекутся по выходе из школы» [23].

Понятно, что поверхностность и мозаичность системы образования определяет рецепцию не только младшего, но и старшего поколения. Навыки чтения, заложенные школой, сбаваются и в восприятии взрослых. Именно поэтому люди начинают предпочитать книге газету. «Потребность газетного чтения, этой новизны мелких, невнедряющихся и, в сущности, неулаждающих и ненужных впечатлений, пассивно переживаемых, есть продолжение привычки пассивно же, внимая только (утром) или без углубления прочитывая (вечером),

воспринимать серии и серии впечатлений в школьном возрасте. Если бы в возрасте 16-19 лет занятия состояли не из 11-12 в сутки чередующихся приступов внимания к разнородным предметам, если бы они состояли из приготовления каждый раз в течение 2-3 дней или недели целой группы законченных сведений о чем-нибудь, – нет сомнения, из этого приготовления никак не вытекало бы позднейшее желание всякое утро воспринимать скользкую смесь разнородных сведений о всем на свете и со всех концов света» [24].

Указывая на причины распространения поверхностного чтения, В. Розанов, конечно, прав. Прав он и в том, что еще существуют субкультуры, которые сопротивляются духу времени. В данном случае он затронул весьма значимый социологический факт: соотношение между постоянной и случайной публикой, что обычно рассматривается в парадигме отношений между массой и элитой. Этот факт требует обстоятельного осмысления, которое в России начал уже Н. Рубакин [25]. Но если спустя столетие после этого диагноза В. Розанова проследить логику цивилизационного прогресса, включающего в себя и прогресс в средствах коммуникации, то можно прийти к выводу, к которому еще в середине XX века пришел М. Маклюен: все-таки газета, как и вообще вся сфера медиа, устраняет печатную книгу с того высокого пьедестала, на котором она до XIX века пребывала.

Проблема заключается в том, что под воздействием цивилизационного прогресса вымывалась не только печатная книга, но и вся культура, которая есть память о прошлых поколениях в истории. Но вот эта-то память о прошлом как раз и вымывается прессой. Сам В. Розанов прессу соотносит исключительно с настоящим временем. Пресса получает распространение в эпоху, когда человечество привыкает мыслить историю в кратких длительностях. Но собственно этому способствует и пресса. «Живя исключительно дневными интересами, – пишет В. Розанов, – она (пресса – *Н. Х.*) более, чем все другое, нежели каждый отдельный человек, имеет тенденцию терять память о прошлом» [26]. Конечно, дело тут не только в собственно прессе. Все, что связано со становлением индустриального общества, которое уже не может обойтись без ежеминутной фиксации настоящего времени, способствует эскалации прессы. Но чем активней воздействие прессы, тем слабее в сознании значимость больших длительностей истории. Но большие длительности – это и есть реальность времени культуры. Так возникает противоречие, острота которого в истории лишь нарастает.

Библиография к главе 4

1. Мейерхольд В. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Часть 1. 1891-1917., М., 1968., с. 162
2. Мейерхольд В. Указ. соч., т. 1., с. 171
3. Ашкинази З. Указ. соч., с. 3
4. Гвоздев А. Западно - европейский театр на рубеже XIX - XX столетий. Л - М., 1939., с. 258
5. Венгерова З. Морис Метерлинк // Начало. 1899., №1-2., с. 157

6. Бердяев Н. Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. М., 1998., с. 23
7. Бердяев Н. Указ. соч., с. 24
8. Бердяев Н. Указ. соч., с. 24
9. Бердяев Н. Указ. соч., с. 24
10. Нордау М. Собрание сочинений в 12 т., т. 2. Вырождение. Киев., 1902., с. 31
11. Михайловский Н. Герои и толпа // Михайловский Н. Полное собрание сочинений в 6 т., т. 2., СПб., 1892;
12. Васильев Н. Вопрос о падении Западной Римской империи и античной культуры в историографической литературе и в истории философии в связи с теорией истощения народов и человечества // Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. XXXI, Выпуск 1-4., Казань., 1920., с. 128
13. Васильев Н. Указ. соч., с. 128
14. Васильев Н. Указ. соч., с. 129
15. Васильев Н. Указ. соч., с. 206;
16. Васильев Н. Указ. соч., с. 219;
17. Адорно Т. Введение в социологию музыки. Двенадцать теоретических лекций // Адорно Т. Избранное; Социология музыки. Москва- Санкт-Петербург. 1999;
18. Фохт-Бабушкин Ю. Искусство в жизни людей. Конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века. История и методология. СПб., 2001;
19. Давыдов Ю. Вульгарно - потребительский гедонизм и кризис художественного восприятия // Кризис буржуазной культуры и музыка. Выпуск 2. М., 1973., с. 20
20. Бердяев Н. Указ. соч., с. 188;
21. Иловайский Д. О некоторых явлениях публичной печати // Московские Ведомости. 1893., № 61
22. Розанов В. Сумерки просвещения. М., 1990., с. 99
23. Розанов В. Указ. соч., с. 99
24. Розанов В. Указ. соч., с. 99
25. Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895;
26. Розанов В. Указ. соч., с. 74

Глава 5

В поисках восстановления утрачиваемого созерцания в процессе коммуникации с эстетическим объектом. Философия А. Шопенгауэра как взрыв индустриального гипноза. Дефицит созерцания в западной культуре и Восток как способ его компенсации

Какова природа сделанных нами на основании приводимых наблюдений и выводов, которые, как мы обнаруживаем, характерны для всего XIX века, пока под этим углом зрения остающегося не до конца прочитанным и неоткрытым. Что это все означает, и в каком направлении интерпретировать зафиксированные процессы? Означает ли это только то, что эта неорганизованность восприятия и ассоциаций является следствием воздействия распространяющейся прессы или то, что в XIX веке уже заметно проявляются последствия становления индустриального общества на человека, а ведь пресса была вызвана к жизни именно обществом этого типа? А может быть, это последствия вовсе и не ме-

диа, и даже не индустриального общества, а того, что и пресса, и индустриальные общества лишь выражают.

Это нечто более универсальное и, видимо, этим универсальным является цивилизация. Расширяясь и углубляясь, а также опираясь на технологии, она все больше теснит права не только культуры, но и природы. Естественно, что она ущемляет и то, что лежит в основе жизни, а именно, инстинкт, который берет свое начало в природе, но в культуре подвергается обработке. Поскольку же в связи с цивилизационным прогрессом его свобода все время ущемляется, то, сопротивляясь, он приобретает гипертрофированное значение. Об этом и будут свидетельствовать попытки реабилитации инстинкта в философии, будь то философия Ф. Ницше или философия А. Бергсона. В связи с этим интересно поставить вопрос о зафиксированных изменениях в психологии человека XIX века применительно к искусству. Ведь совершенно очевидно, что действие не может не породить противодействие.

Если с ходом цивилизации какая-то сфера ущемляется, то неминуемо возникает сфера, призванная это ущемление компенсировать. В XIX веке компенсаторным смыслом обладает, по крайней мере, несколько сфер, о которых следует говорить более подробно. Они активизировались, став предметом размышлений именно в силу нарастания в обществах XIX века духа предпринимательства и связанного с ним и им же спровоцированного утилитаризма, утилитарного и функционального отношения к человеку, что получает свое завершение в эффекте отчуждения. Во-первых, такой сферой сопротивления утилитаризму выступает инстинкт, во-вторых, игра, а, в-третьих, созерцание, которое и пытаются реанимировать гуманитарные науки.

Понятно, что становление цивилизации привело к радикальному ущемлению природного начала, к свертыванию и игры, и созерцания. Но именно потому они и приобрели столь высокий статус, превратившись в предмет философского, эстетического и искусствоведческого осмысления. Например, культивирование созерцания связано с именем А. Шопенгауэра, первым поставившим в философии вопрос о кризисных процессах, протекающих в западном обществе, что потом будет иметь продолжение в философии Ф. Ницше. У А. Шопенгауэра вопрос о значимости созерцания связан не только с необходимостью преодолеть спровоцированные цивилизационным прогрессом на Западе негативные процессы. Философом они решаются на уровне взаимодействия между культурами.

Западный, т.е. фаустовский человек вынужден адаптироваться к цивилизационному прогрессу. Но в процессе этой адаптации он не только многое приобретает, но и многое теряет. Естественно, этот прогресс обезличивает человека, провоцируя развитие дегуманизации. Становление индустриального общества заметно продвинуло развитие цивилизации. Видимо, именно на этом этапе истории как раз и происходит то, что Г. Зиммель назвал трагедией культуры. Он имел в виду то, что на этом этапе культура уступает место цивилизации и постепенно становится от нее зависимой. Это оборачивается новым и отнюдь

не идеальным образом человека. Конечно, индустриальное общество обладало исключительным соблазном, а именно, материальным соблазном. «Еще не так давно верилось, – пишет Н. Бердяев, – что все зло, все противоречия жизни устранимы материальным социальным развитием, а положительная наука и политическая борьба признавались единственными достойными и целесообразными орудиями общественного процесса, который должен привести к удовлетворению и счастью людей» [1].

Человек все больше утрачивает полноценное общение с культурой. Тот творческий потенциал, который должен реализовать человек, наталкивается на барьеры. Дело здесь не в индивидуальных способностях отдельных людей, а в системе, в цивилизации как системе. Что следовало бы сделать, чтобы исправить положение? На этот вопрос разные философы отвечали по-разному. Так, для Ж.-Ж. Руссо, который первым констатировал расхождение между культурой и цивилизацией, средством преодоления нанесенному человеку цивилизацией вреда явилась природа. Для И. Канта, как и продолжившего развивать его идею Ф. Шиллера, таким средством выхода из тупика является культивирование игры. Для А. Шопенгауэра таким средством является культивирование созерцания.

По мнению А. Шопенгауэра, более способными к созерцанию продолжают оставаться представители восточных культур, не успевшие еще приблизиться к тем негативным процессам, с которыми в истории становления индустриального общества столкнулся Запад. Судя по всему, для А. Шопенгауэра созерцание – это перенесение сохраняющихся на Востоке способов восприятия в западный мир. Понятие «созерцание» у А. Шопенгауэра – не какое-то частное понятие. Оно связано с его общей философской концепцией. Конечно, чтобы истолковать актуальность его философии, его концепт созерцания необходимо соотнести с ситуацией, сложившейся на Западе в первые десятилетия XIX века. Но для этого нужно быть социологом. Необходимо выявить социологическое основание философии А. Шопенгауэра. Оно связано с трансформацией человека под воздействием индустриального прогресса из созерцательного существа в существо деятельное. Социологический аспект воли, столь значимой в философии, А. Шопенгауэр выносит за скобки, предоставляя читателю самому размышлять в этом направлении.

Конечно, А. Шопенгауэр разошелся со своими современниками-философами и разошелся довольно радикально. Всем известен его конфликт с Гегелем. Но дело не в его симпатиях и антипатиях, а в том, что А. Шопенгауэр, по сути дела, предпринял разрушение того основания, которое было в основе всей просветительской философии. Он подвергает критике тот концепт, которому поклонялись все просветители. Он выражает сомнение в том, что разум как предмет классической философии, действительно, многое, если не все, в этой жизни определяет. На место разума А. Шопенгауэр ставит волю как стихийную и иррациональную силу, которая, собственно говоря, и является определяющей стихией. При этом он вовсе не приподнимает значение воли, а пыта-

ется понять, как ей противостоять, как ее разрушить. У него воля абстрактна, иррациональна и могущественна. За ней стоит ее носитель – человек действующий как идеал индустриального общества, культивирующего разум. Но за ней, если посмотреть на нее с социологической точки зрения, стоит индустриальный комплекс, прогресс цивилизации, внедряющий новые установки по отношению к миру.

Впрочем, установки цивилизации лишь оформили то, что существовало в природе человека. Поскольку же это так, то каждый из нас способен видеть и осмыслять вовсе не реальность, какой она существует на самом деле, а лишь то, какой она нашей воле представляется. Воля настолько сильна, что по сравнению с ней разум кажется беспомощным. Более того, разум становится всего лишь слугой воли. И задним числом оправдывает то, что человек под воздействием воли совершает. Этот механизм потом повторится у З. Фрейда. Только место воли у З. Фрейда займет бессознательное, которое часто оказывается сильнее сознания.

Всем известна метафора А. Шопенгауэра, призванная проиллюстрировать его мысль: на мир накинута покрывало Майи, т.е. сотканная нашей волей иллюзия, противостоящая познанию истинного мира. Эта метафора заимствуется философом опять же из восточной культуры. Так, утверждая мысль о неразличимости реальности и сновидения, А. Шопенгауэр пишет: «Здесь действительно слишком явно выступает перед нами тесное родство между жизнью и сновидением; не постыдимся же признать его, после того как его признали и высказали много великих умов. Веды и Пураны для всего познания действительного мира, который они называют тканью Майи, не знаю лучшего сравнения, чем сон, употребляя его чаще любого другого» [2].

Но, констатируя этот парадокс, А. Шопенгауэр, естественно, отказывается относиться к иллюзорному восприятию как к норме. Для него важен идеальный вариант. Как человек, отдающий отчет в том, что он способен постигать не мир, а лишь его собственное субъективное представление о мире (и здесь, конечно, нельзя не констатировать влияние на А. Шопенгауэра философии Канта, чего сам А. Шопенгауэр не скрывал), может в этом случае поступать? По мнению А. Шопенгауэра, он должен избавляться от покрывала Майи и пробиваться к миру такому, каков он есть на самом деле, постигать его объективные свойства. По сути дела, здесь А. Шопенгауэр лишь метафорически излагает то, что уже знал И. Кант, убежденный в том, что наше познание – во многом лишь проекция наших собственных представлений на воспринимаемые объекты. Вот тут-то и возникает необходимость в социологической интерпретации мысли А. Шопенгауэра.

Почему же западный человек не видит мир таким, каков он есть? На этот вопрос мы бы ответили так. Да потому, что он вынужден адаптироваться к тем процессам, что начинают господствовать в индустриальном обществе с его утилитаризмом и функционализмом. Приспосабливаясь к цивилизации, действующий человек жертвует и природными, и нравственными, и человеческими, и

эстетическими, и любыми другими своими задатками, что, кстати, как констатирует Ф. Шиллер в своих «Письмах об эстетическом воспитании», пытаюсь восстановить в человеке права чувственной стихии, навечно входящим в моду сентиментализмом и романтизмом. Поэтому он становится, как выразится позднее Г. Маркузе, одномерным человеком, начиная воспринимать мир так, как его воспринимает предприниматель, т.е. с точки зрения пользы и выгоды.

Многое из того, что должно было бы в человеке реализоваться, в индустриальном обществе не реализуется. Это общество стимулирует познание вширь, но не вглубь, что и приводит к возникновению внешнего человека. Человек индустриального общества информирован во многих вещах, но его информация поверхностна. Она контролируется ценностными ориентациями начинающегося общества потребления. Цивилизация уродует человека тем, что формирует в нем множество потребностей, которые являются искусственными, удаляет его от природы и культуры, в общем, наносит ему вред, насаждая отчуждение. Иначе говоря, в этой ситуации человек утрачивает способность глубоко постигать процессы. Но самое существенное – это то, что человек становится неспособным к созерцанию. Для А. Шопенгауэра созерцание – это глубинное постижение мира, которое в ситуации цивилизационного угара становится невозможным. Цивилизация приводит к разрушению способности человека созерцать, т.е. постигать вещи на глубинном уровне. Это ведет к тупику и, как бы выразился М. Нордау, к вырождению.

Любопытно отметить, что предшественником А. Шопенгауэра в фиксации утраты созерцания явился в XVIII веке Ж.-Ж. Руссо. Правда, это понятие философ употребляет лишь к утрачиваемому горожанином восприятию природы. Достаточно открыть его «Прогулки одинокого мечтателя», чтобы обнаружить его огорчения по поводу утраты общения с природой в связи с распространением промышленности, с возникновением очагов индустрии – мануфактур, каменоломен, кузниц, печей, наковален, молотов и т.д. «Бледные лица несчастных, томящихся среди вредоносных паров в копиях, черные кузнецы, безобразные циклопы, – пишет он, – вот зрелище, которое мир копей в недрах земли ставят на место зелени и цветов, лазурного неба, влюбленных пастухов и могучих земледельцев на ее поверхности» [3]. Ж.-Ж. Руссо хотел бы вернуть утрачиваемое, как он выражается, «чистое и бескорыстное созерцание» природы [4]. В силу новых ритмов жизни это становится возможным лишь в исключительных случаях, когда человек становится, как и сам философ, отшельником, изгоем общества, что, кстати, Ж.-Ж. Руссо, несмотря на свое несчастье, не склонен оценивать отрицательно. Если бы не гонения, которые его преследуют, к нему бы никогда не вернулось это чистое и бескорыстное созерцание.

Что касается А. Шопенгауэра, то он уже ощутил не только кризис созерцательной способности и не только по отношению к природе, но и близость декаданса, характеристика которого знакома по сочинениям Ф. Ницше. Вывод А. Шопенгауэра такой: если не культивировать созерцание, то общество окажется в тупике. Но можно ли эту способность к созерцательному восприятию вер-

нать? Если эта способность в западной культуре все больше утрачивается, то она сохраняется еще в восточных культурах. Чему же можно поучиться на Востоке? Может быть, преодолению индивидуализма, отречению от собственного гипертрофированного «я», к чему, собственно, и двигалась вся западная культура. Освобождение от этого «я» означает и освобождение от воли, развитие которой и подвело к тупику. Воля человека Нового времени – это воля потребителя, среда обитания которого загромождена множеством вещей, а сознание – массивами почерпнутой из прессы разнообразной информации. Преодолению гипертрофированного представления о личности западный человек должен учиться на Востоке.

Согласно А. Шопенгауэру, лишь отрекаясь от собственного «я», человек обретает способность сбрасывать с мира покрывало Майи и постигать сущность этого мира. Собственно, это не просто формула возможного выздоровления «фаустовского» человека, но и формула психологии всякого художника. Иначе говоря, это проблема не только художественного восприятия, но и художественного творчества, что, собственно, и продемонстрировал цитируемый нами А. де Токвиль. Способность самоотречения делает из художника гения. Разорвать покрывало Майи и узреть суть мира удастся лишь гению. А сутью, по А. Шопенгауэру, оказывается знакомая по философии Платона идея.

Так, А. Шопенгауэр пишет: «Идеи постигаются только путем описанного выше чистого созерцания, которое совершенно растворяется в объекте, и сущность гения состоит именно в преобладающей способности к такому созерцанию; и так как последнее требует полного забвения собственной личности и ее интересов, то гениальность есть ни что иное как полнейшая объективность, т.е. объективное направление духа в противоположность субъективному, которое обращено к собственной личности, т.е. к воле. Поэтому гениальность – это способность пребывать в чистом созерцании, теряться в нем и освобождать познание, существующее первоначально только для служения воле, избавлять его от этого служения, т.е. совершенно упускать из вида свои интересы, свои желания и цели, полностью отрешаться на время от своей личности, оставаясь только чистым познающим субъектом, ясным оком мира, – и это не на мгновения, а с таким постоянством и с такою обдуманностью, какие необходимы, чтобы воспроизвести постигнутое сознательным искусством и «то, что предносится в зыбком явлении, в устойчивой мысли навек закрепить» [5].

Стоит ли доказывать, как русские символисты, о которых речь впереди, оказались под воздействием этой идеи А. Шопенгауэра, представляя символизм мировосприятием, предполагающим прорыв к идеям или эйдосам в их платоновском понимании, что, собственно, сам А. Шопенгауэр и признает [6]. Так удивительно в философии А. Шопенгауэра смыкались восточные и античные философские идеи. Из всего сказанного А. Шопенгауэром вытекает, что искусство в его стремлении и возможности постигать идеи оказывается важнее науки. «Оно (искусство – *Н. Х.*), – пишет он, – воспроизводит постигнутые чистым созерцанием вечные идеи, существенное и постоянное во всех явлениях

мира, и в зависимости от материала, в котором оно их воспроизводит, это – изобразительное искусство, поэзия или музыка. Его единственный источник – познание идей, его единственная цель – передать это познание. В то время как наука, следуя за непрерывным и изменчивым потоком четверояких оснований и следствий, после каждой достигнутой цели идет все дальше и дальше и никогда не может обрести конечной цели, полного удовлетворения, как нельзя в беге достигнуть того пункта, где облака касаются горизонта, – искусство, напротив, всегда находится у цели. И оно вырывает объект своего созерцания из мирового потока и ставит его изолированно перед собой, и это отдельное явление, которое в жизненном потоке было исчезающее малой частицей, становится для искусства представителем целого, эквивалентом бесконечно многого в пространстве и времени. Оттого искусство и останавливается на этой частности: оно задерживает колесо времени, отношения исчезают перед ним, только существенное, идея – вот его объект» [7].

Но все дело в том, что, как это получается у А. Шопенгауэра, способность созерцать идеи дана не каждому. Этой способностью обладают лишь избранные представители человеческого рода. Остальные подобной способностью созерцать не обладают. Собственно, в противопоставлении, которое позволяет А. Шопенгауэр, улавливается известная в философии по Платону оппозиция элитарного и массового. Таким образом, уже у А. Шопенгауэра появляется оппозиция, известная по более поздней эпохе, в частности, по философии Х. Ортеги-и-Гассета, как оппозиция элиты и массы. Таким образом, то, что стало расхожим местом в рефлексии об искусстве в связи с массовой культурой в XX веке, впервые появилось уже в первой половине XIX века.

Естественно, что в этих своих суждениях А. Шопенгауэр лишь отреагировал на то, что имело место уже в самой жизни. По мнению А. Шопенгауэра, самые прекрасные творения искусства для «тупого большинства людей» остаются книгой за семью печатями и оказываются недоступными. «Правда, и самые пошлые люди, – пишет А. Шопенгауэр, – опираясь на чужой авторитет, не отрицают общепризнанных великих творений, чтобы не выдать собственного ничтожества; но втайне они всегда готовы вынести им обвинительный приговор, если только им подадут надежду, что они могут сделать это, не осрамясь, – и тогда, ликуя, вырываются на волю их долго сдерживаемая ненависть ко всему великому и прекрасному, которое никогда не производило на них впечатления и тем их унижало, и ненависть к его творцам. Ибо вообще чтобы добровольно и свободно признавать и ценить чужие достоинства, надо иметь свои» [8]. Так, в философии искусства возникает традиция, которая доходит вплоть до наших дней.

Библиография к главе 5

1. Бердяев Н. К философии трагедии Мориса Метерлинка // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2., М., 1994., с. 188

2. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в 5 т., т. 1. Мир как воля и представление. М., 1992., с. 65
3. Руссо Ж.- Ж. Избранные сочинения в 3 т., т. 3., Гос. изд. худ. литературы. М., 1961., с. 635
4. Руссо Ж. - Ж. Указ. соч., с. 633
5. Шопенгауэр А. Собрание сочинений в 5 т., т. 1. Мир как воля и представление. М., 1992., с. 198
6. Шопенгауэр А. Указ. соч., с. 187
7. Шопенгауэр А. Указ. соч., с. 198
8. Шопенгауэр А. Указ. соч., с. 237

«Визуальная коммуникация: культурологические исследования»
(М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 480 с.)



В книге при осмыслении новой визуальности в ее актуальных проявлениях затрагиваются такие вопросы, как мозаичные структуры коммуникации, прорыв принципа программности в сюжетные построения, роль монтажа в организации произведения, а также нарастание в культуре процессов виртуализации.

Опыт новой визуальности приоткрывает ту логику в возникновении и смене систем видения, которую следует обозначать уже не как линейную, а как циклическую. То обстоятельство, что оптические системы видения в новых визуальных искусствах оттесняются более ранними, свидетельствует уже об общекультурных, а не только художественных процессах. Происходит смена циклов в истории культуры, и цикл, характерный для культуры последних столетий, обозначаемый в данном исследовании как культура чувственного типа, отступает перед нарождающимся очередным циклом, в границах которого разворачивается становление альтернативной культуры. Книга предназначена для студентов, аспирантов, преподавателей, представителей гуманитарной науки – культурологов, философов, искусствоведов, историков, а также всех, кто интересуется данной тематикой.

Содержание

РАЗДЕЛ I. Виртуальная реальность как сфера формирования мозаичных структур повествования 5

Глава 1. Природа фотографии и кинематографа в ракурсе семиотического исследования 5

Глава 2. Опыт кинематографа в ситуации одновременного функционирования форм, возникших в разных фазах эволюции духа в истории 25

Глава 3. Отношения между визуальной и вербальной стихиями в культуре литературоцентристского типа: опыт символизма 50

Глава 4. Символизм как предвосхищение системы видения, реализовавшейся в визуальной культуре нового типа 78

Глава 5. Образы новой визуальности как порождения комплекса утопизма в массовом сознании 105

Глава 6. Вторжение стимулируемых цивилизацией нехудожественных феноменов в художественную сферу. Читатели газет как «глотатели пустот». Расщепление печатной культуры: кто кого – пресса литература или литература прессу? 143

Глава 7. Поэзия футуризма и ее стремление к возрождению устных форм выражения. От камерных жанров к планетарным обобщениям. Вариант В. Маяковского: актуализация «большой памяти» человечества 151

Глава 8. От мозаичных структур прессы к структуре документального фильма: феномен Д. Вертова 176

РАЗДЕЛ II. Новая визуальность в жанровом выражении. Трансформация комической стихии. От ментальности к определенности жанра 189

Глава 9. Новая визуальность: прорыв в историю образов в их кинематографических формах архаических формул смеха 189

Глава 10. Смеховая стихия и ее связь с жанром трагедии. Атмосфера начала XX века как основа реабилитации связи между комической и трагической стихиями 214

Глава 11. Принцип «остранения» В. Шкловского как идея деканонизации А. Бергсона. Взрыв эксцентризма в футуризме 241

Глава 12. Смеховая стихия в ее русском варианте. Амбивалентность русского смеха: вариант Н. Гоголя, ставший традицией 249

РАЗДЕЛ III. Кинематографический этап в истории виртуальной реальности. Функции кинематографа в социодинамике культуры XX века 260

Глава 13. Методологический аспект периодизации в истории кино: история кино как история деятельности режиссеров и смены поколений в кино 260

Глава 14. История кино в социологическом ракурсе: история кино как социального института 289

Глава 15. История кино в контексте циклической логики истории XX века. Выделение фаз внутри циклической логики истории 317

Глава 16. Становление индустриального общества и соответствующие ему социальные функции кино 344

Глава 17. Кино в эпоху тоталитаризма. Эстетика нового классицизма и функции кино по отношению к государству 375

Глава 18. Кино в ситуации надлома советской империи и начала угасания проекта модерна 389

Глава 19. От империи к России как типу цивилизации. О чем свидетельствуют неосуществленные замыслы в отечественном кино на фазе надлома империи? 411

Глава 20. Ностальгия по империи в первых десятилетиях XXI века как социально-психологическая установка массовой публики кино 446

Фрагмент из Раздела I, Глава 4

Символизм как предвосхищение системы видения, реализовавшейся в визуальной культуре нового типа

Когда А. Белый говорит о символизме как проявлении модернизма, он в нем улавливает две линии – ориентацию на новизну и на воскрешение прошлого. «Начиная с “Мира искусства” и кончая “Весами”, – пишет он, – органы русского модернизма ведут борьбу на два фронта; с одной стороны, поддерживают они молодые дарования, с другой стороны – воскрешают забытое прошлое: возбуждают интерес к памятникам русской живописи XVIII столетия, возобновляют культ немецкий романтиков, Гете, Данте, латинских поэтов, приближают по-новому к нам Пушкина, Баратынского, пишут замечательные исследования о Гоголе, Толстом, Достоевском; возбуждают интерес к Софоклу, занимаются постановкой на сцене Еврипида, возобновляют старинный театр»[1].

Это признание уже о многом говорит и, в частности, об ориентации символизма не только на футуризм, но и на пассаизм. Однако перечислением и уходящих в прошлое, и воскрешаемых символизмом явлений, как это представлено у А. Белого, дело явно не исчерпывается. Может быть, в этом признании не улавливается даже суть символизма, тяготеющего к гораздо более древним и

архаическим традициям. Как мы убедились, символизм вырастает из импрессионизма, а затем от него, в свою очередь, отпочковываются и другие течения авангарда. В большей степени, конечно, футуризм. Такое обособление футуризма развернется в противопоставлении символизму. По отношению к символизму футуризм проявит агрессивность.

Проследивая связи между импрессионизмом и символизмом, мы, следуя вельфлиновскому подходу, мыслим историю искусства в соответствии с линейным принципом. Соблюдение этого принципа в ситуации бифуркации явно неуместно. Представляется, что он не позволяет уяснить все те нюансы, которые для понимания символизма необходимы. Трудно понять символизм до конца, если не осмыслить ту его стихию, которая явно не продолжает импрессионизм, а его отрицает. Это отрицание импрессионизма важно в двух смыслах.

Во-первых, оно важно для того, чтобы преодолеть концепцию Г. Вельфлина, придерживающегося линейного принципа в истории искусства. Мы же задаемся целью в опыте символизма выявить иную, не линейную логику. Во-вторых, оно важно для того, чтобы понять, что в символизме уже получило развитие то, что потом в полной мере проявит себя в новой системе визуальности, оказавшейся возможной в результате вторжения в мир искусства технологий. В символизме впервые получило развитие то, что получит выражение в кинематографе.

Ставя перед собой эту задачу выявления иных, менее исследованных в литературе установок символизма, мы обязаны обратить внимание на связь символизма с примитивизмом или с неопримитивизмом, т.е. реабилитацией самой настоящей архаики. Хотя этой темы разные исследователи постоянно касаются, дело, однако, дальше констатации обычно не идет. Смысл обращения символистов к архаике по-прежнему остается не до конца проясненной. Но дело не только в этом. Обращение символизма к архаике таит в себе разгадку взаимоотношений между традиционными и новыми техническими формами визуальной культуры.

Если следовать установке Г. Вельфлина, то кинематограф является наследником традиционной визуальной культуры, что получает выражение в оптической системе видения. Кинематограф ее подхватывает и продолжает. Вот почему его нередко называют ожившей живописью. С этим трудно спорить. Но все дело в том, о какой именно живописи, точнее, о какой системе видения в живописи идет речь. Естественно, кинематограф многое в живописи заимствует. Но в том-то и дело, что новая визуальная культура с ее технологической основой явно не продолжает системы видения, возникшие в поздние эпохи истории живописи, например, ту систему видения, которая получает выражение в импрессионизме.

Оказавшись возможной на технологической основе, новая визуальная культура с самого начала устремляется к тем формам, которые впервые оказываются значимыми именно для символистов. Но эти формы от установок импрессионизма оказываются уже далекими. К тем формам, которые в эпоху сим-

волизма обозначали как примитивная живопись. «Мы стремимся к исканию новых путей нашему искусству, но не отвергаем вполне и старого и из прежних форм его, признаем превыше всех – примитив, волшебную сказку старого Востока, – писал А. Шевченко. – Примитивы, иконы, лубки, подносы, вывески, ткани Востока и т.д., вот образцы подлинного достоинства и живописной красоты» [2]. Как обширную сферу художественной культуры, располагающуюся в эпоху «после Средневековья», между ученым искусством и крестьянским фольклором, определял примитив замечательный исследователь живописи Г. Пospelов [3].

Вообще, тяготение к примитивизму выходит далеко за пределы символизма, но в то же время и импрессионизма. Так, С. Маковский констатирует: все современные европейские школы живописи – в лихорадочных поисках примитивизма. Он считал, что вывести живопись из кризиса позволит лишь примитивизм. Но ведь что такое примитивизм как не возвращение к первоначальным изобразительным формам. «Возможен один ответ: – пишет С. Маковский, – надо идти к началу, к основе того стиля, которым создано великолепие русско-византийских церквей. К первичным примитивным формам древней красоты. Только в них может открыться забытая традиция, нужная современному творчеству. Только от них пути к будущему. Формы завершённые, определившиеся, знаменующие расцвет стиля – конец художественной эволюции. От этих форм некуда стремиться. Художники, мечтающие о новом примитивизме, должны их забыть. В далеком сумрачном лепете форм – возможность еще не сказанных слов красоты, еще неведомого языка. Даже если не суждено возродиться русской религиозной живописи из творческого примитивизма, попытки в этом направлении – единственное разрешение задачи. Первичновизантийское и первично-народное – отсюда все мосты на далекие берега. Искусство нашего XVII-го века не первично; в нем изысканность и определенность конца. Потому – не к этому искусству и не от него должны мы стремиться, мечтая о будущих храмах... Мудрый возврат к архаизму и глубокое проникновение в древнюю душу народа – вот первая задача нового церковного искусства. Исходная точка для нахождения той элементарности, тех зачаточных форм, которые могут развиваться в благоухающий примитивизм» [4].

С конца XIX века гипноз архаических форм распространяется по всему миру. Так, Х. Зедльмайр пишет, что новый идеал современной пластики связан с обращением назад, в глубь тысячелетий. Искусство примитивов решительно ставится выше искусства поздних эпох [5]. А вот еще более точное суждение авторитетного теоретика: «Время, равно как и искусство, пронизывает мощная тяга к бессознательному, к древнему и изначальному, к темному и глухому, к “низу”» [6].

В этой же своей книге Х. Зедльмайр делает еще более глубокое суждение, позволяющее точнее представить суть переходности эпохи и новаций символизма. «И точно так же порыв к бессознательному, к доисторическому дает расцвет глубинной психологии, исследований первобытных народов, предис-

тории и ранней истории человека, истории жизни и земли, что сопровождается односторонними, но великими открытиями. Как в искусстве, так и в науке человека тянет к обнаружению мира, лежащего ниже всего живого, ниже человека, а внутри человека – ниже его дневной жизни» [7].

Констатируя имеющиеся место в прошлом возвратные сдвиги в пластических искусствах, Х. Зедльмайр пишет: «В мировой истории уже неоднократно случалось, что после эпох, характеризующихся тем, что пластический элемент в них обладал особым статусом и более или менее определял все искусства, снова происходило его изгнание (переход от палеолита к неолиту, от минойского искусства к «геометрическому», от зрелой античности к поздней). То же самое касается и отказа от рациональной перспективной системы (все равно, какого она способа построения). Но никогда еще тектонический элемент в таком объеме не извергался из живописи и – как мы это вскоре увидим, – также из пластики. Во всяком случае в нем никогда так глубоко не сомневались, как теперь, в начале XX столетия» [8].

Эта характерная для всего мирового искусства тенденция не прошла мимо русского искусства. Так, в качестве иллюстрации этой тенденции можно было бы сослаться на таких художников, как Рерих, Богаевский и Бакст. Именно их выделил М. Волошин, когда попытался осмыслить тенденцию устремленности живописи к архаике. Несмотря на совершенно разные манеры названных художников, их объединяет, по мнению М. Волошина, одно: жажда архаики. «Мечта об архаическом, – пишет М. Волошин, – последняя и самая заветная мечта искусства нашего времени, которое с такою пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собою тайно схожего. Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего собственного лица. Любовь к архаическому была создана откровениями археологических раскопок конца XIX века» [9].

Устремленность символистов в предысторию искусства очевидна. Так, описывая открытия археологов, связанные с крито-микенской культурой, В. Брюсов восхищался сходством форм этой давно исчезнувшей культуры с символизмом. М. Волошин тоже утверждал, что в критской культуре обращает на себя внимание изысканность форм и сознание сладости бытия, что наводит на мысль о близости той далекой эпохи галантному XVIII веку, искусство которого в эту эпоху вновь открывают [10].

В этом ничего удивительного нет. Ведь символисты убеждены в том, что символизм – это не одно из направлений, которых в первых десятилетиях XX века появится множество, а универсальное направление, точнее, новый универсальный стиль, что-то вроде готики или классицизма. Символизм приходит на смену угаснувшим в истории искусства великим стилям и утверждает себя как универсальный стиль. Поэтому символисты считали, что история искусства на всем ее протяжении – это история символизма («Всякое искусство по существу символично» [11]).

Так, конечно, не получилось. Символизм не стал универсальным стилем и не встал рядом с великими угаснувшими стилями и не сменил их. Очень скоро из него вышли многие направления и течения, которые сегодня называют авангардом. Оказалось, что в XX веке универсальный стиль вообще невозможен, что в доказательстве распространяющегося в XX веке универсального кризиса искусства Х. Зедльмайр делает аргументом. Тем не менее, не став таким универсальным стилем, символизм, однако, продемонстрировал удивительный, но до сих пор необъясненный в искусствознании феномен. Необходимость в осознании символизма требует уже не только искусствоведческого, но философского подхода. Того подхода к истории искусства, который еще в XVIII веке предложен Гегелем.

Хотя этот философский подход Гегеля, положенный им в основу эстетики, искусствоведами редко используется, он все же позитивен. Например, М. Дворжак этот подход удачно применял при изучении искусства Средних веков и Ренессанса. Так, Гегель предусмотрел, что на поздних этапах истории искусства в число лидирующих художественных форм выйдут музыка, живопись и поэзия. Но в прогноз Гегеля реабилитация архаики никак не вписывалась. Гегель не мог знать, что, врываясь в искусство, технологии нарушают логику становления и выражения Духа. Они, эти технологии, обязывают в истории искусства искать иную логику, чем та, что намечена сначала Гегелем, а потом Г. Вельфлиным. Не обнаружив этой иной логики, трудно иметь ключ к метаморфозам символизма.

1. Символизм как форма выражения романтической фазы по Гегелю.

Удивительное дело, провоцируя обращение к Гегелю, символизм не то чтобы опровергает гегелевский подход, но позволяет на него взглянуть с несколько иной точки зрения. Как известно, история искусства у Гегеля предстает историей возникновения и становления Духа. В своем становлении Дух проходит несколько стадий. На каждой из этих стадий Дух с помощью внешних форм выражения пытается выразить свойственные ему внутренние смыслы.

Кратко повторим уже сказанное нами ранее. На первой, т.е. символической фазе Дух пытается уяснить, что он такое есть и как передать открывшееся ему знание о себе и о мире с помощью внешней по отношению к нему предметно-чувственной реальности. На первой фазе гармонии не получается, поскольку сам о себе Дух еще не все знает. Процесс самосознания только начался. Адекватную форму выражения Дух найдет лишь на второй стадии, т.е. на классической стадии. Но, познав гармонию и обнаружив во внешних явлениях адекватную себе форму выражения, Дух одновременно открывает, что его смыслы на самом деле до конца непередаваемы. Эта драма самопознания и познания развернется на третьей, т.е. на романтической фазе.

Данная фаза для Гегеля совпадает с тем типом культуры, что возникнет и проходит становление на Западе. Что же касается предшествующей стадии, то Гегелем она отождествляется с античностью. То же, что предшествует античности и, прежде всего, восточные, как и вообще архаические культуры, Гегелем

соотносятся с символической стадией в истории искусства. Так уж получается, что приходящие на рубеже XIX – XX веков на смену классическим формам формы выражения является формами, названными Гегелем символическими. Это самые ранние в истории искусства формы. Но именно они и реабилитируются в символизме. Они явились следствием омертвения классических и романтических форм. Эта их неспособность выразить внутренние процессы Духа со всей остротой проявилась на рубеже веков.

Конечно, символизм, как и вообще романтическая традиция в целом, выражают драму самосознания фаустовского человека. На этой фазе виды искусства, доминировавшие на предшествующих стадиях, отступают перед поэзией, живописью, но в особенности перед музыкой. Дело доходит до того, что печать музыки начинает ощущаться во всех видах искусства. Так возникает понятие музыкальности, являющейся признаком не только музыки, но и всех остальных видов искусства. Так, в связи с «Симфониями» А. Белого один из критиков, констатируя выход музыки за пределы одного вида искусства, писал о сдвиге в эстетике следующее: «До недавнего времени искусство слова сознательно было в близких отношениях только с изобразительными искусствами, и эстетика, главным образом, имела в виду их взаимодействие; ныне все более и более центр тяжести перемещается в музыку; музыкальность (не только в смысле звучности и метрики) становится таким же качеством произведений словесного искусства, как живописность, рельефность, картинность; вдумчивые художники, независимо от своей специализации, ясно сознают, что необходим полный пересмотр эстетики» [12].

Тем не менее, у некоторых поэтов по отношению к наметившейся тенденции возникает сопротивление. Так, поддаваясь общему устремлению к музыкальности, поэты все же стремятся сохранить пластическую стихию даже в поэзии. Такая устремленность к пластике, например, характерна для В. Брюсова. Известно, что в ранний период творчества его привлекал заимствованный в восточной культуре прием намека, но со временем стиль поэта меняется. Как пишет Эллис, В. Брюсов как романтик-импрессионист превращается в поэта-пластика. Превращение объясняется тем, чтобы не утратить способность постигать внутренний мир через внешний («То, что мучительно, болезненно, смутно и нестройно назревало и накоплялось в первый период – период предчувствий – страстно жаждет обрести форму и начать жить во втором периоде – периоде осуществления и воплощения» [13]).

Эту потребность в реализации форм, характерных для классической фазы, можно фиксировать и в творчестве других символистов. Тем не менее, давно канули в вечность эпохи, когда и скульптура, и музыка на ранних этапах истории подчинялись архитектуре как доминирующему виду искусства. Таким доминантным видом в эпоху символизма становится живопись, что соответствует логике гегелевской концепции. Так, А. Федоров-Давыдов констатирует, что живопись окончательно становится доминирующим видом пространственных искусств. Дело доходит даже до констатируемого исследователем вырождения

скульптуры и архитектуры. Вырождение скульптуры связано с тем, что победа оптической формы, которая в эту эпоху достигает пика развития, означает закат скульптуры. Ведь оптическая парадигма – это антискульптурная парадигма.

Что касается архитектуры, то эпоха возвышения живописи стала обратной стороной угасания архитектуры, что началось, по утверждению А. Федорова-Давыдова, со второй четверти XIX века и продолжалось в последний период, несмотря на ее возрождение в возникшем к концу XIX века стиле «модерн». И вот вывод А. Федорова-Давыдова: «Подчинение художественной архитектуры методам живописи было следствием и показателем глубокого упадка и вырождения архитектуры как искусства» [14].

Так, проявлением внешне декоративной, отвлеченно-зрительной, «живописной» установки в архитектуре стал и так называемый пассаистический ретроспективизм, который не в меньшей мере проявился в архитектуре, нежели в живописи. Разновидностями этого ретроспективизма стали византийский стиль, петровское барокко, готика, ампир, итальянская классическая архитектура XVI века, античность, мусульманское искусство и т.д. [15].

Тем не менее, несмотря на трансформацию живописи и превращение живописности в универсальный стиль, что соответствует концепции Гегеля, лишь музыка позволяет Духу, ощутившему неполноту своего выражения в пластике и вообще во внешних формах, утвердить свою самоценность. Естественно, что все остальные художественные формы музыка начинает определять уже в романтизме. Эта тенденция свойственна и символизму. Символизм подхватывает традицию романтизма и в этом смысле. «Музыка, – пишет А. Белый, – идеально выражает символ. Символ поэтому всегда музыкален. Перевал от критицизма к символизму неминуемо сопровождается пробуждением духа музыки» [16].

В качестве иллюстрации того, как музыка трансформируется в музыкальную стихию, пронизывающую все остальные виды искусства, сошлемся на опыт театра эпохи символизма, в частности, на метод театрального экспериментатора, находящегося под воздействием символизма – В. Мейерхольда. Об этом свидетельствуют положения его статьи, опубликованной в 1908 году [17]. Обсуждая вопрос о двух эстетиках Художественного театра – натуралистической и импрессионистической, т.е. чеховской, В. Мейерхольд явно не предстает сторонником натурализма, т.е. реконструкции повседневности в ее мелочах, что напоминает ему фотографию. Свои предпочтения он отдает чеховскому направлению, имеющему возможность оформиться в новый театр. Сильная сторона этого театра связана с тем, что он пользуется приемом способного будить фантазию зрителя намека. Доказывая эту мысль, в качестве авторитета В. Мейерхольд ссылается на А. Шопенгауэра, которым зачитывались символисты.

Следующей сильной стороной импрессионистского театра для В. Мейерхольда является его музыкальность. Ведь что сильнее всего возбуждает столь ценное символистами настроение? Конечно, музыка. Если символизм в качестве предпочитаемых видов опирается на поэзию и живопись, то на них уже лежит печать музыки. Романтическая стадия связана с угасанием пластики,

определившей все эпохи классического искусства, будь то эпоха Перикла или эпоха Медичи и, соответственно, с утверждением духа музыки, что, собственно, в своей ранней работе и выразил Ф. Ницше, ставший для символистов кумиром. Так, известно, например, что «Симфонии» А. Белого навеяны поэмой Ф. Ницше «Так говорил Заратустра».

2. Символизм: магия театра. Реабилитация классической фазы в образе античной драмы.

Улавливая в возникновении музыкальности и живописности признаки, общие на рубеже XIX – XX веков для всех видов искусства и, соответственно, подтверждение присутствия в опыте символистов установок, характерных для романтической фазы, мы в то же время не можем не констатировать и имеющиеся в опыте символистов отклонения от этих установок. Такое отклонение связано с возвратом в эпоху символизма к классицизму. Такой возврат явно не соответствует логике, которую мы находим в эстетике Гегеля. Выражая настроения романтической стадии, символизм много делает для возрождения классики. Не случайно его иногда называют неоклассицизмом.

Так, Г. Лукомский вообще констатирует, что после попыток создать в 90-е годы XIX века новую архитектуру в виде модерна, мало что получилось. Более того, даже возникло отвращение к новшествам, и архитектура обратилась к воскрешению пластики Ренессанса. И вот констатация Г. Лукомского. «В то самое время, как живопись, искусство, в сущности, столь мало связанное с жизнью (у нас в современной России особенно!), – пишет Г. Лукомский, – стремится к каким-то неведомым далям – архитектура, несмотря на многие новые материалы, несмотря на неожиданно получающиеся своеобразные формы построек, находит однако возможность уйти в глубь истории и черпает силы у давно минувших первоисточников. И такая архитектура от “пассеизма” пользуется признанием, более того – беспорным успехом!» [18].

Но об этой реабилитации символизмом классического наследия многое говорит увлеченность идеями синтеза Р. Вагнера, для которого, как уже отмечалось, классика ассоциировалась с античной драмой, способной демонстрировать единство всех видов искусства, то единство, которое когда-то позволяло создавать классические шедевры. Поэтому все символисты увлечены театром. Все стремятся воскресить античные формы театра, на котором, как известно, лежит печать скульптуры, античной пластики. Интерес к драме в ее античной форме означал интерес к классической фазе истории становления Духа. В театр приходят не только поэты, но и художники. Во многом новые формы театра определяются творчеством художников. Символисты осваивают театр и с ним связывают обновление культуры. Например, в этом преуспели художники, образовавшие группировку «Мир искусства».

Расцвет театрально-декорационного искусства театра этой эпохи во многом обязан В. Васнецову, М. Врубелю, К. Коровину, А. Головину, С. Малютину, Н. Рериху и другим [19]. Касаясь театральных эскизов М. Добужинского и А. Головина, А. Федоров-Давыдов пишет: «Надо, однако, помнить, что по сво-

ему выполнению мирискуснические теа-эскизы являются станковыми картинами и что до 90 – 900-х гг. на театре художник, господствуя над режиссером и актером, видит в оформлении спектакля лишь случай дать грандиозную и оживленную живописную картину. Таким образом, театральность мирискуснического плана есть не простое воздействие театра, но специфическая изобразительная форма, специфический момент в освобождении от сюжетики» [20].

Гораздо более глубокое наблюдение над проникновением живописи в театр сделано С. Маковским. «Можно сказать, – пишет он, – что знаменательно для наших 900-х годов расцвет театрального новаторства наполовину создан живописцами. До такой степени, что стало своевременным говорить о засилии театра живописью и *vice versa* – о порабощении живописи театром» [21].

Замечая, что разные направления внутри «Мира искусства» не всегда могли получить развитие и вызвать к себе интерес публики, С. Маковский говорит, что именно ретроспективизм в русской живописи с ее разноязычным историзмом и всевозможной фантастикой неожиданно нашел выход в театре и предстал весьма значимым явлением эпохи символизма. В этом выходе живописи за свои собственные пределы и, в частности, в театр весьма активную роль сыграли вкусы публики. «Толпа не понимала картин, но рукоплескала декорациям и костюмам, – пишет С. Маковский. – И художники сделались страстными театраллами, двинулись штурмом на храм Мельпомены, превратились в слуг ее ревностных, в бутафоров, гримеров и постановщиков. И драма, и опера, и балет были постепенно захвачены этой дерзающей, влюбленной в прошлое и открытой всем современным соблазнам живописью, изобретательной, народной, порой изысканной до извращения, порой варварски яркой, переходящей незаметно от манерности «стиля раковин» в экзотику мавританской “Тысяча и одной ночи”, от петровской “Голландии” и ампирных веночков в балаганных Петрушек, от татарской роскоши Годуновских палат – в романтическую “Испанию” Теофиля Готье и Мериме, от сказочных туманностей северных саг – в узоры готических цветных стекол, от лубочной пестроты “Берендеевки” Островского-Васнецова – в лермонтовский маскарад Головина, от нежных сумерек судейкинской «Сестры Беатрисы» – в гаремное сладострастие его “Константинополь” из “Забавы дев” Кузмина, от драгоценных россыпей Врубеля в подводном замке Морского Царя – в языческую чару, далекую и жуткую, “Священной Весны” Рериха...» [22].

Однако в театр приходят не только художники, но и поэты. Среди обращающихся к театру символистов в первую очередь необходимо назвать Вяч. Иванова. Это его обращение к театру, с одной стороны, связано с увлеченностью идеями Р. Вагнера, а с другой, идеями Ф. Ницше. Причем, для Вяч. Иванова театр – не самоцель, а средство приблизить появление новой органической культуры, что возможна в будущем. Конечно, идея драмы как именно той формы, в которой возможен синтез всех видов искусства, Вяч. Ивановым заимствована у Р. Вагнера, но у Вяч. Иванова она обрывает особыми нюансами. У него речь идет не о чисто художественных проблемах, а о смене культур вообще –

отрицании существующей культуры и пророчестве о новой, более органической культуре.

Сближая символизм с романтизмом, Вяч. Иванов в то же время их разводит, ибо, как он утверждает, романтизм обращен в прошлое, а символизм связан с пророчеством о будущем, он обращен в будущее. По сути, суждения о театре Вяч. Иванова представляют проект создания принципиально нового тетра, который бы позволил преодолеть негативные стороны существующей культуры, а именно, индивидуализм. Для него театра предстает соборной стихией, которая способна обновить и оздоровить не только театр. Она благотворна для всей культуры и, еще более конкретно, она позволяет избавиться от индивидуализма. Для Вяч. Иванова соборность – синоним всенародного искусства, коллективной стихии, способной превратить индивидуальное сознание в орган коллективного, даже вселенского единочувствия.

Чтобы этого достичь, необходимо исходить из реформы существующего театра. Каким он должен быть? Здесь Вяч. Иванов подхватывает идею Ф. Ницше о возрождении мифа. Для него драма, какой она должна быть, неотрывна от мифа. Ведь миф – это именно коллективная, соборная стихия. Лишь трансформируясь в миф, драма становится по-настоящему символической, поскольку символ по своей природе сверхиндивидуален. Но как осуществить проект реформы театра и превратить театр в средство распространения ценностных установок символизма, если на рубеже веков общество индивидуализировано и дифференцировано?

Установка на возрождение мифа, символа, соборности и, соответственно, драмы духу эпохи противоречит. Выясняется, что обращенность символизма в будущее – лишь одна его сторона. Другая же его сторона связана с возвращением в прошлое. Органическая эпоха, о которой пророчествуют символисты, не только впереди, но она уже была. Вот почему для Вяч. Иванова, чтобы реабилитировать драму, необходим возврат в досократовскую эпоху. Индивидуализация культуры, как и столь обращающий на себя индивидуализм искусства, – это установка романтической фазы в истории духа. Эту установку следует преодолеть. Такое преодоление разворачивается с помощью выдвижения в центр системы искусства уже не архитектуры, как это имело место на предшествующих фазах, а музыки.

Собственно, называя музыку доминантным видом искусства, причем, в наступающую органическую эпоху, Вяч. Иванов, по сути дела, выражает суть современной ему романтической фазы в становлении Духа. Казалось бы, это противоречит его идее культивирования драмы, возвращающей из романтической фазы в классическую фазу. Но противоречие снимется, если проект Вяч. Иванова рассматривать с точки зрения не линейного, а циклического принципа. Золотой век или органическая эпоха – это не только будущее, но и прошлое. Способствуя приближению органической эпохи, Вяч. Иванов вынужден реабилитировать в истории культуры уже известные формы.

Разумеется, в данном случае Вяч. Иванов подпадает под влияние идеи Ф. Ницше о «вечном возвращении», о том, что всякая новая культура рождается из духа музыки. «Будущая органическая эпоха, – пишет Вяч. Иванов, – не может не быть более одухотворенной, чем эпохи, ей предшествовавшие: фетишизм, этот вечно живой, глубоко живущий культурный фактор, не исчезнет, но, вероятно, предстанет в утонченнейшем своем аспекте, – быть может, как фетиш – мелодия или музыкальное внушение. Как бы то ни было, музыка, которая с поры Бетховена и Вагнера заняла в нашем эстетическом сознании подобающее ей место как зачинательница и руководительница всего будущего синтетического действия и художества, является и в перспективе грядущей органической эпохи равно предназначенною к владычеству и гегемонии во всей сфере художественного творчества» [23].

Кажется, что, выдвигая в центр системы видов искусства музыку и не противореча в этом смысле гегелевской концепции, Вяч. Иванов отвлекается от своего главного проекта, связанного с драмой. Но ведь, имея в виду драму будущего, под ней Вяч. Иванов подразумевает театр будущего, а не настоящего. Чтобы предлагаемый им проект осуществился, необходима радикальная реформа театра. В настоящем же своем виде театр неприемлем.

3. Образ театра как мистерии: реабилитация установок символической фазы по Гегелю.

Каким же Вяч. Иванов видит театр в будущем? Выясняется, что речь идет вообще об упразднении театра в том виде, в каком он существует. Поэтому очевидно, что отношение Вяч. Иванова к театру не исчерпывается античной драмой. Дело здесь даже не в возвращении к античному театру в его развитых формах. Вяч. Иванов хотел бы вернуть тот театр, который еще собственно и театром-то, каким мы его знаем по античной классике, по Эсхилу и Софоклу, не стал, а был еще религиозным ритуалом. Вернуть тот театр, вернее, тот пратеатр, который был еще сакральным действием, в котором был лишь хор и не было выделившихся из хора протагонистов, которых исполняли профессиональные актеры. Если понятие соборности и в самом деле к театру приложимо, то, видимо, ее высшее проявление возможно лишь в сакральном ритуале, еще точнее, в мистерии, из которой художественный феномен еще не успел выделиться.

С таким видением театра как соборного действия связана и реформа театра, как ее представляет Вяч. Иванов. Он упраздняет не только театр, а тот способ восприятия, что связан, прежде всего, с созерцанием действия, а не с самим действием. Мистерия не предполагает исполнителей, в ней все – участники действия. Чтобы реализовать принцип мистерии, необходимо упразднить рампу, отменить границу между сценой и залом. «Мы хотим собираться, чтобы творить – ”деять” – соборно, а не созерцать только: “творить, не созерцать”. Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия. Толпа зрителей должна слиться в хоровое тело, подобное мистической общине стародавних “оргий” и “мистерий”» [24].

Видимо, ощущая, что такая реформа театра упраздняет театр как художественный феномен и возвращает его религиозный смысл, Вяч. Иванов напоминает, что и античный театр по отношению к государственной политике того времени не был нейтральным. Его функции вовсе не исчерпывались ни его художественными, ни его религиозными функциями. «Политическая драма, – пишет он, – всецело вливается в них (в формы синкретического действия – *Н. Х.*) и даже впервые чрез них приобретает хоровой, т.е. в символе всенародный, резонанс. Не забудем, что мифотворческая трагедия эллинов часто бывала вместе и политической драмой, и община, праздновавшая в театре праздник Великий Дионисий, естественно обращалась в мирскую сходку, бросая свой восторг или свою ненависть на государственные весы народного собрания или совета старейшин» [25]. С одной стороны, образ театра будущего предстает в мистерии с ее сакральным смыслом, а, с другой, он оказывается чем-то вроде политического референдума.

Конечно, Вяч. Иванов предвидит возражения оппонентов, способные помешать реализации того образа театра, который, кстати, ассоциируется с идеями не только Р. Вагнера или Ф. Ницше, но и Н. Евреинова, растворившего театр в социуме. Но любопытно, что Вяч. Иванов ощущает то, что театр настоящего выражает дух романтической фазы в становлении Духа и, следовательно, противостоит тому образу идеального театра, что возник в его сознании. Ведь на романтической фазе Дух разочаровывается во всех внешних формах своего выражения и уходит в себя, что вызывает к жизни исихастский идеал, т.е. магию молчания.

О том, что Дух на романтической фазе в своих внешних воплощениях разочаровывается, на рубеже веков свидетельствует ситуация в театре. Например, в своих письмах о театре Л. Андреев констатировал смерть театра, в котором слишком много внешнего действия. Задавая вопрос, нужно ли в театре действие в его внешнем понимании, Л. Андреев решительно отвечал: не нужно. «В таком действии, – пишет он, – нет необходимости постольку, поскольку сама жизнь в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действия, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний» [26].

Как пишет Л. Андреев, к сожалению, в современной драме человеческая мысль героем не является. Утверждая так, Л. Андреев словно подтверждает мысль Гегеля об осознании Духом на романтической фазе тщетности обращения к внешним формам выражения, ибо выразить внутреннее переживание они фатально неспособны. На этом фоне эксперименты символистов оказываются еще более значимыми. Ведь именно они жертвуют предметно-чувственной реальностью, что предстает в натуралистическом театре. Движение в сторону нового «героя» – мысли в театре было предпринято именно символистами. Но, по мнению Л. Андреева, эта попытка не удалась. Отчаянная борьба за сцену между символистами и реалистами (приверженцами натурализма) закончилась не в пользу символизма («Вы знаете, конечно, что между символистами и “здоро-

вым” реализмом идет отчаянная борьба за сцену, вы знаете, конечно, что сейчас, в момент, печальнейший для литературы вообще, у нас победил “здоровый” реализм. Но удалось ли вам заметить, что эта победа почему-то совпадает как раз с оскудением драматической литературы и падением театра?» [27].

Констатируя отторжение символизма от театра, Л. Андреев все же стоит на позиции символизма. К новому виду театра, каким он видится символистам, подталкивает дух эпохи, в соответствии с которым на всем лежит печать разочарования во внешнем действии. Это проявляется в том культе молчания, который можно уловить в новой драме. Констатируя это, Вяч. Иванов имеет в виду, прежде всего, Метерлинка. Однако культ безмолвия в эпоху символистов отождествлялся не только с Метерлинком, но и с кино. Это подтверждает и Ю. Цивьян. «Во-первых, – пишет он, – идея кинематографа латентно присутствовала в том круге представлений, который связывался в России с фигурой Метерлинка. В кинопублицистике 10-х годов сопоставление творчества Метерлинка и принципов киноязыка было едва ли не общим местом» [28].

Вяч. Иванов задается вопросом: «Спрашивается: согласуется ли мысль об устремлении драмы к безмолвию с утверждением хорowego и соборного начала как основы будущего действия?» [29]. Этот вопрос Вяч. Иванов задает не только себе, сколько всем, кто в это время озабочен судьбой культуры в целом. Но кто на рубеже веков этим в России не озабочен?

Естественно, что проект реформы театра Вяч. Иванов имел последователей, в том числе, и таких, как В. Мейерхольд. Так, в уже цитируемой статье 1908 года В. Мейерхольд сочувственно пересказывает проект театральной реформы по Вяч. Иванову, смысл которой состоит в упразднении рампы и актеров-исполнителей ролей и в возвращении хора, т.е. самой ранней, существовавшей до нововведений Эсхила и Софокла формы театра. Иначе говоря, в трансформации профессионального театра в мистерию. Называя имена новаторов и зачинателей нового театра, а среди них – Ибсена, Метерлинка, Верхарна и Вагнера, В. Мейерхольд озвучивает формулу, которая точнее всего передает смысл театральных дискуссий этого времени и, более того, совершающейся радикальной трансформации культуры. Он пишет: «Новейшие искания встречаются с заветами древности» [30].

Не эта ли формула выражает смысл реабилитации установок символической фазы? Собственно, В. Мейерхольд не зря пересказывает и комментирует проект Вяч. Иванова. Он с этим проектом солидарен. Для него, как и для Вяч. Иванова, новый театр – это реабилитация античного театра. Он вопрошает: «Если условный театр хочет уничтожения декораций, поставленных в одном плане с актером и аксессуарами, не хочет рампы, игру актера подчиняет ритму дикции и ритму пластических движений, если он ждет возрождения пляски – и зрителя вовлекает в активное участие в действии, не ведет ли такой условный театр к возрождению античного?» [31].

Конечно, на этот вопрос сам В. Мейерхольд отвечает положительно. Эту же идею нового театра как театра соборного, возвращающего к истокам театра,

т.е. к театру-ритуалу, театру-мистерии, отстаивал и другой представитель символизма – Ф. Сологуб. Он тоже призывал уничтожить в театре рампу и вернуть оркестру [32]. Но проект Вяч. Иванова имел и оппонентов. Назовем лишь одного из таких оппонентов. В этом смысле нельзя пройти мимо реакции на идею Вяч. Иванова А. Белого. А. Белый обнажает утопичность проекта реформы театра Вяч. Иванова, хотя сам является приверженцем идей Ф. Ницше, в чем он и признается.

Констатируя увлечение идеей трансформации драмы в мистику, А. Белый пишет: «Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни» [33]. В связи с этим А. Белый возвращается к истокам театра, констатирует происхождение театра из религиозного культа и его разрыв с религией в поздней европейской культуре. Для А. Белого идея возвращения театра к мистерии оказывается неприемлемой. Не называя имени Вяч. Иванова, А. Белый по существу с ним полемизирует. «Пусть современная драма развилась из античной, – пишет он. – Значит ли это, что она к ней вернется? Нам возразят, что античная драма есть тезис драмы. Современная драма развила антитезис и теперь приближается к синтезу. Но синтез не тождественен с тезисом. Пусть греки надевали трагические маски и ставили жертвенники в театре, пусть в нашей культуре есть элементы культуры греческой. Но разве мы греки? Но разве должны мы есть оливки и плясать вокруг козла?» [34].

Отвергая проект театра будущего, каким он видится Вяч. Иванову, А. Белый, однако, пытается воссоздать образ идеального театра, каким он его представляет. Этот образ театра навеян увлеченностью А. Белого идеями А. Шопенгауэра. А. Шопенгауэр утверждал, что в результате того гипноза, который содержится в воле, человек не видит и не знает подлинного бытия. Его удел – призрачное бытие, которое следует преодолеть и прорваться к бытию подлинному и трагическому. Собственно, для А. Белого А. Шопенгауэр определил и смысл символического мышления как мышления по отношению к позитивизму альтернативного. «Шопенгауэр, – пишет А. Белый, – различием форм познания наглядного, созерцательного, интуитивного от познания мыслящего, отвлеченного и предпочтением, отданным первой форме, не только обосновал в противовес методу логическому метод символический, но и предоставил возможность в будущем придать все значение этому методу» [35].

К определению идеального театра А. Белый пытается подойти, касаясь выявления его функций. Театр противостоит жизни, как противостоит видимая стихия невидимой, а, как нам известно, для символистов определяющей стихией является невидимая стихия. Театр, отвечающей эстетике символизма, – это театр, совершающий прорыв к невидимой, но единственно подлинной реальности. Это значит, что он должен разрушить тот сон или, точнее, если выразиться языком А. Шопенгауэра, устранять «покрывало Майи», которое есть иллюзия. Видимая реальность – это не подлинная и не определяющая реальность. Устранение иллюзии, т.е. покрывала Майи – условие прорыва к сверхчувственной,

т.е. к подлинной реальности («В символизме реальная связь за пределами видимости» [36]).

Так, в качестве примера А. Белый ссылается на драмы Г. Ибсена. «Символическая драма Ибсена, этого патриарха новейшей драмы, – пишет он, – всюду сознательно срывает покров с видимости: видимость, оставаясь видимостью, становится сквозной, как стекло, выдавая невероятный смысл происходящего в видимости. И в невероятности смысла ибсеновских драм сила его дерзновения. Здесь символизм до того осознан, что, оставаясь непостижимыми в своей сущности, все эти Рубеки, Боркмань, Сольнесы – еще и алгебраические знаки какого-то апокалиптического уравнения жизни» [37].

Утверждая так, А. Белый, по сути дела, становится творцом той идеи театра, что позднее получит выражение в театре Б. Брехта. Если А. Белый оказывается лишь предсказателем идеи театра особого типа, который будет реализован в драматургии и режиссуре Б. Брехта, то Б. Брехт эту идею разработал прямо-таки на методическом и технологическом уровне. Ведь Б. Брехт тоже ставил задачу разрушить магическое воздействие театра как сновидения и спровоцировать прорыв к осознанию противоречий жизни, которые не лежат на поверхности. Для того, чтобы к их осознанию прорваться, необходимо постоянно разрушать сновидный способ восприятия театра, разрушать театральные действия, использовать монтаж, коллаж и т.д. Но, конечно, Б. Брехт был рационалистом, а не мистиком.

Констатируя, с одной стороны, проект реформы театра, а, с другой, конкретный опыт театра, отвечающего эстетике символизма и создаваемого самими символистами, А. Белый задает вопрос, а вообще, соответствуют ли образцы новой драмы, драмы, рождающейся на основе установок символизма, театру как виду искусства? Ответ получается отрицательный. По его мнению, лучшие образцы символистской драмы следует читать, а не смотреть на сцене. Это естественно, ведь устранение со сцены действия как определяющего по Аристотелю театр элемента, приводит человека не в театр, а в библиотеку. Утверждая так, А. Белый опять же улавливает созвучность современного театра именно романтической фазе искусства. Но это противоречие между новой драмой и театром будущего можно преодолеть. Как? Отвечая на этот вопрос, А. Белый затрагивает весьма значимый аспект, связанный уже с реальной, возникающей и распространяющейся, а не с утопической реформой театра. Она проявляется в возникновении режиссуры. По сути, причиной возникновения нового вида искусства в театре режиссуры во многом является символизм. Почему же режиссер превращается, как выражается А. Белый, в «самодержца театра»? Да потому, что индивидуальность героя, а, следовательно, и актера уже не выражает всего смысла новой драмы. Сознание героя не исчерпывает смысла воссоздаваемой на сцене картины мира. Ведь, как уже отмечалось, героем новой драмы должна быть мысль. Вот это новое видение театра и становится причиной возникновения в театре режиссуры.

Последнее слово остается за режиссером. Режиссерская интерпретация драмы в театре разворачивается параллельно поступкам героев. «Подавляя индивидуальность актера, – пишет А. Белый, – режиссер инстинктивно силится утаить тот вопиющий факт, что, произнося дословно слова текста драмы, современный актер говорит вовсе не то, что стоит у автора. И вот, чтобы скрасить такой конфуз, превращают актера в застывшую куклу. Но вопиющий факт остается вопиющим фактом; актер нет-нет – и забудет, что он – кукла; ну, скажем, увлечется словами драмы, да от избытка чувств ударится в психологию, но почти всегда прорвется в ритме своего отношения к символической связи. А режиссер поспежит заявить, что не в личности актера тут суть, а в общей связи» [38].

Таким образом, спровоцированное символизмом возникновение в театре режиссуры наталкивается на проект реформы театра, в котором между актерами и зрителями должна быть уничтожена граница, и действие должно быть возвращено к мистерии, в которой нет героев, а есть только хор. Однако возникшая в сознании Вяч. Иванова идея соборного театра была усвоена. Будучи некоторыми отвернутой в собственно театре, она, как казалось, стихийно реализовалась в кинематографе. Но, собственно, это улавливал и сам А. Белый. Представляя себя «ревностным посетителем кинематографа», который освобождал поэта от нудных дискуссий о возрождении мистерии в театре, во что он не верил, он в 1907 году опубликовал в журнале «Весы» специальную статью о кинематографе. В ней кинематограф он представляет более близкой к соборному действию формой. Он писал, что кино – демократический театр будущего [39].

Что же касается статьи «Театр и современная драма», опубликованной в 1908 году в книге «Театр. Книга о новом театре», в которой он полемизирует с Вяч. Ивановым по поводу соборности театра, то в ней он повторяет мысль о том, что, собственно, эта соборность уже утверждается в формах кинематографа. «Нам возразят на это, – пишет А. Белый, отвергнувший регресс драмы к мистерии, – что тут будем мы в демократическом театре будущего, что предпосылки общественности коренятся в свободных коммунах, где все – действительное творчество, что оркестры – зиждательный фокус этих коммун. Далее мы услышим, что и весь наш скептицизм от того, что мы представители келейной уединенной жизни (иначе – буржуазной), что в народном театре воскреснет свободное мифотворчество. Но народный театр – балаган, где издавна представители разбойника Чуркина, а кинематограф все более и более стремится занять роль, которая предписывается будущему демократическому театру» [40].

Реализацию этой театральной утопии в кино видел и Б. Эйхенбаум. Так, улавливая в повествовательных структурах кино то, что его роднит с символизмом, Б. Эйхенбаум не мог не вспомнить об утопии, возникшей в сознании символистов, об утопии соборного искусства, которое они отождествляли с театром. По его мнению, мечта о театре, способном реабилитировать столь желаемую соборность, в самом театре не осуществилась. Зато она осуществилась в

кино. «Мечты о “соборности” не осуществились и остались характерным историческим признаком эпохи театрального разложения, – пишет он, – но неожиданно явилось новое, массовое и, в этом смысле, своего рода “соборное” искусство» [41]. Это и есть, по мнению Б. Эйхенбаума, кино.

4. От оптической к тактильно-осязательной системе видения. Эстетика символизма с точки зрения циклической логики истории искусства.

Может быть, самое интересное в символизме – это то, что связано с реабилитацией художественного наследия, возникшего на самой ранней стадии становления Духа – символической стадии. Получается так. С одной стороны, символизм подхватывает и продолжает импрессионизм как стиль финальный, заканчивающий целый большой цикл развития искусства. С другой стороны, тот же самый символизм устремляется к исходной точке этого заканчивающегося импрессионизмом цикла, реабилитируя первый, т.е. самый ранний стиль предшествующего большого цикла. Это предстает в геометрическом стиле, орнаменте и наскальном рисунке, если иметь в виду живопись, мистерии, если иметь в виду театра и, наконец, заумь, если иметь в виду литературу.

Как это возможно? Возможно ли это вообще? Ведь все эти элементы ассоциируются лишь с искусством архаических народов и разве что с теми изображениями, которые мы видим у детей. Но не только. Например, психологи утверждают, что в том случае, когда в силу каких-то причин у человека нарушается деятельность высших уровней сознания, связанных с абстрактным мышлением, причинно-следственными связями, логикой и т.д., т.е. с тем, что сформировалось на поздних фазах истории, активизируются примитивные, ранние уровни сознания, реальные до возникновения абстрактного мышления. В качестве иллюстрации такого возвращения к древним формам мышления, что может проявляться в художественных формах, например, Э. Кречмер, к которому часто обращается С. Эйзенштейн, пытаясь осмыслить активность архаических слоев сознания в восприятии фильма, ссылался на искусство душевнобольных, которое оказывалось похожим на то, что известно по кубизму, экспрессионизму, сюрреализму. Так, для душевнобольного, как и для архаического человека, характерны асинтаксические конгломераты образом, что очень похоже на то, что позднее назовут «заумью». «В каждом виде искусства, – пишет Э. Кречмер, – сильные, темные конгломераты образов и чувств, которые скрываются в неоформленном виде за непосредственно изображаемым, дают созвучный отзвук, составляют глубину эстетического действия. При экспрессионизме многозначительный, сценически упорядоченный передний план отодвигается в сторону и на его место в центре сознания ставятся сферические образования в их кататимно-асинтаксическом, фрагментарном, беспорядочно-перепутанном виде, которые и могут быть воспроизведены с помощью живописи. Таким образом, экспрессионистские картины, нарисованные одаренными шизофрениками, а не теми, кто гоняется за модой, представляют прямые иллюстрации процессов возникновения образов в сфере нашего сознания и поэтому обладают высокой психологической ценностью» [42]. Но то же самое мы обнаруживаем

не только в символизме, но в экспрессионизме и в кубизме. Эти течения реабилитируют формы, что имели место на символической фазе становления Духа. Такой прорыв архаических форм мышления и есть следствие бифуркационного взрыва в культуре.

Именно оживление примитивного образа мира и объясняет столь очевидное тяготение символизма, а потом и вышедших из него разных течений авангарда к архаике. Так, сближая живопись Н. Рериха с примитивизмом Гогена, С. Маковский улавливал в нем тяготение к воссозданию «безликой души ранних людей». «Его (Рериха – *Н. Х.*) образы влекут нас в самые дальние дали безликого прошлого, в глубь доисторического бытия, к истокам народной судьбы. О чем бы он ни грезил, какую бы эпоху ни воскрешал с чутьем и знанием археолога, мысль его хочет глубины, ее манит предельная основа, и она упирается в тот первозданный гранит племенного духа, на который легли наслоения веков. Человек Рериха – не русский, не славянин и не варяг. Он – древний человек, первобытный варвар земли» [43].

Поворот к византийскому искусству особенно заметен у М. Врубеля. По мнению С. Маковского, гений молодого Врубеля связан именно с византийской традицией. «Он почуял, – первый, одинокий, едва выйдя из Академии, никем не поддержанный, – что родники неиссякаемые “воды живой” таятся в древней нашей живописи и что именно через эту живопись православного иератизма суждено и нам, маловерным и омещанившимся, приобщиться истинно храмовому религиозному искусству: и декоративности его и мистической духовности» [44].

Этот поворот касается еще более глубинных и древних слоев культуры, которые, собственно, и представляют символическую фазу в истории искусства. Как известно, с этой фазой Гегель связывал Восток. Этот поворот к Востоку на рубеже XIX – XX веков улавливает и А. Белый. «Плодотворное развитие европейской культуры, – пишет он, – началось с момента возвращения к язычеству, с эпохи Возрождения. И, однако, эта же культура, сходя на нет, обращает взоры на Восток» [45]. Вот как это начавшееся тяготение к Востоку представляет теоретик неопримитивизма. «Россия и Восток, – пишет А. Шевченко, – нераздельно связаны еще со времен татарских нашествий, и дух татар, дух Востока так вкоренился в нашу жизнь, что подчас трудно отличить, где кончается национальная черта и где начинается восточное влияние» [46]. Что же из этого проистекает? Вроде бы получается, что символизм иллюстрирует созданную Гегелем философскую концепцию истории искусства. Но как иллюстрирует? Ведь для Гегеля все три названных ступени в истории возникают, сменяя друг друга, причем, последовательно, а не одновременно. Конечно, Гегель не отрицал консервацию на новой стадии каких-то остаточных от предшествующей стадии художественных форм. Но он имел в виду, что эти остаточные формы сохраняются лишь как частные и второстепенные. Лишь в этом виде они включаются в структуру культуры. Символизм же демонстрировал выделенные Гегелем исторические формы одновременно.

А вот этого Гегель допустить никак не мог, ведь он придерживался принципа линейности в истории, а этот принцип возвращений в прошлое реабилитации угаснувших эпох и культур не допускает. С одной стороны, Гегель позволяет углубить понимание символизма и значение для него древних символических форм выражения, а, с другой, символизм с идеей Гегеля расходится, эту логику не подтверждает. Символизм демонстрирует новое, не предусмотренное Гегелем соотношений стадий. Так или иначе, но опыт символизма свидетельствует о реабилитации тех форм, что были вызваны к жизни на ранних этапах истории искусства. В этом он предвосхищает эстетику тех визуальных форм, что в XX веке возникают на основе технологии. Как это представить конкретно? В данном случае может помочь не столько философия, сколько искусствоведение, а именно концепция Ф. Шмита, которую мы успели изложить в 13 главе «Становление визуальности нового типа с точки зрения философии. От последовательного развертывания различных фаз в становлении Духа к их одновременности». Новации символистов одни будут отождествлять с декадансом, а другие с ренессансом. Но главное заключается в том, что символизм, если иметь в виду в данном случае живопись, отрекается от того, что Г. Вельфлин называет оптическим способом восприятия живописи и реабилитирует тактильно-осязательный способ восприятия. Но это как раз и свидетельствует о реабилитации архаических форм, о возвращении к символической фазе истории становления Духа. Вот почему авангард в живописи с его беспредметностью и абстракцией, что в начале XX века воспринималось настоящей новацией, обязывает видеть в его экспериментах возвращение к геометрическому стилю, что имел место на архаической стадии в истории культуры, в том числе, античной культуры.

О чем свидетельствует эта тенденция интереса к архаическим способам коммуникации, которую можно уловить, например, в поздней живописи и, в особенности, в живописи рубежа XIX – XX веков? Чтобы это понять, необходимо снова вспомнить представителей венской школы в искусствоведении, и прежде всего А. Ригля и Г. Вельфлина. Казалось бы, именно они проследили логику развития изобразительного искусства. Эта логика связана с постепенным ослаблением моторно-осязательного способа восприятия живописи, что предстает в господстве линии, и с возникновением чисто живописного принципа, что предстает в активности света и цвета. Живопись постепенно освобождается от связи с рукой и всецело становится выражением глаза. На поздних этапах истории она будет иметь чисто оптический смысл.

Эту логику великолепно продемонстрировал Г. Вельфлин, сопоставив ренессансный классический стиль и стиль барокко. Но Г. Вельфлин не проследил эволюцию живописи на всем протяжении истории, ограничив себя лишь поздней эпохой, эпохой перехода западного изобразительного искусства к барокко, которое отождествлялось с вырождением искусства, его упадком. Поэтому трудно пользоваться выводами Г. Вельфлина и, скажем, переносить утверждающийся в барокко оптический принцип на последующую историю

изобразительного искусства, а тем более, на новые формы визуальности, связанные уже с техническими видами искусства, которые в эпоху символизма все больше будут обращать на себя внимание, в том числе, символистов. Ведь к моменту расцвета символизма фотография, возникшая уже в середине XIX века, продемонстрировала новый принцип визуальности и, несмотря на подражание ею живописи, воспринималась чем-то таким, что явно выходило за границы привычного в изобразительном искусстве. Что уж говорить о кино, которое на рубеже XIX – XX веков оказалось в центре внимания и, естественно, мимо символистов не прошло.

Тот слом и переход, что разворачивается в эпоху символизма, видимо, может быть осмыслен лишь в том случае, если логику истории искусства рассматривать в соответствии не с линейным, а с циклическим принципом, с тем принципом, который когда-то предложил Ф. Шмит, а позднее в обиход искусствоведения заново в конце 80-х годов введен В. Прокофьевым [47]. Иначе говоря, Ф. Шмит, которому, конечно же, были известны идеи А. Ригля и Г. Вельфлина, проделал то, что должен был бы проделать сам Г. Вельфлин. Но концепция Г. Вельфлина исходила из гегелевской концепции, а эта концепция базировалась на принципе линейности.

Воображение искусствоведа этот принцип сдерживал до XX века. В соответствии с идеей Ф. Шмита, история искусства, а под ней он подразумевал именно историю изобразительного искусства, начиная с неолита и палеолита (открытие искусства этих эпох человечество обязано археологии XIX века, которыми так восхищались М. Волошин [48], а также В. Брюсов в своей известной лекции [49], не является линейной. Она предстает как история смены циклов. Когда заканчивается один цикл, история каждый раз возвращается к своей исходной точке, и все начинается заново. Если следовать обнаруженной Ф. Шмитом циклической логике и в соответствии с ней пытаться осмыслить искусство рубежа XIX – XX веков и, в том числе, символизм, то можно точнее уяснить новации, вносимые символистами в историю искусства. Представляется любопытным рубеж веков соотносить с выделенными в истории циклами и фазами, как их представлял Ф. Шмит. Это позволяет точнее осознать те художественные сдвиги, которые затрагивали и мировосприятие символистов.

Конечно, как уже отмечалось, символисты и сами ощущали переходность, причем, в ее тотальном проявлении, т.е. на уровне культуры. Но в эту эпоху идея цикличности еще не была сформулирована, хотя к ней уже близко подходил П. Флоренский. В ее наиболее явном виде сформулировал уже в 20-е годы Ф. Шмит, ссылаясь на Д. Вико, который, как известно, уже в XVIII веке пытался обосновать циклический подход. К Д. Вико, кстати сказать, проявлял интерес еще И. Винкельман, хотя в своем видении истории искусства его идеями не воспользовался. Удивляться этому не приходится. XVIII век, загнипнотизированный идеей прогресса, был к такому видению истории глух. Приходится констатировать, что XIX век успел позабыть те идеи, к которым вернутся на рубе-

же XIX – XX веков, поскольку возникший в результате бифуркации хаос объяснению в соответствии с линейным принципом не поддается.

В соответствии с Ф. Шмитом [50], каждый большой цикл замыкает импрессионизм, который он находил даже в античной культуре. У него каждый новый цикл начинается с ирреализма с присущими ему условными формами. Ирреализм постоянно возвращает к первоначалу, т.е. к наскальному рисунку, орнаменту, «геометрическому стилю», к тем способам восприятия, которые, как доказывал А. Бакушинский, еще сохраняются в детском мышлении и, соответственно, в рисунках детей, взятых на вооружение разными направлениями выходящего из символизма авангарда, прежде всего, экспрессионизмом и сюрреализмом.

Самоопределение символизма именно в этом переходе и разворачивается, причем, даже не в переходе от фазы к фазе, т.е. от импрессионизма к ирреализму, под которым следует понимать примитивизм, а в переходе от цикла к циклу, что можно интерпретировать в соответствии с представлениями физиков о бифуркации. Пожалуй, и в самом деле лишь физики и могут помочь разгадать смысл ситуации, что произошла в эпоху символизма, получив выражение в эстетике символистов. Видимо, уязвимой стороной многих исследователей, когда они обращаются к опыту символизма, было то, что они исходили из линейного представления об истории искусства. С этой точки зрения символисты оказывались лишь продолжателями импрессионизма.

Кроме того, складывалось ощущение, что они оказываются чрезмерно всеядными и всепроникающими. В самом деле, кажется, что они опробовали все формы и стили. Но констатация этой их всеядности сути дела не проясняет. Драматизм ситуации с символистами, видимо, возникает в результате не просто смены одной системы видения другой или даже одновременного их существования, а смены в истории искусства больших циклов. Этим и объясняется тот удивительный парадокс, в соответствии с которым они одновременно и продолжают финальную фазу цикла в истории искусства, что соотносится с импрессионизмом, и возвращают к начальным формам искусства, с которых начинается каждый новый цикл. Эти начальные формы будут абсолютизированы в новой системе визуальности, возможной на основе технологий.

Вот почему символизм имеет в последующей истории искусства обращающий на себя внимание резонанс. Многие формообразования в истории искусства – как в прошлой, так и в будущей – символизм в своей практике актуализировал. Поэтому его связь с другими формами и видами искусства оказалась столь интенсивной и плодотворной.

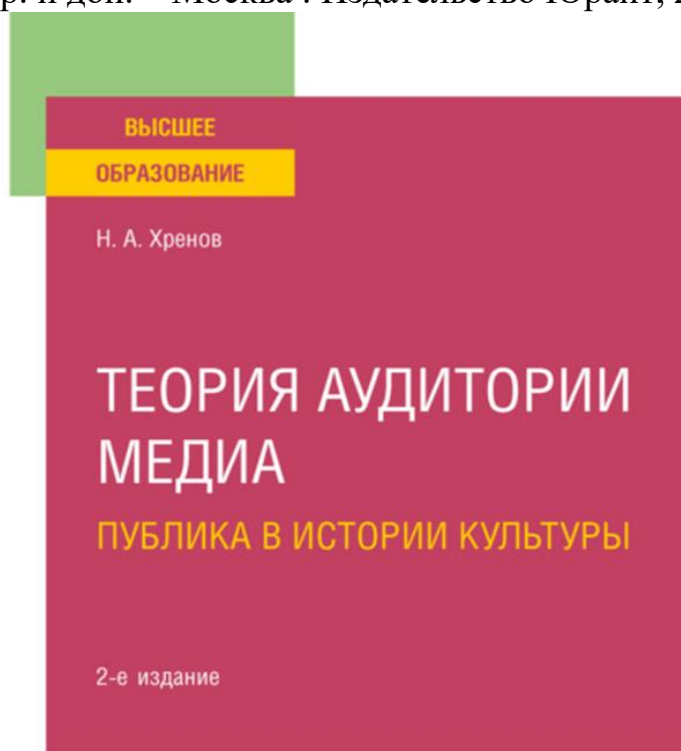
Литература

1. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994., с. 338;
2. Шевченко А. Нео - примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913., с. 9;

3. Пospelов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990;
4. Маковский С. Страницы художественной критики. Кн. 2. Современные русские художники. СПб., 1906., с. 89;
5. Зедльмайр Х. Утрата середины., М., 2008., с. 89;
6. Зедльмайр Х. Указ. соч., с. 156;
7. Зедльмайр Х. Указ. соч., с. 156;
8. Зедльмайр Х. Указ. соч., с. 264;
9. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст// Аполлон. 1909., № 1., с. 43;
10. Волошин М. Указ. соч., с. 47;
11. Белый А. Символизм как миропонимание, с. 246;
12. Эллис. Русские символисты. Томск. 1996., с. 212;
13. Эллис. Указ. соч., с. 133;
14. Федоров - Давыдов А. Указ. соч., с. 117;
15. Федоров - Давыдов А. Указ. соч., с. 123;
16. Белый А. Символизм как миропонимание., с. 246;
17. Мейерхольд В. Театр (К истории и технике)., с. 123;
18. Лукомский Г. Неоклассицизм в архитектуре Петербурга // Аполлон., 1914., № 5., с. 7;
19. Азизян И. Указ. соч., с. 250;
20. Федоров-Давыдов А. Указ. соч., с. 26;
21. Маковский С. Силуэты русских художников., с. 80;
22. Маковский С. Указ. соч., с. 80;
23. Иванов Вяч. Родное и вселенское. М.. 1994., с. 41;
24. Иванов Вяч. Указ. соч., с. 44;
25. Иванов Вяч. Указ. соч., с. 48;
26. Андреев Л. Письма о театре// Маски. Ежемесячник истории театра. 1913., № 3., с. 4;
27. Андреев Л. Указ. соч., с. 8;
28. Иванов Вяч. Указ. соч., с. 49;
29. Цивьян Ю. Указ. соч., с. 206;
30. Мейерхольд В. Театр (К истории и технике)., с. 173;
31. Мейерхольд В. Указ. соч., с. 176;
32. Сологуб Ф. Театр одной воли // Театр. Книга о новом театре. СПб., 1908., с. 179;
33. Белый А. Символизм как миропонимание., с. 156;
34. Белый А. Указ. соч., с. 158;
35. Белый А. Указ. соч., с. 244;
36. Белый А. Указ. соч., с. 161;
37. Белый А. Указ. соч., с. 161;
38. Белый А. Указ. соч., с. 165;
39. Белый А. Синематограф // История отечественного кино. Хрестоматия. М. 2011., с. 28;
40. Белый А. Символизм как миропонимание., с. 159;
41. Эйхенбаум Б. Указ. соч., с. 20;
42. Кречмер Э. Строение тела и характер. М., 1995., с. 128;
43. Маковский С. Страницы художественной критики. Кн. 2. Современные русские художники. СПб., 1906., с. 95;
44. Маковский С. Силуэты русских художников., с. 82;

45. Белый А. Символизм как миропонимание., с. 253;
46. Шевченко А. Нео-примитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913., с. 17;
47. Прокофьев В. Федор Иванович Шмит и его теория прогрессивного циклического развития искусства // Советское искусствознание – 80. 1981., № 2;
48. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст) // Аполлон. 1909., № 1., с. 44;
49. Брюсов В. Учители учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношения // Брюсов В. Собрание сочинений в 7 т., т. 7., М., 1975., с. 279;
50. Шмит Ф. Искусство. Основные проблемы теории и истории. Л., 1925., с. 172.

«Теория аудитории медиа: публика в истории культуры»
(2-е изд., испр. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2021. – 411 с.)



В монографии исследуется проблематика социального функционирования искусства в истории. Придерживаясь междисциплинарной методологии, автор ставит своей целью преодоление разрыва, существующего между социологическими и историческими подходами, между синхронией и диахронией в исследовании публики. Представители рецептивной эстетики как авторитетного

научного направления успели превратить публику в активное звено истории искусства. Исходя из аналогичных представлений и независимо от исследований по рецептивной эстетике, автор доказывает, что в исследование как публики, так и проблем социального функционирования искусства в целом, значительный вклад должны внести историческая социология и историческая социальная психология. Таким образом, разработан отечественный вариант исследования публики как активного звена художественного процесса, определяющего социальные функции искусства. Определяя публику как коммуникативную общность, ее историю автор соотносит с историей коммуникации, демонстрируя, как возникшие в культуре XX века новые технологии определили исключительный этап в истории не только публики, но и культуры в целом. Исследуя социологические, социально-психологические и исторические аспекты публики, автор предпринимает также ее культурологическую интерпретацию, превращая публику в предмет исследования теории и истории культуры. Книга предназначена для искусствоведов, культурологов, эстетиков и всех тех, кто проявляет интерес к проблеме социального функционирования искусства.

Фрагмент книги – Глава 1.

История публики в контексте общей историографии

§ 1. История публики в контексте общей историографии и вспомогательных исторических дисциплин. Значение психологического фактора истории для изучения публики

Проблематика публики не сводится к конкретно-социологическим исследованиям. Продемонстрировать разные аспекты ее изучения помогает методология междисциплинарного исследования. Решающим моментом здесь будет ее исторический аспект или ее эволюция во времени, позволяющая продемонстрировать, как каждое новое ее состояние сохраняет предшествующие состояния, как, впрочем, состояния художественного процесса и культуры в целом. Эта формирующаяся в истории и проявляющаяся в каждый момент ее истории и истории ее взаимодействия с искусством многоуровневость сознания публики составляет предмет нашего внимания. Его можно изучать, лишь фиксируя общие состояния истории художественного процесса и культуры в целом. Поэтому исследование публики становится зависимым от комплекса исторических дисциплин, от прогресса в методологии изучения истории художественного процесса.

Поэтому реконструкция ранних периодов истории публики возможна лишь с помощью исследовательских направлений, для которых публика — лишь средство для выявления других общественных явлений. Касаясь истории публики, исследователи не раз констатировали, что она связана с более общими культурными или социальными явлениями. Например, Н. Рубакин утверждал, что интересы читателей отражают общественную жизнь. Поэтому история чи-

тающей публики — «одна из интереснейших и ярких страниц из истории общественного развития» [1]. В 1920-е гг. А. Бек писал: «Проблема изучения читателя совпадает с проблемой изучения общественной психологии» [2]. В. Конев пишет: «История развития социальных форм существования художественных идей — это и история развития типов публики» [3]. «Если художник в социологии искусства является субъектом специализированной, а на развитых стадиях эволюции художественной жизни общества и профессиональной продуктивной художественной деятельности, то, соответственно, публика, — пишет Ю. Перов, — есть часть общества, занятая неспециализированной деятельностью потребления искусства, благодаря которой реализуются общественные функции искусства. Поскольку в обществе практически нет людей, вовсе не причастных к деятельности такого рода, публика в первом приближении оказывается особой определенностью всего общества» [4].

Поэтому если история публики в рамках искусства не предпринималась, то она существовала в других, не связанных с искусством научных сферах, могла создаваться исследователями, не ставившими себе целью ее специальное изучение. Создавая «коллективную рефлексологию», В. Бехтерев важное значение придавал общественному настроению. Намечая пути его изучения, в качестве средства выявления закономерностей этого настроения он указывал на поведение публики. «Так, если желательно определить общественный темперамент и настроение, — писал он, — собирайте данные о посещаемости театров, ресторанов, игорных домов, церквей и о количестве самоубийств; если хотите для себя выяснить направление общественного кругозора, берите статистику общественных библиотек и выясняйте, какие книги больше всего в спросе, собирайте данные о распространении различных периодических изданий и журналов, возьмите сведения у издателей насчет хода их дела по рубрикам изданий и т. п.» [5]. В. Бехтерев рекомендует изучать состояние, в том числе и художественной жизни, но не ради ее самой, а ради выявления художественной жизни с помощью общественного настроения. В результате способности искусства выражать разные явления общества, факты по истории публики можно обнаружить в различных исследовательских сферах.

Одним из таких направлений стало историческое направление или общая история. На становлении истории публики как специфического направления сказывались особенности формирования исторического познания в целом. Первоначально касающиеся истории публики суждения и факты имели место преимущественно в рамках историографии. Чтобы понять, какими фактами, материалами и суждениями исследователь истории публики располагает, необходимо иметь представление об основных этапах становления исторической науки. В доказательство этой мысли можно было бы привести примеры того, как историки или касались публики в трудах по общей истории (Т. Тацит, Т. Моммзен, Л. Фридендер, В. Татищев, С. Соловьев и т. д.) или же посвящали ей специальные работы (Н. Карамзин, В. Ключевский, Н. Чечулин, Р. Виппер и т. д.). В качестве примера, подтверждающего возможность фиксации и осмысления

фактов по истории публики в контексте историографии, можно сослаться на то место в «Истории России» С. Соловьева, где историк описывает состояние просвещения в эпоху Елизаветы и Екатерины II. Затрагивая вопрос об углублении взаимоотношений между Россией и западными странами в области политики, просвещения и культуры, С. Соловьев дает убедительную характеристику читающей публики. Более того, фиксируя моду на европейскую книгу, охватившую широкие слои людей, страсть к чтению, он пытается ее дифференцировать по интересам. У одних читателей потребность в иностранной книге оказывалась поверхностной, выражая лишь стремление следовать моде, подражать увлечению представителей социальных групп, обладающих высоким социальным престижем. В кругах других читателей увлечение французской литературой приводило к разложению религиозных и нравственных убеждений. Историк выделял, например, группу читателей, увлечение которых хотя и способствовало пробуждению мысли, но не имело глубоких последствий для общества. Фиксировалась также группа читателей, относящихся к произведениям французских авторов как к чистому развлечению, а не как к способу приобщения к философии и нравственным идеям, позволяющим глубже взглянуть на внутренние социальные проблемы и т. д. [6]. Констатируя эту общую закономерность в настроениях читающей публики того времени, С. Соловьев закладывает основу для специальной разработки нуждающегося в детализации вопроса.

Эволюция исторических методов познания позволяет объяснить, почему опыт по истории публики как важной сфере истории культуры ранее не был и не мог быть предпринят. Чтобы в истории публики историк мог обнаружить исследовательскую проблему, необходима смена научной парадигмы, т. е. в разных слоях и сферах общества он должен был увидеть проявления истории. В связи с этим следует сказать о том, как историю понимали в разные эпохи. В науке существовал достаточно продолжительный период, когда история отождествлялась преимущественно с государственными переворотами, войнами, деятельностью царей, императоров, королей, полководцев и т. д. [7]. В поле зрения историка не попадали многообразные проявления людей — представителей разных слоев общества, в особенности демократических. Когда жизнь разных сословий общества не изучалась, для возникновения истории публики не было основания. В том случае, когда историк касался искусства, эта сфера оказывалась продолжением деятельности королей и императоров. История искусства как история меценатства оказывалась следствием определенной парадигмы общей истории. Печатью такого отношения к истории отмечены сочинения Г. Светония, К. Тацита, Л. Фридендера. Включенные в сочинения этих историков факты, свидетельствующие о духовной жизни людей, развитии и функционировании искусства, о поведении публики, осмысливаются как проявления личной деятельности императора, царя или государственного деятеля. Так, в сочинениях Тацита можно найти упоминание о разнузданности поклонников актеров, о беспорядках и преступлениях в театре. Историком эти данные приводятся в

связи с постановлением Тиберия, стремившегося пресечь «отклоняющееся» поведение театральной публики (в частности публики, происходящей из сословия всадников) [8]. В связи с царствованием Нерона Тацит упоминает об упразднении в цирке выставлявшегося в дни представлений караула. Упразднением караула проверялась способность публики соблюдать благопристойность [9]. Установленные в исторических сочинениях римскими историками традиции сохраняются и в более позднее время. В качестве подобного примера фиксации фактов по истории публики можно сослаться на исследование Л. Фридлиндера [10].

Несмотря на обилие имеющих место в сочинениях историков фактов по истории публики, такой истории в них не существует. Методологической основы для создания истории публики подобные сочинения по общей истории еще не имели. История публики не могла быть созданной и историками прошлого, связывающими исторический прогресс с отдельными сословиями. Скажем, многочисленные исследования развития литературы во многом оказались возможными в результате преимущественного внимания к творчеству писателей, вышедших из дворянского сословия. Из поля зрения историков литературы выпадали слои ее развития, связанные с более демократическими сословиями. Исследователи оказывавшегося вытесненным из истории ее развития фольклорного или лубочного пласта об этом упоминают. Поэтому при создавшемся положении история публики (если исследователи ее иногда и касались) оказывалась историей публики высших сословий. Все, что имело отношение к публике, существовавшей в других сословиях, не фиксировалось.

Однако историей публики не могли интересоваться и историки, сводившие историю к истории государства. Когда Ф. Буслаев констатирует, что «все до сих пор изданное из нашей старины и объясненное по преимуществу касается или истории церкви, или государственных и юридических отношений» [11], то он отмечает целый период в историографии, который не мог быть конструктивным для изучения предмета нашего внимания. Положение радикально изменяется в XIX в., когда историки все больше стали рассматривать историю не только как историю государства, но как историю общества [12]. Историк перестает ограничиваться изучением документов, касающихся деятельности государственных институтов. Критиком истории как истории государства выступал Н. Костомаров, доказывавший, что государственность не исчерпывает общественных и исторических процессов. «Царские дворы, правительственные приемы, законодательства, войны, дипломатические сношения, — писал он, — не удовлетворяли желания знать прошедшую жизнь. Кроме политической сферы оставалась еще нетронутой жизнь народных масс с их общественным и домашним бытом, с их привычками и обычаями, понятиями воспитания, сочувствиями, пороками и стремлениями» [13]. Историк доказывал не только неисчерпанность истории историей государства. Сведение истории к последней снимало противоречия, существующие между государственностью и, как он выражается, «народностью». По его мнению, история народной жизни не сов-

падает с историей государственной жизни, более того, часто протекает в оппозиции к последней. Следовательно, необходимо преодолеть точку зрения, согласно которой народ — бездушная масса, материал для государства, механическая сила государственности. Это живая стихия, по отношению к которой государство предстает лишь мертвым механизмом, оживляемым лишь народным духом. В том случае, когда народ оказывается в состоянии бессмыслия и покорности, история все равно не сводится к истории государственной жизни [14].

Подобная ориентация историков на жизнь общественности воздействовала на исследование культурных процессов. Это проявилось, например, в предложенной А. Веселовским методологии изучения исторической поэтики. Крупнейший исследователь подверг критике традиции поздней эстетики, исследовавшей исключительно индивидуальные формы искусства и не рассматривавшей исторические фольклорные формы. Внимание было сосредоточено не только на великих художниках, но и на сделавшей их появление возможным социальной среде. «Современная наука, — пишет А. Веселовский, — позволила себе заглянуть в те массы, которые до сих пор стояли позади их: она заметила в них жизнь, движение, неприметное простому глазу, как все совершающееся в слишком обширных размерах пространства и времени: тайных пружин исторического процесса следовало искать здесь, и вместе с понижением материального уровня исторических изысканий центр тяжести был перенесен в народную жизнь» [15].

В связи с интересом к фольклору как коллективной форме творчества возникла альтернатива: или изучать фольклор за пределами эстетики или же необходимо пересматривать саму эстетику, делая предметом ее изучения не представительные для индивидуального творчества формы. Открытия историков XIX в., переносящих свое внимание с деятельности государственных лиц на жизнь народа, привели к перевороту в эстетике. Вывод А. Веселовского был радикален: перестраиваться необходимо эстетике [16]. Итогом этого явилось превращение истории литературы в историю культуры. Ученый-энциклопедист ощутил слитность фольклора не только с образом жизни, бытом, но с хозяйством и культурой в целом. «Факты жизни связаны между собой взаимной зависимостью, — пишет он, — экономические условия вызывают известный исторический слой, вместе они обуславливают тот или другой род литературной деятельности, и нет возможности отделить одно от другого» [17]. Такой переворот в эстетике оказался следствием изменений в историческом сознании общества и стал конструктивным для понимания проблематики публики. Очевидно, что история, понимаемая как история общества, общественности, народа, становится конструктивной для исследования общественного мнения, общественных настроений, общественного сознания, а следовательно, и публики.

Между тем, несмотря на завоевания истории как науки, имевшее место в прошлом, отношение к истории оказывается живучим. «Но как “Музам” Геродота задолго предшествовали в качестве образчика истории надписи египетских

фараонов и вавилонских царей, восхвалявшие их подвиги, — пишет М. Покровский, — так и до сего дня кажется, что именно описание подвигов всякого рода и должно составлять настоящий предмет истории. Под “историей” многие и до сих пор понимают “политическую” или “прагматическую” историю — как еще ее иначе называют, “историю событий” (название совершенно неправильное, ибо изобретение паровой машины, например, или открытие бактерий, или появление “Фауста” суть события не хуже всяких других — но в “прагматической” истории о них не говорится)» [18]. Пример такого изжившего себя отношения к истории М. Покровский приводит. «Сплошь и рядом вы можете встретить интеллигентного родителя, который жалуется, что его сына “плохо учат истории”. “Почему же плохо?” “Да вот, он не знает, в каком году умерла Екатерина II”... Объяснить дело одним произволом начальства, стало быть, нельзя: приходится припомнить один из исторических законов, раньше всего подмеченный историками, “Закон косности”. Люди чрезвычайно упорно держатся раз пробитой колеи и весьма неохотно покидают ее для новых путей» [19]. Эволюция в познании исторического процесса на открытии истории как истории общества не остановилась. Важный этап в развитии исторической науки — дифференциация в изучении наиболее значимых проявлений исторического процесса. Правда, несмотря на то, что необходимость в такой дифференциации историографии давно назрела, тем не менее позитивистская историография «вновь увязла в старой ошибке отождествления истории с политической историей и игнорировала историю искусства, религии и т. д., потому что была не в состоянии справиться с нею» [20].

Дифференциация исторического исследования на ряд специфических направлений оказалась связанной не только с углублением взгляда историка на общественное развитие, но также и с некоторым кризисом самой исторической науки, до некоторого времени связывающей себя исключительно с изучением государственных документов, проведением реформ, имеющих последствия на изменение государственных органов. Объем исторического знания не может увеличиваться бесконечно. По мнению историков, к концу XIX в. основные документы мировой истории оказались изучены и описаны, а основная работа по реконструкции исторических фактов была проделана. В такие периоды наиболее перспективными оказываются исследования, представляющие частные сферы истории, содержащие множество неизученных, но важных исторических фактов [21]. Открытие их существования имеет своим следствием появление вспомогательных исторических дисциплин (например, историю быта, религии, досуга, экономики, искусства и т. д.). Попытки создания в рамках истории разных научных направлений существовали и раньше. Например, изучался быт тех или иных слоев общества в разные периоды его истории. Констатируя появление трудов по истории, религии и археологии, Л. Бек-де-Фукиер в конце XIX в. провозглашал наступление благоприятного момента для «более интимного изучения древности» [22]. Предметом исследования, дающим более глубокое представление о характере и нравах древних, он делает игры, поскольку, по его

мнению, они переносят «в самую глубь частной жизни древних... куда история не всегда может следовать за ними» [23]. В отечественной науке исследования, посвященные быту, досугу и т. д., существовали и раньше, они продолжали появляться в конце XIX в. и на протяжении XX в. Например, быт царского двора описан И. Забелиным [24]. Быту столичного и провинциального дворянства второй половины XVIII в. посвящено исследование Н. Чечулина [25]. Быт демократических слоев города и деревни описан И. Прыжовым [26]. Быту русского народа посвящено исследование Н. Костомарова [27]. Столичный быт XIX в. описан М. Пыляевым [28]. Историк Б. Романов написал книгу о быте населения древнерусского города [29]. Театральный быт стал предметом внимания Л. Гуревич [30]. По истории быта появляются исследования в самое последнее время [31]. Со временем от общей истории отделяется история досуга. Первые теоретические идеи о досуге возникли давно. Суждения этого рода высказывались еще Б. Паскалем и Ж.-Ж. Руссо. Попытки по истории досуга начали появляться с XIX в. (М. Прыжов [32], П. Лафарг [33], Л. Бек-де-Фукьер [34] и т. д.) [35]. В последнее время по истории досуга чрезвычайно значимыми оказались исследования Ю. Лотмана, Э. Соколова, Л. Семенович и других. Так, Ю. Лотман, предпринявший реконструкцию досуга разных сословий России XIX в., обратил внимание, как по мере возникновения исторической дистанции в бытовом поведении появляются черты нормативности [36]. Обычно бытовое поведение связывается с наиболее удаленной от торжественных и исключительных случаев повседневной жизнью. В поведении человека можно фиксировать оппозицию между повседневностью, бытом и ритуальными, торжественными событиями. По мнению исследователя, при сопоставлении бытового поведения со сферой художественной культуры становится очевидным, что его программы задаются художественными программами (театром, литературой и т. д.). Исследователь доказывает, что существуют разные стилевые константы бытового поведения и выделяет формирующиеся в связи со становлением жанровых особенностей художественной культуры жанры бытового поведения.

Следствием становления истории досуга, искусства и т. д. должна возникнуть и история публики, которую следует считать вспомогательной исторической дисциплиной. В переломные для исторической науки моменты, когда важнейшие исторические источники оказываются систематизированными и описанными, историк публики начинает привлекать новые факты, что позволяет ему высказывать новые гипотезы и уточнять традиционные представления об историческом развитии. Становление исторической науки свидетельствует, что некоторые парадигмы историографии возникали в рамках исторических дисциплин. Известно, например, что к истории Рима Т. Моммзен подошел от нумизматики. Не исключено, что современный историк публики способен стать специалистом по общей истории. В отличие от многочисленных и осуществленных в разные периоды опытов истории искусства или религии, опыт истории публики продолжает оставаться неосуществленным, хотя и актуальным. Отталкиваясь от суждения Э. Питца о включении в историю пластов челове-

ского бытия, ранее не получавших в ней освещения, Ф. Мэньюэл говорит о необходимости изучения моды, одежды, сексуальных и брачных обычаев, наказаний, стилей и т. д. [37]. Появление новых источников по истории публики перерастает в особое научное направление.

Плодотворные методологические идеи создания истории публики возникают по мере того, как в общей истории начинают складываться идеи о значимости ее психологических пластов, о необходимости их осмысления в общих работах по истории. Имевшие место на протяжении всего становления истории как науки попытки создания истории публики не могли не оказать воздействия на открытие психологического пласта истории. Обращаясь к этапу развития истории, связанному с пониманием истории как истории общества, можно утверждать, что существенным проявлением общей истории история публики представляла по мере осознания значимости в границах этой парадигмы психологического фактора человеческого бытия.

Как осознанная тенденция обращение историков к социальной психологии появляется недавно. Это не означает, что историки раньше не касались психологических пластов истории. Так, Г. Риккерт писал, что «мы находим значительных “психологов” среди историков уже в те времена, когда еще не существовало научной психологии и даже не было еще современного понятия психологического» [38]. Но интересы историков по отношению психологии оказывались стихийными и несистематическими. По мере осознания значимости психологического фактора истории в сочинениях по истории возникает необходимость реконструировать процессы истории публики. Уясняя отношения между историей и общественной психологией, историки все больше интересуются процессами истории публики, позволяющими воссоздать процессы общественной психологии. Чтобы история публики возникла как частная историческая дисциплина, историкам необходимо было освоить исследовательский пласт, связанный с общественной психологией. Описывая такие явления, как искусство, литература, театр, историки постоянно наталкивались на неизученность социально-психологических пластов истории, что оказывалось барьером в развитии исторического знания. Так, проследивая связи театра XVIII в. с публикой, Л. Гуревич ощутила необходимость понять причины появления захламленной культуры и определившей реакции публики «чувствительности». «Будущий психолог, подойдя к рассмотрению человеческой психики с исторической точки зрения и разобравшись во всей сложности социальных явлений данного времени, — пишет она, — уяснит, почему именно тогда, в «эпоху просвещения», рационализма, отрыва от догм и понятий средневековья с переходом к более реалистическому пониманию жизни, стала развиваться эта особая, слабонервная впечатлительность, это внимание к своим чувствам нежного порядка, склонность отдаваться наплыву их, даже культивировать их в себе. Во всяком случае история устанавливает, как нечто бесспорное, что уже со второй половины царствования Елизаветы началось и в России увлечение чувствительными романами и песнями, а в век Екатерины отзывчивость на гуманные

слова ее законодательных актов, проповедь высокой “добродетели” и “добро- нравия” в печати вызывала на верхах общества небывалое еще обилие умиленных слез» [39].

Дифференциация исторических дисциплин стимулировала осознание значимости психологического фактора истории. По мере появления работ по истории религии и искусства возникали идеи по истории досуга, игр, спорта, быта и т. д. Становилось все более очевидным, что в истории важную роль играют возникающие в рамках отдельных классов, сословий и общества в целом коллективные эмоциональные настроения. Необходимость в выявлении психологических аспектов развития общества многие историки (в частности историки XIX в.) ощущали и раньше. Например, суждения о психологии русского человека в связи с особенностями географии и климата России можно обнаружить у В. Ключевского. Отдельные суждения этого рода постепенно трансформировались в специальные исследования. Так, в конце XIX в. идеи о психологии славян изложены И. Сикорским [40]. Потребность в самоуглублении русского человека, отсутствие ярко выраженной сентиментальности, с одной стороны, и крайнего пессимизма, с другой, склонность к внутреннему анализу, к нравственным переживаниям И. Сикорский выводил из географических особенностей России. Проявление этих черт психологии русского человека он находил в искусстве. Склонность художников к психологическому анализу объяснялась им отсутствием значимости для русского человека окружающей обстановки и комфорта.

В качестве иллюстрации нарастания интереса историков к психологическому фактору истории укажем на уникальное исследование историка Б. Романова «Люди и нравы древней Руси», посвященное психологии отдельных сословий древнерусского города (светские феодалы, смерды, холопы и т. д.). Первоначально оно мыслилось главой многотомного труда по истории культуры. Сущность исследования Б. Романова заключалась в описании бытовых черт, житейских положений и эпизодов из жизни русских людей XI—XIII вв. [41]. В последние годы обсуждалась методология такой исторической реконструкции. Так, оценивая попытки реконструкции бытового поведения людей разных эпох, Л. Лащук утверждает, что историческая социология подобную реконструкцию способна осуществлять под специфическим углом зрения. Не претендуя на полное воссоздание повседневного быта изучаемого общества, по историческим источникам она может реконструировать структурный «костяк того социально-бытового порядка, который традиционно вошел в «обиход, закон и преданье» устойчивых больших и малых общностей людей. Достигая этого, историческая социология вносит существенный вклад в целостную картину истории общества» [42]. Так начал осваиваться пласт истории, связанный с эмоциональными проявлениями групп, слоев, классов и обществ. Возникновение и утверждение социологии, психологии, социальной психологии способствовало открытию новой исследовательской области — истории публики. Если историки открыли сферу коллективных эмоциональных проявлений людей, то социологи,

социальные психологи и психологи помогали им описать и проанализировать закономерности этих проявлений.

В связи с включением в рамки исторического исследования пластов поведения и общения людей нарастает интерес к исторической психологии, столь значимой для исследования публики. С именем основоположника этого направления Л. Февра связано привлечение к историческому исследованию данных психологии. Несмотря на то, что в разработке этого направления Л. Февр затратил усилий больше, чем любой другой историк, но и он полностью не был уверен в возможности реконструкции эмоционального состояния той или иной эпохи. В рецензии на книгу Й. Хейзинги «Осень средневековья» Л. Февр выражал сомнение в том, что историк способен установить, «что общая эмоциональная атмосфера некоторых исторических периодов характеризовалась большей интенсивностью чувств любви, страха, большей жестокостью и насилием, чем атмосфера других периодов» [43]. Даже если это и возможно, то необходимо освободиться от приписывания другим эпохам присущих современному человеку эмоциональных проявлений. Сам Л. Февр следовал принципу исторической психологии и имел последователей. В частности, намеченную Л. Февром линию исторической психологии продолжал Р. Мандру.

Стремясь подчеркнуть новаторский дух исследования, посвященного истории Франции XVI—XVII вв., Р. Мандру предпослал ему специальный подзаголовок — «эссе по исторической психологии» [44]. Предпринимая это исследование, Р. Мандру описывает в нем особенности экономической деятельности того времени, как это и принято делать в исторических исследованиях. Вместе с тем он описывает виды деятельности, считающиеся для истории неспецифичными, например, позволяющие удовлетворять потребность в развлечении, игре, досуге, «бегстве» от действительности, компенсации и т. д. Поэтому он подробно описывает характерные для XVI и XVII вв. досуговые занятия (праздники, игры, развлечения, охоту, танцы, азартные игры), осуществляющие компенсаторные функции.

Потребность в компенсаторных механизмах культуры проявляется в возбуждающих и наркотизирующих средствах, в сильных эмоциональных потрясениях и ощущениях, в страсти к бродяжничеству, путешествиям, к познанию незнакомых мест, к открытию экзотических территорий. Историк описывает, как эта потребность проявляется в разных социальных группах (у горожан, крестьян, ремесленников, купцов, студентов, солдат). Наконец, он описывает группы людей, сделавших целью своей жизни бродяжничество, скитания, паломничество, жизнь на дорогах. По его мнению, бродяжничество позволяет лучше понять коллективную психологию этого времени. По мнению автора, все более нарастая к нашему времени, потребность в рекреативных формах деятельности успела о себе заявить уже в XVI—XVII вв. В отличие от людей XX в., люди того времени не располагали большим разнообразием возбуждающих и наркотизирующих средств, потребность в которых увеличивалась по мере становления капитализма. Однако в тот период эта потребность удовлетворя-

лась с помощью охоты, азартных игр, танцев, развлечений и т. д. Перечисленные формы проведения досуга приобретали большую значимость, а сфера их действия расширялась.

Потребность в развлечениях во многом определяла отношение к художественной деятельности. Художественную деятельность этого времени Р. Мандру осмысляет, исходя из психологических потребностей в досуге, в эмоциональных ощущениях, в стремлении избежать сковывающей личность повседневности. По мнению Р. Мандру, искусство, в частности театр и музыка, эту потребность удовлетворяло. Нарастание потребности в «бегстве от действительности» и, соответственно, расширение позволяющих ее удовлетворить форм художественной деятельности приводило к количественному увеличению публики. Описание появляющихся в то время и получающих удовлетворение в разных формах социально-психологических потребностей подводило историка к созданию социально-психологического «портрета» публики. Фиксируя постоянное соприкосновение человека этого времени с жестокостью, проявляющейся в публичных казнях, агрессивности, самоубийствах и т. д., он утверждает, что развитая условиями социальной жизни сверхчувствительность определяла потребность в зрелищах (причем, в зрелищах с проявлением жестокости).

Поскольку вопрос об отношениях истории и психологии обсуждался и отечественными учеными [45], то некоторые положения исторической психологии в книге Р. Мандру были подвергнуты критике. Так, имея в виду выводимую Р. Мандру из психологии эпохи повышенную эмоциональность, потребность в демонстрации агрессивности и жестокости, проявляющуюся в вызывающих сильные переживания зрелищах наказаний и смертной казни, Л. Анциферова (в целом положительно оценившая опыт французского историка) критикует его за то, что гипертрофия эмоциональности человека XVI—XVII вв. не позволяет ему разглядеть формирование свойственного эпохе капитализма психологического типа, способного владеть чувствами и уметь их подавлять [46]. В преувеличенной эмоциональности человека того времени проявились также противоречия переходного времени, когда личность освобождалась от средневековых норм, не успев ввести проявление эмоциональных состояний в новые формы. Связывая культуру Возрождения с развитием личности, А. Лосев утверждал, что потребность в жестокости, преступлениях, насилии и т. д. — оборотная сторона переходной эпохи, без которой непонятны основные процессы этой культуры [47]. Переходные в истории общества этапы порождали гипертрофированность эмоциональной жизни. Раскрепощение личности проявлялось не только в позитивных, но и негативных формах.

Несмотря на скудность в отечественной литературе исследований, посвященных психологическому фактору истории, нельзя пройти мимо лаконичной, но содержательной по мысли статьи Б. Егорова, по сути дела, содержащей конспект возможного исследования общественной психологии XIX в. Как и Р. Мандру, Б. Егоров фиксирует потребность в обществе к перемене мест, появление бродяг и странников, частое перемещение людей из одного места в другое,

из деревни в город. В частности, исследователь фиксирует тенденцию к так называемому «объеданию» досугом, длительность которого увеличивалась в результате успехов техники. По выражению исследователя, побег от однообразия буржуазного бытия превращался в «механическую однообразную гонку неизвестно куда» [48]. Нельзя также не назвать предпринятое А. Деминым новаторское исследование об общественных настроениях русского общества XVI—XVII вв., проявляющихся в том числе и в слоях читающей публики [49]. В нем также реконструируются разные слои читающей публики, их ожидания и потребности, их активное участие в художественной жизни, давление на формы повествования, на их смену.

Несмотря на то, что психологические пласты истории начали привлекать исследователей лишь в наше время, все же к психологии общества некоторые ученые обращались и раньше. Так, отдельные такие исследования появлялись по мере того, как история все больше понимается как история общества. В качестве примера исследований подобного рода можно указать на работу Н. Васильева о психологических аспектах римского общества в период его заката, создававшуюся при участии историка М. Хвостова [50]. Этот автор проанализировал оказавшееся возможным в результате экономических, политических и социальных факторов гипертрофированное развитие в Древнем Риме городской жизни, но, в свою очередь, послужившее причиной социально-психологических процессов. В качестве таких причин он, в частности, указывал на увеличение нервности людей, приводившее к специфическим медицинским последствиям (появлению неврастения, изнеженности, гипертрофированной потребности высших сословий в развлечениях, распространявшейся в соответствии с механизмом подражания во всех слоях населения, и т. д.).

О том, что для объяснения исторических процессов необходимо иметь представление об общественной психологии, писал еще Г. Плеханов. «Чтобы понять историю научной мысли или историю искусства в данной стране, недостаточно знать ее экономику, — писал он. — Надо от экономики уметь перейти к общественной психологии, без внимательного изучения и понимания которой невозможно материалистическое объяснение истории идеологии» [51]. Пытаясь понять связи, существующие между общественной психологией, с одной стороны, уголовным правом, политической экономией и международным правом, с другой, Н. Михайловский еще раньше предъявлял историкам серьезные претензии, доказывая, что история не ощущает значимости общественной психологии. «Во всяком случае, для уразумения природы массовых движений история представляет до сих пор только гигантский склад материалов, — пишет он. — Прибавьте к этому тот аристократизм истории, с которым и против которого говорят так много и так давно и который однако еще достаточно жив, чтобы третировать массовые движения более или менее свысока и мимоходом» [52]. Не находя точек соприкосновения общественной психологии и истории, Н. Михайловский констатирует уязвимые места исторической парадигмы своего времени. Поставленный им вопрос об отношении общественной психологии к

истории продолжает быть актуальным вплоть до нашего времени. Касавшийся его уже в наше время Б. Поршневу констатирует, что фактам общественной психологии по-прежнему не находится места в истории. «Историки сильно отстали в изучении психической стороны, субъективных аспектов описываемых ими массовых явлений, — пишет он. — Лишь безнадежные «экономические материалисты» могут думать, что восполнение этого пробела привело бы к «психологизации» истории. Видеть реальность во всей ее полноте, познавать специфические закономерности отдельных уровней и сторон общественной жизни людей — требование подлинной исторической науки» [53]. Ставя вопрос о включении в рассмотрение историка вопросов общественной психологии, профессиональный историк, автор многих исторических исследований затем сводит свою методологию к изучению проблематики социальной психологии.

О необходимости фиксации процессов общественной психологии в историческом исследовании высказывались и другие историки. «Несомненно, что изучение психической жизни людей в минувшие эпохи, — пишет Л. Гуревич, — столь же важно для понимания истории, как и изучение социальной психологии для современного общества... История человечества не может исчерпываться лишь способами производства материальных благ — в круг внимания историков должны входить все стороны жизни человека в обществе. Необходимо преодолеть взгляд на духовную жизнь общества как на второстепенную форму, своего рода «украшение» на социально-экономическом здании формации» [54]. История публики невозможна, если не иметь представления об эволюции эмоциональных проявлений людей, об исторических формах общественной психологии. Не случайно в социально-психологической теории Б. Парыгин в качестве объекта изучения рассматривает и публику. Связывая разработку вопросов общественной психологии с необходимостью изучения эмоционального фактора в истории, Б. Парыгин одновременно намечает перспективы истории публики [55].

Между историей публики и историей общества находится множество опосредующих их отношения частных сфер вроде истории города, просвещения, досуга, быта, общественной психологии. Трудности при создании истории публики заключаются в том, что исследователь не располагает сведениями по истории не только публики, но названных сфер общественной жизни (в частности общественной психологии). «Психическая жизнь людей прошлого изучена слабо и односторонне; при этом делается упор на рассмотрение тех идей, которыми жило общество. Но эти идеи воздействовали не только, а подчас и не столько на разум человека, сколько на его чувство. Каков был духовный климат, скажем, средневекового общества? Честно говоря, мы затруднились бы дать ответ на этот вопрос: мы его не изучали» [56].

Занимавшая в последнее время многих исследователей идея сотрудничества истории и психологии разделяется не всеми историками. Так, осмысляя попытки реконструкции психологических процессов истории, Ф. Мэньюэл пишет: «В течение трех истекших столетий основные усилия историков были

направлены на выявление не только зафиксированных в документах мыслей людей других эпох, но и характер их мышления, не только на регистрацию их действий, но и их тайных целей и скрытых, даже подсознательных стремлений, которые понуждали и сопровождали исторические события. Стремилась к открытию не только памятников искусства и литературы, но и того чувственного мира, который был в них выражен, эмоций их создателей и современной им аудитории» [57]. Тенденция к использованию данных исторической психологии самим историком связывается с реконструкцией истории публики.

Новый этап в развитии исторического знания, связанный с включением в историческое исследование психологических процессов, с дифференциацией научных направлений в рамках истории и т. д., со всей остротой ставит вопрос о позволяющих реконструировать закономерности истории публики исторических источниках. Существующие в рамках истории по поводу исторических источников дискуссии становятся актуальными и для исследователей истории публики. Поскольку до конца XIX в. создание истории публики не предпринималось и поскольку сегодня история все больше диктует необходимость ее реконструкции в прошлом, то в связи с этим нельзя не поставить вопрос, на основании каких исторических источников возможно построение истории публики, какие из них сохранились и имеют ценность, какие из этих источников существуют, но еще не открыты и не освоены, достаточно ли источников для реконструкции истории публики.

Вопрос об исторических источниках для историка настолько важен, что его обсуждение превращается в особое направление, а точнее, в специфическую дисциплину — источниковедение, науку об исторических источниках, приемах их выявления, изучения и использования. При реконструкции истории публики можно пользоваться известными историческими источниками, на основании которых предпринимались попытки изучения исторических процессов. Реконструкция истории публики — это и реконструкция имевшей место на разных этапах в развитии общества и проявляющейся в процессах культурного, бытового, религиозного и т. д. поведения людей общественной психологии. Поскольку рассмотрение пласта общественной психологии традиционные опыты истории не предусматривали, то используемый традиционным историком в специфическом ракурсе исторический источник продолжает сохранять значимую информацию по истории публики. Поэтому ставшие уже классическими исторические источники приходится читать заново. Историк публики необходимо ознакомиться с имеющимися в распоряжении историка источниками с целью их специфического прочтения и выявления в них касающейся социальной психологии информации.

Примером специфического прочтения классического исторического источника может служить исследование историка Н. Чечулина о распространении книги XVI в. Известно, что в России книги распространялись с помощью не только монастырей, но церкви, частных лиц и т. д. Однако, если закономерности распространения книги с помощью монастырских библиотек выявить лег-

ко, то реконструкция способов ее функционирования среди городского населения XVI—XVII вв. представляет трудности. В качестве позволяющего реконструировать масштабы распространения книги, ее тиражи и названия источника Н. Чечулин воспользовался существующими для записи имущества церкви так называемыми «писцовыми» или хозяйственными книгами. На основании хранившихся в Коломне, Можайске, Казани, Туле и др. городах книг Н. Чечулин предпринял уникальное историческое исследование о функционировании книги [58].

В подобном прочтении нуждаются другие классические источники истории (мемуары, дневники, письма и т. д.), прочитывающиеся до сих пор лишь в соответствии со специфическими интересами историка. Исторические источники этого рода остаются не прочитанными под углом зрения истории публики. Предпринятая И. Игнатовым попытка создания истории театральной публики свидетельствует, какой бесценный источник представляют записные книжки, мемуары, дневники, письма литераторов, журналистов, издателей, цензоров и т. д. В качестве примера того, какую ценную информацию по истории публики может содержать переписка, можно привести письмо И. Тургенева С. Аксакову, в котором писатель вспоминает о том, как в начале 1930-х гг. в России одним из самых популярных произведений был роман Загоскина «Юрий Милославский» [59], признаваясь в том, что помнит малейшие его подробности. По его утверждению, персонажи романа оказались близкими всему его поколению. Мемуары и дневники содержат факты и наблюдения не только частного характера. Предметом их внимания часто оказывается изменение настроений публики. Таким примером может служить предпринятое в дневнике С. Жихарева описание радикального перелома в отношениях публики начала XIX в. к театру. Недооценивая отечественный театр, представители высших сословий до некоторых пор посещали лишь французский театр. С. Жихарев фиксировал пробуждение интереса публики к отечественному репертуару и актерам [60].

К историческим источникам историки обычно относят разного рода автобиографические документы. В подобных документах А. Лаппо-Данилевский справедливо усматривал следы групповых интересов. «Само собой разумеется, — пишет он, — что историк может найти в автобиографии и другие ценные известия и подробности, на перечислении которых слишком долго было бы останавливаться. Заметим только, что составитель автобиографии может оказаться, например, подобно Челлини, типическим представителем той социальной группы, к которой он принадлежит, и давать в своем произведении понятие о настроении, внутренних побуждениях и мотивах, целях и идеалах этой группы или, подобно Руссо, обладать особенно характерной индивидуальностью, переживания которой, если только она имела историческое значение, объясняют многое из прошедших под его влиянием событий» [61]. Реконструкция групповых интересов как раз представляет социально-психологический уровень исторического исследования.

В истории общества существовали периоды, трудно реконструируемые по официальным документам, в силу того, что последние или утрачены, или неполны. Неполнота официальных исторических документов, на основе которых происходит реконструкция основных закономерностей развития общества в тот или иной период, возникают по социальным или культурным причинам. Скажем, от Средневековья осталось мало письменных источников, поскольку различные сделки, соглашения, юридически значимые действия совершались в форме неписанных ритуалов. В какой-то степени эта ситуация в XX в. повторяется. То, что еще в XIX в. получало отражение на бумаге, сегодня становится предметом устной коммуникации (например с помощью телефона). Юридически значимые отношения переводятся в сферу телефонизации [62].

Для проникновения в смысл того или иного периода в истории культуры необходимо его сопоставление с одним из ранних периодов. Например, частная переписка — наиболее распространенный способ повседневного общения людей в первой половине XIX в. Если вспомнить, что периодическая печать этого времени была развита не в такой степени, как это имело место позднее, можно объяснить, почему в работе историка, изучающего этот период, личная переписка, мемуары и дневники как исторические источники выходят на первый план. «Лидерство» эпистолярных документов объясняется еще и тем, что в начале XIX в. переписка становится модой. Популярность письма приводит к его трансформации в особый художественный жанр [63]. Не менее важной особенностью письма этого времени является его информационная насыщенность. Возникшие в связи с невозможностью открытого и гласного выражения общественной жизни трудности в коммуникации привели к тому, что средство выразить и осознать свои чувства и настроения, информировать друг друга о важных событиях внутренней и внешней политики люди находили в письме [64]. В связи с распространением журналов и газет в более позднее время информационная насыщенность изменяется, хотя и не исчезает совсем.

Превращение переписки, мемуаров и дневников в эффективный исторический источник объясняется не только возможностью реконструкции разнообразных проявлений общественной и политической жизни. В большей степени, чем другие исторические источники, мемуары и дневники позволяют реконструировать эмоциональные факторы истории или социальной психологии. Такие источники позволяют реконструировать владевшие определенными социальными группами и слоями людей в тот или иной период настроения. Поскольку же связанный с социальной психологией пласт истории не всегда обращал на себя внимание историков, то в этом смысле мемуары и дневники нельзя называть классическими источниками. Традиционный историк стремился вычитывать из них лишь социальный смысл политического события. Историком ценилась лишь эта особенность мемуаров и дневников. Он знает, что «нередко в мелких штрихах, случайно оброненной фразе, отдельной строке мемуаров и писем разъясняется то, что остается неясным в целых фолиантах официальных документов» [65].

В отличие от документов, свидетельствующих о деятельности государственных деятелей (приказов, деклараций, постановлений и т. д.), мемуары сохраняют следы субъективных эмоций, групповых и сословных ориентаций, общественного сознания той или иной социальной группы, общественной психологии [66]. Именно в них можно отыскать сведения о популярности произведений искусства, их распространении в определенных слоях, об отношении к тому или иному писателю, поэту, живописцу, о социальном статусе последних, об особенностях восприятия произведения, о масштабах публики, о ее социальном составе, о степени развитости того или иного вида искусства и т. д. Реконструкция общественной психологии с помощью мемуаров одновременно оказывается реконструкцией истории публики. «Вчитываясь в мемуары, мы получаем возможность ясно представить себе, как думали и чувствовали прежние люди, как действовали на них известные события и через это лучше, чем в чем-либо другом находим ключ к пониманию многого, что иначе могло бы остаться совершенно неясным» [67].

Первые попытки реконструкции истории публики уже предусматривали обращение к мемуарам. Примером может служить исследование В. Сиповского по истории русского романа XVIII — начала XIX в. Опираясь на мемуары, В. Сиповский показывает, что любимым занятием русских людей XVIII — начала XIX вв. в часы досуга было чтение, что с книгой не разлучались даже во время путешествия, что читали ее представители всех сословий, возрастных и профессиональных групп, проживающие в столицах и в провинции, в городе и в деревне. Мемуары позволяют представить степень воздействия романов этого времени на поведение и мышление людей. «Мемуары, — пишет В. Сиповский, — дают нам полное основание утверждать, что в жизни некоторых людей XVIII—XIX вв. роман играл роль «вождя по жизни»: читатели в жизни переносили подражание любимым своим литературным героям, — старались свою жизнь мерить чувствами и мыслями этих героев» [68]. Используя мемуары Болотова, Вигеля и др., В. Сиповский составил список наиболее читаемых романов, составляющих ядро функционирования книги.

Как основные исторические источники мемуары и дневники нуждаются в прочтении под специфическим социально-психологическим углом зрения. Такое прочтение многое дает для понимания интересов, потребностей и ценностных ориентаций различных социальных групп и слоев общества. Определенная часть содержащих информацию об общественной психологии прошлого исторических источников не стала предметом внимания историков, читающих их в соответствии с традиционными парадигмами. Поэтому если первой задачей историка публики является задача нового прочтения классических, уже неоднократно прочитанных историками источников, то следующая его задача — отыскание специфических, до сих пор не использованных историками источников, позволяющих реконструировать историю общественной психологии.

Важнейшим историческим источником создания истории публики (особенно поздних ее периодов) можно считать периодическую печать. Пример ис-

пользования источников этого рода — исследование П. Столпянского о распространении картин и гравюр в XVIII в. Опираясь на газетные объявления, П. Столпянский сумел воссоздать закономерности функционирования живописи. Ставя своей задачей выяснение логики распространения произведений живописи в России XVIII в., исследователь не сводил ее исключительно к отношениям художника и меценатов. «Оговоримся, — пишет он, — мы не хотим рассматривать продажу художественных произведений меценатам и истинным любителям искусства. Нас интересует рядовой, средний обыватель, нам хотелось бы проследить и выяснить распространение художественных произведений в массе; нам хотелось бы, — выражаясь экономически — определить размер рынка сбыта и выяснить продукты этого сбыта. К сожалению, тот материал, который нами разыскан, носит случайный характер и очень немногочислен; поэтому мы лишены возможности нарисовать широкую картину, высказаться вполне определенно и дадим только ряд эскизов, быть может, небезынтересных и выскажем ряд предложений и догадок» [69].

В качестве исходного материала для реконструкции функционирования живописи П. Столпянскому служит отдел объявлений «Санкт-Петербургских ведомостей». Внимательный анализ объявлений позволял автору сделать вывод о том, что наиболее распространенной формой продажи произведений живописи был аукцион. В 30-х гг. XVIII в. известие о продаже картины соседствовало с объявлением о продаже мебели, предметов домашнего обихода и т. д. Времени аукциона предшествовало ознакомление с картинами в форме посещения продолжавшейся не менее недели выставки. Картины распространялись также с помощью частных лиц (художников, отъезжающих за границу, переплетчиков и т. д.). Такая форма продажи возникает позднее аукциона. На основании газетных объявлений П. Столпянский установил, что продажа картин происходила в разных местах Петербурга лицами всех сословий (от штукатурного мастера до губернской секретарши). Она осуществлялась через лотереи, а также производилась некоторыми государственными учреждениями (например, Академией наук). Специальный магазин для продажи картин, или «эстампный кабинет», был открыт позднее. Эти акты позволяют представить изменение интереса к живописи. Поскольку в распространении произведений живописи государственные учреждения не были монополистами, многое в этой сфере стали определять частные торговцы. Поэтому потребность в обогащении оттесняла деятельность по воспитанию художественного вкуса публики.

Допустим, изучив классические источники, историк публики смог извлечь из них то, чем в свое время не интересовавшийся психологией эпохи историк воспользоваться не мог. Представим также, что историку публики удалось собрать разнообразный, до сих пор не введенный в оборот истории материал, позволяющий ему реконструировать психологию эпохи. После решения этих задач наступает момент, когда исследователь ставит перед собой вопрос, располагает ли он для реконструкции основных закономерностей истории публики достаточным объемом исторических источников. На этом этапе появляется

необходимость в заполнении возможных пробелов в исследовании истории публики. Огромное значение в решении этой задачи приобретают возникшие у исследователей общественной психологии гипотезы. Представления о сложившихся к сегодняшнему дню ее закономерностях, механизмах и признаках, позволяют историку сделать верные наблюдения, не реконструируемые на основании исторических источников процессы. Подчеркивая значимость современного опыта при изучении исторических явлений, С. Шмидт пишет: «Историк опирается не только на знания явлений, современных изучаемому или предшествовавших ему, но и на сложившиеся у него представления об исторических фактах последующего времени, в том числе, и современных самому историку, на наблюдения настоящего дня, т. е. на весь имеющийся у него исторический опыт. И здесь обнаруживается теснейшая — прямая и обратная — взаимосвязь процессов исследования настоящего и прошлого, выявляющаяся в самой структуре процесса прогнозирования: если, прогнозируя будущее, ученый опирается на свои знания о прошлом, на познанные уже закономерности, то, объясняя и описывая прошлое, ученый опирается и на свои знания о времени, последующем по отношению к изучаемому, восстанавливая ретроспективно явления прошлого по его остаткам, угадывая корни растения по его сохранившимся и развившимся ветвям» [70].

Важным аспектом методологии изучения истории публики является вопрос об использовании прикладных социологических исследований. Историк не может наблюдать имеющие место явления в описываемый им период истории общества, как не может свои гипотезы проверять с помощью эксперимента. Правда, в такой ситуации оказывается лишь историк, занимающийся удаленными от нас историческими периодами. Иначе обстоит дело с изучением поздних периодов истории. Например, для изучения общественных процессов начала XX в. историк может привлекать данные прикладного социологического исследования. Опираясь на результаты такого исследования, он способен проверить гипотезы с помощью эксперимента. Кроме актуальной практической значимости конкретно-социологическое исследование имеет и историческую значимость [71]. При изучении какого-либо этапа в развитии общества историк может прибегнуть к результатам некогда проведенного исследования, позволяющего представить то или иное социальное явление не статически, а в виде процесса. Если он располагает данными приведенных в разные периоды социологических исследований, его наблюдения над процессом развития социального явления приобретают более объемный характер. Например, история публики начала XX в. уже может опираться на данные прикладных исследований [72]. Историю публики 1920-х гг. можно воссоздать на основании проводившихся в те годы прикладных исследований читающей публики [73], театральной публики [74], кинопублики [75].

В связи с использованием данных конкретно-социологического исследования актуальным становится вопрос о возможности эксперимента при изучении таких периодов, когда социологические исследования не проводились. В этом

случае эксперимент может опираться на факты, извлеченные из переписки, мемуаров, дневников и т. д., как это можно наблюдать в социологическом исследовании У. Томаса и Ф. Знанецкого, осуществленном на материале писем рабочих. Если материала о тех или иных процессах прошлого собрано достаточно, и если он подвергнут специальной технике обработки, можно уже говорить об использовании в исторических исследованиях экспериментальных данных. В этом случае многое определяет выборка, т. е. достаточное число источников, позволяющее на основании отобранных документов делать выводы о массовых тенденциях в поведении представителей того или иного класса, социального слоя или группы в тот или иной период развития общества.

Не учитывающие социально-психологических процессов опыты исторического исследования могли содержать лишь отдельные факты по истории публики. С включением в историческое исследование психологического пласта история публики приобретает методологическое обоснование. Выявление закономерностей общественной психологии определенного периода истории — предпосылка для создания истории публики. Однако, как только историк начинает анализировать закономерности социальной психологии, возникает основание не столько для интеграции в рамках исторического исследования различных историй (экономики, религии, досуга, быта, искусства, публики и т. д.), сколько для дифференциации исторических знаний. Перестающая существовать на уровне фактов и получающая методологические основания для самостоятельного развития история публики оказывается специальным направлением в рамках исторического исследования. Новый этап в развитии истории открывает особые перспективы для исторического изучения публики. Несмотря на то, что отдельные исследования этого рода имели место и раньше, как самостоятельная научная дисциплина история публики становится возможной лишь в последнее время. Отныне ее становление находится в зависимости от направлений, в соответствии с которыми историки анализируют психологию эпохи, от степени проникновения в эту психологию, от фиксации определенных ее сторон и проявлений. Тем не менее, обособляясь от общей истории и приобретая самостоятельность, история публики продолжает развиваться во взаимодействии с общей историей. Открытия истории публики связаны с конкретизацией продолжающихся накапливаться в общей истории суждений, наблюдений и знаний. Ассимилируя возникающие в разных научных направлениях и дисциплинах идеи, история публики оказалась итогом многовекового процесса развития общей истории как науки. Возникающие в связи с трансформацией общей истории в историю культуры новые перспективы изучения истории публики также оказываются в зависимости от ситуации, складывающейся сегодня в сфере исторического знания.

§ 2. История публики в формах истории искусства как дисциплины, изучающей процессы развития искусства. Несовпадение логики развития искусства и его социального функционирования. Процессы социального функционирования искусства сквозь призму его развития.

Предпринимая комплексное исследование публики, необходимо рассмотреть зависимость изучения истории публики от традиционных направлений, в частности от становления истории искусства как науки. В истории науки об искусстве наибольшим вниманием пользовалась история искусства, изучающая не функционирование, а развитие искусства. Появление многочисленных трудов по истории искусства (особенно на протяжении XIX—XX вв.[76]) — положительное явление в культуре на том этапе ее развития, когда искусство начинает играть значительную общественную роль, а социальный статус художника необычайно повышается, оказываясь на одном уровне с престижем государственных деятелей, представителей науки и т. д. Играя положительную роль в истории культуры, история искусства, занявшись описанием и систематизацией творчества художников прошлого и всех когда-либо созданных произведений, во многом способствовала тому, что аспекты развития искусства не только отодвинули на задний план аспекты его функционирования, но сделали их несуществующими.

Отличительным свойством сочинений по истории искусства, отмеченных печатью общих представлений об истории, в разное время было то, что в них, как правило, не обращалось внимания на стабилизирующие развитие искусства элементы, связанные с его социальным функционированием. Акцент в них ставился на последовательности возникновения произведений, художественных идей, школ, направлений, стилей. При этом не учитывалось, ориентации какой социальной группы они выражали, и какую роль в духовной жизни своего времени та или иная социальная группа играла. Исследователю было не важно, какой резонанс то или иное произведение имело в момент его появления в обществе, как оно оценивалось представителями разных социальных слоев и групп. Существенно было лишь то, что с точки зрения художественных ориентаций современного исследователя произведение представляло художественную ценность. Например, в сознании современников 20—30-е гг. XIX в. ассоциируются с именем А. Пушкина, а историки литературы называют эти годы пушкинской эпохой. Между тем читатели А. Пушкина в то время представляли довольно скромную общность, несмотря на довольно значительные в количественном отношении слои публики. Во всяком случае, читающая публика, предпочитавшая Булгарина, Сенковского и Марлинского, была куда больше.

Исследователь не может пренебрегать существованием разных уровней взаимодействия искусства и публики, характеризующих тот или иной этап в культуре. Он не имеет права не учитывать существовавшую в установках восприятия публики преемственность, наличие определяющих то или иное отношение к произведениям искусства традиций. В противном случае трудно по-

нять значимость творчества больших художников в художественном процессе, то обстоятельство, что это творчество — не только следование традициям, но и их переосмысление, разрушение и формирование новых традиций. Столь значимая для эстетики проблема традиции и новаторства должна рассматриваться в соответствии с социологическими представлениями. Это не означает, что публика как значимый механизм хранения и трансляции традиций (в том числе культурных, эстетических и художественных), должна ассоциироваться лишь с социологией искусства. Она — не только носитель социальных признаков, но хранитель и посредник трансляции культурных (а следовательно, эстетических и художественных) навыков восприятия. В этом смысле она в такой же степени — объект эстетики, как и социологии искусства. Что касается различных опытов создания истории искусства, то развитие искусства в них часто представлялось процессом, не связанным с системами художественного восприятия, а значит, и с художественными ориентациями разных слоев и групп публики, в свое время определяющих процесс развития искусства. Последний представал очищенным от реального функционирования искусства, от разного рода воздействий на его развитие со стороны определенных социальных групп, от соотношения их роли в общественной жизни.

Было бы неверным считать, что при создании многочисленных опытов истории искусства исследователи придерживались единых методологических предпосылок. Под историей искусства иногда подразумевалось описание деятельности художников, творивших в тот или иной период, перечисление и систематизация их основных произведений. Название сочинения основоположника такого метода Д. Вазари («Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих») весьма красноречиво. История искусства им представлялась цепью биографий художников, изложенных в форме новеллы. Хотя у Д. Вазари можно отыскать признаки последующих приемов создания истории искусства, связанных с представлением о деятельности разных художников как звена в становлении определенных методов, стилей, и направлений, биографическое начало его сочинения все же является определяющим. Существование легенды о том, что это сочинение было заказано Д. Вазари специализировавшимся на жизнеописании знаменитых людей издателем, видимо, не случайно. Поскольку он вынужден был работать в этом жанре, то последний многое как в сочинении самого историка, так и в последующих сочинениях этого рода определял.

Возможно, Д. Вазари лишь утрировал то, что позднее в большей или меньшей степени станет характерным для каждого опыта истории искусства, тяготеющего к жизнеописанию великих людей. Осмысление главных, но чаще всего исключительных явлений превращает, как выразился Ю. Тынянов, историю искусства в «историю генералов» [77]. Характеризуя становление истории искусства как науки в XVIII—XIX вв., Н. Романов писал, что изучение искусства в это время сводилось преимущественно к изучению биографий художников. Существующие еще в первой половине XIX в. опыты им критиковались за

то, что анализ памятников в них вытеснялся анекдотами из жизни творцов [78]. На протяжении XIX в. история искусства достигла значительных успехов. Анекдоты из жизни художников сменялись анализом их творчества. Начали формироваться принципы исторического изучения искусства. Осмысляя этот период в изучении истории искусства, Н. Романов заключал: «Весь материал памятников искусства был рассмотрен критически, распределен по эпохам, школам и отдельным мастерам, произведения отдельного мастера были расставлены в хронологическом порядке и восстановлен весь ход его развития и роста. Так составила грандиозная общая история искусства из истории отдельных художников, как из отдельных кирпичей составляется законченное здание. Но внутренний смысл, силы, лежащие в основе этого здания, еще не были ясны» [79].

Составленный из имен художников разных этапов в истории и из созданных этими художниками произведений огромный список нуждался в интерпретации с точки зрения как переживавшей в этот период эпоху расцвета эстетики, так и предпринимавшей лишь первые шаги социологии. Археологический период в истории искусства как науки сменяется сначала искусствоведческим, а затем и социологическим. «Требовалось действительно отыскать ту нить последовательного развития, — писал Н. Кондаков, — которая вновь связывала бы внутренней жизнью эту массу камней, указать сокровенные принципы, руководившие созданием этих разнохарактерных образов — одним словом, сколько-нибудь разобраться среди массы наличных памятников» [80]. Проникновение в закономерности развития искусства определенного периода зависит от осознания закономерностей развития общества. С точки зрения закономерностей этого развития, подвергнутая социальному осмыслению история художников превращается в историю «художеств», появления, утверждения и упадка художественных стилей и их последовательности, анализ социальных причин возникновения этих стилей в тот или иной период, но не превращается в историю систем художественного восприятия.

Углубление накапливающихся в этой сфере знаний и их дифференциация приводят к ситуации, когда вместо истории искусства как истории имен появляются опыты истории искусства, в которых личность художника отходит на периферию исследования. Крайний пример этой тенденции — книга Г. Вельфлина «Основные понятия истории искусств». В связи с ее появлением возникла дискуссия о том, возможно ли создание «истории искусства без имен». Историю искусства (в данном случае живописи) Г. Вельфлин видит как историю зрительного видения, в котором одно индивидуальное видение художника сменяло другое, одна зрительная система — другую. Г. Вельфлин пытался обращать внимание на надындивидуальные закономерности в развитии искусства. «Должна же наконец появиться история искусств, — писал он, — где бы шаг за шагом было прослежено возникновение современного видения — истории искусства, которая не только повествовала бы об отдельных художниках, но в систематической последовательности показывала бы как из линейного

стиля возник живописный, из тектонического — атектонический и т. д.» [81]. За разнообразием индивидуальных и национальных особенностей Г. Вельфлин обнаруживает историю становления характерного для западной культуры видения, хотя такое становление происходило лишь в формах индивидуального стиля.

Если единая логика развития искусства существует, то далеко не сразу исследователи могли в нее проникнуть. К тому же, как считает Н. Кондаков, единой истории искусства не существует, а есть смена одной схемы этой истории другой, какое-то время кажущейся более верной. «Она (история искусства. — Н. Х.) — пишет он, — то захватывает в своем анализе все сохранившиеся памятники, желает знать все дело рук человеческих, то скрупулезно выбирает из колоссального материала, оставленного древностью или стариною, немногие произведения личного художественного творчества, или излагает жизнь немногих избранных деятелей» [82]. Для характеристики проблематики истории искусства приведенных примеров явно недостаточно, но и они свидетельствуют о том, как велик диапазон подходов к истории искусства, как много разных аспектов последнего историку предстоит исследовать. Попытка представить историю искусства «без имен» — поздний опыт истории искусства, возникающий на том этапе, когда каталогизация имен и произведений в общих чертах уже закончена. Описав когда-либо имевшие место в истории искусства личностные проявления искусства, историк переходил к отысканию внутренних закономерностей этого развития. Чтобы установить взаимоотношения между историей искусства и историей публики, необходимо понять, какой из охарактеризованных опытов истории искусства оказывается ближе к истории публики, точнее, какой из них является в то же время опытом истории публики. Если историю искусства, представленную «именами», факты истории публики интересовали мало, то историю искусства «без имен» они интересуют в еще меньшей степени, поскольку и в том и в другом случае историк исходил прежде всего из внутренних потребностей искусства в саморазвитии. Поэтому его больше интересовали эстетические, нежели социологические вопросы.

В опытах истории искусства процессы функционирования искусства вытесняются процессами его развития. Как самостоятельная сфера научной рефлексии в истории культуры первая история еще не была открыта. Единственно возможной сферой размышлений об отношениях искусства и общества оказывалась лишь переживающая в последние столетия интенсивное развитие история искусства. Это не означает, что попытки представить развитие искусства непременно приводят к исключению фактов его функционирования из истории. Ознакомление с многочисленными опытами истории искусства способно продемонстрировать, что можно отыскать факты, свидетельствующие не только о том, как и кем создавались произведения искусства, но и о том, как и кем они воспринимались, в какой среде распространялись. Однако одно дело — отыскивать в существующих опытах истории искусства факты о функционировании искусства в обществе и совсем другое — констатировать, что они выражают

тенденцию, в соответствии с которой функционирование искусства имеет особую логику, не во всем совпадающую с логикой его развития. Чтобы такая тенденция была осознана, нужно, чтобы появилась новая наука и особая методология. В существующих опытах содержатся факты о функционировании искусства, но при этом отсутствуют теоретические представления о том, что они должны осмысляться в особом направлении, отличающемся от направления, в рамках которого изучаются факты развития искусства. В науке об искусстве эта истина в полной мере не была осознана. Исследователи истории искусства не имели представления о том, что функционирование искусства — существенный аспект изучения. «Наука об искусстве, — писал А. Федоров-Давыдов, — изучала до сих пор искусство лишь со стороны его создания и его сущности как факта, т. е. изучался художник и его произведение, но никогда или почти никогда не принималось во внимание бытие художественного произведения после создания. Никто не интересовался тем третьим моментом, без которого едва ли не в той же мере, как и без первых, нет искусства — а именно потребителем... Между тем совершенно ясно, что одно и то же художественное произведение, оставаясь самим собою как материальный факт, совершенно различно в своей идеологической сущности, т. е. как факт социальный, для потребителей различных эпох и классовых состояний» [83].

Факты, имеющие отношение к истории функционирования, историками искусства открывались, в общем, случайно, поскольку для осмысления логики социального функционирования искусства они до некоторого времени не располагали соответствующей методологией. В последние десятилетия одну из таких возможностей историку предлагает социология как наука. «За последние годы, — пишет М. Алпатов, — повсюду замечается пробуждение интереса к социологии искусства на широкой историко-культурной основе. Отрадно, что побеждает уверенность в том, что искусство нельзя рассматривать в отрыве от исторической среды, в которой оно развивалось, от общества, которому оно служило, от потребителей искусства» [84]. Отмечая позитивную тенденцию, можно сформулировать следующий вопрос: если факты по истории функционирования искусства историки не фиксировали (точнее, не видели за ними специфической логики), то это обстоятельство, может быть, можно объяснить специфическим объектом их исследования? Действительно, как свидетельствует история искусства, существовали периоды, когда развитие искусства не могло находиться в прямых связях с публикой, а потому на этот процесс последняя значительного влияния оказывать не могла. На протяжении длительных периодов основной движущей силой развития искусства оставались меценаты, интересы, вкусы, потребности которых во многом определяли и развитие, и функционирование искусства. Если искусство функционировало в узких кругах публики, ограничивающихся меценатами, то интересами публики в широком смысле слова, публики, собственно, еще не ставшей публикой, можно было пренебречь. Их недооценка характерна и для художника, и для историка искусства, и, как уже было отмечено, для эстетика.

Поэтому сам материал исследования (периоды развития искусства, определяемые меценатами) не требовал от исследователя выявления и осмысления фактов, касающихся истории функционирования искусства. Значимой проблемой функционирования искусства становится в период, когда публика становится массовой и активной силой художественного процесса. Это не значит, что функционирование искусства ранее не представляло важной проблемы истории искусства. Это лишь означает, что характеризующиеся крайними масштабами массовости этапы истории художественной культуры впервые превращают функционирование в проблему, без которой трудно разобраться в процессах развития искусства и, в особенности, современного. При этом функционирование искусства не является лишь проблемой XX в. Она существовала на всех этапах истории культуры. Например, созданные художниками Возрождения по заказу аристократии или представителей церкви скульптуры светского или религиозного содержания выставлялись на обозрение всех жителей города. Вероятно, каждая социальная группа их воспринимала по-своему. Представитель каждой из таких групп обладал каким-то, пусть и неразвитым, но вкусом, так или иначе позволяющим их воспринимать и оценивать. Тем не менее такие подробности историк искусства из своего исследования обычно выпускал. Если ему приходилось считаться с художественным вкусом кого-то, кто не был художником, то это, в первую очередь, конечно, был вкус мецената.

Чтобы в различных опытах истории искусства не только получали отражение факты, но и присутствовало осознанное представление о том, что история функционирования представляет самостоятельную историю, необходимо, чтобы эта истина наукой была открыта. Последнее могло произойти лишь в период, когда развитие искусства оказалось в непосредственной зависимости от его социального функционирования. Со всей отчетливостью это обстоятельство могло быть осознано по мере развития процессов демократизации общественной жизни. Такое открытие произойдет во второй половине XIX в. Именно в этот период будет осознано не только то, что кроме развития искусства существует его функционирование, но и то, что последнее имеет особую логику, что система функционирования искусства с системой его развития совпадает лишь отчасти. К концу XIX в. становится очевидным, что развитие искусства не только определяет его функционирование, но во многом и само находится под воздействием последнего, что представляет противоречивый процесс. Проявившись со всей отчетливостью к рубежу XIX—XX вв., этот механизм приводит к тому, что идея функционирования искусства в общественное сознание входит как одна из основных идей в науке об искусстве XX в. Это обстоятельство потребовало возникновения и развития специальных исследовательских областей.

Открытие этой истины не могло не влиять на видоизменение научной парадигмы истории искусства как научной дисциплины. Хотя в ее поздних опытах продолжал осмысляться традиционный материал, в его интерпретации появились новые акценты. Внимание обращалось не только на то, как картина или

скульптура возникли по заказу того или иного мецената, но и на то, как они воспринимались и оценивались различными слоями общества. Чтобы располагать таким материалом, истории искусства необходимо было опираться на специальные источники. В историю искусства не только стали включаться случайные факты по истории функционирования, но и начали разрабатываться теоретические идеи о функционировании как явлении, взаимодействующем с художественными процессами. Окончательно сформироваться эти идеи могли по мере проникновения историков и социологов в объективные закономерности развития истории общества, социальных настроений и культурных процессов.

Со второй половины XIX в. в различных опытах истории искусства можно обнаружить не только случайные факты по истории функционирования, но и теоретические суждения исследователей о сложности взаимоотношений истории развития и истории функционирования искусства в различные периоды истории общества. Не будучи предметом истории искусства как науки, история его функционирования все же оказывается ее объектом. При этом, не связывая изучение функционирования искусства с его историей как наукой, нельзя не видеть, что в последней свое осмысление находили и находят некоторые факты по истории функционирования. Поэтому если история функционирования искусства в большей или меньшей степени может быть историей его развития, то справедливо будет и наоборот: история развития искусства в той или иной степени может представлять историей его функционирования. Это разные истории, но, изучая одну из них, нельзя не интересоваться фактами другой. Тем более, на этапе развития науки, преодолевающим тенденцию к дифференциации ее направлений. Например, в какой-то степени содержать информацию по истории функционирования искусства способна даже история искусства, называемая историей «имен». Осмысляя столетний период развития литературы от первой оды Ломоносова до смерти Пушкина (т. е. превращения литературы в промышленность), С. Шевырев утверждал, что до того, как в литературе проявятся товарные отношения (этот рубеж ознаменован расширением и расцветом журнального дела), появление в ней каждого крупного имени одновременно оказывается значительной вехой в истории публики. Так, по его мнению, в эпоху Ломоносова читающую публику составляли придворные и ученые. Позднее она начинает расширяться в дворянском сословии, а ее ядро составят дворянские круги в столицах. Интересы этой читающей публики еще слишком узки, космополитичны, чтобы она имела возможность влиять на процессы превращения в публику представителей более демократических слоев. В определенном смысле эта публика была изолированной. Чтобы публика превратилась в массовую, необходимо, чтобы, увеличиваясь количественно в дворянских сословиях, она смогла преодолеть свою изоляцию. Нужно было, чтобы все слои русского общества имели единую основу в виде языка, идей, традиций и т. д. Должен был появиться литератор, способный разрушить изоляцию дворянской публики от народной. По мнению С. Шевырева, таким литератором оказался Н. Карамзин, приблизивший язык литературы к устному языку. Проведенная им в

языке реформа послужила основой для расширения читающей публики, для превращения потенциальной публики в реальную. «Круг читателей Карамзина был уже круг всей той России, — писал С. Шевырев, — в которой мирилось европейское просвещение с народной стихией» [85].

Следующий скачок в истории публики связан с именем А. Пушкина. Если Н. Карамзин приблизил к живому языку прозу и тем смог подключить к книге потенциальную публику, то А. Пушкин к живому языку приблизил поэзию, более того, включил в систему литературных образов элементы, существовавшие в устной народной литературе. Так возникала основа для приобщения к литературе слоев публики, представители которых не умели читать. Реформа А. Пушкина в области литературного языка способствовала необычайному расширению публики. Потребность в книге как общественная потребность, как потребность массовой публики возникла в эпоху А. Пушкина. Возможности для постепенного превращения в читающую публику всего населения России возникают лишь с этого момента. Отсутствие образования в низших слоях общества становится существенным социальным барьером для преодоления этого процесса.

Развитие публики за столетний период до смерти А. Пушкина С. Шевырев заключает в сжатую формулу: «Круг действия литературного, круг читателей распространяется более и более; тесен был он еще во времени Ломоносова; стал шире и шире во времена Екатерины; распространился еще более при Карамзине; достиг до самых отдаленных слоев читающего общества при Пушкине; это круг волн, разливающийся быстро от камня, брошенного в их середину. При Ломоносове чтение было напряженным занятием; при Екатерине стало роскошью образованности, привилегией избранных; при Карамзине необходимым признаком просвещения; при Жуковском и Пушкине потребностью общества» [86]. Исходя из точного представления не только особенностей дарования писателей, но и сознательно или бессознательно осуществляемых последними литературных реформ, критик демонстрировал схему эволюции публики за столетие. Наблюдения С. Шевырева иллюстрируют тезис о том, что история искусства как история «имен» при взгляде на нее под определенным углом зрения содержит факты и по истории функционирования искусства.

Утверждение истории как истории общества благоприятствовали возникновению различных опытов истории публики, точнее, замыслов, ставящих своей целью создание такой истории. С новой методологией исторического исследования авторы первых таких опытов могли быть и не знакомы. Между тем сам факт появления таких опытов в момент утверждения этой методологии, позволяет поставить их в зависимость от возникновения последней. Очевидной актуальность создания истории публики становится уже к рубежу XIX—XX вв., к моменту демократизации искусства, когда его потребителем становятся практически все слои общества. Хотя в этом направлении исследователями многое сделано, тем не менее капитальных трудов, равных по значимости трудам по истории искусства, до сих пор не существует. Вместе с тем в отечественной

науке по истории публики существуют уникальные исследования. Ее основоположниками можно считать Н. Рубакина и И. Игнатова.

Интерес к публике Н. Рубакина не ограничивается лишь вышедшей в 1895 г. специальной монографией [87], тем более, что материалы к ней можно обнаружить в многочисленных статьях и других работах этого автора [88]. Тем не менее она представляет документ, свидетельствующий о состоянии не только публики, но и просвещения конца XIX в. Позволяя судить о степени приобщенности читателя конца XIX в. к книге, она имеет не только историческую ценность. Используемая Н. Рубакиным методология продолжает быть актуальной. Исследователь придерживается точки зрения, согласно которой создавшаяся в читающей публике ситуацию можно характеризовать, исходя из представления об издаваемых книгах, тиражах выпускаемых книг, деятельности книжных магазинов, способах распространения книги, деятельности общественных и частных библиотек.

Сопоставляя положение европейской читающей публики с положением отечественной читающей публики, Н. Рубакин приходил к заключению, что система организации книжного дела потребностям читателя того времени не соответствовала. Анализируя деятельность общественных библиотек, Н. Рубакин пишет: «Как пять сотен российских библиотек тонут в обширных пространствах России, так тонет и теряется каждая библиотека в массе гражданского населения» [89]. Опираясь на статистику общественных библиотек, Н. Рубакин выясняет, кто и что читает. Общую массу читателей Н. Рубакин разделял на постоянных и случайных читателей. Немногочисленная читающая публика отличалась наличием систематической потребности в чтении. Большую часть читателей библиотек составляла случайная публика, интересы которой были неустойчивыми. Представители этой публики то записывались в библиотеку, то из нее выписывались. Как утверждал Н. Рубакин, постоянный читатель библиотеки — явление пока еще не массовое. По числу пользователей книгами первое место занимали читатели — чиновники и читатели — дворяне. За ними следовали почетные граждане, купцы, мещане, цеховые, лица торгово-ремесленного класса, лица свободных профессий, офицерство и духовенство. Исследователем фиксировалась общая тенденция — демократизация читателя, увеличение числа читателей из числа рабочих, ремесленников, крестьян. К концу XIX в. фиксировалась существенная для реконструкции ситуации в массовой публике закономерность, связанная с ее расширением, появлением ее в тех слоях, в которых ее до того времени не существовало.

Сочинение Н. Рубакина позволяет судить не только о количественных, но и о качественных признаках читающей публики, содержит сведения о наиболее читаемых в конце XIX в. авторах. Для истории публики подобные сведения крайне существенны, поскольку отыскать их в существующих опытах истории литературы невозможно. Например, в начале 1880-х гг. в Нижегородской библиотеке Эмара читали почти в полтора раза больше Щедрина, Террайля в 1,34 раза больше Печерского, Монтепена больше Островского, Гоголя, Некрасова,

Григоровича, Пушкина, Гончарова, Добролюбова, Лермонтова, Жуковского [90]. Н. Рубакин попытался представить также типы читающей публики. Например, потребность в книге как развлечении он фиксировал среди торговцев, лавочников, конторщиков, купцов. Даже среди «благородных» и «культурных» читателей с университетским образованием преобладала потребность в отдыхе, развлечении, разрядке и т. д.

Утверждая, что история читающей публики — одна из ярких страниц истории общественного развития, под этой историей Н. Рубакин подразумевал ее социальную историю. К этому времени публика сформировалась настолько, что по ее поведению можно было судить об общественном мнении, о степени распространенности определенных социальных настроений. Однако до тех пор, пока история публики станет социальной, она проходит внутренний этап формирования. Для последнего характерно подключение к читающей публике слоев населения, не приобщенных не только к самой книге, но и к кругу владеющих сознанием передовых людей своего времени идей и настроений. В условиях, когда у подавляющего большинства населения не успела сформироваться систематическая потребность в книге, его социальные настроения распространялись с помощью других средств. В этой ситуации распространение книг не повторяло распространения социальных настроений. Функционирование книг в массе не привыкших читать и не имеющих опыта общения с книгой читателей демонстрировало лишь первичные попытки пользоваться книгой для приобретения элементарных знаний о жизни.

Когда Н. Рубакин пишет о читателе 60—70-х гг. XIX в., проявляющем огромный интерес к чтению книг по научным и общественным вопросам, то речь у него идет именно о социальной истории публики. Исчезновение интереса к книге у читателя этого типа одновременно означало утрату интереса к общественным идеям. Это обстоятельство показывает, что распространение книги может свидетельствовать о смене общественных настроений и, следовательно, об истории публики как социальной истории. Действительно, как показывает Н. Рубакин, такая постоянная (пусть и немногочисленная) читающая публика существовала, а ее история одновременно оказывалась и социальной историей публики. Вместе с тем происходящие в читающей публике в последние десятилетия XIX в. процессы — это процессы ее внутренней истории, ее демократизации, подключения к ней огромного, не имеющего навыков общения с книгой числа людей и потому с ее помощью удовлетворяющих потребности в развлечении, отдыхе и т. д.

В 1916 г. появилось исследование И. Игнатова, состоящее из серии очерков, публиковавшихся ранее в журналах «Русское богатство» и «Голос минувшего» [91]. Монография — лишь первая часть задуманного И. Игнатовым исследования. Вторая часть его издана не была, хотя отдельные его фрагменты печатались в журналах [92]. После выхода книги на нее появилось множество откликов. Например, свое мнение о книге высказал В. Брюсов [93]. Если исследование Н. Рубакина интересно изучением функционирования книги в послед-

них десятилетиях XIX в., то исследование И. Игнатова привлекает попыткой воспроизведения генезиса театральной публики (рубеж XVIII—XIX вв.). Используя статистику городских библиотек, названия и тиражи издаваемых книг, Н. Рубакин стремится быть объективным. Его цель — выявление «портрета» публики последнего десятилетия XIX в. Остальные вопросы решались им попутно. Исследование И. Игнатова отвечало на вопрос, как оказалось возможной наблюдаемая к концу XIX в. ситуация в публике.

Книга И. Игнатова привлекает своей фактологической насыщенностью. Из разных источников в ней собраны касающиеся театрального зрителя факты. Все они интерпретированы в соответствии с определенными теоретическими и методологическими установками автора. В предисловии к книге автор заявляет, что предмет его исследования — изменение психологии зрителя как одного из элементов театрального процесса, без которого невозможно понять театральную жизнь. И. Игнатов не только первым обратил внимание на это обстоятельство, но и попытался дать ему теоретическое обоснование, приходя к выводу, что изучение истории театральной публики помогает проследить, как театр влиял на зрителя и как, в свою очередь, сам зритель влиял на театр. Предпринимая историю театральной публики, исследователь ставит перед собой задачу: «какую физиономию имел он (зритель. — *Н. Х.*) в данную эпоху, чем представлял себя в театре, чего желал, какими впечатлениями жил, из каких элементов населения состоял, считал ли театр чем-то важным и нужным или отдавал ему ничтожную часть своего времени, относясь к нему только с терпимостью?» [94]. Исследователь понимал, что ни рецензии, ни статьи, посвященные театру, еще не могут помочь ему ответить на эти вопросы. Поэтому в качестве позволяющих составить представление о реальном поведении публики документов автор использует дневники и мемуары. Особенно высоко И. Игнатов оценивал дневники и записки С. Жихарева и С. Аксакова, позволявшие косвенным путем воссоздать реальное поведение публики. «О психологии публики приходится судить косвенным путем, исследуя репертуар, сопоставляя с данными о состоянии общества, собирая мелкие крупинки намеков, разбросанные в разных записках, воспоминаниях, письмах. Объяснение требований зрителя и изменений в его психологии, таким образом, не будет лишено значительной доли произвольности» [95].

И. Игнатов показал, как из случайных посетителей постепенно формируется представленная «постоянными» зрителями театра общность театральной публики. Первоначально посещение театра связано с интересом к чему-то необычному, иностранному. Со временем привычка ходить в театр становится систематической потребностью в театральных впечатлениях, причем, она становится коллективной. Противопоставляя этапу дифференцированной театральной публики как более позднему первичный этап, И. Игнатов пишет об элементарной форме объединения зрителей в нечто «коллективное, общее, мало различающееся в деталях» [96]. На позднем этапе картина изменяется. «Теперь постоянных посетителей мало; но уже есть они, есть театралы-любители, хотя их еще

сравнительно небольшой кружок. Большинство состоит из случайных посетителей» [97]. Проходит время, возникает новая картина: «Теперь зрители начинают дифференцироваться; уже появляется грань между такими любителями театра и случайной публикой» [98]. Связанный с дифференциацией и с образованием постоянной публики этап формирования публики в истории театральной культуры оказывается переломным. Появление постоянной публики театра — это одновременно и формирование специфически театральных потребностей как разновидности художественных и духовных потребностей. С этого времени театральная публика превращается в носителя общественных настроений. Ее поведение позволяет судить о закономерностях социальной психологии. Коллективные переживания в зрительном зале превращаются в барометр духовной жизни общества.

Подобные факты и наблюдения И. Игнатов еще не мог интерпретировать с помощью социальной психологии. Тем не менее собранный им эмпирический материал оказался настолько интересным, что его можно было использовать для описания определенных этапов функционирования искусства. Например, в функционировании искусства в первой половине XIX в. важное место занимает функция искусства, названная позднее «компенсаторной». Описывая структуру зрительного зала, в котором преобладали социальные группы купцов, чиновников и помещиков, И. Игнатов утверждает, что театр первых десятилетий XIX в. был создан именно этими группами. «Она, эта публика, — писал И. Игнатов, — звала на сцену герцогов и маркизов, богатые костюмы и пышные фразы; она говорила театру: будь дальше от моей скучной жизни и по своей обстановке, и по своим характерам, и по странным влечениям своих удивительных персонажей; дай забыть мое ежедневное существование и награди меня незнакомыми мне влечениями» [99]. Подобные функции не исключали и других значимых функций театра и, следовательно, ориентацию по отношению к театру других социальных групп. Выделение последних с их специфическими интересами и потребностями составило одну из поставленных И. Игнатовым в своей книге задач. Книга И. Игнатова привлекает не только обилием фактов. В период, когда история как наука большое внимание уделяет психологическим аспектам бытия, его исследование прочитывается как во многом опережающая свое время «заявка» на создание истории публики.

Включение в историю искусства вопросов, связанных с историей публики, для исследователей оказалось неизбежным по той причине, что последняя сохраняла факты по истории не только публики, но и самого искусства. Дело в том, что поскольку история искусства связывалась исключительно с историей «имен», то в нее не попали художники, которых нельзя было с этими «именами» поставить рядом. История искусства как история «имен» оказывалась одновременно и историей исключительных «имен», даже если в свое время последние оказывались неизвестными. Производимый исследователями истории искусства отбор «имен» художественные процессы сводил к исключительным явлениям. Абстрагирование же последних от сопровождающих их художе-

ственных явлений разного уровня, с одной стороны, и от систем восприятия, с другой, упрощало представление о процессах культуры, формировало историю искусства как субдисциплину в ее изоляции от других исследовательских направлений. Возникновение интереса к процессам культуры обязывает исследователя осмысливать логику взаимодействия всех уровней художественного сознания общества.

История, описывающая высшие проявления искусства, не включала материал, связанный с произведениями, не представляющими с точки зрения художественного вкуса историка искусства позднейших времен интереса. Однако, как правило, в свое время произведения этих художников оказывались популярными. Не являясь типичными для истории развития искусства, произведения этого рода таковыми оказывались для истории функционирования искусства, ибо они распространялись в массовой публике, выражали ее интересы, потребности, вкусы и настроения. Эти произведения выражали психологию публики своего времени, поэтому история их функционирования в большей или меньшей степени оказывалась историей публики. Популярные в массовой публике произведения демонстрировали уровень не только функционирования, но и функционирующего искусства в определенные периоды истории общества. История русской литературы XVIII в. обычно связывается с именами Ломоносова, Сумарокова, Хераскова, Державина. Между тем А. Белецкий писал: «Писались и оды, и трагедии во французском духе, но при всем своем уважении к академическим авторитетам, рядовой читатель, чуть выучившись по складам, переписывал для себя Бову и Петра золотые ключи, а в конце века Арфаксада, английского милорда и маркиза Г.» [100].

Принимая во внимание эти процессы, некоторые исследователи в историю литературы начали включать функционирующие в средних, но многочисленных слоях населения произведения. Например, в изучении истории русской литературы такая попытка предпринималась П. Сакулиным, по мнению которого история литературы представляет историю не только шедевров, но и литературной жизни как проявления художественной жизни общества в целом. «По моему убеждению, — писал он, — предметом истории литературы служит тот комплекс явлений, который можно обозначить термином “литературная жизнь”. В состав этого понятия, разумеется, прежде всего входят литературные произведения, литературные направления и сами художники слова. Но вокруг произведений и писателей образуется особая атмосфера, особая жизнь: рядом с писателем состоят читатели, критики и теоретики. Их общим сотворчеством и создается литературная жизнь как единый процесс, достойный стать предметом синтетического изучения» [101]. Описывая литературную жизнь, П. Сакулин пытается представить ее многослойность. Поздний период в истории литературы он разделяет на три существующих одновременно и взаимодействующих друг с другом слоя, каждый из которых характеризуется не только содержательно, но и генетически, т. е. его существование объясняется с помощью социальной группы, в границах которой возникают, распространяются и функцио-

нируют произведения этого слоя. Так, первый, верхний, или наиболее культурный, слой связывается с дворянством, средний — с мещанством, нижний — с народом. Поскольку изучение последнего длительное время не предпринималось, то читающая публика связывалась исключительно с высшими слоями общества. По мнению П. Сакулина, история литературы не только сосредоточилась на изучении верхнего слоя литературы, но, собственно, им и ограничивалась.

Аналогичные идеи в 1920-е гг. высказывались в том числе и представителями «формальной» школы. Имея в виду не вводимый в исследования по истории литературы слой, связанный с рукописными и лубочными книгами, В. Шкловский писал: «Неверная и архаическая мысль об исключительно дворянском и придворном характере литературы XVIII века все еще портит работы исследователей» [102]. Нельзя утверждать, что устное народное творчество как нижний пласт литературной жизни изучалось мало, но все же следует признать, что в традиционных опытах истории литературы менее всего изученным оказался средний слой литературной жизни. Разделяя историю литературы на три периода и останавливаясь на втором ее периоде (с 40-х гг. XIX в.), П. Сакулин вынужден в эту историю ввести огромный пласт ранее не изучавшейся литературной жизни. Эта литература, предназначенная для широких народных масс и мещанства, функционировала в рукописных, отчасти в печатных формах. «Но в интересах синтетического построения истории литературы, — писал П. Сакулин, — необходимо хотя бы пунктиром обозначить то место в историческом плане, какое занимает этот отдел литературы. Он обслуживал огромную массу читателей — полуграмотный и грамотный люд из крестьян, мещан, купцов, мелких чиновников и т. п. демократической массы. В этой читательской среде были свои группировки, и наблюдаются разные градации культурности. Стержневым классом можно считать мещанство» [103].

Необходимость реконструировать неисследованный в истории литературы пласт потребовала ответа на вопрос, в каких кругах, социальных слоях и группах эта литература функционировала. Наиболее популярными произведениями в среде мещанства были переводные сочинения в жанре сказки или авантюрно-рыцарского романа. Авторы сочинений этого рода были, как правило, анонимными. Тем не менее в этой сфере выделялись и имена творивших для народных и мещанских масс и вышедших из этой среды авторов. Пример отечественного авантюрного повествования — популярный роман из русской жизни «Ванька Каин». Автором одной романной версии об этом герое был М. Комаров. Очень популярным в те годы был другой роман М. Комарова «Несчастный Никанор или приключения российского дворянина Г.». Из лубочных романов XVIII в. можно было бы составить целую библиотеку. Осмысление развития и функционирования литературы этого рода интересно тем, что последняя полностью зависела от потребностей. Ставший со второй половины XIX в. закономерностью рыночный характер во взаимодействии искусства и публики впервые установится в этом слое культуры. Высший же слой литературы, связанный с дворян-

ством и развивающийся одновременно с лубочным слоем, во многом еще определялся потребностями мецената.

Об этом, включаемом в систему функционирования искусства пласте художественной жизни приходится вспоминать не только потому, что механизмы функционирования авантюрного романа опережают возникшие в XIX в. социальные системы функционирования искусства, но и потому, что особенности взаимодействия искусства и публики на этом уровне не исчезают не только в XIX, но и в XX в. Они постоянно возрождаются, принимая участие в эволюции художественного сознания общества. Так, ранний этап развития и функционирования кино в его эстетических и художественных проявлениях, по сути дела, возрождает уровень коммуникации, характерный для взаимодействия авантюрного романа и публики в XVIII в.[104]. Каждая новая волна демократизации и массовости художественной культуры сопровождается установлением коммуникации на том уровне, на котором в свое время устанавливались взаимоотношения авантюрного романа и читающей публики. Поскольку каждая эпоха делает публикой часть населения, остававшуюся до сих пор «непубликой», то характерный для функционирования авантюрного романа механизм оказывается неустранимым. Если функционирование было связано с художниками и с их произведениями, не привлекавшими внимания историков, то по этой причине оно не стало таким же предметом истории искусства, как и его развитие. Именно поэтому в большей или меньшей степени история функционирования искусства — это история функционирования определенных, как правило, популярных в массовой публике произведений. Изучая последние, мы получаем возможность изучать ее вкусы. В силу устойчивости принятой в науке парадигмы, историками искусства они не могли быть описаны и оценены. Поскольку история искусства оказалась связанной исключительно с шедеврами, она не могла включать в себя факты по истории функционирования искусства не только потому, что последняя не была открыта как научная проблема, но и потому, что она связывалась исключительно с высшими художественными проявлениями. В момент своего появления в массовой публике такие произведения могли и не распространяться, предметом ее восприятия и оценок они могли и не быть. Поэтому сделанные историками искусства в области истории публики открытия связаны с попытками включить в историю до некоторых пор не получавшие освещения пласты развития искусства.

Факты по истории публики в историю искусства стали попадать не только потому, что историк сознательно ставил это своей целью. Они появлялись скорее потому, что последний испытывал необходимость в рассмотрении произведений, хотя и не являющихся шедеврами, но все же позволяющих реконструировать художественный процесс в его исторической неповторимости и противоречивости. В социальном объяснении генезиса того или иного направления важным обстоятельством становилась реконструкция социальной среды функционирования художественных произведений. Так, превратившись в «служанку» художественной критики и теории искусства, в свою проблематику история

искусства вынуждена была включить факты по истории функционирования искусства, а следовательно, и по истории публики.

Оказавшаяся возможной в результате реконструкции в рамках исторического исследования пласта психологических аспектов деятельности людей в различные исторические периоды методология истории публики не стала незамеченным фактом не только для общей истории как таковой, но и успевших из нее выделиться и дифференцироваться вспомогательных дисциплин. В частности, реконструкция связанных с бытом, досугом, обрядами, культурой и т. д. составляющих историю публики пластов подвела к осознанию нетождественности истории публики и истории искусства. Оказалось, что история публики фиксирует внимание на почти не получивших отражения в опытах истории искусства фактах. Реконструкция психологического пласта истории представляет реконструкцию функционирования забытых историками искусства, но в свое время популярных произведений. Становилось очевидным, что история искусства не описывала всех имевших место в истории культуры фактов. Из этого обстоятельства историками делались верные выводы. В историю развития искусства начали включаться пласты развития искусства, связанные, например, с лубком, примитивом и т. д.

Включение психологических пластов социальной жизни в историческое исследование оказалось важным не только для развития истории публики, но и для совершенствования методологии истории искусства, а вместе с тем и для определения границ между историей публики и историей искусства. Однако очевидно, что традиции этой дисциплины не исчезнут, и она по-прежнему будет сосредотачивать внимание на высших проявлениях художественного творчества. Поэтому огромный массив не описываемых историками искусства произведений представляет скорее объект изучения истории публики. В этом смысле последняя окажется способной осуществить функции, свойственные истории искусства. Утверждаясь как самостоятельное направление, история социального функционирования искусства во многом становится ключом для истории развития искусства. В качестве иллюстрации этого тезиса вспомним попытку представителей «формальной» школы рассматривать некоторые процессы развития современной им литературы с помощью обращения к фактам истории ее функционирования. На определенном этапе развития этого направления его представителями начал ощущаться кризис. Теоретики теряли интерес к исследованию литературной формы, проявляя интерес к истории литературы. Переходя от проблем теории к истории литературы, в поле своего внимания они ввели факты, связанные с ее социальным функционированием. Историю развития литературы они пытались представить с помощью истории ее функционирования. В методологическом отношении такой подход своей актуальности не утратил и по сей день. Поставив вопросы истории развития литературы в зависимость от ее функционирования, исследователи, естественно, ощутили потребность в реконструкции истории публики.

Включение в историю литературы нового, освещающего этапы истории не только развития, но и функционирования литературы, материала объясняется необходимостью глубже понять наблюдаемый в 1920-е гг. кризис в развитии искусства. В восприятии практики литературы 1920-х гг. как кризиса «формалисты» были едины. Для осмысления его природы они пришли к необходимости расширить рамки исследования или изучать литературные факты в «большом времени» истории. Во вполне осознанном намерении «формалистов» докопаться до истины не было неясности. По мнению В. Эйхенбаума, история — метод изучения настоящего с помощью прошлого [105]. Для осмысления некоторых литературных фактов необходимо их включение в новую систему. «На материале современности, — писал В. Эйхенбаум, — трудно сделать обобщения — необходимо привлечь прошлое и найти в нем аналогии» [106].

По мнению В. Эйхенбаума, имевший место до 20-х гг. XX в. стабильный литературный процесс прерывался. Вместо типичных, обсуждавшихся ранее литературных тем актуальными оказались вопросы отношения писателя и издателя, писателя и читателя. Изменялась природа социального бытования литературы. «Можно сказать решительно, что кризис сейчас переживает не литература сама по себе, а ее социальное бытование. Изменилось профессиональное положение писателя, изменилось соотношение писателя и читателя, изменились привычные условия и формы литературной работы — произошел решительный сдвиг в области самого литературного опыта, обнаживший целый ряд фактов зависимости литературы и самой эволюции от вне ее складывающихся условий. Произведенная революцией социальная перегруппировка и переход на новый экономический строй лишили писателя целого ряда опорных для его профессии (по крайней мере в прошлом) моментов (устойчивый и высокого уровня читательский слой, разнообразные журнальные и издательские организации и пр.), и, вместе с тем, заставили его стать профессионалом в большей степени, чем это было необходимо прежде» [107].

Объяснение новых процессов современной литературы потребовало введения в рассмотрение литературной эволюции вопросов, связанных с литературным бытом. Под последним подразумевались вопросы организации, производства, отбора, тиражирования и распространения произведений. Обращение исследователя лишь к литературному быту современности еще не позволяло вскрыть противоречия в литературной жизни. В связи с этим В. Эйхенбаум обратился к 20—30-м и 60-м гг. XIX в., т. е. к тем периодам, когда также остро стоял вопрос с литературным бытом, с положением писателя, с отношениями писателя и читателя. Осмысляя историю литературного быта, В. Эйхенбаум в какой-то мере выявлял и основные этапы истории публики, если под последней подразумевать историю социального функционирования искусства.

Огромное значение литературный быт приобретает к концу 20-х — началу 30-х гг. XIX в. Это объясняется тем, что в это время происходит заметное расширение читающей публики, способной оттеснить мецената и осуществлять функции экономического стимулятора литературного производства. В этой си-

туации писатель перестает быть писателем при дворе, меценате, совмещая разные профессии (в том числе профессию литератора, иногда не основную). Он впервые превращается в писателя-профессионала, а литература, по выражению А. Пушкина, становится «отраслью промышленности» [108]. В первых десятилетиях читающая публика выходит за пределы придворного и аристократического круга. Эта существенная закономерность в развитии публики XIX в. приводит к важным последствиям, в том числе к новому положению писателя в обществе, когда его деятельность ставится в прямую зависимость от массовой публики. Не случайно даже у А. Пушкина появляется ностальгическая нотка по прежним литературным нравам. В письме к М. Погодину он пишет: «Вообще, пишу много про себя, а печатаю поневоле и единственно для денег; охота являться перед публикой, которая Вас не понимает, чтоб четыре дурака ругали Вас потом шесть месяцев в своих журналах только что не по-матерну. Было время, литература была благородное, аристократическое поприще. Ныне это вшивый рынок» [109].

Следующим этапом в истории литературы, сделавшим вопросы литературного быта значимыми, оказалось начало 60-х гг. XIX в. Если первый этап представлен именем А. Пушкина, то второй — Л. Толстого. К началу 1960-х гг. литература все больше принимает массовый характер. Множатся периодические издания, увеличивается число подписчиков. Вместо отдельных писателей возникает целое сословие писателей и журналистов. Увеличение числа писателей — следствие увеличения читающей публики. Возникает потребность в систематической доставке массовому читателю новых сочинений. Профессионализация писателя привела к появлению большого числа посредственных писателей, составивших основной массив литераторов. Наблюдая процессы зависимости писателя от вкусов и потребностей читающей публики, некоторые писатели этот процесс оценивали отрицательно. Многие из них пытались бросить свою профессию. Так, протекающий параллельно нарастанию массового читателя процесс профессионализации писателя приводил к противоречию, к обострению вопроса о зависимости от вкусов читателя, о возвращении писателей-дворян к прежнему положению писателя, бегстве от профессионализма, от литературы как массового процесса, каким он стал к началу 1960-х гг. Третьим периодом в истории литературы, заострившим, по мнению В. Эйхенбаума, вопросы литературного быта, оказались 20-е гг. XX в. Писатель начала XX в. еще не заботился о привлечении читателей, поскольку литература имела высокий социальный статус и постоянных читателей. Увеличение массового читателя в 20-е гг. вновь ставило литературу в условия социального бытования, имевшие место в истории лишь в первые десятилетия XIX в.

Обострение вопросов, связанных с литературным бытом, оборачивалось обострением взаимоотношений писателя и массовой публики. Возникновение острых проблем развития литературы — следствие новых процессов ее функционирования. Попытку «формалистов» включать в историю литературы факты из литературного быта можно понимать шире, не связывая ее исключительно с

филологических задачами. Обращаясь к фактам, связанным с отношением писателя к издателям и читателям, исследователи, по сути дела, ставили вопрос о возможности детерминации процессов развития искусства процессами его функционирования. Факты литературного быта развитие литературы позволяли понять с помощью механизмов ее функционирования. Если, как было установлено, логика функционирования искусства не совпадает с логикой его развития, то причиной этого является, в том числе, и сохранение в культуре всех когда-либо возникших в истории систем художественного восприятия. Их актуализация в реакциях на искусство часто зависит от причин, являющихся внешними по отношению к художественному процессу. Вот почему за историей публики скрывается множественность систем художественного восприятия и их актуализация в разные периоды истории.

Понятие «публика», если ее рассматривать в рамках культуры — содержательное понятие эстетики. Многие социологические, психологические, социально-психологические, семиотические и т. д. исследования искусства и, в особенности, его восприятия имеют важную сверхзадачу — выявить слагаемые того, что называют процессом восприятия. Под определяющим элементом восприятия одни подразумевают имеющуюся в самом произведении программу, другие — индивидуально-психологические особенности зрителя. Однако существенным уровнем восприятия будет также уровень культуры, находящий свое выражение как в самом произведении, так и в реакциях на него публики. Этот уровень восприятия оказывается и определяющим, и объединяющим все другие уровни. От его распознавания необходимо переходить к выявлению того, каким образом он формируется, какие исторические трансформации претерпевает, какое влияние продолжает оказывать на художественную культуру в ее современных формах, как определяет системы художественного восприятия в истории. Осмысление этих вопросов приводит к открытию истории развития искусства как истории возникновения, утверждения и функционирования систем художественного восприятия, находящихся с системами художественных ценностей в неоднозначных отношениях. Формирующиеся в истории системы восприятия во многом определяют вкладываемое в понятие «публика» содержание, позволяют понять закономерности ее истории.

Художественный процесс — это не только художественные ценности, но и системы их восприятия, в соответствии с которыми происходит усвоение художественных ценностей. В таких системах восприятия существует особая иерархия. Художественный прогресс возможен лишь при несовпадении иерархии художественных ценностей и иерархии художественного восприятия. Каждое изменение в отношениях этих систем представляет очередной шаг в истории художественного развития человечества, в истории культуры. Системное рассмотрение последней предполагает, что у исследователя имеется представление о всех уровнях и системах художественного процесса. Реконструкция ранних уровней в системах восприятия, используемых определенными категориями публики, приводит к реконструкции нефиксированных пластов в исто-

рии развития искусства. Становление касающихся истории публики идей вносит существенные методологические поправки в историю искусства как научное направление. Чтобы осмысление взаимоотношений между историей развития искусства и историей публики имело методологическую основу, историю публики необходимо ставить в зависимость от истории социального функционирования искусства.

В последних десятилетиях нашего столетия интерес к методологии изучения развития искусства не иссякает. Его можно фиксировать в начале столетия, в его середине, наконец, в наши дни. В какой-то степени актуальность методологии и потребность в теории — важное проявление исключительности художественного процесса этого периода. Тем не менее в последние десятилетия ситуация в теоретической рефлексии об искусстве имеет специфические черты. Их специфичность заключается во взаимопроникновении теоретических и исторических аспектов. В самом деле, одна из важных проблем исследования искусства — периодизация художественного процесса. В связи с новыми тенденциями в осмыслении политической истории, проявившимися в ситуации демократизации общества, возникает недоверие к традиционным спасательным подходам, к жесткому членению художественных процессов на десятилетия. Попытки такого членения истории на малые длительности часто обрекают исследователя на описательность. На рубеже XX— XXI вв. становятся более понятными закономерности развития искусства в пределах не только десятилетий, но всего столетия. По отношению к фактам, некогда изучаемым в пределах десятилетий, возникает историческая дистанция. Это обстоятельство позволяет глубже осмыслить художественные процессы, делать новые акценты на некоторых явлениях.

Тем не менее новая ситуация в науке об искусстве объясняется не только этим обстоятельством. Она возникла в результате все большего ощущения кризисности традиционной парадигмы в историографии и, соответственно, в истории искусства. Неудовлетворенность этой парадигмой объясняется архаичностью измерения социального или исторического времени исключительно как времени кратких длительностей. Вообще подобное отношение к историческому времени правомерно. В иные периоды истории (как это произошло в предшествующие столетия) оно может быть определяющим. Однако уязвимость такого его членения заключается в том, что эта парадигма слишком привязывает к истории событий, исключает дистанцию, оказываясь нечувствительной к пластам реальности, остающимся неизменными на протяжении столетий. Чтобы выявить эти пласты, их необходимо измерить с помощью больших длительностей времени. Изучение исторических событий в соответствии с большими длительностями позволяет преодолеть уязвимость традиционной парадигмы. Происходящие в обществе перемены свидетельствуют о предрасположенности к смене восприятия исторической реальности. Социально-психологические настроения на ориентации историков не могут не оказывать воздействия. Владующая ума-

ми в современной ситуации идея реабилитации прошлого способствует тому, чтобы современность ощутила связи с историей.

Глубинные пласты исторического процесса, остающиеся неизменными на протяжении веков, требуют реабилитации. Это обстоятельство особенно очевидно в ситуации кризиса утопического сознания, недооценивающего роль истории в современных процессах. К материалу искусства каждого десятилетия исследователь может подходить по-разному. Во-первых, он может отталкиваться от самих фактов, во-вторых, к ним он может приходить от более прояснившихся общих тенденций художественного развития. Такая альтернативность не является чисто теоретической. Первоначально, когда многие тенденции искусства всего столетия были еще недостаточно ясны, исследователи предпочитали отталкиваться от фактов, как таковых, от эмпирической реальности искусства. Там же, где они пытались исходить из общих тенденций, под последними подразумевались политические и идеологические ценности, способствующие тому, чтобы время художественного процесса считать малыми длительностями истории. Универсальные тенденции собственно художественной культуры последнего столетия для них оказывались «за семью печатями» и потому, что не было исторической дистанции, и потому, что идеологизированное искусствознание не только мешало, но и не позволяло проникнуть в смысл общих процессов искусства. В результате получалось, что из идеологизированных схем движения искусства устранялись крупнейшие явления художественного процесса. Когда проясняются трудно фиксируемые в пределах десятилетий закономерности развития искусства в больших длительностях, изменяется и картина его развития внутри каждого десятилетия. Она окажется в тесной связи с закономерностями больших длительностей и будет их выражать. Тогда появится возможность глубже понять то, что некогда фиксировавшиеся периоды в истории искусства, измеряемые десятилетиями и друг другу противопоставляемые, на самом деле не так между собой и расходятся. Это обстоятельство становится решающим для нового подхода к исследованию публики, ее отношений с искусством. В этом случае становится необходимым изучение отношений публики и искусства, систем его развития и функционирования в больших длительностях. Своеобразие таких отношений в XX в. можно выявить как в результате фиксации некоторых ставших уже традиционными, так и новых противоречий между процессами развития и функционирования искусства.

Исключительность сегодняшнего этапа в изучении развития искусства заключается в том, что в изучении художественного процесса века критик вообще решительно оттесняется историком, претендующим на более объективное отношение к этому процессу и на их критическое отношение к прежним идейным «баталиям» в художественной критике, а иногда и на полное невнимание к их «оценочной» и «экспертной» деятельности, как это происходит при реабилитации творчества Клюева или Платонова. В большей степени, чем критик, историк искусства сегодня обладает правом исключать имена, преподносимые в официальных версиях истории искусства как «выразителей» наиболее суще-

ственных тенденций искусства последнего столетия и вносить другие, некогда преданные забвению.

Констатируя то, что на данном этапе истории науки об искусстве удельный вес критики понижается, а истории повышается, мы отдаем отчет в том, что эта ситуация актуальна лишь для отечественной культуры, точнее, современного этапа ее развития. Гипертрофированное значение критики во многом объясняется особенностями ее деятельности как социального института в контексте тоталитарного государства. На нее были возложены функции идеологического эксперта по отношению к художественным ценностям. В последние десятилетия эта функция критики уступает оказывающейся столь актуальной функции критики как эксперта по определению художественного явления как культурной ценности. Сегодня критик оценивает не только от имени идеологии, но и от имени культуры. Поэтому он не может обойтись ни без истории культуры, ни без истории искусства. Однако не существует культуры без предшествующих ее состояний, и некоторые из них могут актуализироваться в современных ее проявлениях. При этом формы такой актуализации могут не совпадать с состояниями художественного процесса. Здесь возникает сложная система взаимоотношений, развертывающаяся на более глубинных уровнях, чем идеологические процессы, затрагивая уровень социальной психологии, массового сознания, мифологического сознания, архетипов, «коллективного бессознательного» и т. д. Не имея представления об этих процессах, критик не способен эффективно осуществлять функцию эксперта.

Однако ставя вопрос о новых отношениях критики и истории искусства, мы не хотим утверждать, что последней до сих пор мало интересовались. Все дело в исключительности момента и в предъявляемых к истории искусства новых требованиях. Придававшая на протяжении последних столетий столь важное значение социологической проблематике наука об искусстве сегодня не может относиться к истории искусства как к истории исключительно художественного процесса. Универсальной может быть лишь такая история искусства, в которой история художественного процесса соотносится с историей художественного восприятия, а следовательно, с историей публики. При этом важно понимать, что плюрализм художественного процесса развертывался параллельно не меньшему плюрализму художественного восприятия, точнее, актуализации разных исторических состояний публики. Особую значимость это обстоятельство приобретает в последние столетия, в силу активизации роли публики в художественных и культурных процессах, во-первых, и деформации логики ее исторического развития в ситуации социальных экспериментов XX в., во-вторых, когда нарушалась историческая преемственность в развитии публики и когда ранние состояния ее истории играли более активную роль, чем поздние, что привело к расхождению массового сознания и художественного процесса. Это несоответствие как выражение драматического противоречия в истории культуры последнего столетия стало важным аспектом изучения, нуждающимся в самостоятельном исследовании. Предстоит разработать и универсальную

историю искусства, включающую в себя в виде раздела историю публики, и критически осмыслить имевшие место ранее опыты ее исследования. Причем, очевидно, что в какой-то степени новая методология истории искусства становится актуальной в силу повышения значимости публики в культурных процессах современности, о чем свидетельствуют как количественные, так и качественные ее признаки. Но это не означает, что в предшествующие столетия этой проблемы не существовало. Просто раньше исследователи считали возможным отождествить историю искусства с историей художественного процесса. В XX в. это уже не представляется возможным.

Интерес к публике, возникающий в среде историков, приучающих к рассмотрению эволюции процесса во времени, затем трансформируется в интерес по отношению к социологическим, социально-психологическим, коммуникативным и культурологическим аспектам публики. Развертывание исследования публики в контексте проблематики разных научных дисциплин позволит представить не только объемное представление об объекте, но и продемонстрировать историю публики как значимый раздел истории культуры, переживающей в эпоху интенсивных социальных экспериментов неожиданные превращения.

§ 3. Понимание истории как истории культуры. Выявление и обоснование принципа цикличности на поздних этапах истории и его значение для исследования публики.

Констатируя, что в осмыслении закономерностей истории художественного процесса XX в. критика отстывает перед историей искусства, необходимо признать, что у историка вообще появляется обостренное чувство историзма, превращаясь в самостоятельный предмет рефлексии. Однако новое положение историка, о чем свидетельствует повышение значимости его деятельности в последние десятилетия, может оказаться весьма противоречивым и не оправдать возлагаемых надежд. Это может произойти по причине неготовности историографии, а следовательно, ее методологии быть адекватной в интерпретации исторических фактов. Актуальность деятельности историка в пространстве искусства не объясняется лишь фактом приближения к исходу столетия. Решающим здесь является то, что в последние годы в самой жизни происходит решительная переоценка ценностей, а восприятие политической истории становится катастрофическим. Это обстоятельство и становится точкой отсчета. Н. Бердяев справедливо доказывал, что восприятие истории как катастрофы в разное время стимулирует обновление методологии исторической науки [110]. Следовательно, в этой ситуации традиционные методологические ориентации становятся неэффективными. Открывающаяся заново реальность не поддается прежним методам интерпретации, требуя новых подходов.

В связи с этим вновь поставим вопрос о том, какой ориентации в утверждении принципа историзма исследователь в новой ситуации должен придерживаться. Известно, что в мировой историографии существуют две устойчивые модели исторического времени. Историк, находящемуся в финале столетия,

надлежит задуматься, в соответствии с какой временной координатой соотносить свою деятельность по осмыслению эмпирических фактов развития искусства. Известно, что одной моделью времени является линейное время, сложившееся в контексте христианства и ставшее причиной обостренного чувства историзма в культуре Запада [111]. Присущая Западу высокая степень динамики объясняется этой направленностью исторического времени. Иная модель последнего, возникшая еще в античности, связана с представлением о «круговороте» истории, о повторяемости, цикличности ее процессов. Правда, отечественная историография не проявляла интереса к циклическим схемам истории. Это обстоятельство не мешает историографии XX в. все чаще вспоминать вторую модель исторического времени [112].

Отечественная политическая историография явно культивировала вытекающий из первой модели принцип историзма. Ей больше соответствовала идея исключительности и уникальности каждого периода, отсутствия повторяемости в историческом процессе. Эта идея исключительности и уникальности вытекала из мировоззрения Просвещения, она соответствовала принципу прогресса, гипертрофированного не только в европейской, но и в отечественной истории. Задолго до революции Н. Бердяев признавал, что идеи просветителей XVIII в. продолжают оказывать серьезное воздействие на общественную мысль [113]. Однако, несмотря на распространенность историзма этого типа, как утверждал тот же Н. Бердяев, просветительский разум расходится с «разумом мировой истории», слишком вульгаризирует его [114]. Для утверждения этой точки зрения сегодня имеется больше оснований.

Отказываясь признавать просветительскую парадигму в историографии эффективной, философ предложил сделать ее объектом изучения с помощью более глубокой методологии. Такой методологией для него и была вторая парадигма историографии или циклическая парадигма. С точки зрения последней первая представляет постоянно возвращающиеся в истории общественные настроения, влияющие на восприятие истории. Согласно Н. Бердяеву, «просветительский» период проходит культуры всех времен и народов. Возрождение просветительской модели историзма объясняется тем, что линейное время больше соответствовало утопизму и мессианству новой истории, решительно противопоставляющей себя прошлому, отрекающейся от опыта предшествующих поколений. Согласно Х. Ортега-и-Гассету, футуристическое мироощущение вообще свойственно человеку XX в., убежденному в том, что он входит в новый, не имеющий прецедентов этап мировой истории [115]. Когда футуристические настроения угасают, приходит осознание грандиозной катастрофы. Вместе с переоценкой ценностей возникает новая «волна» кризиса представлений об истории как непрерывном и прогрессивном восхождении к высшим ступеням общественного развития.

Сегодня как никогда очевидно: прогресс не отменяет регресса. Оба эти процесса в истории оказываются одновременными. Более того, то, что длительное время воспринимается прогрессом, в какой-то момент может предстать ре-

грессом. Осознание этого обстоятельства и составляет сущность переоценки ценностей. Попробуем в обосновании особой значимости сегодня принципа историзма исходить из второй модели исторического времени, связанной с повторяемостью и, в конечном счете, с циклической схемой истории, которая позволяет точнее осмыслить логику развития искусства в соотнесенности с его функционированием. Это не означает, что необходимо отбросить линейную модель исторического времени, до недавнего времени казавшуюся единственно верной. Просто принцип историзма в его новом понимании должен основываться не только на первой, но и на второй модели исторического времени. Наступает момент оценить научный потенциал циклической модели исторического времени, применить его к осознанию процессов развития искусства.

Имея в виду историю в соотношении с представлениями о циклических процессах ее развития, необходимо поставить вопрос о том, что понимать сегодня под историей: историю общества, историю государства, историю цивилизации или историю культуры? Как мы убедились, даже в фундаментальных трудах по отечественной истории, принадлежащих корифеям исторической науки XIX в., по поводу предмета исторического изучения не было единой точки зрения [116]. С Карамзина история писалась как история государства. Как было показано, эту парадигму в историографии попытался изменить Н. Костомаров, предложив исследовать историю как историю общества, вводя тем самым в интенсивную историю XX в., связанную с демократическими процессами, революционными всплесками и последующим тоталитаризмом. Тоталитарный период в отечественной истории снова возвращал к исходной точке — к пониманию истории как истории государства.

Преодолевая ориентации политической истории, абсолютизирующей тоталитарные ценности, и не закрывая глаза на возрастание в обществе престижа культуры, попытаемся аргументировать точку зрения, согласно которой история предстает историей культуры, в контексте которой предстоит рассмотреть логику взаимоотношений развития и функционирования искусства. В последнее время происходит радикальное переключение внимания с политической истории на историю культуры. Это имеет колоссальные последствия для исследования процессов развития искусства. Выходя из пространства политической истории в пространство истории культуры, историк ощущает, что дело не в замене одних фактов другими и не в их количестве, а в качественном переосмыслении принципа историзма. С новой методологией приходит новое чувство истории. С этой точки зрения и потребность в больших длительностях исторического времени, и повышение статуса истории при изучении отношений художественного процесса и публики — лишь внешние признаки изменяющейся структуры исторического знания. Его демифологизация со всей остротой требует осознания аксиологического аспекта истории, т. е. интерпретации исторического факта в соответствии с представлениями о системе ценностей. Ясно, что взорванный в начале 1930-х гг. храм Христа Спасителя с точки зрения идеологии не воспринимался ценностью. Иная ситуация возникает сегодня. Из

этого можно сделать принципиальный вывод: трансформация политической истории в историю культуры происходит по мере осознания зависимости исторического знания от меняющихся представлений о системе ценностей.

Преодолевая наследие тоталитаризма, мы заново постигаем ценности культуры, от которой отrekliсь. Это обстоятельство является решающим в становлении истории как истории культуры и изучении в этом контексте отношений художественного процесса и публики. Однако дело заключается не только в этом. Историк художественного процесса нашего века не может пользоваться теми же приемами и критериями, что и историк предшествующих столетий. Например, он сталкивается с принципиально иными трудностями, не возникающими перед исследователями типа Г. Вельфлина, изучающими художественный процесс в контексте определенных длительностей. Для них была характерна констатация постепенности и последовательности в эволюции искусства, его стиля. Такая последовательность возможна на основе преемственности в развитии, смене последовательно развивающихся ее форм. Методология этого рода не может быть ни определяющей, ни исчерпывающей. Искусство нашего столетия началось не с последовательного развития предшествующих столетий, а с их отрицания, что имело такой негативный эффект для политической истории.

Руководствуясь культурологической методологией исследователи получили возможность разработать совершенно иную систему исследований отношений искусства и публики. При этом их рассмотрение в контексте культуры не уводит в сторону и не подменяет главные проблемы второстепенными. Подобное рассмотрение — лишь следствие разгосударствления культуры. Не случайно культурологические концепции нашего столетия уделяли искусству если не определяющее, то значительное место. Это обстоятельство, например, подметил В. Лазарев, утверждавший, что трактат О. Шпенглера — одно из эстетических достижений, какое когда-либо выдвигалось европейской мыслью [117].

Сегодня первостепенное значение исследователь придает историчности художественного процесса, связывая ее с консервативными слоями истории, длительное время остающимися неизменными. До определенного времени историк их как бы не замечал, а главное, не усматривал их воздействие на представления о ценностях. Поэтому ему легко было отказаться от истории прошлого и ее влияния на современные процессы. Осознание неизбежности исследования больших длительностей истории — первый шаг к выведению истории публики исключительно из политической истории, измеряемой краткими длительностями и погружению ее в историческое пространство культуры. Для методологии истории публики эта операция имеет решающее значение. Новейшие методы и, в частности, возвращение к членению исторического процесса на большие длительности приводят к древнейшим моделям фиксации исторического времени — к выделению в истории циклов. Собственно, выделение циклических закономерностей исторического процесса — следствие реабилитации консервативных пластов истории или пластов культуры. История, понимаемая как исто-

рия культуры, делает актуальным циклическое представление об истории. Если политическая история или история общества меньше внимания уделяет повторяющимся моментам, то история культуры как достаточно консервативного организма без фиксации ее повторяющихся состояний едва ли возможна.

Отвергая традиционные версии исторического рассмотрения искусства нашего столетия, мы исходим из того, что это столетие демонстрирует принципиально новую культуру, не только продолжающую, но и отрицающую предшествующие культуры. В зависимость от этого обстоятельства мы ставим осмысление истории публики. Первоочередная задача заключается в определении природы этой культуры и ее роли как в конституировании новой художественной реальности, так и в ее отношениях с публикой. Собственно, культура XX столетия уже в самом начале века воспринималась как качественно иная культура. Фиксируя смену одной культуры другой, некоторые исследователи проводили параллели с другими, имевшими место в истории сменами культур. В первые десятилетия века наиболее авторитетной, во всяком случае, популярной оказалась мифологема О. Шпенглера, согласно которой западная культура начала столетия вошла в ситуацию перехода [118]. Но последний означал не переход от одной культуры к другой, а от культуры к специфическому ее состоянию, называемому «цивилизацией». Согласно этой точке зрения, «цивилизация» не является качественно новой, сменяющей собственно культуру реальностью. Цивилизация — та же культура, но только находящаяся в состоянии распада или «заката». Иначе говоря, цивилизация — это финальное состояние культуры или последний этап истории того или иного ее типа. Такое состояние европейской культуры возвращало к аналогичному состоянию в истории. Последнее имело место в эллинистическом мире, в эпохе крушения античной культуры. По Шпенглеру, переход от культуры к цивилизации в античном мире происходил в IV в., в западном — в XIX в. И там, и тут граница между разными периодами истории — беспрецедентные процессы урбанизации, распад национальных традиций, возникновение космополитических ориентаций.

Аналогия между состоянием современной западной культуры и культуры античности провоцировала осознание актуальности концепции «круговорота» в историографии. Данная мифологема была столь влиятельной, что новое искусство выводилось из закономерностей цивилизации. В этом случае становится необходимой характеристика цивилизации. Последняя связана с упадком, одряхлением культуры, истощением ее творческого и игрового потенциала, с угасанием религии. Период цивилизации в истории связан с беспрецедентным ростом городов и, следовательно, с утратой национального начала и возникновением космополитических ориентаций. Для нашей проблематики важно то, что в этот период обращенные в будущее элитарные направления в культуре не имеют продолжения, затухают в процессах омассовления обществ. В этой ситуации на смену эстетике приходит психология масс или социальная психология как наука в первой своей форме, в контексте которой начинают складываться характерные для XX в. представления об отношениях искусства и публики. По-

сколькx на этом этапе затухает творческое начало культуры, то это обстоятельство приводит к упадку искусства. Другими наиболее значимыми признаками цивилизации является «машинизация» («Эра цивилизации началась с победного вхождения машин в человеческую жизнь» [119]) и экономизация жизни, когда духовный пласт культуры становится менее важным, нежели материальный, превращаясь в «надстройку» («Экономический материализм — очень характерная и типичная философия эпохи цивилизации»)[120].

Наступление эры цивилизации связано не только с ростом городов, но и с эскалацией техники, ставшей посредником между массой и культурой, что свидетельствовало о нарастании демократизации общества. Не случайно новые зрелищные искусства стали называть «техническими» или «машинными» [121]. Фиксируя вторжение в культуру машины и стихию машинизации жизни, Н. Бердяев находит ключевую тему нового времени, без которой трудно выявить как логику развития культуры XX в., так и формирование публики. По его мнению, появление в XIX в. машины, ставшее стилем жизни, свидетельствовало о наступлении принципиально нового этапа в истории культуры — этапа цивилизации [122]. Демократизация и цивилизация представляют две стороны одного процесса, универсальные закономерности, без которых культуру XX в. понять нельзя. Анализируя трактат Шпенглера, Н. Бердяев формулировал: «Культура основана на неравенстве, на качествах. Цивилизация проникнута стремлением к равенству, она хочет обосноваться на количествах. Культура аристократична. Цивилизация — демократична» [123].

Н. Бердяев не был первым отечественным философом, указавшим на цивилизацию как оборотную сторону демократии. Со времен К. Леонтьева, которому Н. Бердяев посвятил специальное исследование, такое рассмотрение успешно превратилось в устойчивую традицию. Как известно, для К. Леонтьева «цветущая сложность» культуры связана с аристократией. Что касается «вторичного смесительного упрощения», то этот период для него — синоним демократии. «Равенство всегда есть дряхлость» [124]. «Эпоха «сложного цветения» предполагает сложное, дифференцированное, разнородное и разнообразное строение общества, неравенство сословий и классов, существование аристократии, сильной государственности, великих людей, возвышающихся над массой, гениев и святых. Страсть к равенству и смешению влечет общества и культуры к смерти. Демократические движения означают распад общественного организма, наступление старости, умирания» [125]. Рассматривать демократию проявлением цивилизации стало парадигмой и в западной философии. Ее мы обнаруживаем у Ф. Ницше, который демократию, «господство разумности», «практический и теоретический утилитаризм» рассматривал проявлениями «старости» культуры [126].

Если принцип равенства идеалом современных обществ сделал демократию, то «машинизация» жизни делает реальной цивилизацию. По мнению Н. Бердяева, то и другое свидетельствует о кризисе традиций Ренессанса. «Просвещение и революция, — писал Н. Бердяев, — призвали уравнительный про-

цесс в гуманистическом царстве и уготовили его внутреннее разложение. Ренессанс был основан на неравенстве и был возможен благодаря неравенству. Жажда равенства, охватившая современное человечество, есть конец Ренессанса» [127]. Для Н. Бердяева техника стала вопросом о судьбе человека в культуре XX в. По его мнению, в основе всякой культуры находятся отношения техники и природы. В какой-то степени техника делает возможной культуру, однако ее гипертрофия и ее преобладание над природой приводит к перерождению культуры. Стремление вернуться к природе — повторяющийся мотив в истории культуры. Эскалация техники приводит к тому, что человек вынужден видеть свой образ в машине. Организм перерастает в механизм. Техника преобразует культуру. Аристократическая культура имела специфические представления о пространстве и времени. Она связана с локальными пространствами. Техника способствует демократии, массовизации и космополитизации жизни. Она соответствует и вызывает к жизни массы, стирает в культуре следы индивидуальности. Машинизация жизни порождает дегуманизацию.

Сближая переходный период в истории рубежа XIX—XX вв. с переходом от античности к средневековью и от средневековья к Возрождению, Н. Бердяев не довольствуется простой параллелью. По его мнению, последняя не способна исчерпать смысл происходящего. «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, — писал он, — при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства и чувствуется, что нет возврата к его образам» [128]. Подобное восприятие культуры характерно для многих мыслителей начала века. Так, Д. Мережковский выводил из Ф. Достоевского мысль о завершении начавшегося с Возрождения и Реформации всемирноисторического процесса [129]. Поэтому, опираясь на многочисленные суждения, можно утверждать, что искусство нового столетия началось с угасания старого и возникновения нового этапа в развитии искусства. Точнее, с возникновения культуры нового типа. Лишь имея ключ к природе и логике развития этой культуры, можно ставить и вопрос о стиле искусства. Хотя бы уже потому, что стиль искусства каждой эпохи — порождение стиля культуры. Не случайно, вчитываясь в Шпенглера, В. Лазарев пишет, что каждая культура развивается под знаком лишь одного единственного стиля [130]. Так, по мнению Шпенглера, связанная с мировыми столицами западная культура продемонстрировала возвращение к природе, но так, как к ней возвращается сходящий в могилу старик [131]. Эпоха перехода культуры в цивилизацию, под которой подразумевается рубеж XIX—XX вв., вступила в фазу, называемую Шпенглером «александризмом», т. е. в фазу иссякания творческих сил. Эта мысль известна уже по Ф. Ницше. Ее будут повторять В. Иванов и Н. Бердяев. Используя термин «стиль культуры», сам Шпенглер утверждал, что он проявляется, например, в решительной поощрении одних видов искусства и не менее решительном противодействии развитию других. В качестве примера он приводит предрасположенность античности [132] к устной, а не к письменной культуре.

Вопрос о соотношении видов искусства — один из значимых при определении стиля новой культуры. Без него трудно разобраться и в ориентациях публики, в ее дифференциации. На этот счет существует множество разных точек зрения. Подчас они совпадают, иногда расходятся. Однако чаще всего их объединяло то, что из системы доказательств исключались аргументы, связанные со степенью взаимодействия того или иного вида искусства с массовой публикой. Так, мнение, согласно которому ведущим видом искусства стало кино, складывается именно в 1920-е гг. Такой точки зрения придерживались не только идеологи, но, например, такие исследователи, как А. Пиотровский [133] и И. Иоффе [134]. Некоторые отдавали первенство театру. Еще в начале 20-х гг. Н. Мишеев высказывал мнение, согласно которому XX в. исключительное внимание уделяет театру [135]. С таким же пафосом доказывалось, что эпоха театра осталась в прошлом. Утверждалось, например, что многообразие и сложность современной жизни способна отразить лишь литература, но не сцена, что масштабы печатного дела отодвигают театр на периферию культуры [136]. Такое отеснение театра фиксировал также В. Фриче, объявляя причиной этого распространения не прессу, а кино [137]. Высказывалась точка зрения, согласно которой на первое место выдвигались одновременно театр и кино. Так, указывая на их популярность, Н. Тарабукин писал: «В наше переходное время все шире завоевывают себе аудиторию только два искусства: кино и театр, ибо оба они принимают форму народных зрелищ, уходят от психологической литературщины и натуралистического бытования к буффонаде» [138].

Существовали также точки зрения, согласно которым ведущим искусством современности оказываются не традиционные зрелища, представленные, например, театром, и не «машинные» искусства, представленные кино, а синтетическая зрелищная форма, в которой объединяются элементы художественных (театр, цирк и т. д.) и нехудожественных зрелищ (спорт, массовый праздник и т. д.). Такой синтетической формой представлялась эстрада, хотя это понятие в его современном значении тогда не употреблялось [139], и мюзикхолл. Эта мысль впервые была сформулирована в манифесте футуристов [140]. Страстным энтузиастом малых театральных форм, в частности мюзик-холла, в 1920-е гг. был Н. Форрегер, доказывавший, что стиль новой эпохи выражается с помощью эстрадных форм [141]. Но так же решительно и не без основания на первое место в системе искусств претендовала архитектура [142]. С подобным прогнозом еще в начале XX в. выступал В. Фриче [143]. Находились теоретики, предлагавшие еще более радикальные концепции, согласно которым традиционные искусства отомрут, поскольку их развитие в прошлом объяснялось индивидуалистическими ориентациями. В эпоху коллективизма место традиционных искусств должны занять так называемые «производственные» искусства, растворившиеся в различных формах нехудожественной деятельности [144]. Так, живопись трансформируется в дизайн [145], а театральная режиссура находит себе место в организации быта [146]. Поиск «лидера» в системе искусства, когда им непременно должен стать какой-то один его вид, слишком

огрублял осмысление культурной ситуации. В данном случае предпочтительней теория деления системы видов искусства на «актуальные» и «репрезентативные». Современные эстетики выделяют «актуальный» (наиболее соответствующий социально-художественным потребностям данной эпохи, наиболее массовый, популярный, активно охватывающий своим влиянием самую широкую аудиторию) и «репрезентативный» (наиболее полно представляющий художественную культуру данной эпохи) виды искусства [147]. Согласно этой точке зрения, имеющие для публики в тот или иной период огромное, даже определяющее значение наиболее массовые виды искусства не всегда одновременно могут быть и наиболее значащими для выражения стиля культуры в целом.

Некоторые историки искусства во внимание не принимают именно логику движения культуры нового времени. Если исходить из Г. Вельфлина, то поздним этапам в истории искусства соответствует все большее утверждение живописного принципа оптического видения и преодоление линейного принципа. По его мнению, искусство все больше ассоциируется с «чистой видимостью» [148]. Однако в способах оптического видения революционные процессы культуры связаны не только с живописью. Здесь важно принимать во внимание взаимодействие искусств в их соотношении со стилем культуры. В этом отношении самый радикальный период — рубеж XIX—XX вв., когда в реальности стала утверждаться мощная техническая система оптического видения — кино, возвращающая к, казалось бы, давно преодоленным этапам видения или такого восприятия видимого мира, когда осязательные рефлексy внонь становятся решающими. Пытаясь рассуждать в соответствии с новой парадигмой, некоторые исследователи показывают, что в искусстве XX в. происходит разрыв с ренессансной оптической системой, возвращение к ранним стадиям. В том случае, когда речь идет об изобразительном искусстве XX в., оно продолжает быть «зримым», переставая быть «зрительным». Отныне на полотне воспроизводится не только то, что подвластно «глазу», но «отпечатки видимостей, звуки, мысли, эмоции, воспоминания, ассоциации» [149]. С точки зрения нового этапа, например, присущие живописи удаленных этапов истории и подмеченные Г. Вельфлиным осязательно-линейные принципы не отмирают, уступая место чисто живописным. Они зарождаются внонь, но на этот раз в технических видах искусства (фотографии, кино и т. д.).

В периоды, когда культура кардинально обновляется, традиционные для истории искусства парадигмы оказываются малоэффективными. Когда не ясны общие тенденции новой культуры, попытки ее осмысления становятся фатально описательными. Исследователь не задумывается над тем, что представляет из себя стиль новой культуры как определяющий момент в отношениях искусства и публики. У него нет ключа к тому, что находится за конкретными фактами. Именно поэтому проникновение в природу этой культуры должно предшествовать эмпирическому анализу, а культурологический уровень размышлений в этом случае становится определяющим. Элементарный анализ любой

культуры начинается с анализа существующего в ней противоречия между традицией и творчеством. Существуют культуры, эволюция которых разворачивается в пределах традиций, но есть культуры, пытающиеся преодолеть традиции и даже разрушить их. Хотя было бы точнее утверждать, что в истории каждого типа культуры существуют периоды, для которых характерна жесткая власть традиций и периоды интенсивного творчества, порывающего с традициями. Актуальной задачей становится осмысление XX в. новых отношений между традицией и творчеством в культуре. Собственно, одна из книг Н. Бердяева — «Смысл творчества» посвящена именно этому вопросу [150].

Универсальная особенность новой культуры — решительный отказ от традиции, неприятие последней. В новой культуре творчество решительно преобладает над традицией. Пожалуй, это обстоятельство составляет существенный признак модерна. Последний выражает значимую черту умонастроений нового времени. Отказ от традиций и ориентация на творчество характерны не только для эстетики, но и социальной психологии. Если модерн вводит в историю отрицания художественных традиций, то социальные эксперименты — в историю отрицания культуры, роль которой пытается осуществить государство. Резкое отталкивание нового времени от предшествующей истории делает актуальным вопрос не только об истории как истории культуры, но и о наступлении нового цикла в истории человечества, а следовательно, делает актуальными идею «круговорота» или схему циклического развития истории. Для нашего исследования такая операция будет эффективной в методологическом смысле. Она позволит поставить вопрос о периодизации в истории публики, осмысление которой ставится нами в зависимость от культуры, а также поможет дать характеристику каждого этапа этой истории в зависимости от развития культурных процессов. Чтобы разобраться в методологии разворачивания циклического разворачивания истории, попытаемся опираться не только на поздние версии такой методологии, но и на древние концепции. В самом деле, шпенглеровская мифологема с ее оппозицией «культура — цивилизация» не является исчерпывающей культурологической методологией. В какой-то степени она позволила выявить реальное преобладание материального начала новой культуры над духовным. Тем не менее эсхатологический нерв этой мифологемы не подтвердился, она не стала универсальной. Кроме того, эта версия циклической истории лишена внутренней динамики в отношениях между культурами. Поэтому есть смысл обратиться к древним и, как нам представляется, эффективным концепциям. В некоторых из них есть конструктивные элементы, позволяющие не только разводить политическую историю и историю культуры, а воспринимать их производными от разных периодов в истории одного и того же цикла, например, политическую историю — от периода абсолютизации государственной власти, а историю культуры — от периода абсолютизации культуры. Политическая история кажется исчерпывающей историографией в моменты радикальных скачков обращенного в будущее общества. Ее эффективно исследовать в соответствии с краткими длительностями. Абсолютизация политической ис-

тории привела к тому, что государственная идеология поставила во главу угла систему функционирования, игнорируя логику развития искусства и логику преемственности в существовании публики. История культуры становится авторитетной в моменты «возвращения» в прошлое. Для нее характерны большие длительности времени. Попытаемся воспользоваться древней циклической схемой и в соответствии с ней предпримем истолкование некоторых процессов развития искусства и их соотношение с процессами его функционирования.

Ставя вопрос о рассмотрении искусства XX в. в соответствии с логикой истории культуры, попытаемся обнаружить смену циклов в больших длительностях истории. С этой целью обратимся к циклической схеме древнего китайского историка Сыма Цяня [151], герменевтическое истолкование которой дано Н. Конрадом. Представленная в «Книге придворного историографа» схема замечательна тем, что отношения культуры и власти в ней составляют существенные слагаемые истории, а столь свойственное поздней историографии разделение истории на политическую и культурную не имеют места. Это позволяет историку продемонстрировать остающиеся реальными и в последнем столетии общественные функции культуры. Циклическая схема Сыма Цяня примечательна тем, что государство, которое некоторыми отечественными историками превращено в исчерпывающий предмет историографии, лишается самостоятельности, представляя «надстройкой» над культурой. Собственно, опыт критического рассмотрения воззрений на культуру в связи с экономическим детерминизмом существует и в отечественной науке [152]. Превращаясь в значимый предмет историографии, культура начинает определять сущность исторической длительности. История уже считается большими длительностями времени. Но именно в пределах больших длительностей только и возможно выявить циклическую схему исторического процесса. Приложение методологии Сыма Цяня позволяет также продемонстрировать общечеловеческие ценности, в данном случае, в сфере науки, т. е. историографии. Применение этой схемы свидетельствует, что с некоторыми, напоминающими ситуацию XX в. процессами человечество уже сталкивалось. Так, Т. Грановский описывает проведенную китайским императором Тинь Ши Хоанг «перестройку». Задумав оторвать свой народ от его истории, тиран предал огню древние книги, а их толкователей истребил. Реформа тирана подорвала нравственность. Когда он умер, китайцам долго пришлось восстанавливать храмы [153].

Схему исторического процесса Сыма Цянь выстраивает на столкновении между естественными, природными, с одной стороны, и культурными свойствами человека, с другой. Свое продолжение это столкновение имеет и в структуре власти. Преобладание какого-то одного из этих свойств отражается на общественной структуре и, соответственно, системе управления обществом. Такая попытка представить движение истории, включая в него культуру, позволяет глубже понять смысл последней как явления, пронизывающего все поры государственной, общественной и индивидуальной жизни. Постигая циклическую схему китайского историка, Н. Конрад ставит вопрос, как можно обозна-

чить не принадлежащее человеческой природе, а приобретаемое в организованном обществе начало. Для обозначения этого начала существует понятие «культура». «Одни природные свойства человека, если они господствуют в нем над всем прочим, действительно, с точки зрения организованного общества приводят к дикости, но если приобретенная человеком культура подавляет (в тексте сказано образно “побеждает”) его естественные свойства, получается лишенная жизненного значения образованность, “ученость”» [154].

По выражению комментирующего китайского историка Н. Конрада, принцип культуры призван «сдерживать» человека «в определенных рамках, установленных жизнью и деятельностью общества, членом которого он является» [155]. Однако возникшая на основе культуры власть тоже способна вырождаться, и тогда культура начинает ассоциироваться с чем-то фальшивым, показным, ненастоящим. Согласно Сыма Цяню, «вред от односторонней опоры на культуру состоит в том, что культура как бы нарушает первоначальную непосредственность человеческой природы, заглушает в ней простоту, искренность, чистосердечие» [156]. В этом случае она ассоциируется исключительно с гнетом, запретом, несвободой, вызывая сопротивление, порождая нигилизм. Так, основанная на культуре система власти отрицается, и народ, нарушая запреты культуры, впускает в общественную жизнь природные начала.

Согласно Сыма Цяню, в истории можно вычленить период, когда естественный принцип отношения людей или принцип «прямодушия» (как этот термин переводит Н. Конрад) оказывается определяющим. Однако система, основу которой составляет принцип «прямодушия», способна, по Сыма Цяню, переродиться. В этом случае естественные свойства человека предстают дикарскими, варварскими. Когда же природный принцип перерождается в варварство, возникает необходимость фундаментом общественной системы сделать другой принцип. Становящийся таковым принцип почитания в элементарной форме можно проиллюстрировать на примере отношения детей к родителям. Перерастая формы семьи, он способен стать универсальным принципом строения общества, определяющим отношение его членов к представителю власти. Вера в последнего становится естественным чувством, позволяющим организовать отношения людей в обществе. Однако принцип почитания тоже способен переродиться в противоположное начало, в чрезмерное почитание, т. е. обожествление представителя государственной власти, представая в форме культа личности. В этом случае общество вынуждено искать третий принцип, в соответствии с которым будет способным развиваться.

Поскольку предложенная Сыма Цянем схема возникла в результате наблюдений над процессами древней истории, то ее применение в историографии XX в. кажется проблематичным. Трактат китайского историка предстает чем-то вроде пергамента ученого каталонца из романа Г. Маркеса «Сто лет одиночества», не поддающегося расшифровке до тех пор, пока предсказанный исторический процесс не приблизится к финалу. Подобно истории расшифровки пергамента в романе Маркеса, возможность применить эту циклическую

схему к историческим процессам последнего столетия становится реальной в момент, когда исторический цикл оказывается исчерпанным. Впрочем, как свидетельствует метод Тойнби, сопоставление разных цивилизаций способствует прогнозированию развития некоторых из них. Так, имея ввиду западную цивилизацию, Тойнби утверждал, что ее будущее можно расшифровать на основании знания о греко-римской цивилизации [157].

Сопоставление культур разного «возраста» используется для прогнозирования развития «младших» культур в будущем. Именно этим приемом воспользовался, например, А. Лазурский, предсказывая в 1916 г. судьбу культуры XX в. «Нам грозит, — говорит он, — участь: или, идя дальше по пути материально-технического прогресса, повторить путь Рима (материальная мощь и культура, сенсуализм с роскошью — быстрый упадок); или повторить путь Индии (пессимизм — бегство в самоуглубление, созерцание и мистицизм — упадок)» [158]. А. Лазурский указывал и на третью возможность — китайское окаменение, которое он считал для отечественной культуры невозможным. В данном случае сопоставляемые культуры позволяют прогнозировать наиболее общие черты «младшей» культуры в будущем. Существуют и другие варианты сопоставления культур. Например, вариант, когда культуры сближаются по сходству некоторых частных признаков. Так, современная культура и культура поздней античности сближались по признакам развитости городских форм жизни (Н. Васильев)[159], массовизации, жестокости, психологии публики и, наконец, распространения зрелищ (А. Амфитеатров)[160]. В проведении подобных аналогий в начале XX в. особенно преуспел один из наиболее читаемых в тот период литераторов — А. Амфитеатров, испытавший на себе воздействие идей О. Шпенглера. «Чем больше изучал я классиков, — писал он в своем романе “Зверь из бездны”, — тем чаще и ярче смущали меня, публициста по профессии, параллели вечно старых и вечно новых общественно-психологических и бытовых явлений, столь ярко повторенных в империализме XIX в. из империализма первых веков нашей эры. Еще не изучая немецких историков-империалистов, я уже пробовал обобщать психологию, этику и социологический сумбур “конца века” (1890—1900) аналогиями с переломною эпохою римской цивилизации около 800 г. римской эры. Чем дальше вглядывался я в эти параллели, тем решительнее исчезало во мне прежнее представление прогресса как прямой линии, тянувшейся в бесконечность...» [161].

В плане сопоставления культур такой исключительный момент исторического прозрения переживаем мы, получая ключ к подлинному осмыслению освобожденной от мифологических и идеологических настроений истории XX в. Сегодня, как в романе Маркеса, становится ясно, что история XX в. предсказана не только в системе Сыма Цяня, но и в сочинениях отечественных религиозных мыслителей. Правда, в этом случае возникает вопрос о возможности приложения открытой Сыма Цянем общечеловеческой схемы исторического процесса не только к отечественной, но и к западной истории. Применительно к древней истории аналогии между Западом и Востоком были проведены Н. Ко-

нрадом, усматривающим в трактатах Полибия и Сыма Цяня открытие одних и тех же закономерностей. Однако при этом не перестает быть актуальным вопрос о правомерности этой схемы применительно к более позднему времени, а тем более, к историческому процессу XX в.

Чтобы найти аналогии между историческими процессами XX в. и некоторыми процессами истории Востока, обратимся к М. Хайдеггеру. В герменевтическом истолковании философии Ф. Ницше М. Хайдеггер пытается реконструировать возникновение в поздней истории Запада универсального умонастроения, названного им «нигилизмом», под которым философ подразумевал фундаментальный и объективный исторический процесс в судьбе западных народов. По его мнению, нигилизм представляет всемирно-историческое движение вовлеченных в сферу влияния нового времени народов. Поэтому он не является проявлением только современной эпохи или продуктом XIX в., когда обострилось внимание к нигилизму и вошло в употребление само слово. Нигилизм не является также порождением отдельных наций, представители которых начинают об этом рассуждать первыми [162]. Расшифровывая смысл понятия, под ним философ подразумевает не только негативное отношение к религии и атеизм. Это вообще неприятие сверхчувственного мира, т. е. мира идей, идеалов, нравственного закона, авторитета, разума, прогресса. Иначе говоря, под ним философ подразумевает неприятие ценностей. Нигилизм — выражение распада определявших умонастроение целых поколений высших ценностей. В конечном счете, это распад ценностей иерархии культуры.

Пытаясь связать новый цикл истории с возникновением психологии и философии нигилизма, начавшийся в XIX в. (хотя указать точное время его возникновения трудно), необходимо поставить следующий вопрос: в какой мере можно считать, что отечественная история XX в. разворачивается в контексте того же культурного нигилизма, что и западная история? В связи с этим обратим внимание на одно суждение М. Хайдеггера в том месте, где он говорит, что нигилизм не является порождением отдельных наций. «Может случиться и так, — пишет он, — что мнящие себя не затронутыми им наиболее основательно способствуют его разворачиванию» [163]. Возникает необходимость использовать это суждение применительно к отечественной истории. При этом мысль философа можно сформулировать иначе: народы, пытающиеся преодолеть нигилизм и предпринимающие целенаправленные усилия, чтобы его преодолеть, тем не менее не могут избежать общей судьбы, оставаясь в рамках мировосприятия нового времени. Собственно, история XX в. в ее отечественном варианте реализует стремление преодолеть новое индивидуалистическое мировосприятие, вызвать к жизни целые общественные и государственные институты, чтобы утвердить и развить новое мировоззрение. Тем не менее, предпринимая усилия по преодолению противоречий новой истории и вхождению в новый тип цивилизации, наше общество могло продемонстрировать более сложный (эдиповский) вариант общего противоречия. Поэтому как и в удаленной от нас истории, в истории нового века можно выделить и повторяющийся историче-

ский цикл, и образующие его периоды, которые, в конечном счете, позволяют выявить наиболее универсальные характеристики предмета нашего исследования. Логика взаимоотношений публики и искусства на протяжении многих десятилетий оказалась в прямой зависимости от государственной идеологии. Следствием этого обстоятельства стало то, что в государственной культуре последнего столетия возникли реальные механизмы, затрудняющие процессы преемственности в развитии культуры, что определило отношения искусства и публики и породило оппозицию между культурными ценностями, возникшими в мировой и отечественной культуре в последние столетия, и культурными ориентациями, обязанными своим происхождением государственной идеологии.

Характерные для новой истории отрицание культуры и бунт против ее традиций имели серьезное последствие на чувство истории, на отношение к историзму. Не случайно отрицание общечеловеческих пластов истории Н. Бердяев связывает с нигилизмом. «В консерватизме как охране вечного в прошлом, — пишет он, — тоже ведь есть здоровое зерно, абсолютная основа истории и культуры. Максимализм не хочет видеть этих абсолютных основ, отрицает вечное в истории и в своем стремлении осуществить абсолютное завтра же легко переходит в нигилизм» [164]. Со времен Карамзина отечественная историография свою судьбу связывает исключительно с государством. Это имеет объяснение в исторических процессах и отношениях общества и государства. Каждая радикальная «перестройка» в истории укрепляла авторитет государства, формировала отношение к культуре как консервативной силе. В ситуации таких перестроек общество отрекается от традиций. Культура воспринимается консервативной и оказывается на подозрении. То же, но в еще более драматических формах, произошло в XX в. Революции, перестройки, периоды демократии, следующие за ними «вспышки» диктатуры, как реальности политической истории — следствие происходящих на уровне истории культуры процессов. Согласно Сыма Цяню, первый этап цикла заключается в том, что общество начинает осознавать культуру как лишаящую его свободы системы запретов. Подобное восприятие культуры характерно для отечественной истории. Вот почему и нигилизм как общекультурный процесс, и модернизм как проявление развития искусства нового времени характерны и для отечественной истории.

Хотя отечественная история в XX в. развертывалась, казалось бы, мимо возникающего и нарастающего во всем мире движения модернизма, все-таки можно утверждать, что начальный его этап она переживала чрезвычайно бурно и в чем-то даже опережала другие культуры. Во всяком случае есть все основания считать, что предтеча модернизма — Ф. Ницше в России рубежа XIX—XX вв. становится модным мыслителем. О том, что для отечественной общественной мысли означал этот философ, можно судить, опираясь на наблюдения Д. Мережковского и В. Соловьева. Утверждая, что возмущившаяся уединенная и обособленная личность, представленная сверхчеловеком, — новое слово в европейской философии, Д. Мережковский указывает на близость последней фи-

лософии Ф. Достоевского. Кроме того, по его мнению, в отечественной истории были личности, заставляющие вспомнить «сверхчеловека». «Особый паразитический смысл имеет для нас, русских, явление Заратустры и потому, что мы принадлежим к народу, который дал миру, может быть, единственное, величайшее во всей новой европейской истории воплощение сверхчеловеческой воли — в Петре» [165].

Реагируя на факт популярности немецкого мыслителя в России, В. Соловьев писал, что прежде, чем стать предметом рыночного спроса, Ф. Ницше ответил на духовный запрос мыслящих людей, т. е. стал созвучным настроениям общества [166]. Если один из лучших отечественных философов взялся за перо, чтобы объяснить популярность в России Ф. Ницше, то он и пытался понять, в чем состоит этот духовный запрос. По его мнению, кроме экономического материализма и отвлеченного морализма (Л. Толстого) для интеллигенции оказался притягательным демонизм «сверхчеловека». Пытаясь выявить уязвимые стороны последней идеи, философ объясняет, какая психология делает ее притягательной. Психологической почвой возникновения интереса к Ф. Ницше, с его точки зрения, стала ситуация, когда люди отрицательно оценивают сам способ своего бытия и основные пути своей жизни, как не соответствующие должному. Жажда совершенства требует критического отношения к жизни. Поскольку в своем воображении человеку свойственно соответствовать идеалу, постольку образ сверхчеловека, демонстрирующего неприязнь к слабому и больному человечеству, становится притягательным. Так естественное желание трансформируется в психологию человека, а затем «избранного меньшинства», которому «все позволено». В стремлении заново осмыслить процессы отечественной истории важно обратить внимание на сопровождавший социальные формы нигилизма нигилизм по отношению к культуре. Тем более, что существуют источники, позволяющие это сделать. Так, например, восприятие культуры как запрета можно обнаружить в некоторых проявлениях философской и эстетической рефлексии. В этом плане показательна «Переписка из двух углов» М. Гершензона и В. Иванова.

Признания М. Гершензона буквально относят к выводам китайского историка. В самом деле, он признается В. Иванову в том, что его стесняют как слишком неудобная одежда все умственные достояния человечества, все накопленное веками и закрепленное богатство постижений, знаний и ценностей. «Мне кажется, — пишет он, — какое бы счастье кинутся в Лету, чтобы бесследно смылась с души память о всех религиях и философских системах, обо всех знаниях, искусствах, поэзии, и выйти на берег нагим, как первый человек, нагим, легким и радостным, и вольно выпрямить и поднять к небу обнаженные руки, помня из прошлого только одно — как было тяжело и душно в тех одеждах, и как легко без них» [167]. Отвечая на это признание, В. Иванов формулирует возникшее в среде отечественной интеллигенции первых десятилетий восприятие культуры как преодолевающей первоначальную природную непосредственность человека, «заглушает» в нем простоту, искренность, чисто-

сердечие, «что приводит к «учености», понимаемой тут в чисто формальном, т. е. отрицательном смысле» [168]. Иначе говоря, В. Иванов формулирует то, что в глубокой древности ощутил Сыма Цянь. В частности, отвечая М. Гершензону, В. Иванов пишет: «И то умонастроение, какое вами в настоящее время так мучительно владеет, — обостренное чувство непомерной тяготы влекомого нами культурного наследия, — существенно проистекает из переживания культуры не как живой сокровищницы даров, но как системы тончайших принуждений» [169]. Высказанные в этом диалоге идеи для нашей культуры к этому времени уже не были откровением. Особенно после Л. Толстого. «Все надстроено человеком над природою, все культурное, — писал о Л. Толстом Д. Мережковский, — для него только условное, только искусственное и, следовательно, лживое, нелюбопытное, незначительное. С легким сердцем проходит он мимо, торопясь из этого воздуха, кажущегося ему зараженным, испорченным человеческими дыханиями, на свежий воздух всего стихийно-животного, естественного, как предмета, единственно достойного художественного изображения, как вечной правды и природы» [170]. Обратим внимание на то обстоятельство, что неприятие государственных и общественных институтов для Л. Толстого — продолжение его неприятия культуры.

Это ощущение культуры в начале XX в. и стало причиной «открытия» циклического принципа в истории. Такое отношение к ней не только представляло реальность «коллективного бессознательного». Оно вырывалось в теоретические системы, проявлялось в интуитивных прозрениях относительно движения истории, в выводах о «вечном круговороте». Так, В. Иванов доказывает, что к концу XIX столетия в европейской культуре возникла ситуация «александрийского периода», ситуация возникновения грандиозного музея, «когда так много накопилось ценностей и сокровищ в прошлом, что поколения поставили своею ближайшей задачей — их собирание, сохранение и, наконец, подражательное, повторное воспроизведение в изысканной и утонченной миниатюре; когда люди узнали, что такое ученое книгохранилище в полном значении этого слова и что такое Музей...» [171]. Собственно, ощущение музейности культуры и есть восприятие ее искусственности, порождающей дискомфорт и недовольство ею. Эту особенность искусства в Европе фиксировал Ф. Ницше. Видимо, для него эта его «экстравертированность» была следствием распавшихся некогда достаточно жестких эстетических норм, разрушающейся целостной культуры, начавшей восприниматься чем-то вроде обузы. Ситуацию «музейности» современной ему культуры он оценивает как бедствие. «Тщетно опираются, из подражательности, на все великие творческие эпохи и высшие творческие натуры, — пишет он, — напрасно, в утешение современному человеку, нагромождают вокруг него целую «всемирную литературу» и окружают его художественными стилями всех времен, чтобы дал он им имена, как Адам зверям: он все равно остается вечно голодным, остается «критиком» безрадостным и бессильным, александрийским человеком, который, будучи по натуре своей библиотекарем и корректором, беспомощно слепнет над книжной пылью и опечатками» [172].

Применяемая нами к искусству нового столетия циклическая схема исторического процесса не является схемой навязываемой и, следовательно, внешней. Об этом свидетельствует искусство этого периода, многие явления которого свидетельствуют о принципиально новом, определяющем художественное время восприятия истории. Культура последних столетий закрепила так называемое «линейное» время. Согласно Э. Сепиру, оно воспринимается чем-то вроде ленты или свитка, расчлененного на отрезки и заполненного какой-то информацией [173]. Правда, Э. Сепир говорит, что существуют и другие представления о времени, пытающиеся утвердить себя в научных картинах мира. Эти отличные от классических представления о времени утверждают себя в новом искусстве. Так, например, в тенденции к мифологизации в романе XX в. исследователь усматривает потребность в выявлении вечных или повторяющихся констант, позволяющих упорядочить поток эмпирического и исторического бытия [174]. Например, это проявляется в фиксирующей «поток сознания» литературе. Стихийность и прихотливость ассоциаций в ней компенсируется мифологической символикой.

Можно утверждать, что новые отношения между сознанием и подсознанием, рациональным и иррациональным в мире личности и в истории, утверждаемые модернизмом, делают актуальной постановку вопроса о соотношении неповторимого и повторяющегося в истории. Чем дальше от рационалистических и просветительских схем в воззрениях на историю, тем очевидней становятся «прозрения», касающиеся повторяющихся ее процессов, тем ближе оказывается мыслитель к открытию циклической схемы. В неомифологизме искусства усматриваются свойственные культуре XX в. универсальные тенденции. Собственно, если теория искусства не всегда осознает эту тенденцию, то художник становится стихийным теоретиком, выражая в своих произведениях циклическую сущность времени.

Важным признаком модернизма становится стремление выйти из подчинения столь много определяющему в культуре Возрождения линейному времени, разрушить его логику. Как в случае нарушения границ между сознанием и подсознанием, нарушается четкость линейного времени, в котором прошлое и будущее подчинялись настоящему, и в настоящее в самых прихотливых сочетаниях вторгаются претендующие на самостоятельность типы времени. «В истории человечества не существует прогресса по прямой восходящей линии — писал Н. Бердяев, — в который так верили люди XIX века, что сделали себе из этой веры религию» [175]. Произведение искусства может представлять непомерно длящийся миг времени, в который врываются самые разные ретроспективы в самых невероятных сочетаниях, становясь самоценными. В этой ситуации монтаж как смелое сопоставление и сближение разных временных потоков становится существенным признаком нового искусства. Нарушение границ между реальным и вымышленным приводит к объективации «потока сознания», в котором объективное течение линейного времени заменяется временем психологическим, субъективным, производным от значимости подсознания в

реальности художественного произведения. Иллюстрацией мифологической, т. е. вечной константы времени в новом искусстве может служить роман Джойса «Улисс» как наиболее радикальный образец отречения новой литературы от классических образцов, просветительских представлений о времени и т. д. Оказывается, чем глубже погружаются в хаос субъективных ассоциаций, в глубины человеческого сознания и подсознания, тем неизбежней актуализация «коллективного бессознательного», т. е. мифа. Вот почему эмпирика бытия имеет свою мифологическую основу: каждый эпизод воспроизводит аналог-эпизод «Одиссеи».

Конструируя особый вариант художественного времени, Джойс как художник делает лишь то, что предлагает историк Тойнби. Для последнего тоже не существует поступательного течения исторического времени. Если время истории цивилизации разворачивается лишь на протяжении шести тысяч лет, то все известные типы цивилизации являются современными. Из этого следует, что египетские фараоны и римские консулы превращаются в наших «современников» [176]. Задолго до появления трактатов Маклюэна Джойс продемонстрировал потребность в обнаружении вечного «круговорота» в истории, в сопричастности личности к самым разным пластам истории человечества. Спустя десятилетия Маклюэн будет утверждать, что электронные средства коммуникации взорвали определившую развитие печатной культуры линейную модель исторического времени. Распад линейного времени приводит к ситуации, когда все, что некогда в истории существовало, становится одновременно присутствующим, выражением настоящего, «одинаково присутствующим» в настоящем времени.

В данной главе мы поставили проблему, далеко выходящую за пределы исследуемой проблематики. Тем не менее, ориентируясь на исследование публики в контексте истории культуры, мы вынуждены прояснить вопрос об особенностях этой истории, о свойственной культуре XX в. природе историзма, о периодизации этой культуры. Выводы этой главы позволят в последующих главах продемонстрировать характер противоречия между характерными для культуры XX в. и предшествующими этапами закономерностями развития искусства и возникающими здесь противоречиями, откладывающими печать и на процессы социального функционирования искусства, и на особенности публики.

Литература

1. Рубакин Н. Избранное: в 2 т. Т. 1. М., 1975. С. 35.
2. Бек А. Проблема изучения читателя // На литературном посту. 1926. № 5—6. С. 25.
3. Конев В. Социальное бытие искусства. Саратов, 1975. С. 164.
4. Перов Ю. Художественная жизнь общества как объект социологии искусства. Л., 1980. С. 154.
5. Бехтерев В. Коллективная рефлексология. Пг., 1921. С. 54.
6. Соловьев С. История России с древнейших времен. Т. 13. М., 1965. С. 48.
7. Шмидт С. Современные проблемы источниковедения // В кн.: Источниковедение. Теоретические и методические проблемы. М., 1969. С. 32.

8. Тацит К. Соч. : в 2 т. Т. 1. Л., 1970. С. 49.
9. Тацит К. Указ. соч. С. 234.
10. Фридендер Л. Картины из истории римских нравов от Августа до последнего из Антонинов. Т. 1, 2. СПб., 1873.
11. Буслаев Ф. Сочинения по археологии и истории общества. Т. 1. СПб., 1908. С. 2.
12. Покровский М. Историческая наука и борьба классов. М. ; Л., 1933.
13. Костомаров Н. Собр. соч. Кн. 1. Т. 3. СПб., 1903. С. 720.
14. Костомаров Н. Указ. соч. С. 723.
15. Веселовский А. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 43.
16. Веселовский А. Указ. соч. С. 48.
17. Веселовский А. Указ. соч. С. 390.
18. Покровский М. Очерк истории русской культуры. Ч. 1. Пг., 1923. С. 10.
19. Покровский М. Указ. соч. С. 10.
20. Коллингвуд Р. Идея истории. Автобиография. М., 1980. С. 127.
21. Питц Э. Исторические структуры (К вопросу о так называемом кризисе методологических основ исторической науки) // В кн.: Философия и методология истории. М., 1977. С. 171.
22. Бек-де-Фукьер Л. Игры древних. Описание, происхождение и отношение их к религии, истории, искусствам и нравам. Киев, 1880. С. 8.
23. Бек-де-Фукьер Л. Указ. соч. С. 9.
24. См.: Забелин И. Домашний быт русских царей в XVI и XVII столетиях. М., 1985; Забелин И. Домашний быт русских цариц в XVI и XVII столетиях. М., 1901.
25. Чечулин Н. Русское провинциальное общество во II пол. XVIII века. СПб., 1889.
26. Прыжов И. Очерки. Статьи. Письма. М. ; Л., 1934.
27. Костомаров Н. Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI и XVII столетиях. СПб., 1860.
28. См.: Пыляев М. Старый Петербург. Рассказы из былой жизни столицы. СПб., 1887; Пыляев М. Старая Москва. Рассказы из былой жизни первопрестольной столицы. СПб., 1891; Пыляев М. Старое житье. Очерки и рассказы о бывших в отошедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. СПб., 1892.
29. Романов Б. Люди и нравы древней Руси. М. ; Л., 1966.
30. Гуревич Л. История русского театрального быта. М. ; Л., 1939.
31. Семенова Л. Очерки истории быта и культурной жизни России I пол. XVIII в. Л., 1982.
32. Прыжов И. История кабаков в России в связи с историей русского народа. СПб., 1869.
33. Лафарг П. Право на праздность // В кн.: Против бога и капитала. М., 1922.
34. Бек-де-Фукьер Л. Указ. соч.
35. Об этом: Хренов Н. Актуальные проблемы изучения нефиксированных пластов культуры. Куйбышев, 1979.
36. См.: Лотман Ю. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория) // В кн.: Литературное наследие декабристов. Л., 1975; Лотман Ю. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // В кн.: Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973; Лотман Ю. Сцена и живопись как кодирующие устройства культурного поведения человека начала XIX столетия // В кн.: Лотман Ю. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973; Лотман Ю. Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII в. // В кн.: Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. 8.
37. Мэньюэл Ф. О пользе и вреде психологии для истории // В кн.: Философия и методология истории. М., 1977. С. 287.
38. Риккерт Г. Наука о природе и науки о культуре. СПб., 1911. С. 100.

39. Гуревич Л. История русского театрального быта. М. ; Л., 1939. С. 100.
40. Сикорский И. Черты из психологии славян; Сикорский И. Сборник научно-литературных статей по вопросам общественной психологии, воспитания и нервно-психической гигиены // В кн.: Статьи по вопросам общественной психологии. Киев, 1899. Т. I. С. 38.
41. Романов Б. Люди и нравы древней Руси. М. ; Л., 1966. С. 8.
42. Лащук Л. Введение в историческую социологию. Вып. 1. М., 1977. С. 102.
43. Цит. по: Мэньюэл Ф. О пользе и вреде психологии для истории // В кн.: Философия и методология истории. М., 1977. С. 272.
44. Mandrou R. Introduction a la France moderne. Essai de la psychologie historique. Paris, 1961.
45. См.: История и психология. М., 1971.
46. Анциферова Л. К проблеме изучения исторического развития психики // В кн.: История и психология. М., 1971. С. 82.
47. Лосев А. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 61.
48. Егоров Б. Труд и отдых в русском быту и литературе XIX века // В кн.: Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976.
49. Демин А. Писатель и общество в России XVI—XVII веков. М., 1985.
50. Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. 31. Вып. 2/3. Казань, 1920.
51. Плеханов Г. Избранные философские произведения : в 5 т. Т. 2. С. 247.
52. Михайловский Н. Соч. Т. 6. Вып. 2. СПб., 1885. С. 291.
53. Поршнева Б. Социальная психология и история. М., 1979. С. 10.
54. Гуревич А. Некоторые аспекты изучения социальной истории // Вопросы истории. 1964. № 10. С. 53.
55. Парыгин Б. Социальное настроение как объект исторической науки // В кн.: История и психология. М., 1971. С. 91.
56. Гуревич А. Указ. соч. С. 53.
57. Мэньюэл Е. О пользе и вреде психологии для истории // В кн.: Философия и методология истории. М., 1977. С. 263.
58. Чечулин Н. Несколько данных о книгах по городам московского государства в XVI веке. СПб., 1889. С. 1.
59. Тургенев И. Полн. собр. соч. и писем : в 28 т. Т. 2. Письма. М. ; Л., 1961. С. 111.
60. Жихарев С. Записки современника. М. ; Л., 1955. С. 466.
61. Лаппо-Данилевский А. Методология истории. Вып. II. СПб., 1913. С. 786.
62. Курносоев А. К вопросу о природе видов источников // В кн.: Источниковедение отечественной истории. М., 1977. С. 21.
63. Степанов Н. Дружеское письмо начала XIX века // В. кн.: Русская проза. Л., 1926.
64. Источниковедение истории СССР XIX— начала XX века. М., 1970. С. 369.
65. Источниковедение истории СССР XIX— начала XX века. М., 1970. С. 346.
66. Чечулин Н. Мемуары, их значение и место в ряду исторических источников. СПб., 1891.
67. Чечулин Н. Указ. соч. С. 11.
68. Сиповский В. Очерки по истории русского романа. Т. 1. СПб., 1909. С. 6.
69. Столпянский П. Старый Петербург. Торговля художественными произведениями в XVIII веке. Б. г. С. 1.
70. Шмидт С. Современные проблемы источниковедения // В кн.: Источниковедение. Теоретические и методологические проблемы. М., 1969. С. 44.
71. Дробижева А. Материалы конкретных социологических исследований как исторический источник // В кн.: Источниковедение отечественной истории. М., 1973.

72. См., напр.: Кауфман А. Русская курсистка в цифрах // Русская мысль. 1912. № 6;
Зак А. Кинематограф, книга и дети // Вестник Европы. 1914. № 9.
73. Переплетчикова Л. Читающая молодежь города. М. ; Л., 1931.
74. Федоров В. Опыт изучения зрительного зала // Жизнь искусства. 1925. № 18.
75. Трояновский А., Егизаров Р. Изучение кинозрителя. М. ; Л., 1928.
76. См.: История европейского искусствознания. Т. 1. М., 1963 ; Т. 2. М., 1965 ; Т. 3. М., 1966.
77. Тынянов Ю. Вопрос о литературной эволюции // На литературном посту. 1927. № 9. С. 42.
78. См.: Романов Н. Введение в историю искусства. М., 1915. С. 23.
79. Романов Н. Указ. соч. С. 28.
80. Кондаков Н. Наука классической археологии и теория искусства. Одесса, 1872. С. 36.
81. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусства. М. ; Л., 1930. С. 29.
82. Кондаков Н. Археологическое путешествие по Сибири и Палестине. СПб., 1904. С. 2.
83. Федоров-Давыдов А. К вопросу о социологическом изучении старорусского лубка // В кн.: Труды социологической секции института археологии и искусствознания. М., 1927. С. 84.
84. Алпатов М. О задачах истории искусства в наши дни // В кн.: Методологические проблемы современного искусствознания. Л., 1975. С. 54.
85. Шевырев С. Взгляд на современное направление русской литературы // Москвитянин. 1842. № 1. С. 11.
86. Шевырев С. Указ. соч. С. 12.
87. Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1985.
88. См.: Рубакин Н. Книжный поток. Факты и цифры из истории книжного дела в России за последние 15 лет // Русская мысль. 1903. № 3, 12 ; 1904. № 4; Рубакин Н. Русские читатели и их обстановка // Вестник знания. 1905. № 1; Рубакин Н. Книжный прилив и книжный отлив // Современный мир. 1909. № 12.
89. Рубакин Н. Этюды о русской читающей публике. СПб., 1895. С. 40.
90. Рубакин Н. Указ. соч. С. 125.
91. Игнатов И. Театр и зрители. М., 1916.
92. См.: Игнатов И. Психика русского театрального зрителя // Вестник Европы. 1916. № 9; Игнатов И. Театр и зрители // Голос минувшего. 1916. № 10, 11, 12.
93. Биржевые ведомости. 1916, 33 декабря.
94. Игнатов И. Указ. соч. С. 56.
95. Игнатов И. Указ. соч. С. 56.
96. Игнатов И. Указ. соч. С. 127.
97. Игнатов И. Указ. соч. С. 72.
98. Игнатов И. Указ. соч. С. 127.
99. Игнатов И. Указ. соч. С. 333.
100. Белецкий А. Об одной из очередных задач историко-литературной науки // В кн.: Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 29.
101. Сакулин П. Русская литература. Ч. 1. М., 1928. С. 12.
102. Шкловский В. Матвей Комаров— житель города Москвы. Л., 1929. С. 8.
103. Сакулин П. Русская литература. Ч. 2. М., 1929. С. 163.
104. См.: Зоркая Н. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900—1910 годов. М., 1976.
105. Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт // На литературном посту. 1927. № 9. С. 47.

106. Эйхенбаум Б. Литература и писатель // Звезда. 1927. № 5. С. 123.
107. Эйхенбаум Б. Литература и литературный быт. С. 48.
108. Пушкин А. Собр. соч. : в 10 т. Т. 10. М., 1962. С. 324.
109. Пушкин А. Указ. соч. С. 165.
110. Бердяев Н. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы. Берлин, 1923. С. 8.
111. Рашковский Е. Востоковедная проблематика в культурно-исторической концепции А. Дж. Тойнби. М., 1976. С. 31.
112. Штаерман Е. О повторяемости в истории // Вопросы истории. 1965. № 7.
113. Бердяев Н. Sub specie aeternitatis. Опыт философии. Социальные и литературные (1900—1906). СПб., 1907. С. 8.
114. Бердяев Н. Смысл истории. С. 18.
115. Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 4. С. 147.
116. Покровский М. Борьба классов и русская историческая литература. Л., 1926.
117. Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922. С. 58.
118. Шпенглер О. Причинность и судьба. Закат Европы. Т. 1. Ч. 1. СПб., 1923. С. 41.
119. Бердяев Н. Смысл истории. С. 259.
120. Бердяев Н. Смысл истории. С. 257.
121. См.: Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. М., 1983. С. 172.
122. Бердяев Н. Конец Ренессанса (К современному кризису культуры). — София. Проблемы духовной культуры и религиозной философии. Берлин, 1923. С. 34.
123. Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // В кн.: Освальд Шпенглер и Закат Европы. М., 1922. С. 64.
124. См.: Бердяев Н. Константин Леонтьев Очерк из истории русской религиозной мысли. Париж, 1926. С. 95.
125. Бердяев Н. Константин Леонтьев. С. 96.
126. Ницше Ф. Собр. соч. Т. 8. Происхождение трагедии или эллинизм и пессимизм. М., 1903. С. 9.
127. Бердяев Н. Конец Ренессанса. С. 34.
128. Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 3.
129. Мережковский Л. Полн. собр. соч. Т. VII. СПб. ; М., 1912. С. 294. 97
130. Лазарев В. Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М., 1922. С. 66.
131. Лазарев В. Указ. соч. С. 107.
132. Шпенглер О. Указ. соч. С. 110.
133. Пиотровский А. Кинофикация искусств. Л., 1929. С. 4.
134. Иоффе И. Культура и стиль. Л., 1927. С. 354.
135. Мишеев Н. Театр и общество // Вестник театра и искусства. 1922. № 15. С. 2.
136. Аполлон. 1910. № 7. С. 35.
137. Фриче В. Театр в современном и будущем обществе // В кн.: Кризис театра. М., 1908. С. 174.
138. Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923. С. 37.
139. Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обозрения, мюзик-холлы (1917—1945). М., 1983. С. 6.
140. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 73.
141. Форрегер Н. Авангардное искусство и мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 6. С. 10.
142. Новицкий П. Строительство социализма и стиль современной архитектуры // Печать и революция. 1928. № 2. С. 60.
143. Фриче В. Социально-психологические основы натуралистического импрессионизма // В кн.: Очерки реалистического мировоззрения. СПб., 1904. С. 675.

144. Мазаев А. Концепции «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975.
145. Арватов Б. Искусство и производство. М., 1926.
146. Арватов Б. От режиссуры театра к монтажу быта // Эрмитаж. 1922. № 11.
147. Борев Ю. Эстетика. М., 1981. С. 302.
148. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М. ; Л., 1930. С. 25.
149. Дмитриева Н. Опыты самопознания // В кн.: Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 6.
150. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989.
151. Сыма Цянь. Исторические записи («Ши-цзы»). Т. 1. М., 1972—1987.
152. Булгаков С. Философия хозяйства. Нью-Йорк, 1982. С. 301.
153. Грановский Т. Лекции по истории средневековья. М., 1986. С. 316.
154. Конрад Н. Запад и Восток. М., 1972. С. 55.
155. Конрад Н. Указ. соч. С. 63.
156. Конрад Н. Указ. соч. С. 64.
157. Араб-оглы Э. К критике культурно-исторической концепции Арнольда Тойнби // Вестник истории мировой культуры. 1957. № 4. С. 13.
158. Басов М. Творческие думы А. Ф. Лазурского о социальной жизни человечества. Вопросы изучения и воспитания личности. Пг., 1922. С. 627.
159. Известия общества археологии, истории и этнографии при Казанском университете. Т. 31. Вып. 2/3. Казань, 1920.
160. Амфитеатров А. Оргия // Образование. 1909. № 1, 2.
161. Амфитеатров А. Собр. соч. Т. 5. СПб., 1911. С. 11.
162. Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» // Вопросы философии. 1990. № 7. С. 148.
163. Хайдеггер М. Указ. соч. С. 148.
164. Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. Статьи по общественной и религиозной психологии (1907—1909 гг.). СПб., 1910. С. 98.
165. Мережковский Д. Полн. собр. соч. Т. VII. СПб. ; М., 1912. С. 7.
166. Соловьев В. Соч. : в 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 126.
167. Иванов В., Гершензон М. Переписка из двух углов. Пг., 1921. С. 11.
168. Конрад Н. Указ. соч. С. 63.
169. Иванов В., Гершензон М. Указ. соч. С. 12.
170. Мережковский Д. Полн. собр. соч. Т. VII. СПб. ; М., 1912. С. 174.
171. Иванов В. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С. 238.
172. Ницше Ф. Собр. соч. Т. 8. С. 134.
173. Уорф Б. Отношение норм поведения и мышления к языку // В кн.: Новое в лингвистике. Вып. 1. М., 1960. С. 160.
174. Мелетинский Е. Поэтика мифа. М., 1976. С. 295.
175. Бердяев Н. Конец Ренессанса. С. 10.
176. Араб-оглы Э. Указ. соч. С. 13.

Сведения об авторах

Акопян Левон Оганесович (Москва) – доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки Государственного института искусствознания, главный редактор электронного журнала «Искусство музыки. Теория и история», член научной редакции Нового собрания сочинений Д.Д.Шостаковича (Москва, издательство DSCH).

Алесенкова Виктория Николаевна (Саратов) – доктор искусствоведения, доцент Театрального института Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, ведущий научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований.

Волкова Полина Станиславовна (Краснодар/Петербург) – доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, профессор 6-ой кафедры русского языка Краснодарского высшего военного училища имени С.М.Штеменко, профессор кафедры социологии и культурологии Российского педагогического университета имени А.И.Герцена (Петербург).

Воронина Наталья Ивановна (Саранск) – доктор философских наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры культурологии и библиотечно-информационных ресурсов, председатель диссертационного совета (Теория и история культуры, искусства) Мордовского государственного университета имени Н.П.Огарева, директор Центра М.М.Бахтина, главный редактор научного электронного журнала «Бахтинский вестник», заслуженный деятель науки Российской Федерации, заслуженный учитель школы Республики Мордовия, трижды лауреат Государственной премии Республики Мордовия.

Демченко Александр Иванович (Саратов) – доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, Саратовского государственного университета имени Н.Г.Чернышевского и Тамбовского музыкально-педагогического института имени С.В.Рахманинова, главный научный сотрудник и руководитель Международного Центра комплексных художественных исследований, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича и Международной премии имени Николая Рёриха, главный редактор журналов «Манускрипт», «Pan-Art», «ИКОНИ».

Зайцева Марина Леонидовна (Москва) – доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заместитель директора по научной работе, профессор кафедры музыковедения, дирижирования и аналитической методологии факультета мировой музыкальной культуры Академии имени Маймонида Российского государственного университета имени А.Н.Косыгина.

Казин Александр Леонидович (Петербург) – доктор философских наук, профессор, научный руководитель Российского института истории искусств, профессор кафедры филологии и истории искусств Санкт-Петербургского ин-

ститута кино и телевидения, заслуженный работник культуры Российской Федерации, член Союза писателей и Союза кинематографистов России.

Киреева Наталья Юрьевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, учёный секретарь диссертационного совета Саратовской консерватории.

Котович Татьяна Викторовна (Беларусь) – доктор искусствоведения, профессор кафедры всеобщей истории и мировой культуры Витебского государственного университета имени П.М.Машерова.

Лабинцева Лариса Павловна (Луганск) – кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой культурологии и музыкознания Луганского государственного педагогического университета.

Михалёва Евгения Яковлевна (Луганск) – профессор, заведующая кафедрой теории и истории музыки Луганской государственной академии культуры и искусств имени М.Матусовского, заслуженный деятель искусств Украины.

Овчинников Павел Леонидович (Москва) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры эстрадно-джазовой музыки Российского государственного университета имени А.Н.Косыгина, солист Московского джазового оркестра под управлением Игоря Бутмана.

Поелуева Любовь Алексеевна (Москва) – доктор философских наук, профессор кафедры культурологии и социальной коммуникации Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации.

Свистуненко Татьяна Анатольевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова, приглашённый профессор Университета Калифорнии в Санта Барбаре.

Серова Наталья Сергеевна (Саратов) – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Саратовской государственной консерватории имени Л.В.Собинова.

Сигида Светлана Юрьевна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского.

Сиротина Ирина Львовна (Саранск) – доктор философских наук, профессор кафедры дизайна и рекламы Мордовского государственного университета имени Н.П.Огарёва.

Strenáčiková Mária Jr. (Slovakia) (**Стреначикова** Мария Младшая, Словакия) – доктор философии, доктор искусствоведения, профессор кафедры теоретических предметов факультета музыкального искусства Академии искусств (Academy of Arts, Faculty of Music Arts, Banska Bystrica, Slovakia).

Татаринцева Ирина Владиславовна (Тамбов) – кандидат искусствоведения, профессор кафедры дизайна и изобразительного искусства Тамбовского государственного университета имени Г.Р.Державина.

Холопова Валентина Николаевна (Москва) – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций Московской государственной консерватории имени П.И.Чайковского, председатель Научного комитета Общества теории музыки, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии Правительства РФ.

Хренов Николай Андреевич (Москва) – доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем масс-медиа Отдела зрелищных и медийных искусств Государственного института искусствознания, председатель Комиссии междисциплинарного исследования художественной деятельности при Научном совете РАН «История мировой культуры».

Цукер Анатолий Моисеевич (Ростов-на-Дону) – доктор искусствоведения, профессор, научный и творческий руководитель кафедры истории музыки, председатель диссертационного совета Ростовской государственной консерватории имени С.В.Рахманинова, председатель правления Ростовской организации Союза композиторов России, член Совета Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств России, лауреат премии имени Д.Д.Шостаковича.

Содержание

Ирина Татаринцева (Тамбов) Юбилейный год С.В.Рахманинова в Тамбовском государственном музыкально-педагогическом институте: научные публикации в диахроническом аспекте.....	3
Левон Акопян (Москва) Мои музыкальные миры	20
Наталья Воронина (Саранск) Новая книга о Михаиле Бахтине: <i>«Последнее слово не сказано...»</i>	42
Наталья Серова (Саратов) Уникальная серия	51
Павел Овчинников, Марина Зайцева (Москва) Московская джазовая школа	72
Александр Демченко (Саратов) Из цикла «Русская цивилизация»	88
Полина Волкова (Петербург) О феномене музыкальной театрализации.....	99
Татьяна Котович (Беларусь) «Победа над Солнцем»	127
Лариса Лабинцева (Луганск) Наши книжные издания.....	148
Евгения Михалёва (Луганск) О двух книгах последнего времени.....	177
Татьяна Свистуненко (Саратов) Ключевые исследования.....	198
Mária Strenáčiková Jr. (Slovakia) / Стреначикова Мария Младшая (Словакия) Jela Špitková; Life With The Violin / Ела Шпиткова: жизнь со скрипкой	226

Валентина Холопова (Москва)	
Родион Щедрин – годы спустя.....	235
Виктория Алесенкова (Саратов)	
История образов после истории искусства.....	242
Сведения об авторах.....	359

Научное издание

Диалог искусств и арт-парадигм

Статьи. Очерки. Материалы

Том 67

По материалам XII Международного форума

«Диалог искусств и арт-парадигм»

«SCIENCEFORUM PAN-ART XII»

20 октября 2023 года

Презентация книжных изданий

Редакторы В.Н.Алесенкова, С.П. Шлыкова

Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 06.12.2023 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».

Усл.-печ. л. 22,8. Уч.-изд. л. 22,9. Тираж 50. Заказ 79.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова

410012, Саратов, проспект им. Петра Столыпина, 1