Государственный институт искусствознания

ИСКУССТВОЗНАНИЕ: НАУКА, ОПЫТ, ПРОСВЕЩЕНИЕ

Сборник статей по материалам
международной научной конференции
9–11 ноября 2017 года

Москва 2018

УДК 7.072.2
ББК 70
И86

Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания

При содействии
Министерства культуры Российской Федерации
Фонда «Искусствознание: наука, опыт, просвещение»
Международного научно-культурного центра академических контактов (ISCCAC)

Рецензенты:
Долинская Е.Б., доктор искусствоведения,
Кривцун О.А., доктор философских наук

Редколлегия:
Н.В. Сиповская, О.А. Пашина, А.Ю. Казарян, Г.У. Лукина (редактор-составитель)

Искусствознание: наука, опыт, просвещение. Сборник статей по материалам международной научной конференции. 9–11 ноября 2017 года // Ред.-сост. Г.У. Лукина. – М.: Государственный институт искусствознания, 2018. – 596 с.

ISBN 978-5-98287-134-3

Сборник основан на материалах международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, просвещение». Материалы охватывают широкий круг тем и проблем, связанных с разными видами искусства (музыкального, театрального, изобразительного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, экранных искусств и пр.). Это комплексное междисциплинарное исследование многих отечественных и зарубежных ученых, преподавателей, научный интерес которых сопряжен с теорией, историей, философией искусства, художественной практикой и образованием. Сборник адресован специалистам гуманитарной сферы, занимающимся исследованием художественной культуры, преподавателям и всем, кто интересуется искусством.

ISBN 978-5-98287-134-3

© Государственный институт искусствознания, 2018
© Коллектив авторов, тексты, 2018
© И.Б. Трофимов, оформление, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 9

I Искусство: формы презентации

Е.В. Сальникова
Эпоха медийного бума и актуальные методы изучения экранных искусств 12

А.Д. Старусева-Першеева
Видеоарт как пространственное искусство 24

Н.Д. Мостицкая
Особенности языка декоративно-прикладного искусства в коммуникативном пространстве праздника 33

К.А. Луцишина
Медиа-репрезентация современного искусства российскими арт-галереями 41

Ш. Чжао
Кирпичные барельефы Ханьской эпохи из Чжэнчжоу и Наньяна: сравнительное исследование сюжетов 52

II Искусство и социум

Н.В. Сиповская
Искусство революции и революция в искусстве. Историографический аспект 66

Е.А. Минаев
Музыка в системе ценностных ориентаций информационного пространства общества 79

Л.И. Сараскина
Игры со временем и принципы осовременивания в российских и зарубежных экранизациях литературной классики 87

А.Е. Каменская
Арт-практики как средство переосмысления
городских территорий 99

Н.Г. Кононенко
«Незаметная» музыка Эрика Сати.
К истории кинематографического слышания 107

Е.Г. Малиновская
Молодые национальные школы XX века: культурная идентичность
или концептуальный выбор? 119

М.П. Матюшова
Художественный рынок. Антиномия художественной
и коммерческой ценности искусства 126

П.И. Попова
Роль современной скульптуры в формировании
новой городской среды. На примере работ, установленных
в Санкт-Петербурге в 1970–2010-е годы 134

III Человек vs искусство

А.С. Вартанов
Облик современника в советской фотографии и кино 1930-х годов 150

А.В. Карпов, Н.Н. Мутья
Портрет правителя в русской культуре конца XIX –
первой четверти XX века: социально-исторические аспекты 161

К.В. Орлова
«Каталонские тетради» Жоана Миро как источник исследования
его творчества 174

О.А. Юдина
Вторжение художника в социальное пространство:
лестница в творчестве Давида Альфаро Сикейроса 181

И.В. Перельман
Гендерный подход как аналитический прием изучения
произведений русской живописи второй половины XIX века 193

IV Архитектура: теория и история

И.А. Бондаренко
Архитектурно-градостроительное искусство культивирования среды жизнедеятельности 210

М.В. Дуцев
Архитектура на своей границе. Художественный потенциал промежутка 216

Ю.П. Волчок
Возрождение понятия «изящное» для осмысления диалога художественного образа и интеллектуальной идеи в современной архитектурной форме. Возвращение к началам 233

М.Р. Невлютов
Идея города Джозефа Рикверта 251

Б.М. Соколов
История садового искусства: от античных описаний до ландшафтной культуры XX века 260

О.В. Баева
Репрезентация этнической картины мира в архитектуре (на примере архитектуры армян Нижнего Дона) 273

А.В. Боков
Архитектура Юга России в национальной культуре и национальном пространстве 282

А.Ю. Казарян
Состояние и задачи изучения архитектуры средневекового Крыма и армянского зодчества как ее важной составляющей 289

Н.А. Коновалова
Культура Японии: раздвигая рамки дуальности 301

V Музыка и театр: научные проблемы и практические решения

Е.М. Левашев, Н.И. Тетерина
Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского: научные проблемы и практические решения 316

В.А. Александрова
Редакция П. Ламма–Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов 326

А.В. Комаров
Леонова или Мусоргский? Авторство романса «Письмо после бала» как источниковедческая и историко-культурная проблема 336

Г.У. Лукина
Тайна замысла хорового цикла С.И. Танеева ор. 35 на стихи К.Д. Бальмонта 347

Е.М. Петрушанская
Полифония намерений: по архивным материалам о премьере оперы И. Стравинского «The Rack's Progress» 364

К.А. Супоницкая
Валерий Гаврилин и Генрих Гейне (к вопросу об эволюции композиторского стиля) 373

Е.А. Артамонова
Неизвестные страницы русской музыкальной культуры: к истории создания Гимна СССР. Архивные находки 384

Н.К. Самойлова
Инструментальный ансамбль в русской музыке: тембровые новации 393

С. Цчида
«Горчичное зерно» Рахманинова (значение лейтритма «троичного удара» в финале «Этюдов-картин», соч. 39) 403

Е.О. Миклухо
Современный английский композитор Джон Тавенер об эзотерической и экзотерической музыке 415

Й. Чикота
Некоторые особенности стиля Фридьеша Хидаша (на примере «Праздничной музыки») 423

Р.В. Псху, А.В. Марцева, Н.Н. Данилова, Л.Г. Калашникова
Духовно-нравственное измерение современного театра: философский и лингвистический анализ «Рапсодии театра» А. Бадью 431

VI Философия искусства

Н.А. Хренов
Наука об искусстве в ряду гуманитарных дисциплин 438

В.В. Медушевский
Адекватен ли язык науки природе культуры? 453

И.В. Ефимова
Интонация и дух культуры 475

С.Ю. Штейн
«Современное искусство»: сегмент предметной области искусствоведения и/или предметная область самостоятельной дисциплинарной предметности 487

Н.Н. Брагина
Смысловой универсализм глубинных структур художественного текста 496

В.С. Степанов
Наследие и преемственность идей немецкого романтизма в фортепианном творчестве А.Н. Скрябина: к проблеме миниатюризации Космоса русского модерна 508

VII Проблемы художественного образования на современном этапе

В.Н. Белов, Ю.Г. Карагод
Проблемы высшей школы в России и за рубежом: философский подход 518

М.В. Городилова, А.Г. Коробова, Е.Е. Полоцкая, Л.К. Шабалина
Первая консерватория на Урале: из истории российского музыкального образования 522

И.В. Палагута
Кафедра искусствоведения в художественном вузе: проблемы и перспективы (опыт Академии Штиглица) 531

Л.А. Купец
Виртуальный герой, или Балет в современном консерваторском образовании (проблемы, мнения, перспективы) 539

Ю.И. Бундин
Правовая подготовка искусствоведов:
цели, содержание, опыт реализации 546

В.М. Келле
«Все мы родом из детства»
(о музыке для детей Бориса Чайковского) 551

А.В. Григораш
Современное искусство в контексте креативного образования 561

Abstracts and Keywords 567

Сведения об авторах 585

Предисловие

Представляемый читателям сборник издается по итогам работы международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт, просвещение», состоявшейся в Государственном институте искусствознания 9-11 ноября 2017 года. В ней приняли участие представители научно-исследовательских учреждений, художественных и гуманитарных вузов и музеев из Екатеринбурга, Красноярска, Москвы, Нижнего Новгорода, Оренбурга, Петрозаводска, Ростова-на-Дону, Санкт-Петербурга, Симферополя, Твери, а также ученые из Великобритании, Венгрии, Китая, Японии.

Институт искусствознания усматривает в сборнике широкую трибуну, с которой выступают ученые самых разных направлений, представляя свои воззрения, позиции, концепции. Встреча их исследований есть залог обогащения читателя целым рядом важных научных наблюдений, возможности с разных сторон взглянуть на основные задачи искусствознания – фундаментально-прикладные и просветительские. Широта задач отражена в заголовке сборника и его структуре из семи разделов, в которых соединили свои труды теоретики и историки искусства (музыкального, театрального, изобразительного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры, экранных искусств), философы, культурологи, преподаватели художественных и гуманитарных вузов, аспиранты. Их анализ, оценки и выводы как по общим проблемам, так и по отдельным вопросам изучения искусства, не всегда согласуются. Множественность точек зрения об искусстве отвечает многообразию творческого проявления сущности единого Бесконечного.

Редколлегия сборника стремилась сохранить в неприкосновенности индивидуальность авторской позиции каждой статьи, своеобразие и новизну концепций, предоставляя читателю возможность в диалоге с исследователями генерировать новые идеи и поиск смыслов.

Выражаем горячую благодарность всем авторам. Выход в свет настоящего издания был бы невозможен без труда многих десятков людей, затративших немало умственных, организационных и финансовых усилий для успешного завершения работы конференции публикацией настоящей книги.

I

Искусство: формы презентации

Е.В. Сальникова

Эпоха медийного бума и актуальные методы изучения экранных искусств

В гуманитарной науке последних лет наблюдается некоторая дезориентация, связанная с отставанием от стихийного развития действительности. Зигмунд Бауман, будучи выдающимся социологом нашего времени, констатировал, читая лекцию в Москве: «Мне кажется, что самая важная черта современного периода состоит в *ненаправленности перемен*. Сегодня, как никогда, сложно сказать о том, что происходящие перемены имеют какое-то заранее определенное направление, они застают нас врасплох, мы их не ожидаем и не предвидим. <…> Мы находимся в периоде interregnum, состоянии неуверенности, будущее непредвиденно, мы даже не знаем, как предвидеть развитие событий»[1]. Не стремясь взять на себя миссию предвидения, науки об искусстве не могут не фиксировать тех аспектов современного состояния мира, которые имеют непосредственное влияние на сферу искусства, и вместе с тем – способствуют усилению влияния искусств на состояние окружающей действительности.

Очередная мощная волна глобализации и ускорение технического прогресса, приводящего, в частности, к тотальному распространению в повседневности индивидуальных компьютеров, интернета, мобильной связи, создают мир, где все со всем взаимосвязано, где активизированы и постоянны различные коммуникативные процессы. Культурное пространство утрачивает жесткое деление на приватное и публичное[2], превращается в сплошную медийную среду – собственно, это и есть медийный бум, определяющий особенности функционирования искусств

[1] *Бауман З.* Лекция, прочитанная 21 апреля 2011 г. в клубе «ПирО.Г.И на Сретенке», в рамках проекта «Публичные лекции Полит.ру». Режим доступа: http://www.polit.ru/lectures/2011/05/06/bauman.html (дата обращения 21.06.2014).

[2] Public Space and the Challengers of Urban Transformations in Europe / Ed. by Madanipour A., Knierbein S., Degros A. New York: Routledge, 2014.

в начале XXI века. Тенденции во внешней жизни экранных искусств современного периода закономерно находятся в центре внимания ученых и осмысливаются в современной гуманитарной науке гораздо активнее. А внутренняя жизнь экранных художественных форм изучается недостаточно интенсивно.

Сложность ситуации в сфере наук об искусстве в нынешний период во многом связана с трансформациями представлений о научных прерогативах этих наук. Так, сформировалось исследовательское поле культурологической науки, которая взяла на себя осмысление масштабных социокультурных процессов. Искусствоведческая же наука погрузилась как в переосмысление и скрупулезное описание истории искусства, свободное от идеологического давления, так и в анализ произведений современного искусства, количество которых в медиасреде нарастает с небывалой интенсивностью. Вопросы теории художественной формы отступили в тень. Но без них невозможно продвижение в систематизации и типологизации современных трендов развития экранных искусств в широком культурном пространстве.

В данный момент совершенно очевидно, что сама жизнь искусства в современной действительности ставит науку об искусстве перед необходимостью интенсифицировать обобщающую рефлексию. В частности, это необходимо для эффективной исследовательской деятельности молодых ученых. При защитах кандидатских диссертаций нередко выясняется, что недостатки диссертации связаны, в сущности, с лакунами исследовательского дискурса. Молодой исследователь локальной проблемы не находит теоретических разработок более общих вопросов, которые он затрагивает в своей работе, ощущая свою тему частью более широкой и сложной проблематики. Это относится к вопросам градаций профессионального и любительского творчества в период Новейшего времени, соотношения понятий массового и элитарного, архетипа и амплуа, определения жанров и жанрово-тематических образований, присутствия отдельных формосодержательных элементов одного искусства в произведениях других видов искусства и т. д.

Цель данной статьи – рассмотрение плодотворных методов гуманитарной науки, изучающей экранные искусства в современный период. Для продвижения к данной цели сначала будет обозначена специфика бытования и развития экранных искусств в начале XXI века.

Медийный бум в сфере экранных искусств

Медийный бум в сфере экранного творчества характеризуется резким увеличением экранных устройств в жизненной среде, а также мощным нарастанием количества экранных произведений, доступных индивиду в тот или иной временной период. Первая проблема, которая стоит перед исследователем начала XXI века – перманентное отслеживание принципов циркуляции в медиасреде огромного количества произведений экранного искусства и осмысление их значимости.

Частота обращения к экранам, их чередование и даже симультанное использование в своем жизненном пространстве теперь остается на усмотрение отдельного зрителя. Те новые условия пользования музыкальным контентом, о которых писала Ю.В. Стракович[1], воздействуют и на жизнь экранных произведений. Зритель способен самостоятельно осуществлять селекцию и компоновать свое личное поле визуальной и аудиовизуальной информации, то есть находить и использовать экранные произведения, будь то игровые фильмы, сериалы, анимация, телевизионные программы, видеоблоги интернета и прочее. Широко входят в практику многократные просмотры любимых произведений. В свободном бесплатном доступе оказываются прежде считавшиеся редкими и труднодоступными «архивные» фильмы и визуальные материалы. Мировая история экранных искусств сегодня доступна как никогда.

Активно развивается также представление о праве и целесообразности зрителя, любителя того или иного произведения, внедряться в ткань этого произведения, вычленять фрагменты, трансформировать их, создавая новые экранные произведения – развивается любительское экранное творчество, пользующееся продуктами профессионального творчества как средством личного самовыражения.

Начинают активную экспансию в медийной среде такие формы любительского творчества, как любительская модная деятельность, любительская экранная журналистика, любительская анимация, которые еще недавно были попросту неосуществимы без встроенности субъектов творческого процесса в профессиональную индустрию культурного продукта.

Реклама товаров повседневного использования и реклама экранных произведений начинает восприниматься как самоценный вид экранного творчества, не столько служащий ориентации в мире потребления, сколько потребляемый в качестве экранного продукта.

Развитие электроники, тонких технологий, усложнение социальной структуры современного общества, ускорение социокультурной динамики приводит к нарастанию разнообразия профессий, связанных с интеллектуальной деятельностью. Рождается новый тип «массового» (по количественному представительству) зрителя – человека интеллектуального труда, нуждающегося в особом типе отдыха и развлечения с помощью экранных искусств, готового к активному восприятию гораздо более сложных экранных произведений, нежели подразумевала массовая культура середины XX века.

Далее будет рассмотрено влияние некоторых из перечисленных процессов на искусство и искусствознание.

Трансформации художественной формы и искусствоведческих подходов

Если попытаться ответить с точки зрения искусствознания на подразумеваемый вопрос Зигмунда Баумана о том, куда движется мир, то ответ

[1] *Стракович Ю.В.* Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке. М.: Классика – XXI, 2014.

будет заключаться в констатации усложнения и усиления интенсивности взаимодействия разных искусств и отдельных произведений в рамках одного искусства в современной медиасреде. Роль повседневной городской среды в современной социокультурной динамике обозначена в одной из статей К.Э. Разлогова: «Взаимодействие это практически осуществляется на совершенно ином уровне и в принципиально иной сфере: оно происходит в мегаполисе массовой культуры, где новые научные идеи преломляются сквозь призму научно-популярных фильмов и изданий, массовых журналов, телевизионных и радиопередач, да и повседневного общения, перерабатывающего передовые научные гипотезы в удобоваримую для всех (в том числе для деятелей культуры) форму реальных или вымышленных сюжетных коллизий, межличностных конфликтов и драматических столкновений.

Именно здесь, в повседневной городской жизни вкупе с политическими новостями, рекламой и телевизионными играми узкий специалист волей-неволей сталкивается с параллельными проблемами, волнующими деятелей других специальностей, а в конечном итоге – культурой всего человечества. Здесь, на улицах мегаполиса, на страницах печати, на теле- и киноэкранах, в Интернете происходит взаимодействие, вызывающее структурные сдвиги внутри той или иной социокультурной или научной сферы»[1]. Параметры бытия медиасреды требуют изучения, которое предполагает симбиоз антропологии медиа, культурологии, урбанистики и в некоторой степени социологии[2].

Наряду с традиционным изучением отдельных искусств все более необходимо обобщающее изучение предэкранных и экранных искусств, образующих целостную сферу художественного творчества, в свою очередь являющуюся составляющей гигантской сферы визуальной культуры[3].

[1] *Разлогов К.Э.* Образ города в киноискусстве. Между «Метрополисом» и «Матрицей» // Города мира – мир города. М.: НИИ РАХ, 2009. С. 93.

[2] Designed for the 21st Century. Interdisciplinary Questions and Insights / Ed. by Inns T. Aldershot. Hampshire: Gower Publishinng Limited, 2007; High-Speed Society: Social Acceleration. Power and Modernity / Ed. by H. Rosa and W.E. Schenerman. Pennsylvania: The Pennsylvanian State University Press, 2010; Global Cities, Cinema, Archtecture, and Urbanism in a Digital Age / Ed. by L. Krause and P. Petro. Rutgers University Press, 2003; *Parkinson J. R.* Democracy & Public Space. The Physical Sites of Democratic Performance. Oxford University Press, 2012; *Tonkiss F.* Space, the City and Social Theory. Social Relations and Urban Forms. Cambridge: Polity Press. 2005; *Zukin Sh.* Naked City: The Death and Life of Authentic Urban Places. Oxford University Press. 2010; *Сальникова Е.В.* Современная медийная среда: ситуация многомирия // Этнографическое обозрение. № 4. 2015. С. 27–40.

[3] См.: *Божович В.И.* Традиции и взаимодействие искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. М.: Наука, 1987; *Вартанов А.С.* От фото до видео. М.: Искусство, 1996; *Разлогов К Э.* Искусство экрана от синематографа до Интернета. М.: РОССПЭН, 2010; Телевидение между искусством и массмедиа / Отв. ред. Вартанов А.С. М.: Государственный институт искусствознания, 2014.

16

Ранее при селекции произведений для подробного анализа искусствовед руководствовался прежде всего критериями художественного совершенства. Сегодня наряду с этим традиционным подходом не менее важным становится наличие в художественной материи произведения актуального смыслового поля, прочно связанного с острыми, полемичными вопросами, волнующими современных людей. Наличие такого поля не отрицает возможности художественного несовершенства произведения. Типичным вариантом художественных проблем в сегодняшних экранных произведениях является малая связность всех звеньев формы, малая проработанность логики сюжетных переходов и внутреннего наполнения образов второстепенных и эпизодических героев. Нередко кажется, что перед нами набросок, черновик, с чертами художественной небрежности или грубоватой ремесленности. Однако среди несуразностей, эстетических разрывов и эклектических нагромождений очевидно развитие ключевых мотивов современности, весьма осмысленных и содержательно насыщенных деталей. Произведение бывает похоже на перечень так называемых «ключевых слов» эпохи, начертанных, быть может, крайне бегло, без стилистических изысков, но улавливающих нечто весьма существенное в тех процессах, которыми живет современное общество. Именно высокой концентрацией таких ключевых мотивов эпохи нередко объясняется незаурядная популярность далеко не совершенных произведений.

Одним из центральных мотивов нашего времени стала художественная рефлексия экранных произведений о трансформациях медиасреды, роли экранной техники в ней, о значимости субъектов медиасреды как модераторов, так и рядовых пользователей.

В медийной среде происходит интенсивное взаимодействие информационных блоков, в частности эстетической информации в формах творческих идей, мотивов, сюжетов, жанров, приемов, архетипических образов. Интернет-среда отличается нефиксированностью иерархических градаций, динамикой сопоставительных пространств, бессистемностью нарастания количества потенциально доступного художественного контента. В такой среде – а она до известной степени влияет и на медийное пространство по эту сторону экранов – важно не затеряться, быть востребованным, воспринимаемым.

Новизны слишком много и в окружающей действительности. И современный человек далеко не всегда жаждет исключительно нового, ведь оно в известной мере мобилизует, требует брать на себя внутреннюю смелость в личностной интерпретации увиденного, в постижении «с нуля». Многие современные авторы стремятся рационально дозировать уровень художественной новизны, сообщать своим произведениям статус неотъемлемых составляющих медиасферы, тесно связанных с другими ее составляющими, встроенными в «сеть» художественных образов, мотивов, трендов. Делается ставка на зрительскую радость встречи со знакомыми принципами жизни вымышленного мира, удовлетворение от узнавания уже виденного, проведение аналогий и сопоставление с

другими вариантами использования сходных мотивов. Этот принцип использует не только массовое коммерческое кино и ТВ, но и сложное артхаусное искусство. Например, фильм «Возвращение» (2003) Андрея Звягинцева поставил в центр тему случайной смерти, одну из наиболее дискуссионных и уже многократно воплощенных в западном артхаусном кино конца XX – начала XXI века. Фильм «Мне не больно» (2006) Алексея Балабанова использует сюжетный ход, аналогичный фильму «И твою маму тоже» (2001) Альфонсо Куарона.

Высокая оригинальность уже не единственный или, во всяком случае, не главный идеал творческой личности. В обиход экранных индустрий входит практика давать в новых произведениях некие художественные «references», своего рода образы-ссылки на те произведения, которые уже находятся в состоянии активной медийной циркуляции. Сегодня не вполне точным будет характеризовать подобное явление как «цитатность», «ассоциация» или «эпигонство», «клиширование». Скорее, речь может идти о понимании важности встраивания всякого нового произведения в художественный гипертекст эпохи, о потребности включения в перманентный имперсональный диалог лейтмотивов и образов, наиболее актуальных для данного исторического периода.

Сегодня в экранных искусствах можно наблюдать не столько спонтанно и неотвратимо происходящую смерть Автора, выражаясь словами Ролана Барта[1], сколько сознательное принесение Автора в жертву культурному гипертексту эпохи – но ради возможного возрождения авторского начала. Медийный успех то и дело приводит к постепенному превращению авторского приема, авторского решения в «бродячий» мотив, прием, образ, сюжет и наоборот – к приданию бродячему по сути мотиву авторских смыслов[2]. При этом проблема первенства в актуализации того или иного мотива отступает в тень.

Так, мотив тактильного проникновения героя во внутренности организма, своего или чужого, иногда с извлечением изнутри неких органических или неорганических элементов, активизировался еще в научно-фантастической картине «Видеодром» (1983) Дэвида Кроненберга и в фильме Скорсезе «Последнее искушение Христа» (1988). Герой Кроненберга вынимал из своей брюшной полости окровавленный прямоугольник кассеты, сформировавшейся прямо в его теле, Иисус же временно извлекал из своей груди сердце. Однако оба случая были скорее экранными аттракционами. После этого старта прошло некоторое время, частота использования мотива погружения руки внутрь организма и / или извлечения чего-либо из организма резко возросла. Можно наблюдать вариации данного мотива в «Матрице», «Людях Х», «Железном человеке», клипе

[1] *Барт Р.* Смерть автора // *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1999. С. 384–391.

[2] Авторство отдельного целостного произведения, хотя формально закрепляется в ряде случаев за режиссером, за режиссером и сценаристом либо за режиссером, сценаристом, художником и продюсером, тем не менее вообще всегда образует более сложное коллективное творчество в сфере экранной культуры.

«Mein Herz brennt» рок-группы «Rammstein», сериалах «LOST», «Больница Никербокер», «Шерлок Холмс» и пр. В конце XX – начале XXI века этот мотив перестал быть преимущественно приемом эпатажа, но воплотил острую потребность в прямом контакте современного человека с живой материей, в прямом воздействии на нее, все более редким в эпоху нарастающей дистанционности.

Наиболее сильная драматизация данного мотива происходит тогда, когда он уже стал чуть ли не привычным клише популярного кино. В «Фаусте» (2011) Александра Сокурова герой, трактованный прежде всего как врачеватель, медленно извлекает внутренности из брюшной полости вскрытого им тела. Внутренности массивны и тяжелы, и кажется, что это ощутимо одновременно по обе стороны экрана, по контрасту с не менее острым переживанием истоньшения духовной материи самого Фауста и всего окружающего его мира. Сокуров сообщает клишированному мотиву новые смыслы, используя его вне парадигмы компенсаторных киноприемов, восполняющих дефицит реальных жизненных впечатлений, но как важное звено осознания кризиса и умирания духовного начала в тех, кто, казалось бы, должен являться его хранителем.

Эпоха массмедиа на данный период щедро открыла для рядового пользователя ресурсы мировой культуры, оттиски которой приспособлены к транслированию на многообразных искусственных носителях. Тем самым индивид оказался перед тем фактом, что культуры иностранной вокруг больше, чем культуры родной, национальной – больше в свободном доступе, а нередко и в повседневном трехмерном пространстве. Ведь мир в целом значительно больше всякой отдельной страны, отдельной национальной культуры. В произведениях зарубежных режиссеров все чаще встречаются отсылы к российскому кинематографу разных лет. А голливудские блокбастеры – излюбленные хиты российских центральных телеканалов. Во множестве стран мировой фестивальный артхаус – обитатель домашних интернет-порталов и кабельных телеканалов. Формирование кинематографистов новых поколений протекает в процессе их перманентного восприятия зарубежных экранных произведений. Во множестве случаев создаются международные проекты, которые вообще невозможно отнести к какой-либо конкретной национальной кинематографии. Поэтому уже не столь оправданы попытки проводить разграничительные линии и автономно изучать экранные искусства сугубо отечественного происхождения. Процессы освоения, духовного присвоения и интеграции правят бал в культуре рубежа XX–XXI столетий.

Многие иерархические градации, казавшиеся достаточно константными в сфере искусства, обнаруживают свою относительность. Еще недавно было принято оперировать категориями элитарного и массового искусства[1]. Публиковались научные монографии и защищались диссертации,

[1] См.: *Костина А.В.* Диалектика массового и элитарного в современной культуре: в 2 ч. М., 2001; *Gans H.J.* Popular Culture and High Culture in a Changing Class Structure // Prospects: An Annual of American Cultural Studies. Cambridge. 1985. Vol. 10. P. 4.

в которых рассматривалось содержание названных категорий и их соотношение, но никак не сама целесообразность их применения.

Сегодня же сосуществование массового и элитарного в искусстве вступило в кардинально иную фазу, что особенно хорошо видно по состоянию экранных искусств. Многие известные кинорежиссеры, несомненные представители авторского кино, осознают, что успех у широкой аудитории – это не роскошь, а «кислород» современной творческой личности, работающей в такой затратной и организационно трудоемкой сфере, как киноиндустрия. Они начинают ориентироваться не на узкие аудитории знатоков и профессионалов, а на разнородные аудитории, в которые могут входить как знатоки экранного искусства, так и далекие от кинопрофессий интеллектуалы, привыкшие жить в размышлениях об актуальных проблемах современного мира. И экранные произведения для них – это дискуссионная эстетическая форма, внутренний диалог с которой они готовы регулярно вести.

Самые разные режиссеры и представители сложного серьезного кинематографа, и создатели коммерчески успешного массового кино, работают одновременно в серьезном артхаусе, в массовом развлекательном кино и в форматах сериала. К ним можно отнести и Дэвида Линча, и Квентина Тарантино, и Джима Джармуша, и отечественных Сергея Урсуляка, Николая Досталя, Алексея Попогребского, Карэна Шахназарова, Валерия Тодоровского, Анну Меликян.

Сергей Урсуляк, ранее известный по фильмам «Летние люди», «Русский регтайм», «Долгое прощание», оказывается автором культового сериала «Ликвидация» и ряда других сериалов («Исаев», «Жизнь и судьба», «Тихий Дон»). Алексей Попогребский, прославившийся у фестивальных аудиторий картинами «Коктебель» (в соавторстве с Борисом Хлебниковым) и «Как я провел этим летом», снимает сериал «Оптимисты».

Напротив, Содерберг, известный как создатель высоко популярного и коммерческого фильма «Одиннадцать друзей капитана Оушена», снимает серьезную и мало «смотрибельную» с точки зрения обыденного сознания кинодилогию «Че», а также абсолютно не соответствующий эстетике массового развлечения сериал «Больница Никербокер» («The Knick», 2014–2015). Обладатель «Оскара» и премий Каннского кинофестиваля Паоло Соррентино снимает сериал «Молодой папа» о жизни Папы Римского и нравах Ватикана, создавая большую экранную форму, не укладывающуюся ни в определение элитарного, ни в определение массового. Голливудское кино все активнее использует принципы или визуальные иллюзии тех художественных принципов, которые провозглашали спасительными для искусства кино Ларс фон Триер и Томас Винтерберг в манифесте «Догма- 95»[1]. Не только в музыкальной сфере, но и во многих других наступает эпоха художественного «кроссоверства»,

[1] *Сальникова Е.В.* Жизнь кинокамеры: эволюция мифа // Кино в меняющемся мире: в 2 ч. Ч. 2. М.: Издательские решения. Ridero, 2017. С. 61–63.

творчества на грани массового и высокого искусства[1]. Исследователь, привыкший оперировать категориями «массовое искусство» и «элитарное искусство», будет все с большим трудом находить воплощение данных понятий в их чистом виде.

Как нам представляется, гораздо органичнее понятия «массовое в искусстве» (или «популярное в искусстве») и «элитарное в искусстве», поскольку границы этих, казалось бы, полюсных понятий нередко проходят через одно и то же произведение. И это относится не только к современным произведениям. В «Гамлете» Шекспира существуют пласты «популярного», некое смысловое поле, доступное и для понимания лондонских низов XVI века, матросов на корабле, необразованных людей разных эпох. Но есть и сложная художественная форма, и философские пласты, требующие понимания более духовно развитого, подготовленного зрителя и читателя. Наконец, есть и «элитарное» – те мотивы, которые могут быть верно прочитаны лишь теми, кто хорошо знаком с драматургической и сценической традицией (например с семантикой сценического люка, полога «heavens» и пр.), с искусством позднего Средневековья (например с образами безумия влюбленного рыцаря), с гомеровским эпосом (так, требуется знание о том, кто такая Гекуба и что происходит в «Илиаде», чтобы понять просьбу Гамлета прочитать перед ним монолог о Гекубе). В произведениях, которые нередко кажутся сугубо «массовыми», тоже можно находить «элитарное», те смысловые пласты, которые могут быть прочитаны лишь теми, кто обладает особым знанием или способен к постижению некоторых нюансов художественной формы, не замечаемых большинством. (Например, это визуальные отсылы к живописи прерафаэлитов и работам Уильяма Блейка в экранизациях романов Джоан Роулинг, отсылы к театральным эскизам Иниго Джонса в сериале «Игра престолов» и пр.)

Все менее эффективна узкая специализация, стремление ограничить себя изучением исключительно массового, популярного или же высокого, элитарного, артхаусного. Гораздо органичнее свободный взгляд на искусства вне жестких разграничительных линий, а также готовность держать в поле наблюдения и научной рефлексии широкий спектр явлений художественной культуры, чтобы видеть, как происходят их внутренние диалоги.

Например, если исследователь европейского артхаусного кино не учитывает одновременно значения американского массового кинематографа, он может пройти мимо той высокой семантизированности образов, которые возникают в финале «Меланхолии» (2013) Триера. Планета Меланхолия, постепенно надвигавшаяся на нашу планету, наконец появляется в виде гигантской огненной сферы, сметающей на своем пути Землю и ее обитателей. Триер предельно обостряет переживание опасного приближения планеты, ее движения на героев – и на зрителей – неукротимого,

[1] *Журкова Д.А.* Искушение прекрасным. Классическая музыка в современной массовой культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2016. С. 102–108.

неостановимого, неизбежного. Побыв несколько секунд устрашающим, хотя и весьма эстетичным фоном для сидящих в «волшебном» шалаше Жюстин, Клэр и ее сына, раскаленная сфера взрывает и уничтожает все живое. Этот финал является визуальной контррепликой на американское киноклише: луна как эффектный светящийся задник, прекрасная «декорация Вселенной», на фоне которой происходит движение (в том числе известнейшие взлеты на велосипедах в сцене побега в «Инопланетянине» Стивена Спилберга). При этом ровное свечение «американской» луны делает ее ближе к форме диска, нежели сферы. Такая Луна статична, безопасна, уподобляет драматические эпизоды жизни персонажей театру теней и гармонизирует картину мира. Триер же взрывает кинотрадицию уютной, декоративно-изысканной Вселенной. Он подчеркивает весомый неспокойный объем Меланхолии и мощь необратимого физического воздействия. Декорацией же оказывается пещера-шалаш, сделанная Жюстин из веточек в качестве символической защиты от смертельной опасности, несущейся из космоса. Декорация эта показывает внутреннюю готовность героини к собственной гибели и признание закономерности конца света. Иначе говоря, Триер полностью опрокидывает «лунную» традицию американского кино, подчеркивая тем самым разницу между идеализацией гармонизирующей и идеализацией антиутопической.

Конечно же, диалоги различных художественных школ, традиций, исторических эпох характерны не только для современности , но они особенно очевидны именно сегодня. Возрастает подвижность границ каждого искусства, отделяющего его от других искусств. Нередко можно наблюдать ситуацию, когда одно искусство или вроде бы устоявшийся жанр начинает активнее пользоваться выразительным языком смежных искусств и жанров. Исследователь должен держать руку на пульсе нескольких искусств, чтобы отслеживать эти взаимообмены и жанровые трансформации. Например, современные эстрадные клипы, казалось бы, надо анализировать прежде всего как музыкальные произведения, а точнее песенные и одновременно экранные, поскольку таковы формальные составляющие их художественной материи. Но это так лишь в малой части. Активно развиваются эстетические параметры клипов, не принадлежащие ни музыкальному искусству, ни экранному. Если мы зададимся вопросом, какие элементы формы несут основные смыслы в последних клипах группы «Ленинград», то окажется, что это не музыка и не язык экранных искусств, а скорее драматические диалоги, актерская игра, иногда почти театральный антураж. Перед нами в первую очередь не произведения песенного творчества и не экранные произведения, а скорее драматические сценки с куплетами, положенными на музыку. Некоторые из них демонстрируют усвоение профессионалами активно формирующейся эстетики любительской интернет-пародии на телевизионные программы. На перекрестье этих форм рождается немало клипов, которые нецелесообразно рассматривать как клипы, поскольку их сущность – это эстрадная или пародийная эстрадная миниатюра, существующая на экранном носителе.

То же самое относится к любительской форме искусства, которая сейчас активно развивается в интернете, – детские представления с игрушками. Опять же, казалось бы, надо считать это любительской кукольной анимацией, то есть прежде всего экранным жанром. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что экранные средства выразительности здесь задействованы минимально и художественный язык гораздо ближе театру, поэтому точнее характеризовать этот жанр как кукольный видеоспектакль с элементами открытой условности в виде рук, управляющих игрушками и декорациями. Кстати, сама по себе открытая условность кукольных видеозрелищ не есть признак любительства или низкого художественного уровня произведения. И профессиональный кукольный театр, и профессиональная авторская анимация широко используют принципы открытой условности.

Интерес к обозначенной выше гибридизации форм больше проявляют культурологи, тяготеющие к изучению digital culture, смыслового поля современного мира и готовые признать ценность какого-либо произведения прежде всего как культурного явления, носителя смыслов, а не художественных открытий. Однако парадокс заключается в том, что грамотно проанализировать подобного рода явления, увидеть художественные достоинства, если они есть, проще скорее театроведу, нежели культурологу (который может быть не готовым прочитывать отдельное художественное произведение), музыковеду или исследователю анимации (которые ориентированы, как правило, на изучение авторского или хотя бы профессионального искусства в своей сфере).

Некоторые выводы

Итак, в современный период представляется актуальным изучение художественных процессов, а при анализе отдельных произведений – определение их места в гипертексте современной культуры. При рассмотрении отдельных произведений эффективны методы сопоставительного и сопоставительно-типологического анализа, поиск аналогий, ассоциативность, способствующие осознанию соотнесенности произведения с другими художественными явлениями прошлого и настоящего.

Перед исследователем стоит задача перманентного ознакомления с новыми и новыми произведениями, появляющимися в медиасреде, для осмысления целостной картины развития экранных искусств. Эта картина нуждается в систематизации, в описании принципов ее динамического разрастания, а также в анализе тех внутренних трансформаций, которые переживает сегодня художественная форма.

Необходима готовность ученого держать в поле зрения процессы, происходящие в смежных искусствах, что позволит следить за развитием гибридных форм. Практически невозможно плодотворно заниматься только телевидением, только кино, только интернет-творчеством, только «массовым» либо только «высоким» искусством, потому что происходит

непрерывное, стихийное, семантически насыщенное взаимодействие различных визуальных искусств.

Плодотворными могут стать симбиозы методов театроведения, киноведения, изучения телевидения и компьютерных форм, а также междисциплинарные подходы, сочетание искусствоведения с культурологией, антропологией медиа и урбанистикой. При изучении современных экранных искусств весьма полезно держать в поле зрения среду повседневного обитания, состояние экранной техники в ней, тренды взаимодействия людей с экранами. Изучение многообразной динамики в бытовании современного искусства и его внутреннем строении поможет более полно прочитывать то послание, которое стихийно пишется нашей эпохой в формах художественной материи.

А.Д. Старусева-Першеева

Видеоарт как пространственное искусство

Введение

Видеоарт как искусство, возникшее в результате развития техники и накрепко связанное с ним (technology based art), требует регулярной ревизии своей дефиниции в связи с развитием технологий. В разные периоды времени на передний план выходили различные особенности медиума и, соответственно, грани видеоискусства. Нам представляется, что сейчас ключевым для понимания сущности видео и его значения в поле искусства является пространственный компонент. Сама по себе возможность работать с пространством возникла в момент рождения видеоарта, но только сейчас, на наш взгляд, она становится ключевой.

I. Определения видеоарта

С середины 1960-х по 1980-е годы искусство видео мыслилось как художниками, так и исследователями в первую очередь как работа с новым типом движущегося изображения, с видеосигналом. Если фото- и кинопленка фиксируют информацию, содержащуюся в световом потоке, и потому фильму присущ «онтологический реализм»[1], то магнитная лента, напротив, может подвергаться воздействиям различного плана, а потому способна как искажать изображение реального мира, так и придавать зримую форму явлениям совершенно не визуальным, например, звукам. Кроме того, видеозапись, в отличие от пленочной, может сниматься и проигрываться в режиме реального времени, создавая эффект обратной связи, что позволяет художникам осуществлять действия в реальности и на экране одновременно, стирая границы между действительностью

[1] *Базен А.* Онтология фотографического образа // *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 40–47.

и ее отображением. Именно эти выразительные возможности видео подчеркивались в первых серьезных исследованиях, посвященных видеоарту: в статье Розалинд Краусс[1] и в книге Джина Янгблада[2]. Если Краусс фокусируется на исследовании режима обратной связи, рассматривая его эстетизацию как работу художника с проекцией и отражением (что сродни работе психолога), то Янгблад описывает массу футуристических форм экранных искусств (голографическое кино, проекты биокомпьютеров и т. д.) и их коммуникативные возможности. А.Л. Риз показывает, что будущая экранная культура, по Янгбладу, будет развиваться в трех направлениях: а) в сторону стирания границ между формами искусства, в результате чего кино и перформанс окажутся сплавленными в общее целое; б) в сторону исследования электронных технологий и киберпространства; в) в сторону нарастающей интерактивности, приглашающей зрителя к активному соучастию (в противовес пассивному потреблению кино- и телепродукции)[3].

Говоря о видео, Джин Янгблад уделяет наибольшее внимание работам, сделанным с помощью хромакея и других технологий преобразования изображения, которые, на его взгляд, являются ключом к передаче состояния расширенного сознания. И если мы обратимся к определениям видеоарта, зафиксированным в словарях, обнаружится, что и по сей день это искусство идентифицируют прежде всего по технологическому принципу[4].

Однако с 1970-х годов произошло важное изменение: развитие цифровых технологий. С одной стороны, новый медиум позволил усилить те возможности, которыми уже обладало видео, но с другой, цифровое изображение стало достоянием как художников, так и кинематографистов. Вследствие этого теперь невозможно говорить о технических различиях между экранными искусствами. И одновременно со всеобщим переходом на «цифру» в видеоарте произошел «кинематографический поворот» (cinematic turn): получив возможность делать записи более высокого качества, художники стали все чаще создавать нарративные, соперничающие с кино работы. В исследованиях, посвященных

[1] *Krauss R.* Video art: the aesthetics of narcissism // October. 1976. Vol. 1 (Spring). P. 50–64.

[2] *Youngblood G.* Expanded Cinema. Boston: E.P. Dutton, 1970. 432 p.

[3] *Rees A.L.* Expanded cinema and narrative: a troubles history / Expanded cinema: art, performance, film. London: Tate publishing, 2011. P. 13.

[4] Video art / Oxford English dictionary, 2017. URL: http://www.oed.com/view/Entry/36448402?redirectedFrom=video+art#eid15555189.

Video art / Collins English dictionary, 2017. URL: http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/video-art.

Видеоарт / Большой толковый словарь по культурологии. Кононенко Б.И., 2003. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1407/%D0%92%D0%B8%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D0%B0%D1%80%D1%82.

видео, вопросы о характере повествования также вышли на передний план[1].

Однако, анализируя данные тексты, легко заметить, что видеоарт можно отделить от традиционных форм кино- и телевизионной продукции, но невозможно найти ту грань, которая отделяла бы его от экспериментального фильма.

В последние же годы заметна тенденция к разработке пространственных возможностей видеоарта: создаются крупные полиэкранные инсталляции и видеоскульптуры, в которых подчеркивается пластическое начало, а наиболее ярким выражением этого процесса становятся работы в виртуальной реальности, и эта форма может быть условно названа «тотальным экранным произведением». С нашей точки зрения, сегодня, когда видеоарт уже нельзя определять по технологическому признаку и крайне сложно охарактеризовать как особую форму повествования, имеет смысл определять его как пространственное экранное искусство.

II. Видео и работа с пространством

Начиная исследование данного вопроса, следует оговорить, что существует огромное количество видео, не задействующих пространство: в них художник работает только с движущимся изображением. И столь же много видеоработ, выходящих в третье измерение, их можно разделить на две категории: видеоскульптура и видеоинсталляция.

По аналогии с тем, как разделены понятия скульптуры и инсталляции, слово «видеоскульптура» подразумевает объект, включающий в себя экран(ы), который обладает пластической цельностью и автономен по отношению к зрителю; а термин «видеоинсталляция» обозначает произведение с одним или несколькими экранами, в котором создается пространство, куда зритель может войти.

Видеоскульптура возникла раньше, чем видеоинсталляция, и даже раньше, чем первые видеокамеры появились на рынке бытовых приборов. Первыми видеоскульптурами стали реди-мейды из телевизоров, которые создавали Вольф Фостел и Нам Джун Пайк в начале 1960-х годов (рис. 1).

Художественным жестом было уже само помещение телевизионного приемника, который у зрителей ассоциировался в первую очередь с домом, с их собственной гостиной, в пространство галереи. В белом кубе телевизор лишался своей прямой функции, он больше не показывал

[1] *Wooster A.-S.* Why don't they tell stories like they used to? // Art Journal. Vol. 45. No. 3. Video: The Reflexive Medium (Autumn, 1985). P. 204–212.

White D. Degree Zero: narrative and contextual image / Expanded cinema: art, performance, film. London: Tate publishing, 2011. P. 110–124.

Марченкова В.Г. Особенности языка нарративного видеоарта России и Китая / Автореф. дис. … канд. иск: 17.00.03. М., 2013. 24 с.



Рис. 1. Подготовленный телевизор на выставке Н.Д. Пайка «Экспозиция музыки – электронное телевидение» (1963). Фото: М. Монтве. Источник: medienkunstnetz.de

эфир того или иного канала, а выступал в качестве готового объекта или инструмента, с помощью которого художники работали с видеосигналом.

Нам Джун Пайк развивал это направление в 1970–1990-е годы, создавая такие объекты, как «ТВ-бюстгалтер» (1969), «ТВ-Будда» (1974) и различные варианты «ТВ-роботов», которые становились как бы идолами современного коммуникационного общества (рис. 2).

В видеоскульптурах Пайка, Фостела, И. Шнайдера, Ф. Жилетта телевизоры включены и ловят сигнал, но изображение не играет никакой роли. Вместо того чтобы передавать информацию, транслируемую в эфире, телевизор выступает как носитель массовой информации вообще, содержание же экранных образов художники игнорируют, их интересует только пластическая сторона объекта.

Другим вариантом видеоскульптуры являются произведения, где изображение находится в симбиозе с материальным носителем. Таковы, например, «куклы» Тони Урслера, где экран представляет собой голову некоей фигурки, а проекция становится ее лицом (рис. 3).

Еще один пример: работы Гэри Хилла, в которых экраны выступают как бы частями фрагментированного тела, которое зритель должен мысленно собирать при просмотре, тем самым обращаясь к проблеме раздробленности/неполноты ощущения и восприятия человеком собственного тела (рис. 4).



Рис. 2. Один из ТВ-роботов Нам Джун Пайка. Søren Kierkegaard Robot, 1996. Источник: Frida Gregersen / http://m.smk.dk



Рис. 3. Тони Урслер. Кукла Трэйси, 1994. Источник: http://www.artnet.com



Рис. 4. Гэри Хилл. Крест. 1983–1987. Источник: http://www.medienkunstnetz.de

Интересно отметить, что сегодня, когда телевизоры с электронно-лучевой трубкой уступили место плоским экранам, логично было бы показывать видео именно на последних, однако в профессиональной среде объемные мониторы по-прежнему востребованы, как представляется, именно в силу своей «телесности». На Манифесте'11 художник Ли Ледэр собрал группу людей, представляющих срез цюрихского общества, для импровизированной психотерапевтической сессии, которая была записана и показана на больших мониторах, выставленных по кругу, что вызывало у зрителей ощущение соприсутствия (рис. 5). Схожим образом инсталляция, привезенная Хауном Доуни на Венецианскую биеннале современного искусства-2017, представляет собой размещенные по кругу мониторы с записью ритуала венесуэльских аборигенов, и этот



Рис. 5. Ли Ледэр. Здесь и сейчас. 2016. Источник: miandn.com

круг призван вызвать у зрителей ощущение сопричастности, возможности войти в жизненный мир этого сообщества (рис. 6).

Как и скульптура, подобные видеообъекты обращаются к зрителю через кинестетический канал и адресованы к навыкам телесного сопереживания.

Через тот же канал происходит коммуникация в случае видеоинсталляции, будь то полиэкран, окружающий зрителя как чрезмерно насыщенная



Рис. 6. Хуан Доуни. Круг огней. 1979/2017. Источник: news.artnet.com

аудиовизуальная среда, или интерактивное произведение, работающее в режиме обратной связи.

Интерактивные видеоинсталляции художники начали создавать уже в конце 1960-х годов, когда видео и перформанс воспринимались как связанные практики. Одним из ярких примеров работ такого плана стал «Вживую записанный коридор» Брюса Наумана, представлявший собой узкий проход, по которому зрителю предлагалось двигаться вглубь, по направлению к расположенному в конце телевизору, где он ожидает увидеть самого себя приближающимся, а вместо этого видит удаляющимся, словно это вовсе и не он, а некто иной в абстрактном коридоре. Такая, казалось бы, легкая аберрация вызывает сильный когнитивный диссонанс, что позволяет художнику подтолкнуть зрителя к размышлению о совпадении/несовпадении референта (физического тела) и означающего (экранного образа). На схожих конфликтных стимулах строили свои работы Джоан Джонас, Питер Кампус и другие видеохудожники в 1970–1980-х годах.

В широком смысле можно сказать, что любая многонакальная видеоинсталляция интерактивна. Экраны, обступающие человека и бомбардирующие его потоками изображений и звуков, соединяющихся в многоголосый рассказ, предполагают особый характер просмотра, значительно отличающийся от привычного (пассивного) зрительского опыта. Работа с полиэкраном является средством создания ситуации когнитивного переполнения для зрителя. Это инструмент выстраивания сложных и хаотичных в своей итоговой форме произведений, которые рассчитаны на творческое соучастие зрителя и его готовность встретиться с превосходящим его перцептивные возможности информационным потоком. В данном случае речь следует вести не об авторском опыте, который передается зрителю посредством рассказа, а о создании условий для возникновения зрительского опыта, который каждый раз будет уникальным. И само пространство между экранами, среди экранов, в котором располагается зритель, оказывается обогащенной, стимулирующей средой.

Сегодня же новым будоражащим опытом стало пребывание в виртуальном пространстве. Технологии создания виртуальной реальности (VR) разрабатывались уже с 1960-х годов, но подлинной убедительности генерируемое компьютером пространство достигло только сейчас. Мы являемся свидетелями процесса совершенствования VR-технологий и первых попыток их художественного осмысления, которое пока происходит преимущественно в жанре компьютерных игр. На примерах из гейм-индустрии можно заметить, во-первых, сильнейший эффект погружения, который обеспечивает VR, убеждая человека, что он полностью перенесся в вымышленное пространство, и, во-вторых, явную неполноту репрезентации тела. Ситуация парадоксальна: зритель ощущает себя участником происходящих в VR событий, но при этом он лишен телесной оболочки (например, глядя вниз, он не видит своих ног). Важным элементом интерфейса виртуальной реальности помимо очков и наушников должен быть

костюм, передающий импульсы на тактильном уровне, однако на данный момент эта задача еще не имеет убедительного технического решения, из-за чего возникает ощущение присутствия в VR-пространстве в качестве «призрака», чистого взгляда (рис. 7).

Представляется, что эта «развоплощенность» зрителя в виртуальном пространстве может стать сильнейшим инструментом в руках художника, поскольку он может, с одного стороны, затронуть вопросы внетелесного существования и, с другой – дать возможность зрителю ярко пережить ощущение собственной телесности. А когда развитие технологий позволит убедительно передавать тактильную информацию, экранные искусства обретут способность погружать реципиента в иллюзию настолько сильную, что он сможет пережить полное отождествление с героем (в случае нарративного произведения) или ощутит себя действующим лицом в некоем сконструированном мире (в случае неповествовательного произведения).



Рис. 7. Стоп-кадр игры «Batman: Arkham VR», где заметно, что игрок не может видеть собственное тело целиком, а видит лишь фрагмент руки, которой управляет

Заключение

В 1978 году, через восемь лет после выхода книги Янгблада «Расширенное кино», появилась статья Розалинд Краусс «Скульптура в расширенном поле»[1], и возникновение в обоих заголовках яркого прилагательного «expanded» не кажется совпадением. Краусс пишет о новых формах произведений, которые привычно воспринимаются как скульптуры, но на самом деле не являются таковыми: отказавшись от пьедесталов и захватывая пространство выставочного зала, работы Р. Морриса, Д. Джадда

[1] *Krauss R.* Sculpture in the expanded field // October. 1979. Vol. 8 (Spring). Pp. 30–44.

и других художников сформировали представление об инсталляции. Так же и новаторские формы экранных искусств, о которых писал Янгблад, отрицали «пьедестал», характерный для кинематографа: исчезает дисциплинирующая тело ситуация, художник отказывается от широкого экрана, который воздействует гипнотически на неподвижно сидящих в темноте кинозала зрителей. Видеоарт, существующий в галерейном пространстве, не предполагает какого-либо определенного ритуала просмотра, зрители подвижны и самостоятельны в выборе стратегии коммуникации (сколько смотреть, с какого момента, на каком расстоянии и т. д.). И в «белом кубе» галереи экран не «исчезает», как в кинозале, а остается видимым зрителю, сохраняет свою материальность. Если же речь идет о мониторе, то его физическое присутствие ощущается еще ярче, в случае видеоскульптуры монитор как бы становится телом, персонажем в постановке художника.

Говоря о «расширенном поле», Розалинд Краусс показывает, что работы минималистов находятся в области, заданной пересечением не-скульптуры, не-ландшафта и не-архитектуры. В случае же видеоарта можно сказать, что он расположен на пересечении не-кино, не-телевидения, не-живописи и не-скульптуры. И если предельной формой выражения инсталляции является энвайронмент (тотальная инсталляция), то предельной формой видеоарта может стать произведение в виртуальной реальности (тотально экранное произведение), создающее условия для мультимедийного, аудио-визуально-тактильного опыта.

Н.Д. Мостицкая

Особенности языка декоративно-прикладного искусства в коммуникативном пространстве праздника

Праздник как объект исследования привлекает ученых своей непреходящей значимостью и огромным функциональным разнообразием. Его грани раскрываются в зависимости от выбора методологического научного инструментария исследования. В частности, изучение коммуникативного пространства праздника позволяет использовать научные методы огромного спектра гуманитарных наук. В данной статье в качестве научно-исследовательского инструментария используются философские теории культуры и теории коммуникации. В этом аспекте декоративно-прикладное искусство рассматривается исключительно с точки зрения его «включенности» в коммуникативные процессы праздничной культуры. Предмет бытовой культуры непосредственно призван сохранять и транслировать определенные значения, идеалы и эталоны, сохраняемые в социальной и индивидуальной памяти.

Акцент в изучении коммуникативного пространства праздника перенесен в «пространство идеалообразования», поскольку в качестве базового определения для исследования используется дефиниция культуры как процесса формирования идеалообразующей стороны жизни людей (Д.В. Пивоваров)[1]. В связи с этим интерес представляет теория рефлексии Г.В.Ф. Гегеля, его концепция формирования идеала в искусстве[2], а также современные интерпретации немецких классиков философии в трудах Д.В. Пивоварова, сформулировавшего концепцию своеобразных методов «сакрализации» новых идеалов в культуре. Именно с точки зрения технологии процессов сакрализации предполагается исследование предметов декоративно-прикладного искусства.

[1] *Пивоваров Д.В., Медведев А.В.* История и философия религии. Екатеринбург, 2000. С. 49.

[2] См.: *Гегель Г.В.Ф.* Эстетика: В 4 т. М.: Искусство, 1969–1971. Т. 1.

Формирование сакральных ценностей

Термин «сакральное» в научный обиход ввел Э. Дюркгейм, подразумевая под этим социально значимое культовое действие. В работах ученика Э. Дюркгейма – Марселя Мосса «сакральное» выведено из религиозного контекста и связывается с процессом «необычности» или индивидуально значимого переживания[1]. Именно эффект «необычности» достигается за счет художественного эмоционально-заразительного оформления праздничного пространства, предметов быта, которые предназначены для сохранения социальной памяти. Любой праздник ориентирован на формирование особого переживания, связанного с той или иной базовой ценностью культуры. В процессе осуществления праздничной коммуникации социально значимая ценность переживается как личная ценность, а поданная в формате «необычности», она запоминается как сакральная основа праздника.

В попытке описания такого сакрального процесса формирования новой ценности или идеала в праздничной коммуникации воспользуемся в качестве методологического инструментария теориями коммуникации (А.В. Соколов)[2] и идеалообразования (Д.В. Пивоваров)[3]. Система сакрализации, предложенная Д.В. Пивоваровым, напоминает по своей логической конструкции модель структуры памяти, на которую ссылается в своих теоретических построениях специалист в области теории коммуникации А.В. Соколов. Сопоставление двух моделей не случайно, поскольку структура процесса сакрализации основана на представлении людей о мнемической деятельности. Поэтому основной функцией системы сакрализации является передача и сохранение в памяти людей тех или иных ценностей культуры. Обе модели включают по пять разделов. Проведем сопоставление моделей и определим соответствие структурных элементов в зависимости от их функционального предназначения.

Рассматривая структурные элементы системы сакрализации, проведем параллели с разделами модели памяти.

Первый блок для сравнения базируется на словесно-логическом выражении ценностей культуры. Система включает сумму священных для данного общества идей. Фактически речь идет о вербализации идеологии, которая кратко зафиксирована в определенных текстах и доступно раскрывается чаще всего в художественных текстах. Этот системный элемент соответствует словесно-логическому (семантическому) разделу памяти. Семантический раздел включает «память на слова, понятия,

[1] *Мелихов Г.В.* Антропология сакрального: к характеристике предмета исследования // Ученые записки Казанского гос. ун-та. Гуманитарные науки. 2010. Т. 152. Кн. 1. С. 111.

[2] См.: *Соколов А.В.* Общая теория социальной коммуникации. СПб.: Изд-во В.А. Михайлова, 2002.

[3] *Пивоваров Д.В., Медведев А.В.* Указ. соч. С. 49.

высказывания, абстрактные идеи»[1]. Необходимо отметить, что в основе каждой культуры лежит сакральный текст, в котором представлены все ценностные смыслы данной культуры, и благодаря этому тексту сохраняется семантическая основа культуры как духовной целостности. В праздничном коммуникативном пространстве обязательно обращаются к этим текстам, наполняя все обрядовые действия сакральным смыслом. Для религиозного праздника этот процесс осуществляется через чтение священных книг, для светского посредством цитирования наиболее социально значимых текстов.

Второй блок ориентирован на эмоциональное восприятие информации. Система сакрализации подразумевает психологические приемы и средства убеждения людей в безусловной истинности этих идей, что непосредственно связано с воздействием на веру в ее разных аспектах, предполагает эмоциональную форму трансляции идеи, что соответствует аффективному разделу памяти. Аффективный раздел условно предполагает хранилище положительных и отрицательных эмоций, «память сердца». Именно искусство благодаря своей «заразительности» и высокому мастерству исполнения ориентировано на эмоциональное восприятие, «необычность», сопутствующее вербальному тексту.

Третий блок включает специфические знаковые формы воплощения святынь, сакраментальных и враждебных символов, а это предполагает информативность визуальных образов, композиционная основа которых содержит сакральную символику, что отсылает к образному разделу памяти. Образный раздел включает память о восприятиях и представлениях, полученных благодаря органам чувств. В частности, декоративно-прикладное искусство в своей полноте языковых структур максимально ориентировано на образный раздел памяти.

Четвертый блок системы сакрализации предполагает наличие особой организации или сообщества людей, которые своей практикой и своим жизненным примером воплощают в жизнь декларируемые ценности. Осознание причастности к коллективу, процесс социализации непосредственно характеризуется как акт самосознания человека. Раздел памяти «самосознание» предполагает сохранение самотождественности своего «Я», своей «самости». Этот феномен раскрывается также как идеальный процесс формирования личностных ценностных ориентиров через соотнесение собственного опыта и предлагаемых обществом сакральных идеалов, практик. В результате процессов самосознания формируется культурная картина мира, через призму которой происходит оценка всех событий повседневности.

Заключительный пятый блок системы сакрализации включает специальные практические действия, обряды, церемонии, способствующие осуществлению определенных физических действий, активной деятельности и практики, которая носит уже не только символический характер,

[1] См.: *Соколов А.В.* Указ. соч.

но и воспринимается всей телесностью человека, вследствие чего эта информация анализируется в моторном разделе памяти. Согласно обозначенной модели памяти этот раздел предполагает «реакцию на данные стимулы, управляющие поведением»[1]. Здесь надо акцентировать внимание на необходимости «телесной» коммуникации, которая в культуре представлена в ритуально-обрядовых формах.

Представленное сопоставление модели памяти и модели сакрализации позволяет рассматривать систему из пяти разделов в качестве инструментария исследования любых коммуникативных процессов, происходящих в праздничном событии. Более того, информация или новые идеи, параллельно передаваемые по всем коммуникационным каналам системы, претендуют на приобретение статуса «сакральности». Иначе говоря, сообщение (информация, ценность) надолго сохранится в памяти и будет использовано как своеобразная «призма» или «культурный идеал» в структуре картины мира, функционирующая как репрезентант целой группы явлений и своеобразный фильтр восприятия мира.

В статье мы исходим из предположения, что произведения искусства, в частности декоративно-прикладного, используемые в праздничном ритуале, ориентированы на когерентную трансляцию информации для всех разделов памяти. Синтез искусств в праздничном коммуникативном пространстве тщательно рассмотрен в текстах Павла Флоренского. Его выводы непосредственно касаются создания особой атмосферы праздника в храмовом пространстве, объединяющем в себе различные виды искусства. Так, цель этого синтеза состоит в передаче, раскрытии и сохранении в индивидуальной памяти христианских идеалов и ценностей культуры посредством личностного «необычного» переживания смыслов. Павел Флоренский в своем исследовании храмового пространства как синтеза искусств подходит к теме комплексного воздействия произведений искусства на восприятие зрителем сакральных истин именно в праздничной церемонии, включающей, помимо произведений изобразительного и декоративно-прикладного искусства, ритуальное действие, музыку, вкусовые ощущения.

В храмовом синтезе искусств моделируется синергия коллективной коммуникации или коммуникативного пространства, которая служит необходимым условием «праздничности» события. Благодаря эстетически-заразительной художественной форме праздничного коммуникативного пространства, социальные ценности естественно воспринимаются и переживаются зрителями как собственные и сакральные идеи. Таким образом, благодаря искусственному конструированию художественного пространства праздничной коммуникации происходит трансляция культурных духовных ценностей, формирование картины мира, «открытие» трансцендентного опыта восприятия идей.

Само праздничное событие предстает как способ функционирования системы сакрализации. Изучение праздника как модели сакрализации

[1] *Соколов А.В.* Указ. соч.

является новым исследовательским приемом. Благодаря такому подходу любой праздничный атрибут можно рассматривать как способ трансляции и сохранения базовых идеалов культуры и мировоззренческих установок, «впечатываемых» в структуры нашей памяти и функционирующих уже как системы оценки, мотивации по отношению к формам социального поведения человека в повседневной жизни.

Декоративно-прикладное искусство в структуре праздничной коммуникации

Несмотря на то, что художественный образ праздничной коммуникации или праздничного коммуникативного пространства воссоздается в синтезе различных видов искусства, каждое произведение, включенное в обрядовый ритуал, концентрирует в себе всю семиотическую картину праздничной идеи. Так, изучение и анализ языка произведения декоративно-прикладного искусства позволяет составить описание целостной картины мира. В то же время отметим функциональное предназначение вещи, через которое также раскрываются смыслы праздника. В качестве примера рассмотрим несколько произведений декоративно-прикладного искусства, используемых в застольных праздничных ритуалах в разные исторические периоды.



Рис. 1. Скобкарь и ковшичек. Архангельская область. Первая половина XIX в. Дерево, роспись

Для современников интерес представляют российские традиции XIX века. В то время в крестьянской культуре были популярны особые сосуды, используемые в праздничной трапезе. Рассмотрим северодвинский ковш-скобкарь (рис. 1), в который наливали крепкие напитки и помещали в центр стола. Ритуальное совместное питие чаще всего являлось необходимой составляющей праздничного события, а само действие приобретало символически-вещное выражение в специальной посуде-знаке. Согласно модели запоминания важно указать наиболее значимые элементы ковша и его функционального использования, а именно: форма птицы, материал – дерево (сохраняющий тепло рук), орнаментальная композиция (знаки и символы), технология использования ковша, а также

важно учесть закрепление конкретного места расположения ковша на праздничном столе.

Символика водоплавающей птицы в народной культуре традиционно обозначала связь стихий воды и воздуха, кроме того, птица выполняла функцию посредничества между земным миром и миром духов. Поэтому, согласно славянской мифологии, птица как посредник оберегала человека от воздействия злых духов водной стихии. Эта информация содержится в орнаментике ковша, в которой символически представлен образ мира в состоянии гармонии. В декоре ковша присутствуют знаки солнца – круг и растительный орнамент, которым так славится северодвинская роспись. Символ солнца на чаше под высокой рукоятью обозначает гармонию космоса и целостность всего мира, в котором органично сосуществуют в вечном движении противоположные стихии: огня и воды, земли и воздуха. Особая символика присутствует и в технологии использования ковша, поскольку он стоит в центре стола и из него «вычерпывается» напиток, который разливается каждому присутствующему в его сосуд. Другой вариант использования предполагает передачу этого общего ковша из рук в руки по кругу, из него отпивает каждый из присутствующих на трапезе. Данное обрядовое действие обладает социализирующей функцией и надолго запоминается всеми присутствующими на трапезе. Это действие предполагает наличие главного виночерпия, что уже символизирует социальную иерархию как определенный порядок жизни, способствующий гармонии социального мира, подобной гармонии мира небесного. Моторные «телесные» действия, запоминаемые всеми присутствующими, включены в систему общего художественного образа и усиливают целостное восприятие идеи солидарности, гармонии мира, иерархии. При этом людей скрепляет и общий напиток, который символически обозначает «телесное» объединение всех присутствующих в единое целое. Именно в этом состоянии когерентной трансляции информации по всем каналам восприятия в соответствии со структурными элементами модели памяти человек способен получить опыт восприятия трансцендентного откровения как «необычного» переживания социально значимых ценностей, которые приобретали статус «сакральных» для каждого из присутствующих.

Праздничности свойствен свой особый хронотоп, позволяющий переживать «необычность» события, приписывать ему свойство «инаковости»[1] пространства. В этой необычности обязательной составляющей является соборное единство всех участников праздничной коммуникации, обеспечивающее синергийный эффект общению. Бытовой предмет ковш-скобкарь выступает как знак такого единства социума, построенного по принципу иерархической гармонии мира. Его использование на трапезе является очень удачным примером функционирования системы

[1] См.: *Мостицкая Н.Д.* Праздник длиною в жизнь: христоцентричный путь русского интеллигента (В.Ф. Войно-Ясенецкого – архиепископа и хирурга). Красноярск: КГПУ, 2010. 200 с.

сакрализации и способствует запоминанию события и связанных с ним культурных ценностей.

Не случайно во все времена символически знаковая посуда выступала важнейшим атрибутом праздничного коммуникативного пространства. Эта посуда использовалась исключительно в праздники, а в повседневной жизни украшала жилище, являясь знаком пережитого «трансцендентного» опыта и сакральных ценностей.

В недавнем историческом прошлом России, в 70–80-е годы XX века, в каждой квартире советских граждан в типовых сервантах и мебельных стенках стояла хрустальная или фарфоровая посуда, используемая исключительно по праздникам. В будние дни она, украшая интерьер, являлась своеобразным символом «иного» пространства идеалов и ценностей. Зыбкость «иного» подчеркивалась и в самом материале такой посуды. Фарфор и хрусталь – очень хрупкие материалы, которые применялись для создания именно торжественной посуды и других произведений декоративно-прикладного искусства, но никак не повседневных столовых приборов. Ж. Бодрийяр описывал стекло как «обаяние трансцендентности»[1]. Сама хрупкость материала символически указывала на потенциальную возможность получения «трансцендентного» опыта в праздничной коммуникации. Например, хрустальная салатница (рис. 2) выставлялась на стол в праздничных церемониях с классическим салатом «Оливье». Чаще всего такие нарядные салатницы помещались в центр стола, и каждый гость накладывал в свою тарелку салат самостоятельно именно из общей салатницы. Ритуал такой трапезы напоминает способ использования ковша-скобкаря. Предполагается принятие общей пищи, «телесно» объединяющей всех участников застолья. Солнечная символика также присутствует в декоре салатницы, и основные символы орнамента включают элементы древнего поклонения солнцу, воде. Таким образом, «праздничность» салатницы предполагала наличие функции объединения всех участников в коммуникативном пространстве для трансляции и запоминания ценностей культуры.

На примере чайного юбилейного сервиза советских времен (рис. 3) можно рассказать о базовых ценностях, переживаемых в праздничном



Рис. 2. Салатница. Вторая половина XX в. Хрусталь



Рис. 3. Кофейный сервиз. 1967. Агитационный фарфор

[1] *Бодрийяр Ж.* Система вещей. М.: Рудомино, 1999. С. 95.

чаепитии. Так, отчетливо представлена коммунистическая символика: красный цвет государственного флага, изображение государственного герба, а также указаны памятные даты, празднуемые в СССР как важнейшие и решающие для формирования советского государства. Год Октябрьской революции – 1917 и юбилейный год 50-летней годовщины события – 1967. Использование этого сервиза за праздничным столом, несомненно, будет возвращать к теме государственных ценностей и идеалов. Коллективное эмоциональное единодушие всех участников церемонии позволит сохранить в памяти государственные символы как сакральные знаки, а ценность коллективного общения как заслугу исключительно советской культуры.

Подводя итоги статьи, отметим, что применение модели «сакрализации» для анализа произведений искусства, используемых в праздничной церемонии, позволяет выделить конструктивные элементы художественного образа, которые призваны придать новым практикам, действиям и опыту сакральный смысл. В процессе праздничной коммуникации окружающие человека предметы быта наделяются сакральным смыслом, а в повседневной практике они уже становятся символом «трансцендентного» опыта и носителем сокровенного знания, поэтому не применяются в обиходе, а выполняют функцию хранения социальной и индивидуальной памяти.

Таким образом, язык декоративно-прикладного искусства в коммуникативном пространстве праздника можно рассматривать в следующих аспектах: как хранилище эмоциональной памяти о событии или ценности; как образ гармонии мира; как память о «переходе» в иной мир, духовную реальность ценностей и идеалов. А само произведение декоративно-прикладного искусства предстает как текст, содержащий сакральное знание о мире и способ (технологию) его «распредмечивания».

К.А. Луцишина

Медиа-репрезентация современного искусства российскими арт-галереями

Введение

Современный арт-рынок – комплексное и постоянно трансформирующееся явление. В последние десятилетия происходят преобразования, касающиеся состава участников рынка, а также изменяются правила его функционирования. Кроме того, наличие арт-рынка как такового очевидно не для всех, включая самих участников этой бизнес-среды. Некоторые специалисты полностью отрицают существование художественного рынка, говоря только об эпизодических случаях покупки и продажи произведений современного искусства[1]. Тем не менее это достаточно радикальное и маргинальное суждение. Большинство членов научного и культурного сообщества, которые изучают рыночные отношения в сфере искусства, склонны полагать, что «в настоящее время в мире сложился и функционирует рынок произведений искусства, который, несмотря на "вечность искусства", подвержен конъюнктуре, находящей выражение в постоянном изменении уровня цен на произведения искусства под воздействием изменения экономических условий и множества других факторов»[2]. Эксперты фиксируют, что арт-рынок в целом и российский арт-рынок в частности не только продолжает существовать, но и характеризуется ростом[3]. Заметим, что в данной работе мы, вслед за И.А. Гольманом, сужаем понятие рынка искусства «до рынка современного изобразительного

[1] *Грачев В.И.* Коммуникативное пространство современного арт-рынка // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 56. С. 197–203

[2] *Сухарев А.Н.* Арт-рынок: динамика и современное состояние // Финансы и кредит. 2013. №45 (573). С. 23–24.

[3] ARTinvestment.RU. 2017. URL: http://artinvestment.ru [Accessed 4 October 2017].

искусства, хотя почти все нижеизложенное применимо и к другим сегментам арт-рынка»[1].

Структура арт-рынка выглядит так: это взаимодействие производителей продуктов культурного потребления (художников), потребителей художественных ценностей и посредников, в качестве которых выступают художественные галереи, аукционные дома или ярмарки[2]. Однако в последние годы меняются социально-демографические характеристики[3] потенциальных покупателей современного искусства: «современные покупатели гораздо моложе своих предшественников, и это люди с совершенно иным подходом к получению информации и знаний»[4]. Таким образом, при сохранении неизменной цели галерей – продать экспонируемое искусство – меняются игроки и исходные данные на арт-рынке.

Несмотря на то, что арт-рынок является бизнес-средой, он «рассматривается как важнейший фактор актуализации и продвижения современного искусства»[5]. Следовательно, логичным и продуктивным видится изучение того, каким образом российские коммерческие художественные галереи адаптируются к новым условиям для собственного дальнейшего эффективного существования. Происходящая научная дискуссия вынуждает поставить процессы влияния репрезентации современного искусства в социальных медиа на аудиторию культурных институций под аналитический микроскоп.

Таким образом, в работе поднимается следующий исследовательский вопрос: как реализация медиа-стратегий репрезентирует современное искусство в социальных медиа, какому воздействию подвергаются общественный вкус и предпочтения посетителей галерей, поскольку именно балансирование между коммерцией и духовностью является одной из ключевых особенностей современного арт-рынка?

Исследование проводится в методологических рамках системного социокультурного анализа с применением дискурс-анализа и основывается на данных по 28 российским художественным галереям, участвовавшим в ярмарке Cosmoscow в 2016 году. Выбор обусловлен тем, что эта единственная в России в своем роде ярмарка стала прочной платформой

[1] *Гольман И.А.* Искусство как товар: парадоксы и закономерности // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 2. С. 205.

[2] *Фатеева Н.А.* Арт-рынок как система социальных взаимодействий // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2008. № 8. С. 83–86.

[3] *Щуренков А.А.* Искусство и молодость: основатель галереи «Фрагмент» об арт-бизнесе // РБК Стиль. 2016. URL: http://style.rbc.ru/view/art/5864ee329a7947b0a3cd54c3.

[4] *Арутюнова А.Г.* Арт-рынок в XXI веке: пространство художественного эксперимента / Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». М., 2015. С. 24.

[5] *Логинова Е.С.* Методологические принципы и основные направления галерейной деятельности (на примере частных художественных галерей Южного Урала) // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2010. № 8 (184). С. 31.

по консолидации отечественного рынка современного искусства и выступает характерным «срезом» ключевых участников арт-рынка российского современного коммерческого искусства.

Первая часть данной работы посвящена общей характеристике состояния современного арт-рынка в России и различным подходам, через призму которых можно рассматривать рынок искусства. Во второй части приведено описание используемых в работе методов, методологии и данных, а также приведен анализ эмпирических результатов, полученных по итогам использования дискурс-анализа. В заключении представлены основные итоги работы, а также акцентируется внимание на возможных ограничениях исследования и аспектах, на которых могут выстраиваться дальнейшие исследованиия по схожей тематике.

1. Коммерческие художественные галереи как институции культурологического поля российского арт-рынка

Для того чтобы говорить о деятельности художественных галерей в медиа-среде и разрабатывать конкретные шаги взаимодействия с потенциальной аудиторией галерей, необходимо предварительно определить общее поле, в котором функционируют акторы рынка искусства.

1.1. Становление современного арт-рынка

До недавнего времени структура арт-рынка «базировалась на четырех столпах: коллекционер, дилер, художник, эксперт – и долго функционировала без существенных изменений. На первый взгляд система эта совсем не изменилась»[1]. В связи с процессами глобализации, которая привела к расширению культурной сферы, росту цен и привлечению новых покупателей, произошли значимые изменения в структурировании поля культурного взаимодействия. Большие изменения коснулись площадок, на которых происходит торговля искусством: ярмарок, галерей и аукционных домов. Тем не менее «основными действующими лицами по-прежнему остаются два типа посредников – аукционные дома и художественные галереи, конкурирующие между собой за клиентов и долю рынка»[2].

В данном исследовании под коммерческими художественными галереями мы будем понимать те галереи, которые экспонируют современное искусство и имеют собственное выставочное пространство. Каждая из них «имеет свою коллекцию, занимается созданием и поддержанием определенного имиджа»[3].

[1] *Арутюнова А.Г.* Указ. соч. С. 46.

[2] Там же. С. 88.

[3] *Логинова Е.С.* Указ. соч. С. 33.

Современный рынок искусства как социальный институт структурирует общественные практики и устанавливает определенные правила игры для взаимодействующих в его рамках акторов. Чем эффективнее функционирует арт-рынок, тем более защищенными чувствуют себя как производители искусства – художники[1], так и потребители – коллекционеры, любители или просто посетители культурных институций, а также посредники – галереи, аукционные дома и иные культурные институции. Однако насущным является вопрос, способствует ли глобализированность арт-рынка его стабильности или, наоборот, нарушает баланс?[2]

Существует мнение, что нынешний арт-рынок находится в глубоком упадке, и инвестировать в искусство здравомыслящие люди не собираются, а следовательно, и деятельность галерей становится нерентабельной[3]. Эта точка зрения не полностью отражает действительность, поскольку «рост рынка в целом и рынка современного искусства в частности вовсе не прекращался на время кризиса, напротив, шел даже быстрее, чем до него»[4]. Современный арт-рынок в России характеризуется благоприятной инвестиционной атмосферой.

Тем не менее, несмотря на очерченные институциональные правила, современный арт-рынок – это «самая расплывчатая отрасль капиталистического общества»[5]. Это касается не только финансово-юридических аспектов, но и коммуникативного взаимодействия между основными участниками рынка. О дуализме торговли искусством писал П. Бурдье. Обладание символическим капиталом, причем не только в объективированной форме, не имеющим прямого экономического выражения, косвенно приводит к экономической прибыли и перераспределению властных полномочий. «Напрямую заинтересованные в экономической прибыли продавцы строят свою бизнес-стратегию на парадоксальном нежелании представлять произведение искусства как товар. Неслучайно Бурдье окрестил торговлю искусством экономикой лицемерия»[6].

Таким образом, мы рассматриваем арт-рынок не только с точки зрения экономических законов, но и как культурное поле, которое структурируется определенным образом и в котором взаимодействие между акторами осуществляется на основе обладания культурным капиталом.

Российский арт-рынок как частный случай мирового рынка современного искусства содержит в себе все ключевые особенности арт-рынка, описанные выше. Однако темпы развития российского рынка искусства

[1] *Slocum P.* New Media and the Gallery // Artlies. 2010. Vol. 67. URL: http://www.artlies.org/article.php?id=1993&issue=67&s=0 [Accessed 8 June 2017].

[2] *Досси П.* Продано! Искусство и деньги. СПб.: Лимбус Пресс; ООО «Издательство К. Тублина». 2011. 288 с.

[3] *Грачев В.И.* Указ. соч.

[4] *Арутюнова А.Г.* Указ. соч. С. 14.

[5] *Досси П.* Указ. соч. С. 7.

[6] *Арутюнова А.Г.* Указ. соч. С. 31.

значительно отличаются от общемировых тенденций. Эпизодические продажи искусства часто приравниваются к симуляции и игре в арт-рынок[1]. Тем не менее подобный взгляд на действительность достаточно маргинальный и субъективный. Теоретики и практики, обсуждая границы и функции российского арт-рынка, сходятся во мнении, что отечественный рынок искусства в настоящее время находится в процессе своего формирования, при этом отмечая его значимость в коммуникационном пространстве художественной культуры России[2]. Особенность российского рынка состоит в том, что дилеров в их классическом понимании как индивидуальных агентов заменяют художественные галереи как акторы рыночных отношений, занимающиеся и продажей произведений искусства, и продвижением художников.

При этом российский рынок стремится отражать общемировые тенденции способов продаж искусства, и современные условия развития российского арт-рынка в рамках рыночной экономики требуют «новых моделей, маркетинговых и коммуникативных стратегий и технологий, которые, несомненно, должны привести к изменениям системы социокультурных коммуникаций в сфере художественного пространства»[3].

1.2. Культурологические подходы к изучению арт-рынка

Помимо экономической составляющей, рынок искусства можно анализировать, исходя из разных научных культурологических подходов. Мы предлагаем рассмотреть арт-рынок с точки зрения социологии вкуса и медиатизации искусства.

1.2.1. Рынок искусства с точки зрения социологии вкуса

Художественные галереи, экспонируя современное искусство и репрезентируя это искусство в социальных медиа, оказывают влияние на общественные предпочтения. По мнению Джона Сибрука, общественный вкус конструируется благодаря тем или иным трендам арт-рынка[4]. Долгое время ключевым законодателем вкуса была политическая элита, существовала меритократия вкуса. Однако с формированием общества потребления исчезли строгие различия между высокой культурой элит и коммерческой культурой масс, строгая иерархия на рынке искусства редуцировалась, а «контентные категории “культуры” и “маркетинга” определенно объединились»[5]. Из этого следует, что произошло формирование

[1] *Грачев В.И.* Указ. соч.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] *Сибрук Дж.* Nobrow. Культура маркетинга. Маркетинг культуры. М.: ООО Ад Маргинем Пресс, 2012. 240 с.

[5] *Сибрук Дж.* Указ. соч. С. 232.

новых ценностей, которые транслируют художественные галереи и которые разделяет современная аудитория потребителей арт-продуктов.

Схема формирования общественного предпочтения и общественного вкуса элитами изменилась под влиянием рыночной экономики. Современные представления о вкусе и ценностях замещены финансовым авторитетом, что обусловлено демократизацией культуры и развитием плюралистических настроений в обществе. Исчезновение иерархии, расширение прав и общедоступность искусства привели к тому, что оценочные суждения может выносить каждый, резко снижается значимость прежних культурных арбитров. Тем не менее общественным массам необходимы ориентиры, которые способны помогать социуму ориентироваться и выстраивать свои практики взаимодействия. Этими ориентирами выступают финансовые средства и коммерческий успех в эпоху рыночной экономики, иначе говоря, «мы имеем дело с подменой культурного авторитета финансовым»[1]. Таким образом, современные арт-галереи, репрезентируя искусство в своих выставочных пространствах и в социальных сетях, оказывают влияние на общественный вкус и на ценности, доминирующие в обществе, а арт-рынок рассматривается как «рынок символических ценностей»[2], структурирующий особый культурный метаконтекст.

1.2.2. Влияние медиатизации искусства на функционирование арт-рынка

Трансформация общественного вкуса в области искусства связана также и с тенденцией медиатизации – распространением «влияния медиа на важнейшие области социальной жизни и обратный процесс вовлечения в информационную сферу различных сторон общественной деятельности, то есть создание зон пересечения медиа и социальных феноменов»[3]. При расширении общественной жизни[4] и актуализации социальных медиа медиатизация проявляется в репрезентации публичности, где пересекаются представления об искусстве и медиа-каналы взаимодействия с обществом. Именно современные медиа наряду с трендами демократизации культуры редуцируют гражданские привилегии и общественную иерархию, по крайней мере в виртуальном пространстве, и создают особую медиа-версию культуры.

Усиление значимости социальных сетей и распространение в них репрезентации искусства приводит к тому, что «идеологическая

[1] *Арутюнова А.Г.* Указ. соч. С. 18.

[2] *Гольман И.А.* Указ. соч.

[3] *Клушина Н.И.* Медиатизация современной культуры и русский национальный стиль // Русская речь. 2014. №1.

[4] *Маклюэн М.Г.* Понимание Медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. В. Николаева; Закл. ст. М. Вавилова. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.

интерпретация культуры в СМИ формирует особое к ней отношение: культура обязана приносить пользу обществу»[1]. Если смотреть на эту утилитарность культуры через призму арт-рынка, следует, что через медиа транслируется ключевой посыл коммерческих художественных галерей о возможности зарабатывать на продажах искусства[2]. Структурированные содержательные информационные посылы, исходящие от художественных галерей в медиа, делают искусство видимым не только сейчас, но и в будущем, когда такая нынешняя культурная деятельность станет частью истории искусства[3]. Кроме того, присутствие художественных галерей в медиа-среде упрощает процесс коммуникации участников арт-рынка между собой, сокращая трансакционные издержки.

2. Исследование медиа-стратегий привлечения целевой аудитории в российские галереи: анализ данных и результаты

Как уже оговаривалось выше, наше исследование проводится в методологических рамках системного социокультурного анализа, поскольку данный подход сконцентрирован на изучении соотношения институциональных и неинституциональных связей социокультурных процессов. В нашем случае мы имеем дело с такими культурными институтами, как коммерческие художественные галереи, но при этом нас интересуют и поведенческие особенности потенциальной аудитории галерей.

2.1. Описание данных и методы исследования

Анализ проводится на основе данных по 28 российским коммерческим художественным галереям, специализирующимся на современном искусстве. Выбор именно этих галерей обусловлен тем, что эти культурные институции являются участниками единственной в России международной ярмарки современного искусства Cosmoscow в 2016 году[4]. Данная ярмарка может служить релевантным отражением общей картины российского арт-рынка и его ключевых акторов. Однако из полного перечня галерей-участниц ярмарки мы исключили «ART4.RU», поскольку это музей-галерея, «Shaltai Editions» и «Vladey», поскольку на 2016 год у этих

[1] *Клушина Н.И.* Указ. соч. С. 71.

[2] *Савченко Е.С.* Как открыть галерею в России в условиях кризиса // Buro 24/7. URL: https://www.buro247.ru/culture/arts/24-apr-2017-how-to-open-an-art-gallery-in-russia.html.

[3] *Gere C.* New Media Art and the Gallery in the Digital Age // New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art / ed. Christiane Paul. University of California Press, 2008. P. 13–25.

[4] Cosmoscow. International Contemporary Art Fair Cosmoscow. 2017. URL: https://cosmoscow.com/ru/ [Accessed 4 October 2017].

галерей не было собственного постоянно функционирующего физического выставочного пространства.

В своем исследовании мы использовали сервис SimilarWeb для проведения сравнительного анализа сетевых сообществ – конкурентов в отрасли[1]. Изучения источников трафика на официальных сайтах галерей позволило выделить акторов, оказывающих наибольшее влияние на аудиторию, изучить источники трафика на официальных сайтах галерей и анализа влияния социальных сетей на привлечение аудитории. Большинство российских галерей используют 2–3 социальные сети для взаимодействия с аудиторией. Исключениями в нашей выборке являются галереи «Х.Л.А.М.», «Глаз» и «XL», у которых есть только страницы в Facebook, а у «Iragui» только страница в Instagram. Тем не менее Facebook как канал репрезентации искусства и взаимодействия с аудиторией пользуется наибольшей популярностью у российских галерей. Кроме того, удалось выделить группу галерей, в частности это «Галерея Братьев Люмьер», «Риджина» и «Anna Nova», которые активно используют свое присутствие в ВКонтакте для коммуникации со своими потенциальными посетителями. Стоит отметить, что эти галереи были основаны в конце 1990 – начале 2000-х годов, то есть они уже имеют сложившуюся репутацию на артрынке, в то время как молодые галереи предпочитают ограничиваться использованием Facebook и Instagram.

Однако помимо анализа социальных сетей мы хотели бы изучить, как при реализации галереями тех или иных медиа-стратегий происходит репрезентация современного искусства в социальных медиа. Достичь результата в решении данной задачи можно с помощью дискурс-анализа, поскольку существует некое общее знание, на основе которого проявляются идентичности галерей через репрезентацию искусства. Мы полагаем, что существует некое общее культурное пространство, из которого деятельность галерей не может очень выбиваться, иначе культурные институции рискуют потерять аудиторию, просто оставшись непонятыми. Таким образом, коммерческие художественные галереи, с одной стороны, должны привлекать аудитории и участвовать в формировании новых вкусовых трендов и культурных ценностей, а с другой стороны, информационный посыл, исходящий от галерей через социальные медиа, должен доходить до адресата и быть понятым им.

2.2. Репрезентация современного искусства российскими галереями в социальных медиа

Как говорилось ранее, социальные сети позволяют современным художественным галереям формировать доминирующие общественные ценности и представления о значении искусства. Мы решили проанализировать текстовый контент на официальных страницах галерей в Facebook и

[1] SimilarWeb. 2017. URL: https://www.similarweb.com/ [Accessed 4 October 2017].

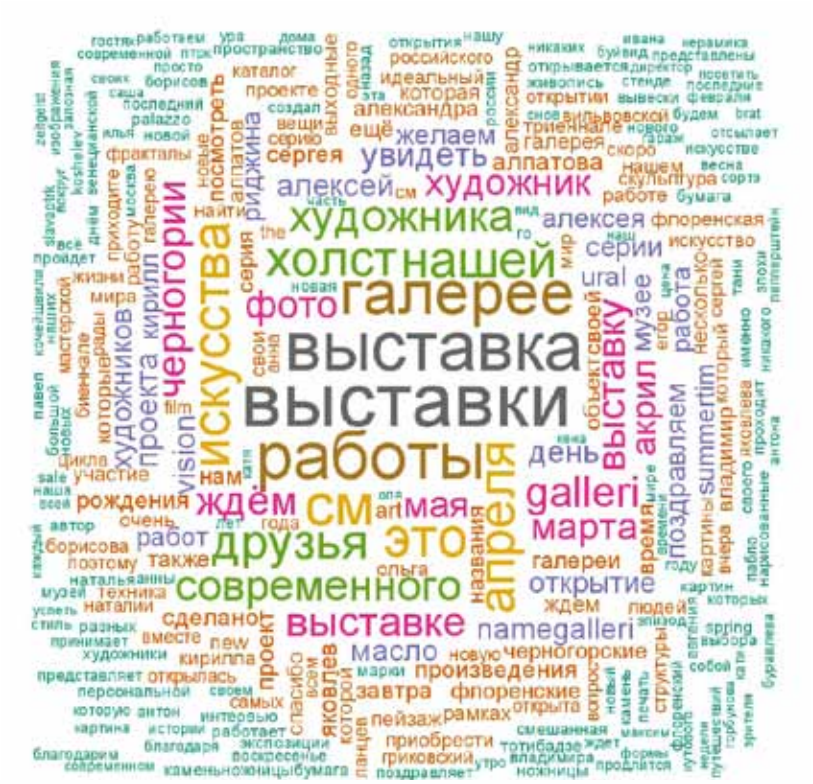


Рис. 1. Наиболее популярные слова и сочетания из публикаций в социальных сетях на официальных страницах арт-галерей

Рис. 2. Наиболее популярные хештеги из публикаций в социальных сетях на официальных страницах арт-галерей

Instagram, публикуемый от лица галерей за период с мая 2016 по май 2017 года, чтобы составить представление о наиболее популярных информационных посылах, касающихся современного искусства, содержащихся в публикациях. Мы проанализировали тексты и отдельно хештеги, содержащиеся в публикациях; результаты наиболее популярных сочетаний представлены на рис. 1 и 2.

Как видно по визуальным данным, для галерей важно, что они экспонируют именно современное искусство. Кроме того, первостепенна именно демонстрация произведения искусства и его атрибуция, а не его интерпретация. Подписчикам не навязывается понимание произведения. Кураторские описания чаще всего только очерчивают общую рамку мысли и ставят вопросы, ответы на которые остаются для аудитории галерей открытыми. Помимо этого, в публикациях галереи используют дружеское обращение к читателям, что указывает на демократичность отношений с потенциальными клиентами и демонстрирует отсутствие иерархических рамок в потреблении искусства.

Заключение

В данной работе рассматривается проблема неопределенности характера репрезентации современного искусства в социальных медиа и ее воздействия на общественное сознание. После проведения предварительного анализа имеющейся научной литературы, посвященной интересующей нас тематике, мы выяснили, что данная тема не имеет широкого научного освещения и нуждается в более тщательной проработке. Тем не менее, опираясь на имеющиеся исследования, мы смогли концептуализировать понятия «художественная галерея» и «медиа-стратегия». Так, под художественными галереями в данной работе мы понимаем коммерческие российские галереи, экспонирующие современное искусство и имеющие собственное физическое выставочное пространство. Медиа-стратегии мы определяем как последовательные этапы продвижения товара на арт-рынке с помощью использования медиа-ресурсов, в частности социальных сетей.

В настоящем исследовании применялся дискурс-анализ и техники конкурентоориентированного бенчмаркинга. Наше исследование основывается на данных по 28 российским арт-галереям, которые участвовали в 2016 году в международной ярмарке Cosmoscow.

В результате мы пришли к следующим выводам:

1. Активное функционирование коммерческих художественных галерей и в онлайн, и в офлайн-среде является необходимым условием для репрезентации искусства на современном арт-рынке.

2. Ключевым посылом репрезентации современного искусства в социальных сетях в период медиатизации можно считать идею о том, что искусство может быть доступно и понятно каждому. Уничтожается иерархия вкусов и необходимость строгих интерпретаций. Демократизация

культуры предполагает, что каждый субъект арт-рынка может выносить свои суждения, которые могут выражаться как в коммуникативной, так и в финансовой форме.

3. Присутствие в социальных сетях не равнозначно успешному позиционированию себя в них. Быстрое реагирование на появляющиеся новые возможности, мониторинг трендов в медиа-среде, например, использование видеотрансляций, позволяет привлекать внимание потенциальной аудитории: потребители начинают интересоваться тем, что их удивляет.

Смешение разных стратегий, баланс между коммерциализацией искусства и его эстетической ценностью позволяют художественным галереям выживать в современных условиях арт-рынка. Эффективно сочетание развлекательного, образовательного и продающего контента.

В отличие от предыдущих научных исследований и разработок, фокусировавшихся в основном на структуре российского арт-рынка, построении рейтинговых систем для оценки стоимости произведений и динамики продаж, мы заинтересованы в анализе реализации медиа-стратегий российскими галереями. Наше внимание концентрируется на изучении того, как коммерческие галереи, используя медиа-ресурсы, достигают своих целей и взаимодействуют со своей потенциальной аудиторией, а также на оценке репрезентации современного искусства в медиа-среде.

Полученные результаты дополняют теоретические концепции Анны Арутюновой и И.А. Гольмана и расширяют научное представление о функционировании российского арт-рынка современного искусства с помощью социальных медиа. Проведенный анализ подтверждает предположение о целесообразности применения инструментов маркетинга при налаживании коммуникации художественных галерей со своей потенциальной аудиторией. Однако нет универсальной стратегии, подходящей для всех галерей, поскольку большое значение имеет сегментация целевой аудитории и ее потребностей, а также иерархия первостепенных целей, которые преследует галерея как актор арт-рынка.

Мы не претендуем на всеобъемлющие результаты в данном исследовании. В работе анализируются только выборочные кейсы за определенный период. Исследование можно расширить с привлечением новых данных, в частности, полученных в результате экспертных интервью с представителями художественных галерей, которые занимаются пиаром и продвижением бренда. Кроме того, видится возможным последующее более фундированное изучение контента, который представлен на официальных сайтах анализируемых галерей, а также на страницах в Facebook и Instagram, и разработка более эффективных способов оценки репрезентации искусства в социальных сетях. Помимо этого, возможно сравнение полученных результатов с деятельностью онлайн-галерей по выстраиванию стратегий взаимодействия с потенциальными покупателями.

Шуцзе Чжао

Кирпичные барельефы Ханьской эпохи из Чжэнчжоу и Наньяна: сравнительное исследование сюжетов[1]

1. Введение

По сравнению с жанрами Шанской и Чжоуской эпох, проникнутыми мистицизмом, тишиной и страхом, искусство Ханьской эпохи впитало в себя пафос доциньской эпохи, пластичность и необыкновенную красоту культуры Чу[2]. В тот период конфуцианство и каноноведение находились в стадии активного развития и взаимодействия с различными культурами. Эти факторы повлияли на формирование многогранной и инклюзивной культуры династии Хань. Ханьский кирпичный барельеф – также продукт той эпохи: его сюжетное богатство соответствовало культурной атмосфере времени. Чжэнчжоу и Наньян – «колыбели» жанра кирпичного барельефа.

Обнаруженные барельефы отличаются тематическим разнообразием. Можно сказать, что это целый художественный мир, вбирающий небо и землю, райские обители и мир людей, историю и современную действительность, бессмертных и духов. Отсюда – различие в классификации кирпичных барельефов разных районов. Например, Чжан Сюцин разделяет сюжеты ханьских кирпичных барельефов из Чжэнчжоу на бытовые, сказочные, исторические, культовые и декоративные[3]. Чжао Чэнфу, в свою очередь, подразделяет наньянские ханьские барельефы согласно их

[1] Перевод с китайского языка выполнен Николаем Андреевым – студентом Высшей школы перевода МГУ им. М. В. Ломоносова.

[2] Ханьская эпоха (206 г. ВС – 220 г. AD).
Шанская эпоха (1600 г. ВС – 1027 г. ВС).
Чжоуская эпоха (1045 г. ВС – 256 г. ВС).

[3] *Чжан Сюцин*. Искусство кирпичных барельефов Ханьской эпохи в Чжэнчжоу // Изобразительное искусство. 1991. № 4. С. 51.

тематике на амулеты, «счастливые предзнаменования», сельские идиллии, легенды о достижении бессмертия, процессии колесниц, классические исторические сюжеты и т. д.[1]. Научное сообщество еще не пришло к единому мнению касательно систематики сюжетов кирпичных барельефов ханьской эпохи. В настоящей статье приводится сравнительный анализ и классификация тем ханьских кирпичных барельефов из Чжэнчжоу и Наньяна.

2. Разновидности сюжетов

2.1. Развлечения: песни и пляски

На кирпичных барельефах из Чжэнчжоу мы можем обнаружить множество сюжетов, посвященных увеселениям – песням и пляскам. Барельефы достаточно полно отображают богатую и роскошную повседневную жизнь землевладельцев Ханьской эпохи. Хорошо известны такие барельефы, как «Играющие на свирели», «Танец с блюдами», «Борьба», «Шестерка» (шашечная игра. – *Прим. пер.*), «Танцовщица с длинными рукавами», «Пляски под большой барабан» и т. д. Барельеф «Пляски под большой барабан» был найден в захоронении Ханьской эпохи при постройке моста Синьтун. В центре композиции – барабан, слева и справа от него стоят барабанщики, одетые в ханьфу (ханьская национальная одежда. – *Прим. пер.*), держащие в руках барабанные палочки, которыми они бьют в барабан. Сверху в барабан вставлен флагшток с развевающимся разноцветным флагом. Высоко в небе летят журавли. Справа от барабана мы видим маленькое деревце[2].

У наньянских барельефов схожие сюжеты. Здесь стоит упомянуть барельефы «Пир», «Цирк», «Пляски», «Шестерка», «Танцы под музыку»[3]. В 1981 году в уезде Синье, в деревне Жэнъин был обнаружен горельеф, изображающий цирковую повозку. Сюжет на горельефе развивается слева направо. Сначала одинокий всадник выдвигается в путь и медленно едет верхом, за ним следует другой всадник и, оборачиваясь назад, натягивая тетиву лука, стреляет на всем скаку. За ними – цирковая повозка, на которой проходит яркое акробатическое выступление. Сохранился также барельеф «Музыканты», на котором в центре композиции изображены три музыканта, сидящих на земле на циновках. Перед ними расставлены сосуды с вином, идет пир. Один из музыкантов стоит на коленях и поет,

[1] *Чжао Чэнфу.* Связь между кирпичными барельефами и захоронениями Ханьской эпохи в Наньяне // Памятники Центральной равнины. 1996. № 4. С. 45.

[2] *Тан Синхуан.* Гробницы Ханьской эпохи около моста Синьтун в Чжэнчжоу, украшенные полыми кирпичными барельефами // Культурное наследие. 1972. № 10. С. 57.

[3] *Хуан Яфэн.* Происхождение искусства кирпичных и каменных барельефов Ханьской эпохи в Наньяне // Вестник педагогического института Чжоукоу. 1999.

второй, справа от него, играет на сэ[1]. Третий, слева, – играет на музыкальном инструменте, напоминающем трубу.





Рис. 1. Барельеф «Пляски под большой барабан»

Рис. 2. Кирпичный горельеф с цирковой повозкой

2.2. Конная охота с луком

Конная охота с луком была любимым делом аристократии Ханьской эпохи. Характерными произведениями той поры служат барельефы обнаруженные в Синьчжэне. На них изображено множество всадников, устраивающих охотничьи облавы. Четыре егеря несутся за зверем, на них короткая одежда, в руках ханьские луки, через плечо перекинуты колчаны. На другом барельефе изображен человек с луком, стреляющий с колена, в то время как другой протягивает руку, чтобы спасти ребенка. Слева мы видим борьбу зверей – схватку тигра и вепря, а рядом – обезьяны наблюдают за битвой и ждут ее исхода. В это же время два смелых пса преследуют зверя, неподалеку скачет на коне человек с натянутым луком и стреляет в тигра, глядя на луну. Справа – горная гряда и едва уловимые очертания деревьев. Барельеф выглядит очень реалистично[2].

Среди охотничьих сюжетов из района Наньян мы можем вспомнить «Охоту на оленей», «Охоту на тигров», «Охоту на птиц», «Мчащихся всадников», «Скачущих всадников, оборачивающихся для выстрела» и т. д. Такие барельефы чаще всего встречаются в захоронениях Ханьской эпохи в уезде Сычуань и в высокогорных деревнях. Барельефы с охотничьими сюжетами, найденные в Сычуани, подразделяются на четыре вида, в каждом из них по два человека и четыре животных. Люди изображены по бокам барельефа, один из них бросает камень в дикого зверя, другой натягивает тетиву и целится, а посредине четыре зверя стремительно убегают, скрываясь между гор. Барельеф отличается плотной композицией и реалистичностью изображения, создающими у зрителя эффект присутствия.

[1] Сэ (кит. 瑟, пиньинь: *Sè*) – старинный китайский струнный музыкальный инструмент, род лежачей продолговатой цитры, под струнами которой находится ящик. Инструмент упоминается в таких древних книгах, как «Ши цзин» и «Лунь юй».

[2] *Ван Баосян.* Кирпичные барельефы Ханьской эпохи, обнаруженные в Синье, Хэнань // Археология. 1965. № 1. С. 38.

2.3. Процессии колесниц

В Ханьскую эпоху нередко можно было встретить на дорогах процессии колесниц, причем виды колесниц строго соответствовали нормам этикета – у разных социальных слоев должны были быть разные повозки. Это видно и на кирпичных барельефах. Среди чжэнчжоуских барельефов стоит упомянуть «Одинокого всадника», «Двух всадников», «Легкую повозку», «Двух всадников, выезжающих за ворота». На барельефе с процессией легких колесниц, обнаруженном в Синчжэне, изображены две повозки, передняя запряжена одной лошадью, задняя – двумя. Управляет повозкой возница, в колеснице сидит тучный человек в венце. Впереди идет воин, накладывающий стрелу на тетиву. На барельефах, найденных около моста Синьтун в Чжэнчжоу и в археологическом комплексе Эрлиган, запечатлены похожие сцены.

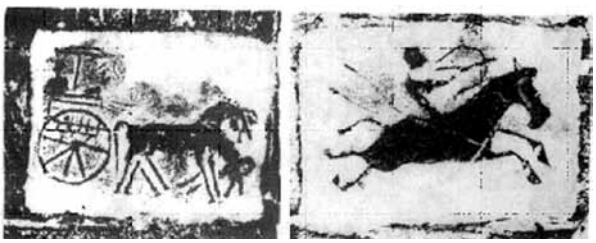


Рис. 3. Процессия легких колесниц

В районе Наньян барельефы, изображающие процессии колесниц, в основном встречаются в уездах Синье и Сичуань. В Фаньцзи (Сичуань) в кирпичной гробнице был найден ханьский барельеф, изображающий колесницу с шелковым балдахином, запряженную двумя лошадьми. Барельеф смотрится очень мощно: по обе стороны дороги на коленях стоит народ, приветственно склоняя головы, выражая почтение к проезжающим чиновникам, владельцы колесниц держатся торжественно и с достоинством.

2.4. Исторические сюжеты

В кирпичных барельефах из Чжэнчжоу и Наньяна Ханьской эпохи широко использовались исторические сюжеты, способствующие распространению ханьских представлений о верности и нравственности. Так, обнаруженный в предместье Чжэнчжоу полый барельеф Ханьской эпохи «Конфуций спрашивает мальчика» является своего рода выражением конфуцианской мысли. В левой части мы видим двух персонажей – старца и мальчика. Фигура старца довольно крепкая, на голове высокая прическа, он опирается на посох и разговаривает с ребенком. Справа два вечнозеленых дерева и дикий гусь, которого издревле считали счастливым предзнаменованием. В Наньяне был обнаружен кирпичный барельеф, иллюстрирующий историю о том, как Цинь Шихуан пытался извлечь треножник из реки Сышуй. Посреди композиции изображен длинный

мост, вокруг моста – множество людей, старающихся вытянуть треножник. Когда они уже близки к цели, в левой части появляется дракон, летает вокруг треножника, пытаясь перегрызть трос. Справа от моста расположен большой барабан: два человека бьют в него, подбадривая работающих. В этом сюжете ханьцы стремились отобразить историю заката Циньской династии и возникновение по воле Небес династии Ханьской.



Рис. 4. Извлечение треножника из реки Сышуй

2.5. Легенды

Важной темой ханьских кирпичных барельефов стала тема вечной жизни. Множество подробных изображений находим в Чжэнчжоу и Наньяне. Среди сюжетов чжэнчжоуских пустотелых кирпичных барельефов необходимо упомянуть такие, как «богиня Сиванму», «бессмертные верхом на драконах», «Дунвангун, взмывающий к небу на драконе», «сказочная рыба Гунь», «черепаха» и т. д. Среди них выделяется барельеф, изображающий Сиванму и имеющий особую художественную ценность. Слева изображена женщина с высокой прической и тонкой талией, на ее руке сидит трехногий ворон. Эта женщина – солярная богиня Сихэ, а трехногий ворон символизирует Солнце. На другой стороне барельефа изображена богиня Сиванму с удодом, вокруг нее – нефритовые зайцы, синие птицы и лисы с девятью хвостами. Эти три вида волшебных животных являются по легенде спутниками Сиванму, и встретить их можно только в горах Куньлунь.



Рис. 5. Барельеф из Чжэнчжоу с изображением Сиванму



Рис. 6. Барельеф из Наньяна с изображением Сиванму

Бессмертные и сказочные животные на наньянских барельефах Ханьской эпохи, а также изображения Дунванму и Сиванму свидетельствуют о широчайшей популярности в Наньяне гадательных практик. Ярким примером является барельеф, в верхней левой части которого изображена Сиванму. Вокруг нее витает дымка, порождающая мистические предчувствия. Справа – нефритовый заяц, внизу – горно-лесистая местность, а в роще играют птицы с длинными шеями и маленькие зверьки. В центральной части на горной гряде восседает Сиванму, рядом с ней – феникс и единорог. Барельеф реалистично передает атмосферу горных лесов и долин[1].

2.6. Военные сюжеты

Длительные войны, которые вела ханьская династия, породили в ханьцах глубокое пристрастие к военной тематике, что, разумеется, нашло отражение в барельефах. В Чжэнчжоу и Наньяне было найдено множество барельефов, на которых изображены сцены рукопашного боя. Например, под аркой моста Синьтун на месте захоронения был найден барельеф, изображающий двух сражающихся. Воин слева вооружен трезубцем, воин справа защищается с помощью гоу (меч-крюк. – *Прим. пер.*) и контратакует. Также сохранилось изображение битвы в горах, где четыре человека сошлись в рукопашном бою. Один из них вооружен мечом, второй повержен, третий колет мечом, четвертый натягивает тетиву лука[2].

В селении Фаньцзи уезда Синье (Наньян) в одном из захоронений был найден барельеф на тему войны Ху и Хань. Слева изображены три человека, стоящие справа вооружены арбалетами. В центре по склонам гор мчится в бой кавалерия. Справа на вершине горы отряд гуннских лучников. На равнине ведутся еще более ожесточенные военные действия. Слева стоит полководец и, обнажив меч, собирается рубить головы, перед ним уже лежит отсеченная голова вражеского предводителя и стоят сдавшиеся гунны.



Рис. 7.
Война Ху и Хань

[1] *Тан Синхуан*. Гробницы Ханьской эпохи около моста Синьтун в Чжэнчжоу, украшенные полыми кирпичными барельефами // Культурное наследие. Указ. соч. С. 57.

[2] *Ван Вэйбо*. Доклад о раскопках захоронения Ханьской эпохи в деревне Шаньшуй, Синьчжэн // Памятники Центральной равнины. 1987. № 1. С. 44.

2.7. Амулеты

Ханьцам была близка культура Чу, они поклонялись духам, что находило отражения в погребальных барельефах. Так, на найденных в Чжэнчжоу барельефах изображены черепаха и журавль, безногая райская птица, тигр и коршун, медные скобы на воротах в виде змеиных и черепашьих голов, играющие в мяч феникс и дракон. На найденном в ханьском захоронении в Шаньшуе (уезд Синьчжэн) барельефе «Играющие в мяч дракон и феникс» представлен феникс (слева) и дракон (справа), посредине – круглый мяч. Окружает их цветочный орнамент. Барельеф иллюстрирует традиционный китайский сюжет о драконе и фениксе: власть и спокойствие дракона оттеняются мягкостью и доброжелательностью феникса, оба они выглядят величаво-аскетично[1]. На обнаруженном в Наньянском уезде Сичуань барельефе «Два дракона проходят сквозь стены» в нижней части мы видим симметрично сплетенные между собой тела драконов, а в верхней части – рыбу, за которой они гонятся.



Рис. 8. Играющие в мяч дракон и феникс

2.8. Животный мир

На многих чжэнчжоуских барельефах изображены животные. Например, мчащийся олень, медведь, тигр и олень, игры зверей, обезьяна, играющая с собакой, бык, бьющийся с тигром и т. д. На обнаруженном в Чжэнжоу барельефе «Тигр и бык сражаются против медведя» посредине свирепый тигр и бык вместе бьются с громадным медведем, который сражается насмерть, стоя на задних лапах[2].



Рис. 9. Тигр и бык сражаются против медведя

В Наньяне были обнаружены похожие по сюжету ханьские барельефы. В их числе «Две рыбы», «Птица с длинной шеей», «Петух». Барельеф, най-

[1] *Бо Юнкуй*. Каменные и кирпичные барельефы Ханьской эпохи, обнаруженные в уезде Гунсянь // Памятники Центральной равнины. 1983. № 3. С. 26.

[2] *Лю Сунген, Цяо Чжимин.* Кирпичные барельефы Ханьской эпохи из гробницы в деревне Шаньшуй, Синьчжэн // Памятники Центральной равнины. 1990. № 1. С. 29.

денный в ханьской гробнице в Сичуане, изображает карпа. Он представляет собой композицию из шести маленьких рамок, в каждой из которых изображен карп с длинными усами, выпрыгивающий из воды. Весь барельеф выглядит очень реалистично и выдержан в традициях народного искусства.

2.9. Архитектура

На барельефах из Чжэнчжоу и Наньяна также часто встречаются архитектурные мотивы. Такие барельефы показывают спокойную и богатую жизнь аристократии. Среди чжэнчжоуских барельефов на архитектурную тематику необходимо упомянуть изображения двойных ворот, дворцов, маленьких и больших дверей и т. д. В Шаньшуе, Синьчжэн, обнаружены барельефы, на которых изображены трехъярусные дворцы, стоящие на четырех колоннах. Тщательно вырезаны окна, двери, лестницы, галереи, на крыше сидит красная птица Чжуцюэ – традиционный символ доброго предзнаменования[1].

В эпоху Поздней Хань Наньян стал родиной императоров, «обителью бессмертных». В богатстве своих домов соревновались родственники императора, наперебой сооружая дворцы и павильоны. На многих ханьских барельефах главенствуют архитектурные изображения. Так, на барельефах, обнаруженных в Сясы, Сычуань, присутствуют изображения дверей, ворот, двухъярусных дворцов, оснащенных раздвоенными капителями доугун, с крышами, украшенными изображениями огромных журавлей, придающих зданию весьма помпезный вид. Барельефы на архитектурную тематику демонстрируют строительные технологии ханьской эпохи и представляют собой драгоценный материал для изучения архитектуры той эпохи.

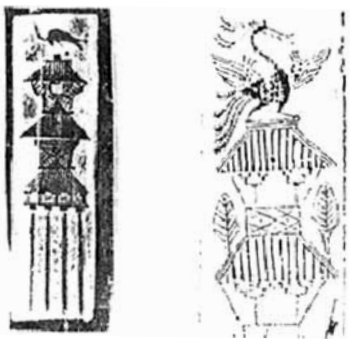


Рис. 10. Дворец из Шаньшуя, Синьчжэн

Рис. 11. Изображение ворот из Сичуаня

2.10. Орнамент

Орнамент – важная составная часть кирпичных барельефов из Наньяна и Чжэнчжоу. В чжэнчжоуских орнаментах часто используются квадраты и наклонные треугольники, геометрические узоры, зубчатые узоры, изображения птиц, рамки с декоративным узором в форме сосцевидных выступов, ромбические и древовидные узоры, узоры из концентрических

[1] *Чжан Вэнся.* Гробницы Ханьской эпохи в Чжэнчжоу, украшенные полыми кирпичными барельефами // Памятники Центральной равнины. 1997. № 3. С. 52.

окружностей, узоры в виде монет, облаков, молний и т. д. На барельефах, найденных в Наньяне, орнаменты в основном состоят из крестов и колец, сетчатых решеток, высушенных чашечек плодов хурмы в разных вариациях, цветов сливы, водных узоров, облаков и сосцевидных выступов. Такие узоры, как орнамент в виде облаков и молний, сосцевидных выступов, высушенных чашечек плодов хурмы, японских бананов несут на себе отпечаток культуры династий Шан и Чжоу эпохи бронзы, а орнаменты из монет, концентрических окружностей, ромбов представляют собой декоративные узоры, появившиеся во время династий Цинь и Хань.

3. Общее в тематике каменных барельефов двух регионов

3.1. Глубинное отображение конфуцианской этики в искусстве

После прихода к власти императора У-ди, все [философские] школы, кроме конфуцианства, были упразднены. Таким образом конфуцианство стало ортодоксальной идеологической системой, что привело к сильному влиянию конфуцианской этики на искусство ханьской эпохи. Последнее стало носителем пяти моральных принципов и трех устоев конфуцианства. Ханьский двор, правители областей и уездов собирали истории и легенды о людях и делах, заслуживавших похвалы, затем эти истории находили отражение в искусстве. Преданность государю, человеколюбие и почтение к старшим стали важными темами художественного творчества. В Чжэнчжоу и Наньяне найдено много портретных кирпичей, свидетельствующих об этом. Например, полый кирпичный барельеф ханьской эпохи «Конфуций спрашивает мальчика» неподалеку от Чжэнчжоу служит ярчайшим доказательством пропаганды конфуцианства. В Наньяне был обнаружен барельеф «Два персика повлекли за собой смерть трех богатырей». В сюжете прославляется мудрость и храбрость Яньцзы, но, по сути, имеется в виду преданность государю; реальный смысл барельефа – в пропаганде феодальных этических идей.

3.2. Безграничная любовь к таинственным мирам бессмертных

Благодаря коллекции ханьских барельефов, обнаруженных в Чжэньчжоу и Наньяне, нетрудно заметить, что достаточно большое количество барельефов изображают сказочные истории и мифических зверей, несущих добрые предзнаменования – например богиню Сиванму и солярную богиню Сихэ, лису с девятью хвостами и трехного ворона, отшельников, достигающих бессмертия и т. д. Эти изображения отличаются высокой образностью и смелой фантазией, ярко выражая ревностное почитание ханьцами мистических сил.

Ханьская династия «унаследовала» Поднебесную от Циньской династии, но век династии Цинь был недолог, и ханьская культура должна была

осуществить своего рода синтез культур сражающихся друг с другом царств. Из-за того, что Лю Бан (первый император династии Хань. – *Прим. пер.*) сам происходил из Чу, культура княжеств У и Чу заняла достаточно важное место в ханьской культуре. Многие жители княжеств У и Чу верили в духов, Юнчжун, владыка туч, и госпожа Сян из «чуских строф» были символом романтики и поэтичной мистики культуры Чу. Поэтому во время Ханьской династии были популярны темы духов и мистики, легенды о заимореагировании Неба и человека, вплоть до того, что «множество людей утверждало, что они владеют техниками достижения бессмертия и благодати». Представления о бессмертии и вечной жизни после смерти часто встречаются в искусстве ханьцев. Спокойствие и беззаботность в мирах бессмертных стали для людей духовными ориентирами. Эта тема в конце концов отразилась и в кирпичных барельефах Ханьской эпохи, украшавших гробницы. Подобные сюжеты служили своего рода утешением: пусть хозяин гробницы умер, но он и до рождения был во славе, а после смерти обрел бессмертие.

3.3. Тенденциозное описание реальности

Сюжеты многих кирпичных барельефов, найденных в Чжэнчжоу и Наньяне, изображают жизнь высшего общества. Например, палаты и дворцы, наслаждающиеся жизнью княжеские семьи, изумительные пышные процессии колесниц, смелая и беззаботная охота с луком. Фактически суть этих сюжетов сводилась к показу привязанности хозяина гробницы к жизни, кроме того, в них отражено стремление сохранить для него такой же образ жизни в загробном мире. Подчеркнем, что совсем не многие барельефы изображают жизнь простого народа и бедняков, во-первых, для заказа барельефа нужны были немалые деньги, а во-вторых, даже если семья бедствовала, все равно сохранялась надежда, что в загробной жизни она будет благоденствовать и жить в достатке.

4. Различие в сюжетах кирпичных барельефов из двух исследуемых регионов

4.1. Сюжетные различия

На ханьских барельефах из Чжэнчжоу довольно часто изображалась реальность, близкая простому народу. Так, на некоторых барельефах появляются сцены физического труда. Эти барельефы имеют отчетливые характерные черты культуры Центральной равнины Китая.

Сцены физического труда есть на барельефах из Чжэнчжоу. В их числе, например, бык, крестьянин и т. д. Ритм жизни на этих барельефах медленный и размеренный, повсюду царствует идиллия. Наньянские же барельефы по большей части обращены к сюжетам из жизни среднего и высшего классов.

4.2. Минимальные различия в тематике

Исторические события отображены на большом количестве барельефов, но в трактовке исторических сюжетов наблюдаются некоторые различия. Сюжеты барельефов из Чжэнчжоу достаточно просты: обычно это сцены охоты и процессии колесниц, здания, песни и пляски на пирах и так далее. В барельефах из Наньяна социальный аспект представлен богаче. Среди прочего имеем в виду барельеф «Извлечение треножника из реки Сышуй». Этот классический сюжет описан в «Каноне водных путей с комментариями», где повествуется о том, как Цинь Шихуан прибыл к реке Сышуй, чтобы извлечь из нее треножник, но ему не удалось этого сделать, так как летающий дракон перекусил трос, на котором треножник поднимали. События наньянского барельефа «Извлечение треножника из реки Сышуй» грандиозны, персонажи ярки, вывод понятен: «крушение Циньской династии – воля Неба», Небо хочет, чтобы «Ханьская династия взошла на трон и объединила страну». Что же касается изображений боевых действий, ярчайшими образцами барельефов, связанных с батальной тематикой, служат обнаруженные в районе Наньяна барельефы на тему войны Ху и Хань. Анализируя такие сюжеты, как ожесточенные битвы, разгром врагов, отсечение голов или триумф, мы обнаруживаем, что каждый из них ярко самобытен, раскрывается за счет индивидуальных средств выразительности.

4.3. Значительные расхождения в тематике

В ханьских барельефах из Чжэнчжоу ощущается лаконичность, свобода, простота; для наньянских барельефов в большей мере характерна детализация изображения. Возьмем для примера один сюжет – богиня Сиванму. Изображение Сиванму из Чжэнчжоу – это оттиск на печати, на нем присутствуют два персонажа: Сиванму и нефритовый заяц. Сюжету не хватает яркости, он выражен довольно смутно. В Наньянском изображении Сиванму гораздо больше пространственной свободы, персонажи вырезаны более отчетливо, одежда и украшения видны во всех деталях. Композиция следующая: по сторонам от Сиванму – нефритовый заяц и горный медведь, в нижней части – цепь гор и лесов, по которым мчится олень. Здесь же высечена фигура бессмертного, живого, но находящегося вне пределов нашего мира. При сравнении этого изображение с барельефом Чжэнчжоу становится ясно, что последнее требует глубины анализа и самостоятельных умозаключений зрителя.

Заключение

Появление и развитие искусства кирпичного барельефа является ярким свидетельством выражения в скульптуре государственной мощи династии Хань. Сюжеты кирпичных барельефов многогранны: жизнь аристократии, легенды о бессмертных, исторические события, искусство танца, боевые действия… Кирпичные барельефы из Чжэнчжоу создавались способом формования, их особенность — построение композиции из повторяющихся оттисков. Все барельефы Чжэнчжоу были созданы в эпоху династии Западная Хань. Находки были сделаны в таких районах Чжэнчжоу, как Синьми, Синьчжэн и Синъян. С точки зрения развития искусства барельефов, барельефы из Чжэнчжоу – продукт быстрого развития. Наньянские кирпичные барельефы отражают знаковые черты культуры Центральной равнины и культуры Чу, в основном они использовались для украшения гробниц, имели непосредственное отношение к народному искусству. Наньянские барельефы имеют большое значение для развития жанра в целом. Они относятся к эпохе, начавшейся в средний и поздний период Западной Хань и завершившейся в поздний период династии Восточная Хань, распространены в таких районах Наньяна, как Синье, Сычуань, Танхэ и Фанчэн. С сюжетной точки зрения, в наньянских барельефах очень сильно представлена идеологическая составляющая, достаточно вспомнить «Войну между Ху и Хань», «Извлечение треножника из реки Сышуй» и так далее. С точки зрения художественного выражения, в кирпичных барельефах из Наньяна более отчетливо проявляется синтез тенденций классического реализма и романтизма. Таким образом, сравнивая ханьские барельефы из Чжэнчжоу и Наньяна по таким критериям, как время бытования, изменения формы и структуры, детали сюжета, художественный стиль и принадлежность к региональной культуре, можно сделать вывод, что между чжэнчжоуской и наньянской традициями существует неразрывная связь. Как уникальная художественная форма искусства династии Хань кирпичные барельефы отражают процесс обмена между региональными культурными традициями севера и юга.

II

Искусство и социум

Н.В. Сиповская

Искусство революции и революция в искусстве. Историографический аспект

Взаимосвязь радикальных социальных и политических движений, самым существенным образом изменивших ход российской и мировой истории, и «артистических бунтов», преобразивших не только стилистический и формальный строй, но и весь ход художественного процесса, не раз становилась предметом самого пристального внимания. Действительно, эти два явления обнаруживают немало общностей, искушающих специалиста: подчеркнутый и открыто декларируемый радикализм, выраженное футуристическое начало, общность языка, нашедшую отражение в почти буквальном совпадении лозунгов и деклараций, и, наконец, невероятную осуществленность – и то, и другое еще незадолго до свершения виделось утопическим проектом локального кружка мечтателей-энтузиастов. Примечательна к тому же редкая синхронность этого осуществления: начавшись в 1905 году Первой русской революцией и выставкой «Алая роза», предрекшей появление символизма, дебютами Вс. Мейерхольда и А. Таирова (кстати, дважды арестованного за организацию забастовки театральных актеров в Киеве в 1905 г.), социальный и художественный радикализм почти одновременно достигли пика к 1915–1917 годам, совместно пережили триумфальное пятилетие с тем, чтобы угаснуть к концу 1920-х годов.

Событийная канва также обнаруживает немало поводов для сопоставления: многие художники радикального крыла испытали «искушение революцией», участвуя в революционных событиях и посвящая свое творчество воплощению революционных идей. Вдохновенная готовность художников радикальных направлений встать на службу революции была поддержана новой властью, что стало основой краткого постреволюционного альянса молодой Республики Советов и представителей формалистического искусства. Главной цементирующей фигурой был А.В. Луначарский (1875–1973), первый нарком просвещения и активный участник революционного переворота. Впоследствии его не раз упрекали

в сочувствии к «леватским» художественным направлениям. Хотя на деле покровительство, оказываемое им художникам левого крыла, происходило отнюдь не из симпатии к их искусству (как известно, нарком был скорее приверженцем классических форм) и не проистекало из заблуждения, что революционные идеи авангардистов хоть к какой-либо степени близки идеям классовой борьбы. Луначарский, вслед за руководителем Советского государства, был движим идеей выразить и запечатлеть в сознании многомиллионных масс и их потомков значимость содеянного исторического события, беспрецедентность свершившегося перелома. Другими словами, величие события требовало сотворения мифа, а искусство радикальных художников, лаконичное, броское и интонационно категоричное, виделось самым действенным для того инструментом.

I. Новая власть и новое искусство

Достойны удивления масштаб и последовательность действий, предпринимаемых молодой республикой, по аккумулированию художественных усилий для увековечивания Великой революции, ее подвижников и идей. Первым шагом был Пролеткульт (1917–1932), объединивший культурно-просветительские организации пролетариата, появившиеся после Февральской революции. По инициативе Луначарского в сентябре 1917 года прошла их первая конференция, положившая начало Всероссийскому статусу организации. К лету 1919 года Пролеткульт насчитывал более 100 местных организаций, в которых состояло более 80 тыс. человек, имел три театра (в Москве, Петрограде и Пензе), издавал 20 периодических изданий.

Определяющей инициативой стал декрет Совета народных комиссаров «О памятниках республики»[1], подписанный 12 апреля 1918 года, через полтора месяца после декрета о создании Рабоче-крестьянской Красной армии, буквально под грохот пушек, при котором музы вроде бы должны молчать. Помимо кампании по сносу старых и воздвижению новых памятников, отражающих «идеи и чувства революционной трудовой России», вошедшей в историю как «ленинский план монументальной пропаганды», документ декларировал государственный статус празднования 1 мая Дня Интернационала, создав прецедент для появления института общегосударственных торжеств (к осени к первомайским торжествам добавились годовщины революции), а также необходимость художественного праздничного оформления столиц. Декрет инициировал создание Отдела изобразительных искусств Наркомпроса, который был учрежден, правда с опозданием, 22 мая 1918 года. Возглавил его Давид Петрович Штеренберг (1881–1948), выпускник парижской Школы изящных искусств, участник объединения Комфутов («Коммунистов-футуристов»), в будущем –

[1] Опубликован в «Известиях ВЦИК» от 14 апреля 1918 года и в «Собрании узаконений РСФСР» № 31 от 15 апреля 1918 года.

основатель ОСТа (Общества станковистов). До середины 1920-х годов Отдел ИЗО Наркомпроса был, по сути, объединением художников формалистических направлений, отвергавшихся прежним официальным искусством. Среди них Н.И. Альтман, Н.Н. Пунин, В.В. Маяковский. Еще раньше, в январе 1918 года, в Наркомпросе был создан Театральный отдел (ТЕО), которым руководил Вс. Э. Мейерхольд (1874–1940).

Представители радикальных направлений, работавшие во всех видах искусства, активно включались во многие художественные инициативы – от Пролеткульта до «Окон РОСТА». Благодаря им, в частности, появился агитфарфор Государственного фарфорового завода, ставший в 1920-х годах еще и доходной статьей экспорта.

Немалую роль в установлении альянса молодой республики с молодым искусством сыграло еще одно обстоятельство: художники старой академической школы, будучи (пользуясь лексикой тех лет) «интеллигенцией старого закала», не спешили выражать поддержку новым властям и были чужды революционной восторженности. Показателен пример «Первой русской художественной выставки» (Die Erste Russische Kunstaustellung) в галерее Ван Димен в Берлине 1922 года. С русской стороны выставка организовывалась Давидом Штеренбергом по поручению Народного комиссариата просвещения. С немецкой – немецким подразделением Международного комитета помощи рабочим, занимавшимся в России сбором средств в помощь голодающим. Эта экспозиция, в состав которой вошли работы Казимира Малевича, Эля Лисицкого, Любови Поповой, Александра Родченко, Ольги Розановой, Владимира Татлина и др., до сих пор остается заметной вехой в истории русского авангарда, привлекая внимание все новых исследователей[1]. Однако причинами столь цельного подбора, по-

[1] Заметим, кстати, что берлинская художественная сцена в 1920-х годах была одной из самых удачных и подготовленных площадок для экспонирования русского авангардного искусства. Одну из главных платформ для художественного диалога новых русских и немецких художников заложил Гервадт Вальден, владелец берлинской галереи Der Sturm, регулярно выставлявший работы Александра Архипенко, Марка Шагала и Василия Кандинского. В ноябре 1918 года он показал работы «русских экспрессионистов» Михаила Ларионова и Натальи Гончаровой, а в январе–феврале 1921 года – Ивана Пуни и Ксении Богуславской. Его обширная итоговая выставка, подготовленная к десятилетию открытия галереи в августе–сентябре 1921 года, включила работы Архипенко, Богуславской, Шагала, Гончаровой, Ларионова, Алексея Явленского, Кандинского, Пуни и Марианны Веревкиной. В 1927 и 1929 годах он выставил марионеток и театральные эскизы Александры Экстер.

Значительную роль в продвижении русского искусства в 1920-х годах сыграло художественное объединение «Ноябрьская группа» (Novembergruppe), демонстрировавшая международный авангард на Больших берлинских художественных выставках (Große Berliner Kunstausstellungen). В 1922 году они показали «Синтетического музыканта» Николая Пуни, а в 1923 году «Комнату проунов» Эль Лисицкого. Одним из самых ярких выступлений Ноябрьской группы на Большой берлинской художественной выставке была персональная экспозиция Казимира Малевича, организованная в 1927 году. Русские художники вошли в состав

зволившего впервые полно и убедительно представить иностранному зрителю произведения нового искусства России, были не только симпатии Штеренберга. Первоначально выставку планировалось сделать более разнообразной, включив произведения художников разных направлений. Однако именитые живописцы старой школы просто отказались участвовать без выкупа экспонируемых работ, оценив их при этом весьма весомо. Отделу ИЗО Наркомпроса волей-неволей пришлось комплектовать выставку из произведений энтузиастов[1].

II. Сотворение мифа

Одним из самых заметных результатов сотрудничества нового государства с новаторским искусством стало оформление и организация празднеств первого постреволюционного десятилетия. Обширная литература, пополнившаяся недавно целым рядом изданий, подготовленных в связи со столетием Великой русской революции, позволяет не останавливаться на этой теме подробно. Отметим лишь, что наиболее заметный след, с точки зрения изобразительного искусства, оставило оформление первой революционной годовщины, а с точки зрения театрального – первомайские торжества 1919 года, когда по решению ТЕО Наркомпроса все театры целый день давали спектакли на открытом воздухе. Примечательно, что полугодовая дистанция, разделяющая эти события, позволяет зафиксировать отчетливую тенденцию – ведущая роль в их организации переходит от художников к режиссерам. И дело здесь не только в том, что масштабные декоративные панно, преобразившие в октябре 1918 года облик Петрограда и Москвы, при всей своей выразительности воспринимались большей частью публики с трудом, и даже не в том, что, в отличие от эскизов, до сих пор вызывающих восхищение, выполненные из дешевых материалов хлопающие на ветру многометровые панно смотрелись порой весьма убого. Главной причиной предпочтения стало очевидное обстоятельство: с точки зрения мифотворчества, а именно оно было основной задачей столь пышно обставляемых торжеств, действо, особенно массовое, намного более эффективный инструмент. Логическим завершением этого процесса стал переход ведущих ролей от режиссуры театральной к «наиважнейшему» из всех искусств. Созданный в 1927 году к 10-летию революции фильм С.М. Эйзенштейна (1898–1948) «Октябрь» стал не просто выдающимся явлением киноискусства, но и блистательным финалом

60 участников экспозиции, организованной Международной ассоциацией экспрессионистов, футуристов, кубистов и конструктивистов (Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten) на Большой берлинской художественной выставке в 1926 году.

[1] *Сарабьянов А.Д.* Первая русская художественная выставка. Уточнение состава произведений / Доклад на международной конференции «Переводы и диалоги: Восприятие русского искусства за границей». Венеция, Университет Ка Фоскари, 25–27 октября 2017 (www.veniceconference.com).

десятилетнего процесса генерации великого мифа о великом перевороте, а для многих следующих поколений – зримым и убедительным воплощением революционных событий.

Тем не менее изобразительное искусство внесло заметный вклад в генерацию революционного мифа: имеем в виду создание образов, навсегда вошедших в отечественную и – шире – мировую визуальную культуру в качестве устойчивых революционных эмблем. Достаточно привести в пример знаменитый плакат Эль Лисицкого «Клином красным бей белых», «эскизом» которому послужил монумент Н.Я. Колли «Красный клин», возведенный в первую годовщину Октября на площади Революции в Москве. В тот же год в Петербурге Н.И. Альтману, автору декорации площади Урицкого, «завернувшему» Александрийский столб в кумачовые языки пламени, удалось визуализировать образ революции – мирового пожара, ярко заявленный Александром Блоком в поэме «Двенадцать», написанной в январе 1918 года и вышедшей в том же году в издательстве «Алконост» с иллюстрациями Юрия Анненкова. А гигантские панно с фигурами рабочих, крестьян и красноармейцев, украсившие 7 ноября 1918 года здания Государственной думы, театра Зимина в Москве и целый ряд площадей в Петрограде, очевидно послужили толчком для создания ставшей знаковой для революционной иконографии картины Бориса Кустодиева «Большевик» (1920, ГТГ)[1].

Однако столь активное участие художников-авангардистов в мифотворческом процессе имело еще одно предсказуемое последствие. Благодаря этому участию мифогенность, присущая и самому авангардистскому движению, умножилась многократно, и искусство русского авангарда превратилось в своего рода миф. Даже на уровне определения: термин «русский авангард», возникший в англоязычной литературе и подхваченный многими русскими исследователями, другими не был принят вовсе. Например Г.Г. Поспеловым (1930–2014), автором исследований творчества художников «Бубнового Валета», Михаила Ларионова и многих других представителей радикальных формалистических движений[2].

[1] О значении, которое власти придавали оформлению революционных торжеств, свидетельствует обширность полиграфических изданий, вышедших уже в 20-х годах и посвященных декорациям праздников. См., например: Художественное оформление массовых празднеств в Ленинграде, 1932; *Гущин А.С.* Искусство в массовых празднествах и демонстрациях. Л., 1930; *Он же*. Оформление массовых празднеств за 15 лет диктатуры пролетариата. М.; Л., 1933; *Рюмин Е.Н.* Массовые празднества. М.; Л., 1927; *Цехновицер О.В.* Празднества революции. Л., 1927, 1931; *Щукин Ю.П., Магидсон А.С.* Оформление массовых празднеств и демонстраций. М.; Л., 1932; *Кузнецова А.Д., Магидсон А.С., Щукин Ю.П.* Оформление города в дни революционных празднеств. М.; Л., 1932.

[2] *Pospelow G.* Karo-Bube. Aus der Geschichte der Moskauer Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden: VEB Verlag der Kunst Dresden, 1985; *Поспелов Г.Г.* Бубновый валет. М.: Советский художник, 1990; *Он же.* «Лики России» Бориса Григорьев. М.: Искусство, 1999; *Он же.* Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. 2-е изд. М.: Пинакотека,

Имея чуткий дар к определению тончайших дефиниций в живописной и графической ткани созданных ими работ, к выявлению и оценке новых художественных задач и их решений, к качеству произведений, он не мог согласиться с огульным объединением под одной «вывеской» столь разных и ярких дарований. На эту тему Поспелов не раз высказывался публично и в своих текстах избегал употребление этого термина. Однако понятие «русского авангарда» прочно укоренилось, что подчас создавало совершенно ложное впечатление о некоем общем порыве и единстве художников, принадлежащих зачастую к противоборствующим художественным группировкам.

Немалую роль в мифологизации русского формалистического искусства 1900–1920-х годов сыграла решительность, с которой власть не просто распростилась с недавними союзниками, но и подвергла их уничтожительному остракизму, самым печальным, а подчас и трагическим образом разрушившему их жизни. Творчество недавних фаворитов было предано забвению, но не искоренено. Скрытое в запасниках ведущих музеев, рассеянное по провинциальным собраниям[1], теплящееся в творчестве отдельных мастеров и небольших неофициальных кружков, русское радикальное искусство сохранилось с тем, чтобы стать востребованным к концу 1950-х годов.

2008; *Поспелов Г.Г., Илюхина Е.А.* Михаил Ларионов. М.: РА, Галарт, 2005; «Бубновый валет» в русском авангарде / Авторы: Фаина Балаховская, Владимир Круглов, Жан-Клод Маркадэ, Глеб Поспелов, Дмитрий Сарабьянов; переводчик Елена Лаванан; редактор Анна Лакс. СПб.: Государственный Русский музей, Palace Editions, 2004.

[1] Справедливости ради стоит отметить, что фонд произведений художников авангарда стал формироваться в провинциальных музеях задолго до «высылки» этих работ из столичных собраний. Уже в 1918 году в Москве было создано Музейное бюро, активно работавшее до 1921 года и занимавшееся рассылкой картин по всей стране. В основе его деятельности лежала идея обучать современному искусству на подлинниках. При этом на закупку работ выделялись деньги. Так, «Черный квадрат» Малевича был куплен Музейным бюро для Московского музея живописной культуры (просуществовал до 1926 года). Аналогичные музеи были созданы в Петрограде, Нижнем Новгороде, Костроме. Предполагалось организовать около сорока музеев. Благодаря деятельности бюро было создано несколько известных коллекций. Например, в Краснодарском художественном музее, куда в основном поступали вернувшиеся из Берлина произведения «Первой русской художественной выставки» 1922 года.
В 2016 и 2017 годах в два этапа в Еврейском музее и центре толерантности в сотрудничестве с Центром по изучению искусства авангарда и под кураторством его руководителя А.Д. Сарабьянова был осуществлен масштабный выставочный проект «До востребования: Коллекции русского авангарда из провинциальных музеев», представивший публике значительное число неизвестных ранее первоклассных работ.

III. От реабилитации к исследованию

Этот процесс начался одновременно в России и США и был спровоцирован прежде всего самим ходом развития истории: искусство вступило в новую фазу формалистических экспериментов, наиболее заметно проявившихся в дизайнерском буме 60-х и формировании неоабстракции в качестве одного из ведущих художественных течений. В России «реабилитация» авангарда началась в сфере художественного творчества. Помимо создания сети учреждений, разрабатывающих тему художественного преображения продуктов отечественной промышленности, нельзя не вспомнить возникновение творческих групп. Таких, например, как группа «Старопетергофская» ученика Малевича Владимира Васильевича Стерлигова (1904/5–1973). Возникшая в начале 1960-х годов и работавшая вплоть до смерти художника, она стала одним из ярких явлений советского нонконформизма, который иногда именуют вторым русским авангардом.

В США, напротив, интерес к русскому радикальному искусству 1910–1920-х годов проявился в исследовательской сфере, в среде славистов и литературоведов. Любопытно, что, в отличие от Германии, где новое русское искусство выставлялось регулярно (в 1927 году в Берлине даже прошла единственная прижизненная персональная выставка Малевича) и существовал обширный фонд произведений, позволивший в начале 1960-х открыться в Кельне первой галерее, специализирующейся на русском авангардном искусстве («Галерея Гмуржинска»), новый континент к началу 1960-х годов не мог похвастаться серьезным знакомством с русским авангардным искусством. Хотя попытки предпринимались. В декабре 1934 года в Филадельфии открылась выставка «Искусство Советской России». Ее организаторы с американской стороны – Художественный музей Пенсильвании и частный американо-русский институт Филадельфии – предполагали получить полную подборку советского искусства последних 15 лет, включая работы Казимира Малевича и Владимира Татлина. Однако организаторы с советской стороны – Всесоюзное общество культурных связей с заграницей (ВОКС) – этих художников, равно как и других формалистов, к участию не пригласили. Самыми «левыми» в экспозиции оказались бывшие участники ОСТа (Александр Дейнека, Юрий Пименов и Петр Вильямс), причем выставка цельной и качественной не получилась, многие участники были представлены случайными вещами – теми, что были в наличии в мастерских. Так что до Второй мировой войны знакомство не состоялось. Поэтому неудивительно, что инициаторами изучения наследия русского авангарда стали выходцы из России.

Одним из первых популяризаторов искусства русского авангарда в США стал Вячеслав Клавдиевич Завалишин (1915–1995) – поэт, писатель-романист, переводчик и журналист. Он был одним из немногих, кто видел картины Павла Филонова, готовящиеся в 1929 году к выставке в Русском Музее (как известно, из-за резкой критики в адрес художника его выставка не состоялась), был знаком с Малевичем (книга Завалишина «Казимир

Малевич» вышла только в 1991 году[1]). Завалишин владел важнейшей информацией о новом русском искусстве: в условиях эмиграции его знания обретали особую ценность. Так, в русской эмигрантской газете «Новое русское слово» выходили статьи Завалишина о Николае Ремизове, Анисфельде, Филонове, Малевиче и Суетине. Там же появлялись его критические статьи о первых выставках, представивших американскому зрителю творчество таких художников, как Гончарова, Ларионов, Малевич, Попова и Родченко. Речь идет о выставках «Русское искусство авангарда» в Галерее Леонарда Хаттона в 1971 году; «Русский авангард» у Доротеи Карус в 1975 году и «Русская революция в искусстве» у Розы Истман и Рэйчел Адлер в 1979 году. Однако выставкам предшествовала большая подготовительная работа в кругу эмигрантов-единомышленников, включавшем и художников-эмигрантов, принадлежавших некогда к новым течениям в русском искусстве.

В орбиту этого сообщества попала молодая исследовательница Камилла Грей (1936–1971). Дочь сотрудника Британского музея, не имевшая специального образования и первоначально желавшая связать свое будущее с искусством балета (в 1955-м она впервые была в Москве с целью поступить в хореографическое училище Большого театра), она всерьез увлеклась русским искусством. В 1958–1959 годах появились ее первые статьи о Малевиче и Эль Лисицком, а в 1962 году вышла в свет книга «Великий эксперимент: Русское искусство 1863–1922», возвратившая русский авангард в орбиту мирового искусствоведческого интереса[2]. На момент выхода книги ее автору было 26 лет. Монография стала итогом четырехлетнего исследования, проведенного во Франции, США и СССР и осуществленного при поддержке первого директора нью-йоркского Музея современного искусства Альфреда Барра (1902–1981). В своей работе она опиралась на консультации с еще живыми тогда художниками (Михаилом Ларионовым и Натальей Гончаровой, Давидом Бурлюком и Юрием Анненковым, Наумом Габо и Антоном Певзнером, Павлом Мансуровым и Соней Делоне), русскими учеными и коллекционерами – Николаем Харджиевым, Михаилом Алпатовым, Дмитрием Сарабьяновым, а также жившим в те годы в России Георгием Костаки.

Приведенный перечень отнюдь не исчерпывает круг исследований, посвященных авангардному искусству в России. Однако легализация этих занятий произошла очень нескоро. Исключением была архитектура русского конструктивизма, сохранявшая официальные позиции на пятилетие дольше, чем левые направления станкового искусства. Очевидно, что интерес к опытам конструктивизма был продиктован поисками архитекторами 1960-х годов нового пространственного языка. Первой

[1] *Завалишин В.К.* Казимир Малевич (мысли о жизни и творчестве). Нью-Йорк: Effect Publishing, 1991.

[2] *Gray C.* The Great Experiment: Russian Art 1863–1932. New York, 1962; *Gray C., Burleigh-Motley M.* The Russian experiment in art, 1863–1922. London: Thamas and Hudson, 1986.

ласточкой стал сборник материалов, подготовленный Викдарией Эфраимовной Хазановой (1924–2004) в 1963 году[1]. Первая же книга российского исследователя, посвященная авангардному искусству постреволюционных лет, – «Поиск и эксперимент: Русское и советское искусство в 1910–1930-х годах» – вышла в свет в 1978 году в Дрездене на немецком языке[2]. Автором ее была Лариса Алексеевна Жадова (1927–1981), талантливый искусствовед и супруга Константина Симонова. Используя влияние мужа, председателя правления Союза писателей СССР, в 1977 году в Центральном доме литераторов она организовала первую после огромного перерыва выставку работ Владимира Татлина и подготовила первую монографию о художнике, которая не была разрешена к печати в нашей стране и вышла за рубежом: в 1983-м – на венгерском, в 1984 – на английском и немецком, в 1990 – на французском языке. Ранее, в 1982 году, в Великобритании увидела свет ее книга «Малевич: супрематизм и революция в русском искусстве 1910–1930»[3].

К этому времени новые издания о русском авангарде были затребованы международным исследовательским сообществом. Сформировалась целая когорта исследователей русского искусства 1910–1920-х годов: Шарлотта Дуглас, впоследствии возглавившая Общество Малевича в Нью-Йорке[4], Валентина Маркадэ[5] (урожденная Васютинская), положившая начало изучению советского авангарда во Франции, затем Жан-Клод Маркадэ[6], Николетта Мислер[7] в Неаполитанском университете и Джон Боулт[8], стажировавшийся в 1966–1968 годах в МГУ им. М.В. Ломоносова под руководством Дмитрия Владимировича Сарабьянова (1923–2013). Джон Болт стал создателем и директором Института современной русской культуры

[1] Из истории советской архитектуры. Документы и материалы. 1917–1925 / Сост., авт. вступ. ст. В.Э. Хазанова; отв. ред. К.Н. Афанасьев. М.: Издательство Академии наук СССР, 1963.

[2] *Shadowa Larissa A*. Suche und Experiment. Russische und sowjetische Kunst 1910 bis 1930. Dresden: VEB Verlag der Kunst Dresden, 1978.

[3] *Zhadova Larissa A.* Malevich. Suprematism and Revolution in Russian Art 1910–1930. London: Thames and Hudson, 1982.

[4] *Douglas Ch.* Swans of Other Worlds: Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1980; Id. Kazimir Malevich. London: Thames and Hudson, 1994; *Дуглас Ш.* «Лебеди иных миров» и другие статьи об авангарде / Предисловие Д.В. Сарабьянова. М.: Три квадрата, 2015.

[5] *Marcadé V.* Le Renouveau de L'Art Pictural Russe, 1863–1914. Editions L'Age d'Homme, 1971.

[6] *Marcadé J.-C.* L'avant-garde russe, 1907–1927. Flammarion, 1995.

[7] *Мислер Н.* Вначале было тело. М.: Искусство – XXI век, 2011.

[8] Библиография Джона Боулта насчитывает более 40 одних только монографий. Приведу лишь самые ранние: *Bowlt J.E.* Russian formalism: A collection of articles and texts in translation / Eds. St. Bann, J.E. Bowlt. Edinburgh, 1973; Id. Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism 1902–1934 / Ed. and tr. by J.E. Bowlt. NY: Thames and Hudson, 1976. (1988, 1991); Id. Russian and Soviet Painting: an Exhibition from the Museums of the USSR Presented At the Metropolitan Museum of Art, New York, and the Fine Arts Museums of San Francisco / Introd. by D.V. Sarabianov. New York , 1977.

(*Institute of Modern Russian Culture, IMRC*) при Университете Южной Калифорнии. Институт был основан в 1979 году в Техасе в сотрудничестве со славистом Сиднеем Монасом и эмигрировавшими из Ленинграда филологами Константином Кузьминским и Ильей Левиным. Основная цель – собрать воедино все эмигрантские архивы, создать библиотеку и исследовательский центр – казалась утопической, но тем не менее была реализована. Сейчас институт располагает богатейшими архивами, включающими фото-, фоно- и видеоматериалы, и библиотекой. А издаваемый им альманах «Эксперимент» давно принадлежит к числу самых авторитетных научных изданий, посвященных изучению русского авангарда[1]. Боулт – куратор многих выставок, из которых самой заметной стала экспозиция «Амазонки авангарда», показанная в 1999 году в Музее Соломона Р. Гуггенхайма в Нью-Йорке, а в 2000 году – в Третьяковской галерее в Москве[2].

Даже беглый обзор зарубежной историографии по искусству русского авангарда демонстрирует очевидную нацеленность на все более и более углубленное исследование фактического материала, на тщательную каталогизацию и исследование документов. В России же это направление получило заметное развитие только с середины 1990-х годов. На родине авангард с трудом выбирался не только из небытия, но и из оболочек возникшего вокруг него мифа, ауры непременной гениальности и обреченности. Этот тон был задан первым официально санкционированным и многотиражным изданием, посвященным революционным направлениям в искусстве, – вышедшем в СССР в 1989 году альбомом «Авангард, остановленный на бегу»[3]. Издание было подготовлено сотрудниками Государственного русского музея, сохранявшего память о легендарном для исследователей авангарда искусствоведе Николае Николаевиче Пунине (1888–1953). Он служил в Русском музее с 1913 года, после революции стал комиссаром при Русском музее и Эрмитаже; в 1918–1919 годах заведовал Петроградским ИЗО Наркомпроса, а в 1927 году создал отделение и экспозицию новейших течений Русского музея, став одним из самых заметных и ярких теоретиков и исследователей нового искусства[4]. Через несколько лет после выхода альбома в Русском музее были организованы периодические «Пунинские чтения», аккумулировавшие усилия нового поколения исследователей искусства авангарда. В Русском музее и – шире –

[1] Альманах «Experiment / Эксперимент: A Journal of Russian Culture / The Institute of Modern Russian Culture» выходит с 1995 года. Вышедший в прошлом году юбилейный 25 выпуск издания был посвящен памяти Д.В. Сарабьянова.

[2] Амазонки авангарда. Экстер, Гончарова, Попова, Розанова, Степанова, Удальцова. Под ред. Джона Э. Боулта и Мэтью Дратта. Нью-Йорк, Музей Соломона Р. Гуггенхайма; Москва, Государственная Третьяковская галерея, 2000.

[3] Авангард, остановленный на бегу: [Альбом] / Авт.-сост. С. Турутина и др.; авт. статей Е.Ф. Ковтун и др. Л.: Аврора, 1989.

[4] *Пунин Н.Н.* Татлин: Против кубизма. Пг., 1921; *Он же.* Современное искусство. Пг., 1920; *Он же.* Новейшие течения в русском искусстве. Л., 1927–28.

в Ленинграде они группировались вокруг Евгения Федоровича Кофтуна (1928–1996). Кофтун занимался исследованием этой темы с 1964 года, после знакомства со В.В. Стерлиговым и вхождения в созданную им «Старопетергофскую группу», где обрел коллегу-единомышленника в лице Аллы Васильевны Повелихиной[1]. Среди его последователей-учеников отдельного упоминания заслуживают Ирина Нисоновна Карасик и Елена Вениаминовна Баснер, кураторы многих выставок и авторы блистательных статей. В 1999 году Е.В. Баснер защитила кандидатскую диссертацию «Живопись К.С. Малевича позднего периода. Феномен реконструкции художником своего творческого пути»[2], в которой она, развив идеи Шарлотты Дуглас о необходимости пересмотра авторских датировок Малевичем своих картин, расшифровала мистификацию художника и обосновала хронологию его поздних работ.

В Москве молодые научные силы группировались вокруг уже упоминавшегося Дмитрия Владимировича Сарабьянова[3], воспитавшего целую плеяду учеников. Среди них Александра Семеновна Шатских, чья библиография насчитывает сейчас более десяти монографий, часть которых вышла на английском языке[4]. Она первая посвятила себя многотомному изданию рукописей Казимира Малевича. Нельзя не упомянуть Наталию Автономову, выпустившую в соавторстве с Д.В. Сарабьяновым одну из наиболее убедительных монографий о Василии Кандинском[5]; Екатерину Деготь[6], Татьяну Горячеву[7] и Екатерину

[1] *Повелихина А.В., Ковтун Е.Ф.* Русская живописная вывеска и художники авангарда. Л.: Аврора, 1991.

[2] *Баснер Е.В.* Живопись К.С. Малевича позднего периода. Феномен реконструкции художником своего творческого пути / Дис. на соиск. ст. канд. иск. Л., 1989.

[3] *Сарабьянов Д.В.* Мартирос Сарьян. М.: АСТ, 2000; *Он же.* Живопись Роберта Фалька. М., 2006; *Он же.* Иван Пуни. М.: Искусство – XXI век, 2007; Sarabjanow Dmitri. Robert Falk. Mit einer Dokumentation, Briefen, Gesprächen, Lektionen des Künstler und einer biographischen Übersicht, hrsg. Von A.W. Stschekin-Krotowa. Dresden, Kunst, 1974; Id. Russian Art from Neoclassicism to the Avant-Jarde. London, 1990; *Сарабьянов Д.В. Шатских А.С.* Казимир Малевич: Живопись. Теория. М.: Искусство , 1993.

[4] *Шатских А.С.* Казимир Малевич. М.: Слово, 1996; *Она же*. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М.: Языки русской культуры, 2001; *Она же.* Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009; *Shatskikh A.* Sowjetische Malerei aus den Karpaten. Leipzig: VEB E.A. Seemann, 1976; Id. Vitebsk. The Life of Art. New Haven and London: Yale University Press, 2007; Id. Black Square: Malevich and the Origin of Suprematism. New Haven: Yale University Press, 2012; *Малевич К.С.* Собрание сочинений: В 5 т. / Общая ред., сост., вступ. ст., подгот. текстов, коммент. и примеч. А.С. Шатских. М.: Гилея – Эпифания, 1995, 1998, 2000.

[5] *Сарабьянов Д.В., Автономова Н.Б.* Василий Кандинский. М.: Галарт, 1994.

[6] *Дёготь Е.Ю.* Русское искусство XX века: История русского искусства. Книга третья. М.: Трилистник, 2000.

[7] *Горячева Т.В.* Николай Суетин. М.: Фонд «Русский авангард», 2010; *Она же*. Казимир Малевич и художники его круга. Графика из собрания ГТГ. М.: СканРус, 2015; *Горячева Т.В., Карасик И.Н.*

Бобринскую[1], автора блистательных исследований природы и значений различных явлений авангардной художественной практики, и многих других. С середины 1990-х годов Д.В. Сарабьянов возглавил созданную при Государственном институте искусствознания специальную исследовательскую группу по изучению проблем русского авангарда. Основной формой деятельности группы стала организация ежегодных международных конференций, посвященных одной из актуальных проблем. Их результатом стали более 10 сборников, выходивших под редакцией Д.В. Сарабьянова и позже Г.Ф. Коваленко до середины 2000-х годов[2]. Эти конференции послужили площадкой для объединения ученых из разных городов России и разных стран, закрепив ведущую роль отечественной науки в изучении наследия русских авангардистов.

В настоящее время эта область привлекает новых исследователей. Рождаются и продолжаются новые проекты. Среди самых заметных изданий 2010-х годов – трехтомная (в четырех книгах) «Энциклопедия русского авангарда», выпущенная Центром русского авангарда под руководством Андрея Сарабьянова[3], и многотомник Андрея Крусанова[4], сосредоточившегося на публикации документов и материалов художественной жизни 1907–1932 годов. Вместе с тем помимо восстановления фактографической канвы все большее значение приобретают исследования, посвященные реконструкции первоначальных понятий и терминов, определяющих смысл авангардистских высказываний и идей. Примечательно, что оба процесса демифологизации – и с точки зрения фактов, и с точки зрения смыслов – все более объединяются, демонстрируя генерацию новых методических подходов к изучению предмета. Наиболее наглядный пример тому – проект по публикации архива Н.И. Харджиева, переданного в РГАЛИ, и приуроченная к выходу первого тома, фундаментально

Приключения черного квадрата. СПб.: Государственный Русский музей, 2007; Альманах Уновис № 1: Факсимильное издание / Подготовка текста, публикация, вступительная статья Татьяны Горячевой. М.: СканРус, 2003.

[1] *Бобринская Е.А.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое литературное обозрение, 2006. *Она же.* Русский авангард: истоки и метаморфозы: [Сборник статей]. М.: Пятая страна, 2003.

[2] См. например: Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко; Государственный институт искусствознания. М.: Наука, 2000; Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г.Ф. Коваленко; Государственный институт искусствознания. М.: Наука, 2003.

[3] Энциклопедия русского авангарда: В 3 т. (4 кн.) / Сост. Василий Ракитин, Андрей Сарабьянов. М.: Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2013–2014.

[4] *Крусанов А.В.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 1.; *Он же.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): в 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2010. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2; *Он же.* Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): в 3 т. М.: Новое литературное обозрение, 2003. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1.

подготовленная выставка[1]. Все это позволяет надеяться, что русское искусство первых десятилетий XX века, уже давно переросшее границы плакатного языка революции, сможет совсем освободиться от созданных вокруг него мифов и откроет сокровенные возможности предложенного им творческого пути.

[1] Архив Н.И. Харджиева. Русский авангард: материалы и документы из собрания РГАЛИ. Том I / Под ред. Е. Бобринской, А. Корндорф, Н. Молока, Е. Руденко; сост. Н. Парнис, авторы ком. и вступ. ст. Е. Баснер, Т. Горяева, А. Сарабьянов. М.: Галерея «IN ARTIBUS», 2017.

Е.А. Минаев

Музыка в системе ценностных ориентаций информационного пространства общества

В Китае музыка государственное дело. И это так и должно быть. Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. И главное, чтобы этим гипнотизером был первый попавшийся безнравственный человек.

Л.Н. Толстой[1]

Стремительное развитие информационных технологий сопровождается созданием и расширением искусственного культурного пространства. Процесс этот далеко не однозначен, и часто культура и искусство рассматриваются как сфера потребления. Последнее само по себе не может не вызывать сопротивление прежде всего в силу понижения ценностной роли культуры и искусства, их значения в цивилизационном развитии человечества.

Исследования, проводившиеся в конце XX столетия, указывали на то, что современное состояние культуры переживает серьезный кризис: «Все основные показатели состояния общества опустились с точки зрения мировой практики пороговых значений, при которых должен включаться "красный сигнал" тревоги»[2]. Масштабность и глубина перемен превосходят все доселе известное человечеству[3]. Примерно такие же выводы можно сегодня прочитать и в работах, посвященных состоянию

[1] *Толстой Л.Н.* Крейцерова соната.

[2] *Чиянова Э.В., Вебер А.* Устойчивая Россия? // Свободная мысль. 1999. № 5. С. 71.

[3] *Солодухин Ю.* Quo vadis Humanitas? [Рецензия на: *Иноземцев В.* За пределами экономического общества. Постиндустриальные теории и постэкономические тенденции в современном мире. М.: «Academia»; Наука, 1998. 635 с.] // Свободная мысль. 1999. № 4. С. 87.

культурных процессов в современном обществе. Чем вызвана тревога ученых и обоснована ли она?[1]

Глобализация информационных процессов оказала существенное влияние на бытие искусства и, в частности, музыки. Сегодня информационные аспекты определяют среду обитания человека, характеризуя состояние – парадигму[2] его культурного пространства, что в целом позволяет говорить о векторе и перспективах духовного бытия общества. Как известно, совершенствование цивилизационного мира всегда связывалось с развитием общественных отношений, формированием новых культур, в том числе созданием музыкального искусства. Так было на всех критических рубежах истории Греции, Китая, других стран, когда вырабатывались новые этические системы, рассматриваемые как критерии регуляции общественных отношений[3]. Великий китайский мыслитель Конфуций говорил: «Какая музыка в государстве – такое в нем и правление». Музыкальное искусство было важным фактором в культурно-образовательном процессе социума, участвовало в цивилизационных и государственных преобразованиях[4]. Не случайно во все времена именно музыке придавалась особая роль в церемониальных действиях, что возводило ее на уровень гимнических значений и иных ритуально-сокральных смыслов. Достаточно вспомнить хорошо известный в России в религиозной среде сборник молитв – псалтирь, где присутствуют множественные указания на музыкальное сопровождение при исполнении молитв – псалмов, созданных царем Давидом. Эти музыкальные образцы, сопровождавшие молитвенное действо, до нас не дошли. Впоследствии в средневековой модели мира музыкальное искусство также рассматривалось как важный компонент этического освоения мира в системе ценностных ориентаций, основанных на мировоззренческой, христианской сущности понимания бытия. Часто, будучи ключевыми символами национальной культуры, ее концепты отражали важнейшие категории и установки жизненной философии народов, позволяя идентифицировать себя как часть общего цивилизационного мира[5].

[1] Автор, работая в 80-х годах прошлого столетия одним из руководителей Главной редакции музыкальных программ ЦТ Гостелерадио СССР, был участником создания не только серии популярных передач о классической музыке, но и инициировал видеозаписи всех симфоний П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, музыки современных российских композиторов, способствовал возобновлению прямых трансляций из оперных театров страны.

[2] Парадигма – понятие, используемое в философии для характеристики взаимоотношения духовного и реального миров //Новая философская энциклопедия. М.: Мысль, 2003 URL: https://iphras.ru/enc.htm

[3] *Клюев А.С.* Музыка и жизнь. О месте музыкального искусства в развивающемся мире. СПб.: Ut, 1997. 160 с. См.: *Глебов И.* (*Асафьев Б.*) Ценность музыки // «De musica». Пг., 1923. С. 5.

[4] См.: *Швейцер А.* Упадок и возрождение культуры. Избранное. М.: Прометей, 1993. 512 с.

[5] См.: *Малыгина И.В.* Этнокультурная идентичность (Онтология, морфология, динамика). Дис. … д-ра филос. наук: 24.00.01 М., 2005. 305 с.

Музыка сопровождает человека на протяжении всей его жизни и, в силу природных свойств, является в изначальном смысле способом адаптации человека в обществе[1]. Биологическая природа человека, резонируя, живо реагирует на ритмические посылы, а мелодические построения формируют определенные эмоционально-смысловые состояния при условии совпадения или совмещения у человека уровня его культурного развития с возможностью адекватно воспринять музыкальное содержание произведения. Наряду с логическим познанием эмоциональное освоение окружающего пространства через ритмоинтонирующий мелос способствует адаптации человека в больших и малых сообществах. Последнее не без оснований рассматривается как проявление высших форм мыслительной деятельности человеческого мозга[2]. Более того, существует гипотеза, что музыкальное освоение мира предшествовало логическому, то есть речевому: «Выделенность особых зон с преимущественно музыкальными функциями в "реликтовом" правом полушарии может быть соотнесена с древней социальной значимостью музыки и пения как важнейшего способа хранения и передачи информации»[3].

Идея о совпадении структур мелического (от слова мелос) и мыслительного процессов возникла не случайно[4]. Музыкальное искусство по своей природе как одно из наиболее эмоциональных искусств синтезирует общий информационно-культурный поток в сознании человека, что во многом объясняет высокую востребованность музыки в современном мире.

Документально известно, что музыка звучала на тонущем Титанике, психологически скрашивая трагические минуты жизни пассажиров корабля. Так было в фильме «Титаник» (автор сценария и режиссер Джеймс Кэмерон, композитор Джеймс Хорнер), так было в действительности. Музыканты играли до последнего мгновения: «00.10. Общую тревогу не объявляли. По просьбе капитана заиграл оркестр. 2.05. Оркестр играл. 2.20. Титаник скрылся под водой. Музыка смолкла. Стало темно»[5].

В этом трагическом эпизоде проявляется особая роль музыки в общественном развитии, ее влияние на формирование его ценностных ориентаций. Снова и снова мы убеждаемся в том, что любое явление музыки, будь то «Реквием» Моцарта или мелодия слепого скрипача у трактира

[1] См.: *Урманцев Ю.А.* Природа адаптации (системная экспликация) // Вопросы философии. 1998. № 12. С. 21–36.

[2] *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики // *Лосев А.Ф.* Из ранних произведений. М.: Правда, 1990. С. 196–198.

См.: *Флоренский П.А.* Мысль и язык // *Флоренский П.А.* У водораздела мысли. Т. 2. С. 257.

[3] *Иванов Вяч. Вс.* Нейросемиотический аспект изучения музыки // Вопросы кибернетики. 1987. №115. С. 130.

[4] *Кобекин В.А.* Загадка Орфея // Музыкальная академия. 1995. № 3. С. 11–13.

[5] Фрагменты бортового журнала «Титаника». Цит. по: *Борев А.* Корабль-легенда снова на поверхности // Видео АСС. 1998. № 37 (2). С. 20–23.

(в подземном переходе метро) восходит к ощущению некоей космической целостности мира и внутренней целостности человеческого сознания.

Н.А. Римский-Корсаков оставил (помимо музыкальных сочинений) выдающееся свидетельство внутреннего ощущения художником мирового всеединства, стремления к его воссозданию в своем творчестве: «Знаете ли, что значит в одно… мгновенье почувствовать величайшее единство мира? Тончайшую и красивейшую связь между самой отдаленной звездой и вот этой микроскопической пылинкой, что лежит на крышке моего стола… Между величайшим гением человечества и зачатком нервной системы какого-нибудь червя; между мной и маленькой белой тончайшей структуры и красоты снежинкой, лучом весеннего солнца, ростком травы, зеленой пенистой волной, клеточкой живой протоплазмы или психикой какого-нибудь Петра, Ивана, живущего на том конце света»[1].

Созданный музыкальный мир способен объединять и разъединять людей, сплачивать в обособленные социальные группы и размежевывать по культурным, религиозным и другим взглядам и предпочтениям. Известный телеведущий В. Соловьев, хорошо знакомый с принципами манипуляции массовых человеческих сообществ, наглядно излагает изображение «психической атаки» в кино: «Что может быть страшного в симфоническом оркестре, который идет на тебя без единого выстрела? Это может быть даже немножко смешно, но не более того. Но психическая атака, которая действительно идет под мерную и ритмическую музыку… в первую очередь настраивает психику атакующих на определенный режим, когда человек не слышит и не чувствует собственного страха, когда он весь одержим общим ритмом и перестает осознавать возможность собственной смерти, потому что ощущает себя не как отдельное существо, а как часть единого организма, сколько бы людей ни осталось в живых после атаки»[2].

В советском музыкознании точка зрения о полной зависимости творца от господствующих в буржуазном обществе отношений была во многом вынужденной и акцентировала внимание лишь на их материальной стороне, тем самым снижая сущностную, духовную и нравственную роль мелоса в цивилизационном освоении мира. Влияние элитных слоев социума на представителей искусства всегда было двусторонним процессом. Достаточно вспомнить флорентийских правителей из рода Медичи и их взаимоотношения с великими мастерами эпохи Возрождения. Искусство, создавая культурное информационное пространство, просвещало и тем самым формировало умонастроения элитных слоев общества.

Пожалуй, наиболее жесткие отношения между властью и творцами сложились в XX столетии, где система ценностных ориентаций в искусстве была полностью подконтрольна политической составляющей. Именно

[1] *Лапшин И.И.* Философские мотивы в творчестве Римского-Корсакова // Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 7.

[2] *Соловьев В.Р.* Манипуляции. Атакуй и защищайся. М.: Эксмо, 2011,. С. 240.

XX веку была свойственна максимальная политизация социокультурных процессов и явлений, когда государство тотально подчиняло все стороны бытования культуры и искусства[1]. Однако можно утверждать, что в историческом ракурсе попытка тотального контроля государством творческих процессов в обществе не оказалась успешной.

Независимость художника как творческой личности, исповедующей иную систему ценностей – отличную от господствующей, всегда есть фундаментальное условие проявления художественной воли творца во все времена развития общества. Примером тому может служить XX столетие.

Ушедший век для России во всех отношениях был сложным результатом предыдущих столетий, с политическими потрясениями, трансформацией музыкальной культуры, рождением нового искусства. Музыка, как одно из наиболее «синергийных» искусств, сопутствующих и слову, и жесту, и живописи, не осталась в стороне от общих динамичных процессов. Политизация всех сторон общества, тотальный контроль над создаваемыми художниками произведениями были инструментом принуждения. Попадая под «жернова» политического пресса, художник становился невольно (или вольно) участником общего художественного процесса, творя «востребованные» временем произведения. Такие крупнейшие композиторы XX столетия, как Д.Д. Шостакович, С.С. Прокофьев, но и не только, вынужденно обращались к актуальным темам дня[2]. Конечно, в каких-то случаях, вполне возможно, ряд сочинений был искренним гражданским откликом. Но вместе с тем художники как крупные самостоятельные личности своим искусством преодолевали установки «репрессивного» режима, возвышая идеологизмы времени до уровня художественного переосмысления. Несомненно, справедливо утверждение, что все творчество Д.Д. Шостаковича было ярким примером художественного подвига композитора. Сегодня его 13-ю «ораториальную» симфонию, созданную на слова поэмы Е. Евтушенко «Бабий яр», называют музыкальным символом «скорби и протеста», одним из ярчайших трагических свидетельств эпохи, но как неоднозначно она была встречена советским обществом! Композитор в историческом аспекте оказался победителем в споре с властью, художественное содержание произведения вошло в сокровищницу мирового искусства.

Другим ярким примером может служить научная деятельность известного российского ученого музыковеда А.В. Конотопа, который всю свою жизнь посвятил расшифровке древних монастырских рукописей русской

[1] *Богданова А.В.* Музыка и власть (постсталинский период). М.: Наследие, 1995. С. 247.

[2] Можно вспомнить написанную С.С. Прокофьевым кантату к двадцатилетию Октября для симфонического оркестра, военного оркестра, оркестра аккордеонов, оркестра ударных инструментов и двух хоров, где тексты взяты из сочинений Маркса, Ленина, Сталина. Д.Д. Шостакович – автор симфонической поэмы «Октябрь», кантаты «Над Родиной нашей солнце сияет» (на слова Е.А. Долматовского), симфонии № 12 d-moll, op. 112 («1917-й год»), посвященной памяти В.И. Ленина.

православной церкви[1]. Созданные в донотный период и дошедшие до нас в виде крюковых записей, они были фактически заново воссозданы в результате проведенной кропотливой исследовательской работы ученого. Сделано это было вопреки господствующей антирелигиозной политике государства[2].

Столь же удивительным и неопровержимым свидетельством того, что «рукописи не горят», можно назвать сохранение и возрождение творческого наследия композитора Вс.П. Задерацкого, чья музыка сегодня триумфально шествует по лучшим концертным залам Европы. Композитор создавал свои сочинения в тяжелейших условиях ГУЛага[3]. Его выдающийся музыкальный цикл «24 прелюдии и фуги» писался композитором в ожидании морского транспорта в пересылки из Магадана на Большую землю. Его музыка во многом предвосхитила достижения XXI века и сегодня по праву занимает свое достойное место как выдающийся музыкальный и нравственный подвиг художника[4].

Современное бытование музыки опирается на инфраструктуру хранения музыкальной информации: ноты, книги, древние музыкальные рукописи; на технологии звукозаписи; иные виды искусства – кино, театр, телевидение, радио; на научные знания о музыке и жанрах искусства, составной частью которых является музыка. Благодаря базовым носителям хранения музыкальное искусство входит в долговременные материальные, *константные* составляющие музыкально-информационного поля социума[5].

Сегодня для музыки характерно интенсивное использование новейших технических средств, включая создание видео- и звукозаписывающей аппаратуры, новых информационных носителей. Повсеместное распространение Интернета, различных форм передачи и воспроизведения художественных артефактов кардинально изменило общую ситуацию в культурно-информационном пространстве, привело к значительному изменению форматов существования искусства, в том числе музыки. Возможность преодоления «пространственных» и «временных» ограничений существенно изменила как формы бытования музыки, так и ее место в системе ценностных ориентаций.

[1] См.: *Конотоп А.В.* Русское строчное многоголосие XV–XVII веков: Текстология. Стиль. Культурный контекст. М.: Композитор, 2005. 352 с.

[2] Музыкальная медиевистика в трудах ученых М. Бражникова, В. Протопопова, Г. Пожидаевой, Н. Плотниковой и других исследователей открыла целый материк музыки Древней России.

[3] По свидетельству В.В. Задерацкого – сына композитора, который инициировал возрождение музыки композитора, его отец Вс.П. Задерацкий говорил: «Я живой труп. Меня нет».

[4] См. также статью Кретовой Е. «Живой мертвец композитор Задерацкий» в газете «Московский комсомолец» от 27.01.1997.

[5] *Минаев Е.А.* Музыкально-информационное поле в эволюционных процессах искусства. М.: Музыка, 2000.

С развитием сети Интернета музыка не утрачивает свое значение в жизни общества, обнаруживаются новые явления в культурных парадигмах, выдвигающие на первый план проблемы координации процессов, особенно в молодежной среде.

Сегодня расхождение интонационного поля профессионально-композиторской музыки и музыки массового потребления достаточно очевидно, но вовсе неоднозначно. С целью определения границ размежевания и их прозрачности нами было проведено пилотное онлайн-исследование, которое позволило говорить, в частности, об информированности молодежи в сфере музыкальной культуры, уровне информационной осведомленности в данном аспекте[1]. Вопросы были достаточно простые. Кто автор музыки? Чью музыку русских композиторов вы слышали, знаете? Как предпочитаете проводить свободное время? Положительные ответы на поставленные вопросы в области элементарных знаний в сфере классической музыки дали около 40% опрошенных.

В качестве одного из выводов можно утверждать, что в условиях распространения современных технических носителей и средств трансляции, особенно Интернета, сегодня совершился *переход* бытующих форм прослушивания музыки к свободному от территориальной и временной локализации. В первую очередь это характерно для молодежи, то есть поколениям, находящимся в данной реальности со дня рождения.

Проведенное пилотное анкетирование представляло собой опрос около ста человек в возрасте 17–25 лет, разных специальностей из более чем 20 городов России. Был выбран метод онлайн-опроса в виде анонимной анкеты из 30 вопросов, распространяемой через социальные сети методом «снежного кома» и крупных онлайн-площадок.

Регулярно ресурсами Интернета пользуются 90 % опрошенных, в то время как традиционными СМИ, то есть радио, телевидением и печатью, не более 10–25 %. На вопрос «Как бы вы провели свободное время?» ответ – «Послушал бы музыку» оказался статистически на достаточно высоком уровне. Таким образом, можно сказать, что, в свою очередь, музыка способствует активности молодежи в среде Интернета.

Конечно, в оценке полученных результатов следует проявлять достаточную сдержанность, так как более глубокое зондирование культурной атмосферы современного нам российского социума может быть основанием как для оптимизма, так и для более критической оценки ситуации.

Классическое музыкальное искусство в Интернете, став предметом свободного выбора, подчиненно общим законам организации информационного пространства. Фактор относительной доступности, возможность прослушать интересующее музыкальное произведение в существующем исполнении определяют влияние Интернета на формирование общественного художественного сознания. Интернет-реорганизация

[1] Исследование осуществлялось при непосредственном участии Н.А. Гнисюка – магистра фундаментальной социологии Московской высшей школы социальных и экономических наук.

культурного пространства создает новые возможности, но одновременно и ставит новые проблемы. Так, практически классическая музыка ушла из прямого телевещания, сохранившись лишь в жанре познавательных программ на канале «Культура» и подобных. Ясно и то, что поп-музыка, адресованная простейшим свойствам биологической природы человека, исповедует совершенно иную систему ценностных ориентаций. В результате этот жанр попадает в замкнутый круг ритмических и интонационных ограничений, что резко обедняет его художественные возможности. Попытками выхода из «ловушки» творческого примитива (на наш взгляд, не слишком удачными) можно считать популярное сегодня использование приемов, имитирующих крик, хрип, пение «не своим голосом», «подстанывания», инфантильные образцы интонаций тюремного сленга[1].

Суммируя общие результаты исследования, можно констатировать, что положительные ответы на поставленные вопросы в области элементарных знаний в сфере классической музыки опрошенных все же дают надежду на преемственность культурного процесса.

Примечательна тенденция, когда музыкальные произведения классического жанра сегодня становятся частью нашей повседневной жизни в форме «знаков» – фрагментарных обозначений, таких как музыка в мобильном телефоне, в лифте, телезаставках, рекламе, на чемпионатах мира и т. д.[2]. Можно сказать, что общество тем самым стремится «облагородиться», испытывая эстетический «голод» по совершенному, по прекрасному. Музыкальные образцы «попсы», возникая как мотыльки, в основном быстро исчезают, в то время как классика расширяет формы своего присутствия в современности.

Музыка в системе ценностных ориентаций общества эмоционально и духовно как разъединяет, так и объединяет людей. Последнее происходит на основе активного использования, тиражирования *константных* форм подлинного искусства.

[1] Конечно, в отдельных случаях, когда в творчестве данного направления присутствует опора на интонации фольклора, возникают основы для полноценного решения художественных задач жанра.

[2] Например, музыкальная заставка лиги чемпионов Европы по футболу – преобразованный композитором Б. Бриттеном фрагмент из музыки Генделя.

Л.И. Сараскина

Игры со временем и принципы осовременивания в российских и зарубежных экранизациях литературной классики

Основная предпосылка развертывания сюжета – время, причем как в историческом плане (исторический период действия произведения), так и в физическом (течение времени в ходе произведения). Но является ли время действия художественного произведения той доминантой, той неотъемлемой характеристикой литературного источника, которая непременно должна быть сохранена при экранизациях или постановках на сцене? Опыты театра и кино давно доказали, что время действия, как это ни парадоксально, категория зыбкая, текучая, переменная, подверженная трансформациям и пересмотрам.

Вспомнить случаи, когда бы время действия литературного текста, точно обозначенное и зафиксированное автором, в кино- и театральных воплощениях было вынесено из «своего» времени в далекое или даже недалекое прошлое, то есть «состарено», чрезвычайно затруднительно: время действия не идет вспять. Зато случаев, когда бы кино или сцена осовременили литературный источник, сколько угодно.

«Осовременивание» как художественный прием чрезвычайно популярно в сегодняшнем кинематографе, но полноценно этот прием работает, кажется, только тогда, когда авторы экранизации чутко улавливают «потенциал и харизму вечности» литературного первоисточника, так что его содержание, сюжет, коллизии и характеры могут быть перенесены в современность без смыслового и художественного ущерба. Перенос из прошлого в настоящее – это приближение к зрителю, а перенос в прошлое, «старение» сюжета – это удаление от аудитории, увеличение дистанции. Приближение тех или иных событий к своему времени оправдано хотя бы тем, что свое время лучше известно, воспроизвести известный сюжет в «своих» декорациях проще и понятнее. В противном случае проще было бы написать исторический роман.

История кинематографа хорошо знает «осовремененных» «Золушку», «Гамлета», «Дубровского», истории о князе Льве Мышкине, Родионе Раскольникове, Шерлоке Холмсе и многих других.

I

Остановимся на одном из интереснейших киноопытов осовременивания литературного текста – пьесе Шекспира «Трагедия о Кориолане» («The Tragedy of Coriolanus»). Трагедия была основана на античных жизнеописаниях полулегендарного римского вождя времен Республики Гая Марция Кориолана, основным источником для нее послужила биография Марция из «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, которые драматург читал в английском переводе. Как всегда в подобных случаях, Шекспир строго следовал повествованию первоисточника, лишь отчасти сжимая его, сокращая и опуская второстепенные факты, уменьшая интервалы между событиями.

Герой пьесы Шекспира жил в начале V века до н.э., автор писал о нем в начале XVII века (предположительно, в 1605–1608 годы), то есть двадцать веков спустя. «Кориолан» был опубликован посмертно в 1623 году. Время и место действия – Рим и его окрестности, древний латинский город Кориолы и город в стране вольсков Анциум – Шекспир не менял, зато образ главного героя, Гая Марция, завоевавшего город Кориолы и прозванного за это Кориоланом, заметно изменился.

У Плутарха это грубый, суровый воин необщительного нрава, не имевший друзей. У Шекспира Кориолан окружен друзьями, горячо любим матерью, женой и сыном, уважаем согражданами. Лишь народные трибуны, завидующие военной славе героя, ненавидят его. В пьесе Кориолан храбрее и привлекательнее, чем в античном жизнеописании: у Плутарха герой врывается в Кориолы вместе с горсткой соратников – у Шекспира он совершает свой подвиг в одиночку, к тому же бескорыстен и великодушен. У Плутарха Гай Марций – сдержанный, замкнутый римлянин, у Шекспира масштабная, героическая личность, пламенная натура, неукротимая, несдержанная в гневе, неудержимая в поступках и речах. Он не стал своим нигде – ни в Риме, ни среди вольсков. Он не желал считаться с обществом, и оно мстило ему. Римляне изгнали его, а вольски убили.

По законам жанра конфликт героя с внешним окружением – народом и трибунами – драматург существенно усилил, и по тем же законам образ Волумнии, матери Кориолана, гордой римской матроны, стал ярче и значительней. Шекспир осовременил и тему народного недовольства, раскрыв ее причину как голод и высокие цены на хлеб, а не только как грабительское поведение ростовщиков. Плебеи в пьесе Шекспира – это не тупая толпа; здесь люди ясно осознали свое место в римском обществе. «Достойными нас никто не считает, – говорит горожанин в самом начале трагедии. – Ведь все достояние – у патрициев. Мы бы прокормились даже тем, что им уже в глотку не лезет. Отдай они нам объедки со своего стола, пока те еще не протухли, мы и то сказали бы, что нам помогли по-

человечески. Так нет – они полагают, что мы и без того им слишком дорого стоим. Наша худоба, наш нищенский вид – это вывеска их благоденствия. Чем нам горше, тем им лучше. Отомстим-ка им нашими кольями, пока сами не высохли, как палки»[1].

Начиная с 1682 года пьесу множество раз ставили на сцене и в Англии, и в других странах. Роль Кориолана в театре исполняли такие выдающиеся артисты, как Лоуренс Оливье (1937, 1959), Энтони Хопкинс (1971). Среди исполнителей роли Кориолана – Иэн МакКеллен, Тоби Стивенс, Кристофер Уокен, Ричард Бёртон, Алан Ховард. Со времен создания кинематографа творчество Шекспира стало благодатной почвой для интерпретаций: сколько режиссеров, столько и разнообразных прочтений наследия гениального британского драматурга. Но «Кориолан» долгое время становился объектом экранизаций только во Франции и в СССР: во французской картине 1950 года режиссера Жана Кокто роль Кориолана сыграл Жан Маре, а в советском фильме-спектакле (1968) режиссера Давида Карасика в роли легендарного римского воина выступил Сергей Юрский.

Только в 2011 году драматический триллер по трагедии Шекспира «Кориолан» был снят в Великобритании режиссером-дебютантом (он же исполнитель главной роли) Рейфом Файнсом, выдающимся британским актером. В 2000 году Файнс играл Кориолана на лондонской сцене и признался, что был одержим своим героем и захотел увидеть его историю на экране, чтобы увлечь ею современного зрителя.

Перед нами беспрецедентный эксперимент: действие пьесы было перенесено из Древнего Рима в наши дни, но текст литературного оригинала при этом остался нетронутым. Сценарист Джон Логан с редкой дотошностью переложил строчка за строчкой шекспировскую трагедию на современный лад, еще раз подтвердив, что темы, затронутые в пьесе, вечны. Мир во времена Плутарха, а потом и во времена Шекспира существовал в тех же смысловых координатах, что и ныне – с пугающим азартом и ожесточением: жестокое обаяние власти, роковые интриги и страсти, вечный выбор между верностью, дружбой и предательством, непреодолимая гордыня, жажда мщения и сердечное безумие; все это всегда замешано на большой крови и не может обойтись без жертв.

История Кориолана, срежиссированная и разыгранная британским актером, попадает в точку, идеально вписываясь в современность: коварные политики-манипуляторы, которые управляют толпой; ложь, которая всегда рядом с политикой; алчность и корысть, которые правят и политикой, и политиками; жестокая конкуренция в борьбе за власть, не останавливающаяся ни перед чем. Далекий от политических интриг, закаленный в боях во славу Рима воин Гай Марций стал опасен для политических стервятников, которые знают, как обманывать толпу и творить с ее помощью преступления.

[1] *Шекспир У.* Кориолан / Пер. Ю. Корнеева. Акт I. Сцена 1. URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/shks_korio.txt.

«Впрочем, – говорит Марций, – я готов льстить моему названому братцу – народу, чтобы снискать его драгоценное уважение, раз он согласен его оказывать только на таком условии. Если мудрому народу милей согнутая спина, чем прямое сердце, что ж, я выучусь кланяться пониже и корчить сладкие рожи на манер тех, к кому он благоволит; словом, буду прислуживаться ко встречному и поперечному. Поэтому прошу вас: изберите меня консулом»[1].

Но эта затея не имеет успеха. Чернь, подстрекаемая сенаторами-смутьянами, изгоняет полководца из города. Воин, одержавший столько доблестных побед ради родины, возненавидел город, который сначала возвысил его, а потом выбросил вон. Оскорбленный и озлобленный, Кай Марций готовит Риму достойный ответ. Этот ответ будет стоить ему жизни…

Жгучая боль и обида на несправедливость и неблагодарность, страдание, жажда мщения, интриги, коварство никуда не исчезли за тысячелетия, они остались столь же горячими и нестерпимыми. Сменилось только оружие жестоких и беспощадных сражений: воины Рима одеты и снаряжены как солдаты одной из стран НАТО, а солдаты-вольски стреляют из автоматов системы Калашникова и строгой военной формы не имеют, будто партизаны. В картине рвутся снаряды, текст пьесы, многие ее ремарки, добросовестно сохраненные в фильме, частично размещены в новостных выпусках, передаваемых непрерывно работающими телевизорами. Рейф Файнс в образе неистового полководца, который не терпит лжи и притворства, снедаемый гордыней и презрением к черни, его мать (Ванесса Редгрейв), вырастившая несгибаемого римского воина, но не предвидевшая, каковы могут быть плоды такого неистовства, солдатская прямолинейность, когда она схватывается в поединке с лицемерием и коварством, – как современны эти мотивы, как приложимы они к нынешней действительности. И как понятно современному зрителю обреченное одиночество Кориолана, у которого шансы на победу и жизнь исчезающе малы.

Итак, историк Плутарх подарил потомкам сведения о событиях античного времени, изложенные им хроникально – сухо и кратко, то есть скудно. Уильям Шекспир, взяв из глубин истории факты, даты и названия, наполнил их подлинными страстями, живыми образами и ярчайшими красками: великий драматург понимал, что история больна человеческими отношениями в самых сложных измерениях.

Плутарх Афинский, «Кай Марций» (перевод С.П. Маркиша):

«Гнев Марция не знал удержу, а честолюбие не отступало ни пред чем, и те, кто восхищался его равнодушием к наслаждениям, к жизненным тяготам, к богатству, кто говорил о его воздержанности, справедливости и мужестве, терпеть не могли иметь с ним дело по вопросам государственным из-за его неприятного, неуступчивого нрава и олигархических замашек»[2].

[1] Там же. Акт II. Сцена 3.

[2] *Плутарх*. Сравнительные жизнеописания: в 2-х т. М.: Наука, 1994. 2-е изд. Т. 1. С. 221.

Уильям Шекспир, «Кориолан»:

«О стадо Рим покрывших срамом трусов!
Пусть язвы и нарывы вас облепят,
Чтоб встречный, к вам еще не подойдя,
От смрада убегал и чтоб под ветром
На милю вы друг друга заражали!
Вы духом гуси, хоть обличьем – люди.
Как смели вы бежать перед рабами,
Которых бить и обезьянам впору?
О ад! У вас в крови одни лишь спины,
А лбы бледны от лихорадки страха»[1].

Ничто так не сближает Кориолана – Файнса с современностью, как его горестный удел отщепенца. Полководец, столько сделавший для своей Родины, герой множества битв с врагами Рима, он навсегда теряет его – и в своей душе, и в глазах сородичей. Изгнанник Вечного Города, лучший его представитель, оказывается вне родины, вне римского мира, и становится маргиналом, который по большому счету не нужен никому; его можно только использовать, а потом за ненадобностью уничтожить. Именно такая судьба ожидает его и в стане вольсков. Ведь когда объявлена война, первой ее жертвой становится правда. Эту истину за веком век повторяют все солдаты и все полководцы всех на свете войн. Фильм напоминает, что такой сильной, отважной, бескомпромиссной и честной личности, как Гай Марций, существовать в мире политики, где правят бал интриганы и манипуляторы, невозможно: эта стихия для него смертельно опасна.

Античный сюжет колоссальной силы, которому доверились создатели картины и прежде всего его актеры, помноженный на те самые шекспировские страсти, оказывается убедительным и искренним портретом современного мира и человеческого измерения. Но это еще и качественное исследование трагедии Шекспира, доказывающее точное попадание текстов драматурга и в свое, и в наше, и вообще в любое время. Это символ великой литературы, не подверженной законам увядания, старения и тления. Классик, по замечанию Сент-Бева, – это тот, кто непринужденно современен любому времени.

Осовремененный «Кориолан», мрачная и суровая картина, снятая на натуре в Сербии и Черногории, стала одной из самых удачных экранизаций У. Шекспира последнего времени, несмотря на то (а может быть, именно потому), что над ней неотвратимо витает призрак минувшей балканской войны.

[2] *Шекспир У.* Кориолан. Акт I. Сцена 4.

II

Действие повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи» (1848), обозначенной автором как сентиментальный роман «Из воспоминаний мечтателя», происходит, как известно, в Петербурге. Главный герой – мечтатель из местных жителей, одинокий и робкий человек. «Вот уже восемь лет, как я живу в Петербурге, и почти ни одного знакомства не умел завести. Но к чему мне знакомства? Мне и без того знаком весь Петербург; вот почему мне и показалось, что меня все покидают, когда весь Петербург поднялся и вдруг уехал на дачу. Мне страшно стало оставаться одному, и целых три дня я бродил по городу в глубокой тоске, решительно не понимая, что со мной делается. Пойду ли на Невский, пойду ли в сад, брожу ли по набережной — ни одного лица из тех, кого привык встречать в том же месте, в известный час, целый год»[1].

Мечтатель – из тех странных людей, у которых нет никакой истории, ему нечего о себе рассказать. Он нелюдим и стеснителен, ему некуда пойти, не с кем поговорить и некому открыться: живя одними фантазиями, он способен только мысленно праздновать юбилеи грез. «Знаете ли, что я уже принужден справлять годовщину своих ощущений, годовщину того, что было прежде так мило, чего в сущности никогда не бывало, – потому что эта годовщина справляется все по тем же глупым, бесплотным мечтаниям…» (С. 119). «Так как же вы жили, коль нет истории?» – спросит его незнакомка в недоумении. «Совершенно без всяких историй! так, жил, как у нас говорится, сам по себе, то есть один совершенно, – один, один вполне, – понимаете, что такое один? – Да как один? То есть вы никого никогда не видали? – О нет, видеть-то вижу, – а все-таки я один. – Что же, вы разве не говорите ни с кем? – В строгом смысле, ни с кем» (С. 110).

Невский проспект, набережная Невы, Фонтанка, Черная речка, Каменный, Крестовский и Аптекарский острова, Парголово, Петергофская дорога, Павловск, петербургские мосты и каналы, сырость и туманы, а главное, волшебные белые ночи – весь этот неповторимый колорит кажется порой не только случайным фоном, дежурной декорацией, но и символом повести, ее сакральным смыслом. Только в этом «умышленном», призрачном городе, в такое вот время года, когда летняя петербургская ночь состоит лишь из сумерек, одинокому мечтателю может встретиться чудесная наивная девушка, которая вдруг поведает ему свою историю, расскажет, что на этом мосту ждет она своего любимого, уехавшего год назад, и с момента разлуки от него не было ни одного письма, ни единой весточки. Девушка видит в мечтателе только брата, родную душу, а он влюбляется в нее без памяти. Решив, однако, что прежний возлюбленный ее забыл, Настенька решает ответить на любовь мечтателя. Но как только

[1] *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990. Т. 2. 1972. С. 102. Далее все цитаты из повести приводятся по этому изданию, в тексте в скобках указаны страницы.

на набережной, у той самой скамейки, где простились они год назад, она видит своего бывшего избранника, все забыто.

«Боже, какой крик! как она вздрогнула! как она вырвалась из рук моих и порхнула к нему навстречу!.. Я стоял и смотрел на них как убитый. Но она едва подала ему руку, едва бросилась в его объятия, как вдруг снова обернулась ко мне, очутилась подле меня, как ветер, как молния, и, прежде чем успел я опомниться, обхватила мою шею обеими руками и крепко, горячо поцеловала меня. Потом, не сказав мне ни слова, бросилась снова к нему, взяла его за руки и повлекла его за собою. Я долго стоял и глядел им вслед… Наконец оба они исчезли из глаз моих» (С. 139).

Мечтатель прощает ее, ведь она – самое яркое событие в его жизни. Он снова одинок, но никогда не забудет мгновения счастья.

Вопрос в том, действительно ли события четырех белых ночей из повести Достоевского – это сугубо петербургская история, случившаяся в 1840-е годы? Кинематограф, внимательно читавший повесть, дал свой ответ, тем более, что была подсказка. «Я ходил много и долго, так что уже совсем успел, по своему обыкновению, забыть, где я, как вдруг очутился у заставы. Вмиг мне стало весело, и я шагнул за шлагбаум, пошел между засеянных полей и лугов, не слышал усталости, но чувствовал только всем составом своим, что какое-то бремя спадает с души моей. Все проезжие смотрели на меня так приветливо, что решительно чуть не кланялись; все были так рады чему-то, все до одного курили сигары. И я был рад, как еще никогда со мной не случалось. Точно я вдруг очутился в Италии, – так сильно поразила природа меня, полубольного горожанина, чуть не задохнувшегося в городских стенах», – рассказывает петербургский мечтатель (с. 104–105).

И в Италии – спустя век – его как будто услышали. Первой незыблемость места и магию летних белых ночей преодолела мелодрама итальянского классика, гуру итальянского неореализма, Лукино Висконти «Le notti bianche» (1957)[1], снятая по одноименной повести Достоевского. Действие из Петербурга первой половины XIX века перенесено в Италию середины XX столетия, в портовый город Тоскании Ливорно. В Италии, в отличие от Петербурга, где белые ночи длятся целый месяц, их не бывает вообще; в Ливорно, где происходит встреча одинокого неприкаянного мужчины Марио с девушкой Натальей (она не местная и называет себя славянкой), сыро, мокро, дождливо, а под конец, в последнюю их встречу, вообще повалил густой снег. В картине «Le notti bianche» на улицах то ли зима, то ли поздняя осень. Что же может быть общего у повести Достоевского и картины «Le notti bianche», если в ней нет ни белых ночей, ни лета, ни Петербурга?

[1] См.: «Белые ночи». Италия. 1957. URL: http://yandex.ru/video/search?text=%D0%BB%D1%83%D0%BA%D0%B8%D0%BD%D0%BE%20%D0%B2%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%BD%D1%82%D0%B8.%20%D0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8B%D0%B5%20%D0%BD%D0%BE%D1%87%D0%B8&path=wizard&filmId=IOs8mzL10Cw (дата обращения 05.10.2015).

Мечтатель Марио (Марчелло Мастрояни), Наталья (Мария Шелл), исчезнувший возлюбленный (Жан Маре) разыграли историю из Достоевского так достоверно, что стало понятно: дело, по-видимому, не в точке пространства, где встречаются эти люди. Ливорно, как и «умышленный» Петербург, выглядит нереальным, пригрезившимся, хотя в нем отчетливо видны узкие улочки, тесные дома, горбатые мостики, вывески магазинов и кафе. Режиссер смог найти в русской повести то главное содержание, для которого место и время не имеет значения, где все определяется людьми и их чувствами. Мечтательство, одиночество, неприкаянность не зависят, оказывается, от страны проживания и времени года. Они зависят от состояния души, полноты чувств и страданий, выпавших на долю одиноким мужчинам и женщинам. Висконти попытался, кажется, разглядеть в повести Достоевского возможное будущее девушки, которая бросилась к своему возлюбленному после года разлуки. Инфернальный красавец (вряд ли кто-нибудь сыграл бы эту роль лучше, чем Жан Маре), так внимательно, так пристально смотревший на девушку, так властно, как «право имеющий», обнимавший ее в опере (а слепая бабушка ничего этого не видела), кто он? За всю картину он произнес несколько фраз, но покорил девушку с первого мгновения до беспамятства и безрассудства. Загадочно исчез и таинственно пропадал неизвестно где целый год, не написав ей за время разлуки ни одной строчки, – что ждет с ним девушку?

Настенька из повести сообщает мечтателю: «На будущей неделе я выхожу за него. Он воротился влюбленный, он никогда не забывал обо мне…» Но самого влюбленного не слышно, он – загадка. Прислуге он объявил, что едет в Москву по делам, а Настеньке признался, что едет далеко-далеко, чтобы его не нашли. Кто его преследует? От кого он бежит? И куда едет, где намерен скрываться? Мечтатель же открыт, его душа понятна, он способен любить, быть преданным и верным. Не зря лучшая сцена в картине Висконти (такой сцены нет и не может быть в повести) – рок-н-ролл в баре, куда зашли отдохнуть Марио и Наталья и, увидев танцующих посетителей, сами пустились в пляс: девушка впервые почувствовала радость освобождения от тревог и тоски, от неизвестности и дурных предчувствий.

Картина Висконти созвучна повести Достоевского еще тем, что финалы их вряд ли можно назвать вполне счастливыми. Впервые погода в зимнем Ливорно срифмовалась с ненастьем летнего Петербурга: «Мои ночи кончились утром. День был нехороший. Шел дождь и уныло стучал в мои стекла; в комнатке было темно, на дворе пасмурно. Голова у меня болела и кружилась; лихорадка прокрадывалась по моим членам. <…> Когда я взглянул в окно, мне показалось, что дом, стоявший напротив, тоже одряхлел и потускнел в свою очередь, что штукатурка на колоннах облупилась и осыпалась, что карнизы почернели и растрескались и стены из темно-желтого яркого цвета стали пегие… <…> Передо мною мелькнула так неприветно и грустно вся перспектива моего будущего, и я увидел себя таким, как я теперь, ровно через пятнадцать лет, постаревшим, в той же комнате, так же одиноким…» (С. 139, 141).

Синдром одиночества и симптомы несчастья интернациональны и не зависят от времени действия.

III

Роман А.С. Пушкина «Дубровский», как показала история его прочтений и осмыслений, содержит в себе, как и многие другие произведения русской классической литературы, провидческий заряд и «работает» вот уже почти 200 лет. Работает в том смысле, что версии его, изложенные на языке других искусств, оказываются точным отпечатком времени, к которому они приписаны, так что те смыслы, которые могли бы уже давно стать областью преданий, поэтической мифологией, вновь и вновь становятся жгучей и неотвратимой реальностью. Художники экрана и сцены, перед которыми стояла задача адаптировать этот роман к своему виду искусства, будь то опера, театральная постановка или экранизация, всякий раз должны были определять свои приоритеты: какая из линий романа – социальная (мятежная), разбойничья (приключенческая) или любовно-романтическая (мелодраматическая) – привлекает их более всего и побуждает к работе прежде всего. В зависимости от этого что-то из содержания «Дубровского» становилось поэтическим мифом и уходило на задний план, что-то другое осмыслялось как актуальная реальность. Опыт трансформаций показал, с какими трудностями сталкиваются попытки органично соединить все три линии в одном художественном материале.

Рассмотрим самую свежую версию киноромана – фильм режиссеров А. Вартанова и К. Михановского[1]. Действие романа перенесено в современную, буквально сегодняшнюю Россию.

Два друга детства – оба ветераны Афганистана. Один небогатый полковник в отставке, а ныне директор фермерского кооператива, еле сводящий концы с концами, другой – отставной генерал, могущественный олигарх, разбогатевший на развале советской армии, подчинивший себе большую область вместе с судьями и правоохранителями, живет на широкую ногу в поместье, отстроенном солдатами-срочниками. Но вот друзья повздорили: богач неосторожным словом задел гордость своего бедняка-товарища, тот не уступает, и тогда богач в отместку за неподчинение отбирает у приятеля его землю со всем, что на ней стоит, чтобы построить здесь коттеджный поселок с яхт-клубом. Одним росчерком пера подкупленных чиновников деревня Кистеневка превращается в коммерческий проект. ОМОН, присланный судьями, выгоняет людей на улицу. Драматические события сводят фермера в могилу.

Сын покойного, Владимир Дубровский, успешный московский банкир и завсегдатай модных клубов, едет на похороны, а в итоге втягивается

[1] «Дубровский». Россия. 2014. URL: http://dream-film.net/2872-dubrovskiy-2014-smotret-online.html (дата обращения 08.09.2016).

в партизанскую войну с узурпатором, по ходу событий влюбляясь в его дочку, недавно окончившую колледж в Лондоне.

В этом фильме не может не поражать то, что каждая деталь социального замысла Пушкина имеет свой реальный современный эквивалент. Авторы фильма ничего злободневного не придумывали; жизнь сама подсказала ту реальность, которая срезонировала с вечно актуальной пушкинской историей. У Пушкина родовитый дворянин, гвардейский офицер остается без куска хлеба и без крова над головой, у него не только беззаконно отобрано имение, на владение которым имел он неоспоримое право, но попраны его честь и нравственное достоинство. То же и здесь: сын советского офицера, воевавшего в Афганистане, а ныне топ-менеджер банка, остается без куска хлеба и без крова над головой, у него не только беззаконно отобрано имение, на владение которым имел он неоспоримое право, но попраны его честь и достоинство.

Герой книги и герой фильма смотрят на свое разбойничество как на неизбежный шаг, вынужденный беззаконием и произволом.

В прологе фильма – теленовости канала НТВ о столкновении приставов, приехавших сносить дома кооператива «Речник» вместе с жильцами этих домов, что, собственно, и случилось два века назад с Кистеневкой, куда прибыли и где сгорели судейские чиновники. Страна, в которой уже полтора столетия нет крепостного права, сталкивается с теми же неразрешимыми проблемами, что и в пушкинские времена. Подьячие, судьи, полиция не знают преград; справедливость приходится отстаивать неправедными методами; вечно терпеливые мужики, потерявшие дома и землю, идут на разбой.

Приведем фрагмент интервью с режиссером А. Вартановым.

«– Многие усматривали параллель между бандой Дубровского и приморскими партизанами. Скажите честно, вы сознательно закладывали эту параллель?

– Специально не акцентировались на этом. Народный бунт – явление, свойственное российской истории; народ в нашей стране далеко не всегда в восторге от своих правителей. Эта тема волновала и Пушкина, волнует и нас сейчас, и тогда она была актуальна, и сейчас остается. На самом деле, реальная жизнь нас нагоняла, пока шли съемки – просто ощущение грозы витало в воздухе и в 2011 году, и в 2012-м. И то, о чем мы снимали, начинало сбываться. Например, у нас чиновники в определенный момент начали переписывать имущество на членов семьи – когда мы сделали эти сцены, эта тема еще не была на первых полосах газет. Но очень скоро появилась. Не хотелось бы, чтобы и дальше мы продолжали… так угадывать»[1].

Поразительно прозвучало признание режиссера о взаимодействии авторов фильма с литературным материалом. Казалось бы, все изменилось – страна, люди, время, общественные отношения. Но роман Пушкина

[1] «Дубровский только поначалу очень чистенький». Интервью А. Вартанова. URL: http://www.gazeta.ru/culture/2014/03/13/a_5948525.shtml (дата обращения 07.09.2016).

не только не сопротивлялся осовремениванию, он активно подчинялся ему, одно действие тянуло за собой другое – ибо не изменились ни масштабы коррупции, ни кривая судейская система, ни бесправие низов, ни оторванность от них верхов.

Герой фильма «Дубровский», белый воротничок, вырос в ощущении, что мир открыт и разумно устроен. И вдруг выясняется, что рациональность и гармония существуют, пока сидишь в офисе или в интернете. А стоит выйти на улицу, в тот самый открытый мир, как тут же обнаруживается, что всё совсем не так: рулят и управляют жизнью нечистоплотный бизнес и право сильного. Поначалу Дубровский чист и позитивен. Когда начинается народный бунт, он очень боится крови и хочет все делать по закону, решать проблемы через дипломатию, маленькие хитрости, лавирование. Когда же темная реальность наползает на него самого – это становится полнейшей неожиданностью. Он начинает понимать, что в «России не бывает без крови»: и действительно – неожиданно для себя мужики-разбойники начинают грабить совсем не по-робингудовски. Нужны деньги – и они вполне реалистично и безжалостно расстреливают ни в чем не повинных инкассаторов. Русский бунт в новой экранизации по-пушкински и безобразен, и бессмыслен, и беспросветен. Награбленные деньги не спасают никого, спецназ с собаками вылавливает бунтовщиков одного за другим и расправляется с ними, не жалея крови, не жалея жизней. Арестованных, как и задержанных, нет, есть только расстрелянные.

Дубровский с помощью компьютерной программы вычисляет номера заграничных счетов своих обидчиков и конфискует деньги. Однако его открытый кейс с миллионами евро остается в руках деревенского дурачка-юродивого; тот слушает музыку через наушники, а купюры разлетаются в поле на ветру, никому не принеся ни пользы, ни счастья. Маша вынуждена обвенчаться с тем самым подлым чиновником-хищником из Росприроднадзора, который пустил по ветру Кистеневку, – этот брак якобы спасет капиталы ее отца. Любовь загнана в дальний глухой угол. Владимир Дубровский, без денег и документов, раненый, в одной тонкой рубашке, мчится по пустынной зимней дороге, в угнанном им автомобиле, неизвестно куда. Не окончен роман, не окончен и фильм. Но увидеть выход из того отчаянного положения, в которое попал герой, здесь еще труднее, чем в романе, хотя Пушкин и строил призрачные планы спасения Дубровского.

Фильм ставит извечный диагноз российской жизни: «У сильного всегда бессильный виноват», «Закон что дышло, куда повернешь, туда и вышло», «Без бумажки ты букашка, а с бумажкой человек». Но даже и с бумажкой для маленького человека нет, как оказывается, никаких гарантий. Именно эта линия, а не авантюрная или любовная – основная в картине. Поэтому, видимо, многие зрители оценили новую экранизацию как мрачную и депрессивную, удивленно говоря при этом, как неожиданно много в этой вольной экранизации от пушкинского романа. Действительно: испытываешь подлинное потрясение от того, насколько написанная Пушкиным

дворянская история попадает «в нерв» и становится злободневной благодаря всего лишь перенесению в нашу современность.

Продюсер картины Е. Гиндилис, выступая на премьере фильма, высказал уверенность, что их версия пушкинской истории дает ответы на насущные вопросы российской действительности. «“Дубровский” – это попытка найти ответы на вопросы, которые нас окружают, попытка найти свой путь. В жизни, которая нас окружает, очень много несправедливости, очень много несчастья. Мы читаем “Дубровского” Пушкина и с ужасом понимаем, что с тех пор мало что изменилось, хотя люди другие и прошло много времени. Но импринтинг несправедливости продолжает воспроизводиться»[1].

Артист Даниил Козловский (исполнитель роли Владимира Дубровского), говоря о своей работе, высказал простую мысль: используя классический материал, можно было со знанием дела поговорить о сегодняшнем дне. Вольное сочинение по классическому роману угадало его главную линию, действительность догнала провидческое кино. «Я был поражен, насколько естественно пушкинская история обрела сегодняшнее звучание. Мне кажется, что все сюжетные коллизии этой драмы будут понятны и знакомы нынешнему поколению. Это очень интересный опыт, я никогда не сталкивался с классической литературой в таком переносе на сегодняшнее время, поэтому для меня это было важно и интересно и в какой-то степени необходимо. Мой герой, конечно, не тот Дубровский, про которого мы читали в школе, он современный молодой человек, но по-прежнему вызывает уважение и восхищение. Это современная и увлекательная история о чести, о справедливости, о готовности за них драться»[2].

И еще один акцент: «Классика – замечательная, потрясающая литература. Другое дело, что, когда ее извращают, преследуя непонятные, странные художественные цели, меня лично это отталкивает. А когда с помощью классики художник пытается показать то, что происходит сегодня, это интересно. Проблемы, затронутые в классической литературе, – общечеловеческие. Они актуальны сегодня и будут актуальны лет через сто»[3].

Случай с экранизацией «Дубровского» увеличил этот срок по крайней мере вдвое.

[1] Окно в Европу: Козловский о «Дубровском» и награды под дождем. URL: http://www.kino31.ru/index.php?id=31805&Itemid=107&option=com_content&task=view (дата обращения 07.09.2016).

[2] *Брагина Л.* Данила Козловский: «Мой Дубровский восхищает!» // Антенна – Телесемь. URL: http://www.wday.ru/stil-zhizny/kultura/danila-kozlovskiy-moy-dubrovskiy-voshischaet / (дата обращения 11.11.2016).

[3] Новый Дубровский. Блиц-интервью с Данилой Козловским. URL: http://kozlovskiy-danila.ru/topic.php?forum=2&topic=27 (дата обращения 11.11. 2016).

А.Е. Каменская

Арт-практики как средство переосмысления городских территорий

Данная статья принадлежит к жанру кейс-стади. Ядром статьи стал рассказ о конкретном кейсе, конкретной городской проблеме, к решению которой был причастен автор.

Исследование проводила группа молодых ученых-гуманитариев и социальных проектировщиков, собравшаяся в городе Петрозаводске в рамках мастерской Оксфордского российского фонда «Университет и город». Генеральной задачей мастерской было рассмотреть и опробовать разнообразные способы взаимодействия университетского (академического) и городского сообществ, выяснить, как именно университет, точнее говоря – представители академического гуманитарного знания, могут помочь городу.

Объектом анализа стал кейс одного из районов города Петрозаводска, а именно территория бывшего Онежского тракторного завода (ОТЗ). Петрозаводск – город уникальный по многим параметрам. В частности, принцип организации городского пространства в Петрозаводске разительно отличается от принципов организации городских пространств во многих иных городах. Обычно городские промышленные кластеры располагаются в некотором отдалении от центра, часто – на окраинах населенных пунктов. Крупнейшее предприятие Петрозаводска – Онежский тракторный завод –находилось в самом центре города. До образования Онежского тракторного завода на этом месте также стояли заводы, вначале – Петровский сталелитейный, потом – Александровский сталелитейный. Петрозаводск – это город завода. Об этом красноречиво говорит не только название, но и принцип организации городского пространства, когда весь город выстроен вокруг крупного предприятия, стоящего в его центре.

Петрозаводск жил и функционировал как город завода в течение десятков и даже сотен лет. Однако после распада СССР Онежский тракторный завод начал постепенно приходить в упадок и в конце концов закрылся.

Сегодня территория, некогда принадлежавшая градообразующему предприятию Петрозаводска, представляет собой лежащие в самом центре города постапокалиптические руины. С одной стороны от этих руин высятся постройки нового и дорогостоящего жилого комплекса, с другой – громадный куб торгового центра с совершенно пустой парковкой огромных размеров. Зрелище удручающее и страшное.

Территория бывшего ОТЗ была выкуплена девелоперской компанией «Охта групп» в 2009 году. «Охта групп» планировала застраивать территорию завода поэтапно, в течение 5–7 лет. Первый этап застройки – центр отдыха и торговли 30 тыс.кв.м., потом – жилищная застройка 50 тыс. кв. м., потом – деловая и офисная[1]. Учитывая нынешнее состояние петрозаводских владений «Охта групп», мы приходим к выводу, что далеко не все идет по плану, разработанному девелоперами.

«Охта групп» успела возвести на территории жилой комплекс и торговый центр, однако обе эти строительные инициативы оказались приняты жителями весьма прохладно. Действительно, создать материальный объект в городской среде – это задача одного порядка. Сделать так, чтобы данный объект вписался в город и не воспринимался жителями как чужеродный – это уже иная задача. Над первой работают строители и архитекторы. Над второй – специалисты гуманитарной сферы.

Некоторые из городских проектов умирают, едва появившись на свет. Некоторые – живут и процветают в течение долгих лет. Некоторые из построек, возводимых в городе, моментально становятся центром притяжения жителей. Некоторые, несмотря на их расчудесные архитектурные данные, словно бы прокляты. Почему? Можно было бы сказать, что город что-то вытесняет из себя, а что-то принимает в себя, захватывает, присваивает. Однако город – не живое существо, он не имеет собственного мнения. Но его имеют люди, живущие в городе. Поэтому проведение тех или иных физических действий в городе (строительство или снос зданий, расширение или сужение тех или иных городских кластеров) неразрывно связано с мнением жителей относительно данных действий. Говоря научным языком, важными оказываются не только сами изменения городской среды, но еще и когнитивные процессы и образования, которые в сознании реципиентов соотносятся с теми или иными элементами городской жизни.

Разумеется, успех или неудача того или иного городского проекта не определяются исключительно когнитивными процессами, происходящими в умах жителей. Не менее важны юридические и экономические факторы. Однако при относительном спокойствии юридического или экономического фона именно когнитивные исследования могут стать мощным методом диагностики различных городских проблем. И более того – конкретные практики (в нашем случае арт-практики), выросшие из когнитивных исследований, могут стать одним из действенных

[1] *Архипов И.А.* Знаковый центр // Эксперт: Северо-Запад. 2010. № 19. С. 19.

методов решения некоторых больных вопросов существования и развития городской среды.

Какова основная проблема центра Петрозаводска сегодня? Это проблема отторжения всего того, что делается на данной территории. Практически ни одна инициатива (в последние годы эти инициативы исходят со стороны «Охта групп») не получает должного развития.

Вопросов, стоявших перед нашей исследовательско-проектной группой, было несколько. Как воспринимают жители города потерю завода? Что думают жители о территории? Как сделать так, чтобы трансформации центра Петрозаводска не воспринимались людьми как безусловное зло?

Первым этапом проекта, реализованного на территории бывшего Онежского тракторного завода, стало обширное предпроектное исследование – лингвокогнитивный анализ онлайн-рефлексии жителей, касающейся проблемной территории. Это исследование проводилось с целью наиболее точно очертить круг проблем, воспринимающихся жителями как важные, а также выкристаллизовать образ территории, существующий на данный момент в сознании жителей Петрозаводска.

Лингвокогнитивистика как наука занимается осмыслением соотношения слов и вещей, проблемами концептуализации и категоризации объектов реальности. Методология лингвокогнитивистики весьма подвижна и неопределенна, достаточно сослаться лишь на несколько фундаментальных работ. Это, в первую очередь, «О грамматологии» Жака Деррида, «Язык, мышление и реальность» Бенджамина Уорфа и «Метафоры, которыми мы живём» Джорджа Лакоффа и Марка Джонсона. Нам представляется разумным рассматривать и интерпретировать акты онлайн-коммуникации, исходя из принципов построения всякого дискурса, метко подмеченных Жаклин Отье-Ревю: «Когда человек говорит, что сквозь ткань его собственных слов всегда проскальзывают “другие”, “чужие” слова, всегда имеется в виду, что сама материальная структура языка позволяет, чтобы в линейности речевой цепочки слышалась непредумышленная полифония всякого дискурса, через которую анализ и может пытаться выявить следы бессознательного»[1].

Активная онлайн-полемика по поводу территории, застраиваемой «Охта групп», продолжалась достаточно долго – в течение 4–5 лет. Поэтому полный анализ всех фактов онлайн-рефлексии на избранную тему в рамках такой короткой статьи невозможен. Присмотримся лишь к некоторым ее фрагментам, наиболее показательным, и деконструируем эти фрагменты для того, чтобы выяснить, о чем именно говорят люди. Анализируя фрагменты онлайн-рефлексии жителей Петрозаводска, мы старались выявлять бессознательное и скрываемое, а также обращать внимание на очевидное и манифестируемое.

Во всех цитатах из онлайн-коммуникации, приводимых ниже, в целом сохранены оригинальные особенности написания и стиля.

[1] *Отье-Ревю Ж.* Явная и конститутивная неоднородность // Квадратура смысла. Французская школа анализа дискурса. М.: Прогресс, 1999. С. 80.

Около четырех лет назад пользователь под логином XXL021 опубликовал следующий комментарий: «уж лучше такая застройка, чем то, что сейчас там существует»[1].

На первый взгляд, этот комментарий можно охарактеризовать скорее как положительный. Однако сама формулировка «уж лучше» говорит о крайне неохотной уступке, выборе меньшего из двух зол. Этот комментарий – один из самых мягких и дружелюбных в онлайн-дискуссии. Иные пользователи сети, даже те из них, кто согласен с планами девелоперской компании, не в пример более суровы и скептичны.

К примеру, пользователь Мирей Матьё: «Я за, но только при том условии, что не тронут парк и постараются сохранить остатки исторического облика этой части города (хотя, учитывая Охта-центр и башню Саурона в Питере, – этого, скорее всего, не случится и мы получим уродливые конструкции из стекла и разваливающегося бетона)»[2].Очевидно, что «Охта групп» уже имеет некую репутацию среди жителей северо-запада России. И репутация эта далека от идеальной.

Пользователь КМ написал: «Все будет как всегда. Никаких стадионов и бассейнов – невыгодно. Вдоль реки построят 2–3 ряда домов. Квартиры продавать будут по ценам выше среднего, со слоганом в стиле “В самом центре города с видом на речку и парк!” Вдоль Казарменной улицы понастроят дома подешевле, офисные здания для сдачи в аренду и шопы. В середине воткнут парковку. Возможно, фонтанчик. Какую-нибудь историческую постройку оставят для ресторана “Завод Петра”. Грунт очищать не будут. Закатают в асфальт и сойдет. Владельцам Охта-груп там же не жить. Все это дело в комплексе будут рекламировать как рай для деловых людей»[3].

Самые недавние из комментариев типологически не слишком отличаются от самых давних. Но среди лавины озлобленных высказываний изредка встречаются и просто печальные, например, текст пользователя PG:

«Нет, сносить нельзя – это память об ушедшем городе.

Снесенном Петрозаводске.

Сносили перед войной.

В войну сносили.

После войны сносили.

Сейчас сносят и собираются сносить…

Построили бы…»[4]

Текст этого элегического комментария интересен, в первую очередь, своим внешним видом. Каждое предложение в нем начинается с новой строки. Потому он выглядит как текст художественной литературы – как

[1] Кому мешает «Петровская Слобода»? // Рупор Петрозаводска. URL: http://rupor.sampo.ru/topic/49512 (дата обращения 27.11.2017).

[2] Площадка бывшего ОТЗ изменится донельзя // Рупор Петрозаводска. URL: http://rupor.sampo.ru/topic/9420 (дата обращения 27.11.2017).

[3] Там же.

[4] Труба ОТЗ – как много в этом слове // Рупор Петрозаводска. URL: http://rupor.sampo.ru/topic/100445 (дата обращения 27.11.2017).

верлибр, то есть текст хотя и малохудожественный, но поэтический, в котором каждое слово имеет больший вес, нежели в повседневной коммуникации. Автор этого комментария избрал такой, визуальный способ подчеркивания значимости высказываемого им мнения.

В словах людей то и дело проглядывает недоверие, скептицизм, страх перед будущим и настойчиво возникающий мотив бессилия частного человека перед мощью бездушной коммерческой организации. Можно предположить, что есть две основные причины такого эмоционального фона дискуссии о территории завода. Одна из них напрямую связана с действиями девелоперской группы. Другая служит частным проявлением общей (вероятно, мировой) тенденции. Первая причина – это отсутствие коммуникации девелоперской группы с жителями. Здесь не имеются в виду социологические опросы. Речь идет скорее о ненацеленности деятельности девелоперов на развитие города, как его понимают жители. Исходя из комментариев, можно сделать вывод, что деятельность «Охта групп» на территории ОТЗ трактуется жителями как попытка проникнуть со своим уставом в чужой монастырь.

Вторая причина, на наш взгляд, в том, что человек – это существо, постоянно желающее (и вынужденное) что-то делать, что-то производить. Любой завод в силу своего назначения является местом приложения творческих сил населения. ОТЗ – не исключение. Ранее петрозаводчане могли сказать: «Мы производим тракторы». Неважно, что эти тракторы не выдерживали конкуренции с импортными аналогами (это и стало одной из причин закрытия ОТЗ). Главное слово здесь – «производим». Сейчас же, когда вместо завода – территории, где можно было нечто создать, появилось то, что появилось – территория, где можно торговать и развлекаться, петрозаводчане ощутили дефицит того места, где они могут что-то делать, куда они могут прикладывать свои творческие усилия.

Мир переживает кризис перепроизводства. Человечество и так уже произвело слишком много. Однако – и тут на сцену снова выходит когнитивный аспект – наши умы не успевают осмыслить процессы, происходящие в реальности, в том числе кризис перепроизводства. Мы подвержены инерции, мы по-прежнему уверены, что человек непременно должен производить нечто, а отсутствие производства неких материальных объектов – это увядание и смерть.

Вероятно, большинство участников онлайн-дискуссии – обычные люди, рядовые жители Петрозаводска, не имеющие административного, финансового или какого-либо еще ресурса, чтобы повлиять на принятие руководством девелоперской компании тех или иных решений. Как бы то ни было, представителям компании-девелопера стоило бы внимательно прислушаться к онлайн-ропоту местного населения. Это сделала наша проектная команда.

Арт-практики, выступающие в качестве средства переосвоения, трансформации городских территорий, изучены весьма подробно. Нередко произведения стрит-арта или паблик-арта, появляющиеся в том или ином городском районе, кардинально изменяют облик территории. Потенциал

арт-практик как средства борьбы с «публичной немотой» очевиден. Этот потенциал, вероятно, не нуждается в особом комментировании. Действительно, любое действие в сфере искусства – это высказывание, выражающее стремление говорящего проявить собственную личность и донести до окружающих ту или иную информацию. Однако то, каким образом арт-практики влияют на осмысление (или переосмысление) той или иной территории жителями, то есть так называемые когнитивные функции арт-практик, изучены не так подробно, следовательно, и когнитивный потенциал арт-практик не используется в полной мере.

В качестве конкретного средства, способствующего переосмыслению образа территории ОТЗ горожанами, выступил арт-фестиваль под названием «15х17», упор в котором был сделан на разнообразные перформативные практики, то есть на практики, кардинально не меняющие физический облик территории.

Название фестиваля отсылает к производственно-технической тематике. «15х17» – это разновидность гаечного ключа. По задумке организаторов, такое название должно было символизировать некий ментальный инструмент, способный разомкнуть старые когнитивные связи, соотносимые с городом, и способствовать образованию новых.

В основе концепции фестиваля лежала простая идея. Некогда города были объединениями людей, создававшимися и выделявшими свою территорию с целью защиты от внешних врагов и т. п. Потом, в период активного развития индустрий, ключевым понятием стало понятие градообразующего предприятия или предприятий. Каркас города составляло крупное промышленное предприятие (или группа предприятий) с сопутствующей инфраструктурой. Большинство жителей города были так или иначе связаны с данным предприятием или предприятиями.

Сейчас же город перестал быть градообразующим предприятием, окруженным объектами-сателлитами. Даже на крупных предприятиях работает все меньше людей. Город сегодня – это что-то иное. Что же он представляет собой сегодня? Этот вопрос и стал основным вопросом фестиваля.

Манифест фестиваля гласил: «Конвейер остановлен, а все интерпретации этого места по-прежнему связаны только с его прошлым. Мы же работаем с разобщенностью, которую рождает невоспроизводимый больше заводской уклад. Мы находим, что децентрализация – это попытка противопоставить себя старым ритмам, и она работает»[1].

Фестиваль проходил в течение трех дней, с 15 по 17 сентября 2017 года. Программа фестиваля включала открытые лекции и открытые мастерские по темам экологии, урбанистики, социума и искусства городской среды, театральные перформансы (site-specific, сторителлинг, пластика), воркшопы, шумовую импровизацию и электронную вечеринку.

Разумеется, внедрение концепции фестиваля в наиболее полном ее виде происходило в рамках городской дискуссии – так называемой

[1] Фестиваль 15х17. Петрозаводск. Арт-фестиваль о городе без центрального двигателя. URL: https://vk.com/15to17 (дата обращения 27.11.2017).

умной пятницы. Однако информация, полученная слушателями городской дискуссии – это информация, воспринимаемая рационально. Не менее важным был эмоциональный посыл фестиваля, проявившийся, в первую очередь, через разнообразные перформативные практики.

В течение всех трех дней фестиваля его посетители имели возможность принять участие в иммерсивном спектакле под названием «Время, вперед?», жанр которого был определен как «индустриальная сюита в деиндустриализированном пространстве»[1]. Спектакль явился своеобразной конструкцией из воспоминаний работников завода и иных жителей города. Эти воспоминания были «нанизаны» на сквозную тему спектакля – сюиту Георгия Свиридова «Время, вперед!». Автор спектакля прокомментировал его следующим образом: «Участник нашего аудиопроменада становится не только слушателем и зрителем, но и автором своего уникального спектакля. Мы только поможем этому месту зазвучать. Вы сами приводите в движение тройной хаотический маятник и наблюдаете»[2].

Маршрут иммерсивного спектакля-променада пролегал по территории заброшенного завода. Участники спектакля проходили по территории, слушая аудиофайл с воспоминаниями из архивов Петрозаводска. Территорию украсили инсталляциями, посвященными различным страницам заводской истории. Среди них были разложенные в особом порядке старые чертежи, инсталляции с использованием чертежных инструментов, ламп дневного освещения, противогазов и прочих совершенно случайных предметов, по разным причинам оказавшихся на территории завода.

Эта сеть инсталляций дала любопытный эффект. Участники иммерсивного спектакля, пройдя через несколько пунктов променада, снабженных инсталляциями, на отдельных отрезках маршрута начинали воспринимать обычные фрагменты заводской территории как инсталляции, относиться к случайно и беспорядочно разбросанным предметам с тем вниманием, с которым они относились бы к намеренно созданным художественным произведениям. Таким образом, маршрут спектакля получился даже более насыщенным, чем мы ожидали. Это произошло не столько благодаря стараниям создателей проекта, сколько благодаря интерпретационным усилиям участников спектакля – жителей Петрозаводска.

По мнению ученого-урбаниста Елены Трубиной, «…комментаторы культурной жизни, к примеру в Англии, с удивлением констатируют, что круг почитателей сложного искусства и посетителей галерей увеличивается. <…> У нас происходит обратное: на фоне нарастающего упрощения культуры, всячески усугубляемого правительством, стимулов для рефлексии своего городского окружения люди получают очень мало и высказываться смущаются»[1]. Разрабатывая концепцию фестиваля, мы

[1] Фестиваль 15x17. Петрозаводск. Арт-фестиваль о городе без центрального двигателя.

[2] Там же.

[1] *Трубина Е.Г.* «Чей это город?». Визуальная риторика демократии в представлениях горожан // P.S. Ландшафты: оптики городских исследований / Под ред. Н. Милериус, Б. Коуп. Вильнюс: ЕГУ, 2008. С. 361.

намеренно и последовательно старались уйти от упрощения в сторону множественности, многослойности и многогранности интерпретаций, задать жителям сложные и неоднозначные вопросы и тем самым хотя бы в рамках отдельного проекта переломить общую тенденцию развития культурной жизни в российских городах.

Фестиваль вызвал позитивную онлайн-рефлексию: «Первый городской арт-фестиваль с дискуссионной площадкой 15х17 завершился, а хорошее настроение осталось! Это были три дня, за которые нам удалось оживить старые цеха, запустить уникальный авторский городской маршрут, показать сердце города его жителям, попробовать новый городской ритм и изучить возможности исследуемого пространства»[1].

О фестивале высказывали свое мнение не только молодые люди, но и те, кто видел лучшие времена Онежского тракторного завода: «Вперед в прошлое, наверное, так можно назвать мою сегодняшнюю прогулку по территории бывшего ОТЗ в рамках арт-фестиваля 15х17. Какие молодцы организаторы проекта, что показывают почти ушедшее прошлое города. Я-то еще помню (мне за 60 лет) нескончаемый поток людей у заводской проходной в начале смены и запах литейки по всему проспекту К. Маркса. Все прошло, остались руины гигантских цехов, пожелтевшие листы чертежей в конструкторских бюро и месиво дорог, раздолбанных снующими камазами. И это хорошо – ВРЕМЯ-ВПЕРЕД!»[2].

Арт-практики, использованные в ходе фестиваля, почти не были связаны с изменением самой территории. Иммерсивный театр, перформанс не затрагивают облик территории, в отличие, например, от создания скульптурных или живописных объектов. Акцент фестиваля был смещен с изменения самой территории (как это часто бывает в городских арт-фестивалях) на изменение способа ее восприятия. Арт-фестиваль «15х17» оказался в огромной степени когнитивистским проектом. Он начался с когнитивного (если говорить точнее – с лингвокогнитивного) предпроектного исследования и продолжился перформативным фестивалем, в ходе которого мы предлагали жителям всего лишь изменить способ собственной рефлексии на тему их города, его истории, современности и будущности.

Мы не создали материальных объектов, способствующих уютности и комфортности территории, за преобразование которой мы отважились взяться. Однако арт-практики, примененные нами в рамках фестиваля, помогли преобразовать образ территории в сознании жителей, а жителям – несколько иначе взглянуть на территорию. Перформативные арт-практики оказались одним из действенных средств, непосредственно работающих с когнитивными процессами, с ментальными образованиями и связями.

[1] Фестиваль 15х17. Петрозаводск. Арт-фестиваль о городе без центрального двигателя. URL: https://vk.com/15to17 (дата обращения 27.11.2017).

[2] Там же.

Н.Г. Кононенко

«Незаметная» музыка Эрика Сати. К истории кинематографического слышания

Эстетика «незаметной» музыки, пропагандируемая Эриком Сати начиная с 1880-х годов на протяжении четырех десятков лет, делает фигуру своего глашатая поистине одной из самых оригинальных в сфере автономного музыкального искусства. Нарочитая монотонность, скупость выразительных средств (порой проявляющаяся на письме в отсутствии ключевых знаков и тактовых черт), избегание развития и риторики – все эти свойства музыкальных опусов композитора несомненно являются особой авторской стратегией, отражающей важные моменты становления культурного метасознания эпохи. Являясь следствием приверженности «духу новизны» (l'espritnouveau)[1] и «антиромантизма», характерным для искусства рубежа XIX–XX веков, подобные устремления вместе с тем предвещают более позднюю ситуацию социального самоопределения музыки.

Со всей очевидностью новое осмысление музыки как культурного феномена заявляет о себе лишь в 1920-е годы, когда возникает функциональная музыка, предназначенная для фонового наполнения общественных пространств. Как известно, эта разновидность прикладной музыки служит повышению эффективности производственных или досуговых практик и строится на основе переработки звукового ландшафта повседневности[2]. При всем своем утилитарном назначении

[1] «L'Esprit nouveau» («Дух новизны») – журнал, основанный Ле Корбюзье и А. Озенфаном в 1920 г. (выпускавшийся до 1925) и посвященный проявлениям «новой эстетики» (преимущественно пуризму) во всех видах искусства. Интересно, что Г. Аполлинер называет отправной точкой l'esprit nouveau балет Э. Сати «Parade» («Парад», 1917). См. выдержки из программки к балету в изд.: Harding]. ErikSatie. London: Seeker&Warburg, 1975. P. 158–159.

[2] См.: *Toop D.* Environmental music [background music] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. OxfordUniversityPress, 2000 (CD); *Леви М.* Музыка для жизни. Функциональная музыка как явление современной культуры – сравнительный анализ зарубежного и отечественного опыта // Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве / Сост. А. Цукер. Ростов-на-Дону, 2008.

функциональная музыка реализует актуальные тенденции формирования нового музыкального языка. В эпоху урбанизации и развития культа машин музыкальный тезаурус проходит очередной виток семантического обновления, связанного с активным смысловым взаимообменом музыки с качественно неоднородной шумовой материей. В истории музыки значение таких изменений, как правило, определяется «"встречей" шума и музыки, когда происходит сопряжение всех структурных и смысловых параметров звука»[1]. В жанре чистой музыки наряду с радикальной тенденцией, связанной с рождением авангардистского языка машинных механизмов, самоопределяется и «нейтрализующая» – нацеленная на моделирование рецептивной ситуации культурной «глухоты», обедненного слышания музыки уходящей эпохи.

Э. Сати называет свои сочинения «частью окружающего шума» и определяет их назначение как его нейтрализацию, смягчение[2] – то есть, по сути, сводит смысл музыки к терапевтическому эффекту, связанному с преодолением экологически «зашумленного» восприятия. Бедность музыкального языка композитора, таким образом, может расцениваться как экстраполяция в музыкальную структуру смысловой энтропийности – фактора воздействия на человеческое восприятие шумовой материи.

Эстетика художественно моделируемых «звуковых фонов» формулируется Сати в понятии «обстановочной музыки» (musique d'ameublement)[3]. Подобные характеристики, связывающие звучание с его защитно-ограждающими функциями, присутствуют и в названиях произведений: «Обойная прелюдия» (*Préludeentapisserie*, 1906), «Обстановочная музыка» (*Musiqued'ameublement*, 1923). По эксцентричному замечанию композитора, такая музыка «создана из простого колыхания воздуха… она выполняет ту же роль, что свет, тепло…»[4] – а значит, не предназначена для специального слушания, является лишь элементом среды, погружающей атмосферы[5].

[1] *Сиднева Т.Б.* Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Вып. 146. СПб., 2012. С. 29.

[2] *Satie E.* Ecrits. Paris: Editions Gerard Lebovici, 1990. P. 314–316.

[3] Некое подобие манифеста musique d'ameublement содержится в письме Сати Жану Кокто от 1 марта 1920 г. (см.: *Satie E.* Correspondance presque complete. Paris: Fayard / Imec, 2000. P. 395–397).

[4] *Satie E.* Correspondance presque complete. P. 395.

[5] Эффект погружения делает «обстановочную музыку» Сати провозвестницей стиля эмбиент (ambient «окружающий», «обтекающий» (англ.)), разрабатываемого в 1970-х годах Брайеном Ино. Любопытно, что Э. Сати и Д. Мийо предпринимают также опыт пространственного распределения фоновых звуков: подготовив партитуру для заполнения антрактов спектакля-концерта в галерее Барбазанж, музыканты размещают инструменталистов в разных частях зала. Однако идея использования фоновой музыки в контексте концертной ситуации потерпела фиаско – люди продолжали внимательно слушать музыку (*Milhaud D.* Notes sans musique. Paris, 1949. P. 138.).

Естественно, что эстетика «пустотности», «неслышимости», пропагандируемая Сати в рамках автономной музыки, в 1920-е годы начинает обертонировать и на территории Великого немого в заявляющем о себе феномене «безмолвной музыки». Сопровождение киносеанса фортепианной или оркестровой музыкой порождает в этот период проблему соотнесенности музыки звучащей и музыки изображения. Так, Абель Ганс в тексте «Время изображения пришло» утверждает: «Существует два вида музыки: музыка звуков и музыка света – которая и есть не что иное, как кино»[1]. На что в своей книге «Безмолвная мелодия» откликается и Рене Швоб: «Крик, разговоры, шум – ничто по сравнению со звучанием, которое сопровождает малейшее ощущение, по сравнению с фантастическим оркестром тишины»[2]. Идея «незаметной» музыки фонов Э. Сати отвечает зарождающимся в кинематографе режиссерским предпочтениям звучаний, лишенных авторской стилистической оригинальности. Однако, несмотря на богатый опыт работы в прикладной сфере (Сати всю жизнь работал тапером в театрах пантомимы, марионеток и теней, парижских кабачках и кабаре), минималистичность музыки композитора еще не подразумевает ее функциональности, понимаемой в кинематографическом плане. Родство идей музыканта с известным концептом «неслышимых мелодий» (unheard melodies) Клаудии Горбман[3], связанным с формирующейся (преимущественно в голливудском кино) системой повествовательного использования музыки, оказывается мнимым. Скорее наоборот, пропагандируемая Сати эстетика «незаметности» предвещает декларируемое его коллегой Игорем Стравинским неприятие нарочито функционального осмысления музыкальных звучаний. Как известно, последний отрицал способность музыки «объяснять театр движущихся теней», служить кинематографическому повествованию: в фильме «она [музыка] должна сохранять свою роль обоев и соотноситься с драматическим действием с той же незаметностью, с какой оркестры в ресторанах сопровождают диалоги посетителей»[4].

И вместе с тем именно Сати становится автором первой кинопартитуры, написанной в технике, в будущем зарекомендовавшей себя как одна

[1] *Gance A.* Le Temps de l'image est venu // L'Art cinématographique. II. Paris: Felix Alcan, 1927. Vol. 2. P. 83.

[2] *Schwob R.* Une mélodie silencieuse, Paris: Bernard Grasset, 1929. P. 100.

[3] *Gorbman C.* Unheard Melodies. Narrative Film Music. London: BFI Publishing; Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

[4] Заявления И. Стравинского, опубликованные в "L'EcranFrançais" (18 novembre 1947). Цит. по: *Colpi H.* Defense et illustration de la musique dans le film. Societe D'Edition, De Rechercheset De Documentation Cinématographiques, France Lyons Serdoc, 1963. P. 70–71. Остроумно используя терминологию из области химии, Стравинский характеризовал идеальное по его представлениям для кино соотношение музыки и изображения как образование «нового вещества из соединения равноправных элементов музыки и драмы» (*Colpi H.* P. 71).

из ключевых в жанре киномузыки. Идея музыкальной минималистичности приводит композитора к изобретению репетитивного метода, основанного на многократном повторении простейших музыкальных структур – этот прием в 1960-е годы станет ключевым принципом музыкантов-минималистов[1]. Впервые примененный Сати в начале 1890-х годов в «Раздражениях» для фортепиано (*Vexations*), в 1924 году он становится основой партитуры к фильму Рене Клера «Антракт» («Entr'acte»)[2].

Фильм «Антракт», дадаистская кинематографическая интермедия шведского экспериментального балета «Спектакль отменяется» (*Relâche*, 1924), известен как шедевр «чистого кино»[3]. Уже само название фильма «Entr'acte de Relâche» («Антракт несостоявшегося спектакля») обозначило на фоне традиционной репрезентативной эстетики особое сгущение в новоявленном действе смысловой «пустотности». *Отсутствие* как главное характерное качество драматургии театрального и кинематографического событий типично для искусства дадаизма, противополагающего себя рационализму и логике. Однако вместе с тем обыгрываемое *ничто* помещает эти события в контекст событийности иного плана, связанной, как это часто бывает в авангардистском искусстве, с мистериальными формами (недаром один из этимологических корней «дада» – слово негритянского племени Кру, означающее хвост священной коровы).

Какой же *фигурой умолчания* наполняется подобная пустота?

Вторая половина картины рисует фантасмагорию похорон главного танцовщика и балетмейстера шведского театра Ж. Бьорлена, который, согласно сюжету, погиб накануне премьеры от выстрела сценариста Ф. Пикабиа, почему балет и «отменили». Похороны совершаются труппой и сюрреалистами во фраках. Акустический ряд Эрика Сати представляет собой монтаж тематических блоков, в которых ритмоформула балетного аккомпанемента по-разному сочетается с элементами похоронного

[1] Прием многократного точного или слегка измененного повторения был заявлен Дж. Кейджем в качестве манифеста и воплощен на его же материале в «Лекции о ничто», прочитанной музыкантом в Нью-Йорке в 1949 г. Как метод музыкальной композиции, основанный на организации статичной музыкальной формы циклами повторений коротких функционально равноправных построений (patterns), сформировался только в 1960-е в творчестве американцев Ла Монте Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филиппа Гласса (первым сочинением, последовательно созданным репетитивным методом, считается «InC» Т. Райли). См.: *Поспелов П.Г.* Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4; Музыка. Экспресс-информ. Вып. 2. Альтернатива-90: Грани минимализма. М., 1991.

[2] Д. Галлез наделяет партитуру Сати к фильму «Антракт» статусом образцовой модели музыки фильма. См.: Gallez D. Satie's Entr'acte: A Model of Film Music // Cinema Journal. Vol. 16. № 1, 1976.

[3] В создании фильма принимали участие сценарист Ф. Пикабиа и художник М. Дюшан. Музыка была написана Сати к первому варианту картины, но, поскольку в 1924 году она еще не могла быть зафиксирована на звуковую дорожку фильма, современный «Антракт» (версия 1967 года) представляет собой своего рода музыкальный клип, перемонтированный Р. Клером специально под запись музыки Э. Сати, сделанную его учеником А. Соге.

марша (аллюзия на *Marche Funèbre* Ф. Шопена из Сонаты № 2 b-moll). То же мы наблюдаем и в пластике. Процессия изображает подпрыгивание, бег на месте вслед за степенно вышагивающим верблюдом. Абсурдность и гиперреализм момента подчеркиваются использованием рапида. Постепенное укрупнение плана с замедленно бегущими людьми синхронизируется с музыкальным паттерном, выпадающим из общей квадратной структуры музыкального сопровождения. Музыкальное время останавливается, зацикливаясь в точном повторе. Пульсация тематических блоков заменяется более мелким отсчетом единичных долей, неким пульсирующим проторитмом отдельных биений, схожих с биением человеческого сердца. Бытовая семантика жанра уходит на второй план, заменяется семантикой медитативной, фарс оборачивается ритуалистическим преображением действительности (на что косвенно намекает и движение катафалка по кругу цирковой арены).

Далее, в погоне за катафалком, мгновение продолжает растягиваться. На протяжении сцены звуковое биение дробится на более мелкие доли. Изобразительный ряд реагирует повышением уровня субъективности – используются динамичная съемка с движения, частая смена ракурсов, многократная экспозиция. Внутрикадровое пространство дробится на модальные плоскости объективной и субъективной (поданной с точки зрения участников процессии) реальности. Действительность распадается на составляющие. В конце концов предметные реалии вообще «стираются»: смазанные кадры, снятые на пониженной скорости, представляют чистые геометрические формы – полосы, пятна. Мир словно пересоздается заново – недаром по окончании сцены погони погибший балетмейстер буквально восстает из гроба.

Так «Антракт» Р. Клера – Э. Сати, будучи одним из первых фильмов со специальной авторской музыкой, уже на столь раннем этапе развития кинематографа демонстрирует совокупное равноправное участие звукового и визуального компонентов в процессе организации фильмического времени и движения. Разложение визуального ряда на элементы (полосы, пятна), сопровождаемое аналогичным процессом (выделением отдельного пульсирующего тона) в музыке, демонстрирует авангардистскую попытку создания нового аудиовизуального языка на основе сведения звуковой и визуальной «реальностей» к элементарным составляющим.

Сати не увидел звукового («говорящего») кино. Однако опусы композитора оказались в нем весьма востребованными. В условиях новой технологии звукозрительной синхронизации изменяется смысл «обстановочного» экстракта музыки – ее изначальная «незаметность», монотонность, защитно-ограждающие, экологические свойства благодаря визуальным коннотациям трансформируются в выразительный ретрокомплекс с подчеркнуто гуманистическим содержанием.

Симптоматично, что подобное смысловое раскрытие музыки Сати происходит в рамках заявляющего о себе с начала 1960-х годов «постнарративного кинематографа, где наиболее последовательно проявляет себя *феноменологическая* концепция мировидения, связанная с переживанием

индивидуальным человеческим сознанием состояния нерасчленимости с предметным миром[1]. В кинокартинах данной парадигмы происходит автономизация всего художественного дискурса – в частности, камеры и акустического пространства, – от повествовательной структуры. Музыка же расценивается как часть субъективно звучащего авторского мира. Отсюда неизбежность визуального рефлектирования ее языковых свойств и совокупного аудиовизуального эффекта.

Наиболее популярными в кино оказываются «ностальгические» ранние фортепианные циклы композитора – *Три гимнопедии* (Trois gymnopédies, 1888) и *Три гносьенны* (Trois gnossiennes, 1989–91). Это музыкальные миниатюры, написанные в постимпрессионистском стиле. Квазивизуальная выразительность пьес связана с активным применением гармонического фонизма – выдержанных нот, органных пунктов, многотерцовых созвучий, эллипсисов. Простота структур (чаще всего двухчастных) и медленные темпы создают в этих пьесах особый эффект статического созерцания.

Модальные гармонические последования отвечают задаче создания колорита античной Греции. Более того, названия циклов отсылают к конкретным историческим событиям и персонажам. Известно, что гимнопедиями назывались священные игры-празднества древней Спарты. Имя же гносьенн – французское название жительниц древнего критского города Кносс. При этом жанровая аллюзия – завуалированная танцевальность пьес, – помещаясь в статическое время-созерцание, делает их отнюдь не бытовыми сценками из жизни античных греков, но, скорее, образами, знаками некоего «танца-пребывания».

Античная сюжетика и состояние легкого транса наделяют миниатюры Сати эдемическим смыслом, что, вероятно, и делает их музыку столь привлекательной для кинематографа – мотив Золотого века искусств с его гармоничным миросозерцанием оказывается чрезвычайно востребованным в киноискусстве, развивающем ностальгические умонастроения эпохи, связанные с непрерывной технизацией культуры.

Фильмы, в которых используются фортепианные пьесы Сати, объединяет единая сюжетная основа – идея поиска корней, гармонии, Эдема. Так, в картинах Луи Маля «Блуждающий огонек» (*Le Feu Follet*, 1963) и «Мой ужин с Андре» (*My Dinner with Andre*, 1981) развивается типичная экзистенциальная проблема – вопрос присутствия в жизни современного человека, утратившего гармоническую связь с природой и людьми, неподдельных искренних чувств и отношений. Картина Карлоса Сауры «Элиза, жизнь моя» (*Elisa, vida mía*, 1977) пронизана ностальгией по исконной гармонии семейной целостности и чистоте детского видения мира.

[1] См., например: *Мерло-Понти М.* Кино и новая психология // Киноведческие записки. М., 1992. Вып. 16. Об антропологических парадигмах кинематографа М. Ямпольский рассуждает в тексте «Кинематографический человек. Заметки о киноязыке и антропологии» (Сеанс, № 45/46. 2011. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://seance.ru/n/45-46/kinematograficheskij-chelovek-zametki-okinoyazyke-iantropologii/. Дата обращения: 24.09.2017).

В фильме Ким Ки Дука «Самаритянка» (2004) объектом ностальгических чувств героини-подростка, сталкивающейся с жестким и циничным миром денежных отношений, становится гармония жизнеощущения, утерянная со смертью матери. В «Вечной истории» (*The Immortal Story*, 1968) О. Уэллса центральной становится проблема мучительного поиска подлинности реальности.

В кино формируется ряд относительно устойчивых аудиовизуальных комплексов, фиксирующих разные оттенки чтения ностальгических опусов Сати.

Так, например, Л. Маль в «Блуждающем огоньке» и К. Саура в фильме «Элиза, жизнь моя» работают с *Третьей Гносьенной*. В основе пьесы – изломанная мелодия с механически повторяющимися тонами, напоминающими музыку азиатских плекторных щипковых инструментов. Развитие темы увенчивается многократным повторением мотива, кружащегося в пределах неустойчивой тритоновой основы. Назойливое кружение мелодии привносит в музыку оттенок фатальности и трагизма (*très perdu* – «очень потерянно» – значится в авторской ремарке).

Одним из решений режиссеров становится визуальное моделирование медитативного транса. Он реализуется через кинематографический вариант *vanitas* – барочного аллегорического натюрморта, смысл которого – в напоминании о быстротечности человеческой жизни, тщете удовольствий и неизбежности смерти[1].

Как известно, для живописных полотен в жанре *vanitas* характерна аллегорическая, идущая еще от средневековой культуры, трактовка изображаемых предметов. Так, череп символизирует неизбежность смерти, часы – быстротечность времени, ноты и музыкальные инструменты – эфемерность физического бытия, мыльные пузыри – краткость жизни и внезапность смерти (*homo bulla* – «человек есть мыльный пузырь»), короны, скипетры, венки из листьев – преходящее земное господство, которому противопоставлен небесный мировой порядок (таковы *vanitas* Ф. де Шампаня, С. де Сен-Андре, Фр. Гейсбрехтса, Х. Андриссена).

В фильмах Л. Маля и К. Сауры кинематографические *vanitas* вводят нас во внутренний мир персонажей в критический момент экзистенциальных переживаний. Сознание героев, находящихся на грани слома, передается режиссерами через сопоставление музыкального материала с элементами обстановки действия, которые в таких случаях осмысливаются символически. В обоих случаях эпизоды включают в себя чередование полусубъективных (персонаж в кадре) и субъективных (видение героя) планов. Передвигаясь относительно предметов интерьера, герои фильмов словно минуют фазы познания тщеты и бренности земного существования.

Так, в фильме К. Сауры «Элиза, жизнь моя» героиня Джеральдин Чаплин после долгих лет разлуки с отцом оказывается в его комнате, где все навевает воспоминания. В медленно панорамирующем кадре оказываются

[1] Ванитас (от лат. *Vanitas*) – «суета, тщеславие».

типичные для *vanitas* атрибуты истекшего времени (старинная шкатулка, фото в рамке), бренности человеческого тела (лекарства), культуры (книги, писчие принадлежности). На столе мы видим книгу испанского теоретика литературы XVII века Б. Грасиана – аллегорико-философский роман «Критикон» (*El Criticón*, 1651–1657). Этот интертекст объединяет в едином смысловом поле античный мир и культуру XVII века[1], задавая центральную тему иллюзионизма: в аллегорическом мире романа воссоздается населенное диковинными зверями царство Фальшемир, соблазняющее того, кто туда попадает, чудесами и иллюзиями.

Тема иллюзионизма, противопоставления подлинного и фальшивого – центральная для фильма Сауры. Написанный от руки текст, который находит на столе отца Элиза, фиксирует состояние тяжело больного человека, на последней грани жизни переосмысливающего жизненные ценности и стратегию своего пути практически точно в терминологии *vanitas*. Героиня читает строки отца (мы слышим закадровый голос) и видит в них отражение своего собственного душевного состояния. Элиза приехала к отцу в кризисный момент распада собственной семьи, провоцирующий ее на пересмотр собственного пути. Строки отца заставляют героиню по-новому увидеть саму себя, что метафорически передается в плане, фиксирующем отражение лица Элизы в застекленной поверхности детской фотографии. Изменение градаций зоны резкости передает психический процесс узнавания и неизбежной трансформации ребенка во взрослого – Элиза маленькая уходит в нерезкость, возникает взрослая Элиза, произносящая от собственного лица написанный отцом текст. Стеклянная отражающая поверхность здесь осмысливается в типичном для *vanitas* ключе как символ иллюзии – героиня с горечью осознает безвозвратность потери детского Эдема. Не случайно еще одним из литературных интертекстов фильма становится «Великий театр мира» (*El gran teatro del mundo*, 1649) П. Кальдерона, посвященный фундаментальным вопросам бытия – судьбы, свободы воли, причин человеческого страдания.

У Л. Маля герой картины (Ален Леруа) предстает в момент отчаяния и обдумывания возможности самоубийства. Эпизод «Блуждающего огонька», сопровождаемый *Третьей Гносьенной* Сати, может служить энциклопедией кинематографического *vanitas*. Запечатленная в кадре натура символизирует невыносимые страдания человека, осознающего собственную душевную скудость и невозможность восстановления гармонии человеческих отношений.

На протяжении звучания музыки мы видим в кадре атрибуты истекающего времени (часы, написанную на зеркале ключевую для героя дату «23 июля»), тщетное стремление Алена поймать, запечатлеть эдемическое мгновение явлено в серийных изображениях жены – отклеившемся от гобелена листке со множеством кадров, нескольких фото на зеркале.

[1] Роман «Критикон» написан Б. Грасианом в характерном для поздней античности сатирическом жанре мениппеи.

Зеркало само по себе в контексте *vanitas* становится знаком человеческого тщеславия и иллюзорных ценностей. Игральные карты, шахматы – символами пустоты жизненной игры. Мы видим коробки с таблетками – аллегорическое выражение бренности человеческого тела. Различные изображения женщин – фотографии, фарфоровые статуэтки, снимок жены и подруги на фоне бутылок вина, этикетки, денежные банкноты – символы тщеты удовольствий. «Деньги утекают между пальцев», – напевает в кадре герой слова известной песенки. Дым сигареты выражает быстротечность и неуловимость земных наслаждений. Ноты фортепианных произведений Эрика Сати, книги, живописный портрет женщины, атрибуты письма – чернильница, бумага, – становятся атрибутами культурного поля, контакт с которым утерян.

Ален устраивает беспорядок в своем душевном ландшафте – отбивает голову у деревянного игрушечного человечка, строит обреченную на мгновенное разрушение «башню» из сигаретных коробок. Подобные мотивы вводят в кинематографический *vanitas* элемент беспорядка, который традиционно прочитывается как ниспровержение амбициозных человеческих достижений.

Клоунская игра с маленькой шляпкой деревянного человечка дает карнавально-масочный намек. Маска в *vanitas* традиционно предполагает отсутствие человека внутри и в данном случае выражает испытываемое героем состояние крайней внутренней опустошенности. Обреченность попыток созидания и участия в жизни человеческого социума подчеркивается диспозицией на шахматной доске (герой произносит «шах и мат в пять ходов»), текстами газетных вырезок («ужасающе! Жан-Жак, 5 лет, пытался взлететь, но повесился на занавеске»; «обнаженная, она была мертвой, а рядом лежал ее умирающий муж»). И, наконец, в конце сцены мы видим в руках Алена пистолет. «Нищета, какая нищета», – произносит герой, практически цитируя традиционный словесный комментарий к *vanitas*.

Другой вариант визуальной интерпретации музыки *Третьей Гносьенны* соседствует с попыткой поиска эдемического в подсознательных глубинах человеческой личности. Проникновение в подсознание персонажа совершается за счет расслоения линейного повествования на модальные плоскости.

В «Вечной истории» О. Уэллса эпический модус действия возникает в результате включения в игровую реальность моментов закадрового комментария от некоей внеличной субстанции. Комментарий этот выполняет функцию, близкую объективной наррации Хора древнегреческой трагедии (снова античный колорит музыки подчеркивается аллюзией на греческую традицию). Такой тип комментария вводится режиссером с целью более емкой характеристики персонажей в момент их первоначального экспонирования. Таковы психологические портреты главного героя фильма мистера Клэя и его служащего Ливински – благодаря сочетанию музыки и комментария в них приоткрываются тайные области и пустоты душевного мира персонажей.

В фильме Карлоса Сауры «Элиза, жизнь моя» комментирующая субстанция более субъективизирована и вместе с тем внутренне сложна. Голос за кадром принадлежит то самой главной героине Элизе, осмысливающей свою жизнь, то ей же, но в интерпретации отца, пишущего роман от лица дочери. Таким образом, внутренний монолог героини возвышается до уровня отстраненного комментария, близкого греческому Хору. Фильм строится как чередование объективной реальности, интроспективных планов и эпизодов, передающих видение героини, ее внутреннюю реальность – сны или воображаемое, а также условной реальности романа отца о дочери.

Следующий эпизод фильма, в котором оказывается задействованной Гносьенна Сати, выстраивается плавным перетеканием условной реальности романа в объективную реальность, затем – в сновидческое видение Элизы. Элиза, засыпающая в доме отца, во сне оказывается в доме детства, видит себя ребенком, затем следует сцена ее воспоминаний – отец ночью уходит из семьи, и далее – сцена, фиксирующая представляемое Элизой-ребенком событие смерти отца. Смерть отца в сознании Элизы – событие символическое, связанное с его долгим отсутствием. Переходы от объективной реальности к условной, сновидческой и воображаемому никак не маркируются режиссером, настоящее, прошлое, условная реальность книги и сновидение предстают как грани духовного мира героини. Одним из звеньев этого потока интроспекции становится музыка Ф. Рамо из оперы-балета «Пигмалион» (*Pygmalion*, 1748), которую слушает отец-старик. Звучит барочная Ария-воздыхание, основанная на хроматических интонациях, передающих страдания измученной души. Пигмалион поет: «Роковой Амур, жестокий победитель» («Fatal Amour, cruel vainqueur») – как известно, герой древнегреческого мифа о Пигмалионе (царь Кипра) влюбляется в статую, собственноручно высеченную из слоновой кости.

Таким образом, тема иллюзионизма пронизывает самые разные уровни художественной реальности фильма. Музыка же Гносьенны Сати комментирует работу сознания отца, пытающегося в своем тексте воссоздать эдемическую материю детского видения дочери, а также – самый глубокий уровень интроспекции, сновидческий – встречу взрослой Элизы с Элизой-ребенком.

Еще один случай символической интерпретации музыки Сати в контексте сновидческой ситуации находим в фильме Ким Ки Дука «Самаритянка». Здесь используется *Первая Гимнопедия* в аранжировке Парк Джи и Джи-вунг Парк.

Как уже упоминалось, объектом ностальгических чувств героини-подростка становится гармония жизнеощущения, утерянная со смертью матери. Драматическая история скрытого противодействия Юджин с отцом сублимируется в кошмарном сновидении девочки. Музыка Сати в нем становится конечной целью, к которой стремится душа умирающей (по сюжету сна) Юджин. Плавное течение мелодии пьесы, возможно, порождается в сознании девочки мерными переливами водных звуков (Юджин засыпает в машине, стоящей внутри русла ручья). Статическое

время-пребывания, отличающее музыку Гимнопедии, символизирует остановку земного пульсирующего хроноса. Усеченная цветовая палитра планов создает соответствующее ирреальное состояние.

Другой вариант трактовки той же Гимнопедии возникает в картинах Луи Маля «Блуждающий огонек» и «Ужин с Андре». Здесь ностальгический тон пьесы, особая плавность течения мелодии в сочетании с упомянутой гармонической статичностью, порождают визуальную метафору особого душевного состояния – состояния апатичного транса, посещающего героев после бурных действий – общения или выяснения отношений. Найденный визуальный прием сочетает в себе элементы статики и регулярного движения. Субъективный или полусубъективный план с героем внутри, панорамно запечатлевающий изнутри трамвая или автомобиля проплывающие картины города, становится аудиовизуальной медитацией, выражением новой фазы осмысления жизненных событий. В обоих случаях герои режиссера находятся в мучительном поиске подлинных смыслов бытия и человеческих отношений.

Несколько иная визуальная коннотация сопровождает *Первую Гносьенну* Сати. Сама пьеса при типичной для этого цикла гармонической статике и медитативности в отличие от других наделена гротесково-масочным колоритом. Последний создается за счет акцентирования неустойчивых созвучий – тритона, увеличенной секунды, – и ритмических синкоп. Вероятно, здесь сказался гротесково-пародийный экстракт, выработанный Сати в языке песен-сценок, написанных для кабаре, а также работа в театре марионеток.

В картине Такеши Китано «Жестокий полицейский» (1989) *Первая Гносьенна* Сати звучит в аранжировке Дайсаку Куме. Банализированный вариант звучания обнажает гротесковое начало музыки, сводя медитативные свойства к минимуму и, напротив, выделяя брутальное ритмическое начало. Музыка созерцания превращается в музыку травестированного шествия. Гносьенна возникает в эпилоге фильма после кровавой развязки действия. В кадре мы видим вновь испеченного полицейского-мафиози, идущего за заданием к боссу. Жестокость и кровопролитие ни к чему не привели, место прежних героев заняли новые. Музыка Сати здесь становится знаком ситуации духовного тупика.

И, наконец, в коротком фильме «Единственная встреча» (*Rencontre Unique*) из сборника «У каждого свое кино» (*Chacun son cinéma,* 2007) Мануэль де Оливейра играет с ситуацией немого кино. В картине запечатлена историческая встреча Никиты Хрущева с Папой Римским Иоанном XXIII. Первая Гносьенна Сати здесь выступает как знак эпохи рубежа XIX–XX веков, более того – как бы помещается в таперскую ситуацию. В результате в условиях кинематографической интерпретации фортепианному опусу Сати неожиданно возвращается его «обстановочная» функция. Вся созданная Оливейрой звукозрительная среда, таким образом, осмысливается как выразительный ретро-комплекс. Благодаря анекдотической истории акцентируется зашифрованный в звучании гротесковый аспект.

Итак, история киноинтерпретаций музыки Эрика Сати демонстрирует весьма показательную эволюцию – переход от авангардистского поиска языка (в фильмах Р. Клера) к обживанию ностальгического ретрокомплекса в визуальных аллегорических комментариях и изобразительном воспроизведении медитативной музыкальной структуры в рамках «постнарративного» кинематографа (Л. Маль, К. Саура, О. Уэллс), а также – парадоксальному возвращению «обстановочных» смыслов в ситуации симулятивного обращения к эстетике немого кино в эпоху расцвета «вторичных» художественных реальностей в 2000-е годы (М. де Оливейра).

Возникшая еще в XIX веке «незаметная» музыка композитора обретает в культурном пространстве XX столетия новое слышание. Оно проходит становление от экологически-терапевтического полюса до моделируемой кинематографом ситуации медитативного транса. В рамках последней репетитивные свойства музыки Сати наконец оказываются понятыми – точнее, адекватными времени своего воспроизведения.

Любопытно, что появление в 1963 году фильма Луи Маля «Блуждающий огонек» синхронизируется во времени с исполнением Дж. Кейджем полного текста «Раздражений» (*Vexations*) – первого опуса, написанного Сати в репетитивной технике. Важным элементом сочинения является авторская ремарка, которая предписывает исполнять музыкальный текст *«840 раз подряд, по желанию, но не больше»,* уничтожая таким образом идею целого как логической конструкции, основанной на свойствах памяти[1]. Впоследствии именно такие особенности становятся главным отличительным свойством музыкальных композиций минимализма начала 1960-х годов. В этом контексте и парадоксальная смысловая «пустотность» фильма «Антракт» приближается к выражению сверхидеи нового направления, связанной с развитием известного дзенского концепта.

[1] По свидетельству Сати, «Vexations» были его реакцией на поведение художницы Сюзан Валадон (*Satie E.* Ecrits. P. 285).

Е.Г. Малиновская

Молодые национальные школы XX века: культурная идентичность или концептуальный выбор?

I. Введение

Современный этап развития мирового культурного сообщества отмечен процессом интенсивного формирования национальных школ. Особое место среди них занимают те, что пришли к профессиональному творчеству на основе взаимоадаптации искусств различного типа (Запад – Восток, профессиональное – народное, современное – фольклорное). Вместе с тем, учитывая сложившиеся историко-культурные контакты Центральной Азии, в советское время разделенной на республики, следует подвергнуть анализу малоисследованную теорию и практику местных проектировщиков на всем пространстве региона в рассматриваемый период, а также деятельность архитекторов Центра, для которых освоение местных традиций оказалось творчески плодотворным.

Региональные теоретики и практики – Л.Н. Воронин, Б.Н. Засыпкин, С.Н. Полупанов, Г.М. Сваричевский – имели опыт изучения и внедрения регионального наследия в практику с дореволюционного времени. В советский период они поставили вопрос об актуальности сохранения преемственности азиатской архитектуры во всех аспектах – от материалов и технологий до градостроительства. Возражали против ложных ассоциаций в отношении отдельных архитектурных форм, которые характеризуют не только культовую, но и гражданскую архитектуру; против огульного отрицания монументальной архитектуры: «архитектурного иконоборчества», «ритуальной подоплеки», «архитектурного жупела»[1]. Накал полемики стимулировали вульгарно-социологические установки, в конечном итоге победившие в советской архитектуре.

[1] Как показывают неизвестные архивные документы. См.: ЦГА РУз. Ф.Р.–2242. Оп. 1. Ед. хр. 94.

I. Между традициями и новаторством

Но в те годы против использования художественно-эстетических параметров исторического зодчества во многом сработали и принципы авангардистов, в особенности идеолога конструктивизма М.Я. Гинзбурга, выдвинутые им в противовес наследию монументального зодчества прошлого – «архитектуре улугбеков»[1]. Обнаружив функционалистские параллели конструктивизму в строительстве региона, он сформулировал тезис «жилище бедного мусульманина», в качестве прообраза зданий советского народовластия[2].

Программно отрицая возможность использования любого наследия, в условиях работы для Советского Востока новаторы настойчиво искали точки соприкосновения с исторической архитектурой (хотя и в рамках инонационального опыта). Это было также обусловлено перспективами и остро ощущаемой потребностью (в которой они вряд ли отдавали себе отчет) расширения творческой палитры авангарда.

II. Народная традиция в контексте профессиональной архитектуры – методология

Демократические установки социалистической культуры ориентировали на историческое наследие. Прослеживались определенные закономерности в процессе взаимодействия профессиональной культуры с традиционной. Прежде всего, проявила себя тенденция к преобладанию стилевых, технологических особенностей современной архитектуры. Профессионально-творческие модели, ответив на требования социально-культурной ситуации по созданию новой среды, «растворили» традиционные примы, которые скорее предполагались, чем были очевидны. В противоположно ориентированном подходе комплекс узнаваемых признаков региональных построек (на уровне плана, объема, конструкции, материала, детали) создавал важный для психологии потребителя образно-эмоциональный контакт с наследием. Однако верность образцам (хотя и предлагались новые материалы и типология) сковывала инициативу архитектора-профессионала, лишая и традицию перспектив развития. Вышеназванные творческие установки можно условно определить как подход «извне» и «изнутри» национальных традиций.

Односторонности указанных тенденций избежали те, кто смог уравновесить знание наследия (в широком диапазоне – от декора до среды) с кругозором профессионала. Это обеспечивало заряд инноваций. Хотя они и граничили с фантазиями, но позволили разрушить скорлупу привычного, устоявшегося, что сдерживало развитие традиций в новых социокультурных условиях. Решающую роль играли современные методы,

[1] *Гинзбург М.Я.* Дом правительства в Алма-Ате (КАССР) // Современная архитектура. 1928. № 3. С. 75–77.

[2] *Он же.* Национальная архитектура народов СССР // Советская архитектура. 1926. № 5–6. С. 113–114.

сквозь фильтры которых проходили наиболее близкие передовым идеям времени традиционные приемы. Методологически верные установки характеризуют проекты для безлесных районов А. Бунина, М. Кругловой и «оседающих кочевников Кирреспублики» В. Калмыкова[1]. Авторы соединили принципы кочевых (автономные ячейки из простых в сборке элементов) и оседлых построек: материалы – сырец, камышит; приемы – террасы, трехуровневое пространство. Модернизация затронула объемно-планировочные, конструктивно-образные характеристики (блокировка, фабричные плиты, большие окна), и, как следствие, изменились и бытовые условия[2]. Трансформировав кочевой опыт и приемы монументальной архитектуры (фактурная и цветовая обработка стены, террасы, балконы, лоджии), В. Калмыков использовал их в проекте Физкультурного комбината, не утратившего своей актуальности для нас, как и «сотообразная» структура террасной застройки многоэтажных домов на предгорьях[3].

Эстетически и конструктивно совершенные купольные постройки, являясь характерной особенностью зодчества региона – оседлого (бани, рынки, медресе) и кочевого (базары, юрты) – играют важнейшую роль архитектурных доминант, а также оправданы экологически, спасая от перегрева. Все это учитывал неосуществленный проект планировки Нового Чарджуя московских архитекторов из бригады АРУ[4].

Исторически оправдавшие себя в условиях региона приемы стали критерием отбора профессиональных образцов из популярных идей новаторской архитектуры Центра. Дома-«сферы» Г. Сваричевского[5] – это синтез

[1] *Бунин А.В.* Жилище для оседающих кочевников Кирреспублики // Архитектура СССР. 1933. № 5. С. 22–23.

[2] Интересен в этом плане и зарубежный опыт тех лет. «Поворот архитектуры к Востоку» единодушно признавала западная пресса в 1920-е годы. Центральное место в этой ориентальной волне занимали не перифразы восточного декора и форм, а юрта. Впервые тип здания, который ранее считали «низшим жанром» архитектуры, стал приоритетным. Сенсационная вращающаяся постройка «Солнцеворот» рижских зодчих Лекюйе и Жабо, жилой дом К. Фигера реализовали преимущества – конструктивные, экономические, функциональные – кочевых сооружений. Особый акцент был сделан на легкости монтажа заводских плит из новейших материалов, экономичном обогреве (более чем в два раза по сравнению с европейским) постройками. Прогрессивного немецкого архитектора Бруно Таута кочевое жилище привлекло величайшей простотой, эстетичностью, удобством и логикой интерьеров, рациональной меблировкой. В серии «Дом будущего» он использовал вместо дорогостоящей каменной кадки стеклянную или черепичную кровлю до земли, встроенные шкафы, трансформирующиеся перегородки. См.: *Вольфензон Г.Я.* Жилищная культура // Строительная промышленность. 1925. № 6–7. С. 471–475; Поворот в архитектуре к Востоку // Строительная промышленность. 1925. № 8. С. 561.

[3] *Калмыков В.П.* Проект центрального физкультурного комбината Средней Азии // Архитектура СССР. 1935. № 6. С. 43 57.

[4] *Лавров В., Попов В.* К проблеме реконструкции городов в условиях Средней Азии // Советская архитектура. 1932. № 1. С. 22–33.

[5] Прекрасный знаток регионального зодчества, архитектор разработал начиная с 1910-х годов, к сожалению, неосуществленные проекты зданий купольного типа: музеев (торгово-

куполов оседлых и кочевых построек региона и «круглых», «кольцеобразных» зданий архитектуры авангарда[1]. Новаторский замысел линейного дома-«улицы» (коммуны) идеального города Востока проекта Хаирхана имел региональный прообраз – «чорсу» – с его коридорной планировкой. Близкие к фантазиям работы разрушили социально-культурные и профессиональные стереотипы, сдерживающие развитие традиции. Она получила импульс к обновлению (инновация), а верные установки на взаимообогащение инонациональной и национальной, профессиональной и народной культур определили прогностический потенциал проектов-фантазий. Но позже они были отвергнуты профессионалами в ряду нереализованных идей архитектуры авангарда. У потребителя же не получили признания, ассоциируясь с отсталостью, – для общественного сознания были актуальны перемены и новые формы быта.

III. История упущенных возможностей

Проекты-прозрения 1920-х годов, постулируемые социологами и политиками, прокладывали вектор в будущее. Абстрагируясь от действительности, они выпускали на волю фантазию. Прошло немало конкурсов, представлявших иные варианты жизни в городах будущего. Особенно увлеченно делали прогнозы «жизнедеятельности народов Востока». В противовес идеям обезличенных образцовых соцгородов для всей страны, отечественное зодчество наиболее интересно проявило себя, как представляется, в проектах для республик Востока. Продиктованные особой природно-климатической ситуацией, проекты не привлекли внимания в те годы, не обладая универсальностью строительных приемов для применения в других регионах.

Вместе с тем специфика природного окружения и связанные с этим традиции азиатской архитектуры стали мощным фильтром в отборе идей, переводя нередко почти утопические идеи в русло близких к реальности средств, которые подсказывал опыт восточного зодчества. Позитивность подобной установки особенно ощутима при сравнении типового проекта городка в районах обводнения (проект ИРТУР, 1918) и конкурсных планировок соцрасселения республик Востока 1920-х годов (проекты бригад АРУ, ВОПРА, САСС). Контраст наблюдается разительный. Абстрактно-клишированная планировка схемы (города-утопии от Т. Мора до Э. Говарда) разделяла «туземцев» и европейцев в проекте Голодностепска. В работах советского авангарда присутствует несколько наивный в масштабах реконструкции быта, но образ будущего, хотя и обусловленный местной спецификой природы, архитектуры и быта. Создавались по существу

промышленного и искусств), серий жилых домов «Скоростой» и «Полушарие». Выполнены в новаторских конструкциях (ребристые железобетонные купола) и функции – многоэтажные общественные здания, дома-коммуны.

[1] *Крутиков Г.Т.* Круглое и полукруглое жилище // Строительная промышленность. 1926. № 9. С. 617–620; *Лухманов Н.* Цилиндрический дом // Строительство Москвы. 1929. № 5. С. 16–22.

не просто архитектурная среда, но новая модель жизнедеятельности нации, в которой историко-культурный опыт был определяющей частью творческого поиска.

Автор одной из интереснейших архитектурных фантазий, остававшейся долгое время неизвестной, Хаирхан выдвинул идею распластанного на земле многоэтажного дома-города, огражденного от пустыни и производственной зоны поясами зелени, каналами. Сквозь утопизм идеальной модели города Востока, как системы улиц-этажей с самодвижущимися тротуарами, искусственным микроклиматом – фантазией на тему индустриальных преобразований с тепло- и хладоцентралями, противопыльными устройствами, увлажнением земли пульверизаторами – просматривается интерес к использованию традиционной культуры. Прогнозируя город Востока, Хаирхан справедливо ограждал его от разрушающего влияния новой архитектуры: «Для эмоциональной конституции этих масс совершающаяся перемена жизни – катастрофический прыжок в невиданный и невообразимый мир»[1]. Он был противником «физического типа построек, копирующих север, вредных для здоровья». Настаивал на сырцовой кладке, апеллируя к своеобразию жизни кочевников: «Для нас разумная схема не опорочена одним лишь тем, что до нее добрались предки вековым опытом». Архитектор выдвинул идею преемственности типологии жилого квартала от «махалля» (региональной агломерации), используя приемы климатической адаптации: ирригационная система (арыки, бассейны); улицы-аллеи, затененные зеленью или циновками.

Профессиональная пресса особо акцентировала позитивные результаты прогнозирования архитектуры в вышеназванных конкурсах соцгородов «для пустынных районов Средней Азии или оседающих кочевников, где требовалось учесть устоявшиеся формы быта, привычные зрительные восприятия и местные материалы вместе с распространенными методами конструирования здания»[2]. Мечты о городах будущего завершились болезненным «пробуждением»: с наступлением эпохи тоталитаризма иллюзиям пришел конец. Вместо городов-садов Балхаша, Джезказгана, Караганды, на костях сотен тысяч заключенных гигантского концлагеря, появилась архитектура, не имевшая ничего общего с первоначальными замыслами.

IV. Традиция как инновация в поиске нестандартных технологий

Как показало время, идея дома-города Хаирхана оказалась не столь утопичной. В пустыне Аризона (США) год за годом, как декорация ирреального мира, из трехсот распластанных по горизонтали отдельных зданий,

[1] *Хаирхан*. Социалистическое переселение Азии // Революция и культура. 1930. № 2. С. 46.

[2] *Хигер Р.Я., Джус К.И.* К проблеме экономического обоснования проектирования жилища // Строительная промышленность. 1929. № 8. С. 673–677.

связанных в сложную планировочную структуру, строился гигантский шестигранный дом-город Аркозанти (аркология – синтез идей архитектуры и экологии). «Город будущего» Пауло Солери, великого визионера, полностью жизнеспособен, демонстрируя максимальное включение архитектурных объектов и форм в ландшафт без его деформации.

Интерпретация арабо-мусульманских купольных построек у Герли и Борсани напоминает проекты Г. Сваричевского. Дома-«сфероиды», предложенные им, впервые появились в Голландии в середине 1980-х годов, их немало и в настоящее время. Продолжается поиск нестандартных решений, например, дома-«купола», круглых в плане зданий, как и в 1920-е годы[1]. Статью, посвященную Мусульманскому культурному комплексу в Риме, Дворцу в Аммане (арх. Паоло Портогезе), где органично соединились не формы, а, скорее, методы европейского барокко и средневековых построек (нервюры) с восточными (в том числе куполами) автор прозорливо назвал «В поисках утраченной архитектуры». Критик отмечал перспективы расширения культурного и, добавим, профессионального опыта на основе обращения к традиции в широком межнациональном и историко-культурном диапазоне западно-восточного синтеза[2].

Целесообразность и экономичность сырцовых сооружений получила реализацию на практике, но не в азиатском регионе. Кроме египтянина Фатхи, для которого комплексы сырцовых зданий – трансформированная национальная традиция, из терраблоков строят быстро и дешево виллы, пятизвездочные отели, жилые комплексы в США, Австралии, Аргентине, Колумбии. Во Франции постоянно проходят конкурсы «глиняной архитектуры», исторически доказавшей свою прочность (старинному городу «небоскребов» Шибам в Йемене и древнейшим постройкам Израиля около 9000 лет). Целое направление органической, экологичной и дешевой архитектуры: подземно-надземные оригинальные по решению дома-«землянки» (проект лунного поселения для НАСА, жилье в Англии, Японии, Швейцарии, США, России), дом-стена (длиной 230 м, из 12 резиденций, Австралия); геоморфная пластика музея Исламского искусства (Катар), продиктованная пейзажем пустыни.

Опережение действительности по использованию кочевой традиции в проектах-прогнозах советского авангарда получило второе рождение на Западе, начиная с 1980-х годов. В связи с энергетическим кризисом и поиском новых форм жилья вновь появились вращающиеся особняки, постройки с кровлей до земли[3]. Доводы в пользу аналогий кочевым сооружениям те же, что и в дебатах 1920-х годов (микроклимат, экономичность), а решения невероятно похожи на «кибитки» В. Калмыкова, К. Фигера и Б. Таута. Аргументация энергетических преимуществ, форм и

[1] URL: https://m.geektimes.ru/post/80977/; http://www.magazindomov.ru/2011/05/15/kruglaya-villa-v-yaponii/

[2] *Иконников А.В.* В поисках утраченной архитектуры // Архитектура СССР. 1991. № 3. С. 108.

[3] Cella Abitable Mobile // Domus. 1979. № 592. P. 29–31.

конструкций повторяли установки прошлого, хотя их авторы не могли знать о предшественниках[1]. С 1990-х годов и по настоящее время нарастает интерес к наследию кочевой архитектуры при строительстве особняков, жилых домов, мобильных зданий (Япония)[2]. Идея «сотового» дома В. Калмыкова воплотилась в сооружении Моше Сафди (Канада, 1967). Мы не подразумеваем плагиат, но только провидческую составляющую деятельности архитекторов, проектировавших для Центральной Азии.

Заключение

Внедрение новых технологий в регионе могло бы решить целый комплекс профессиональных и социокультурных проблем. Возрождение традиционных строительных приемов, которые сохранились и имеют перспективы усовершенствования, обеспечивает экономию средств и материалов при строительстве различных по функциям дешевых зданий и в короткие сроки. Немаловажны и экологические преимущества сырцовых материалов, а также перспективы быстрой реконструкции морально и физически устаревшей застройки. Одной из глобальных проблем XXI века становится превращение городов в кладбища микрорайонов. Победила (не пиррова ли это победа?) архитектура «прямых углов» и унифицированных технологий, безразличных к местным условиям, традиционному опыту. Поиски национального своеобразия в регионе в конце 1930-х годов стали продолжаться в другом направлении. Но это уже иная тема.

[1] *Wright D.* Notes on Energy in Home Design // Architecture and Urbanism. 1982. P. 87 89; Effimero per vacanse // Domus. 1975. № 544. P. 33–36; An American Dream House // Domus. 1980. № 610. P. 42–43; Temporary Houses // Architectural Design. 1978. № 4. P. 234–235.

[2] URL: http://www.novate.ru/blogs/260309/11714/ ; http://xvastunishka.info/blog/43943396745/Zemlyanyie-doma-Petera-Vetsha.

М.П. Матюшова

Художественный рынок. Антиномия художественной и коммерческой ценности искусства

При рассмотрении современного искусства возникает много вопросов. Существуют ли критерии шедевра в современном искусстве и каковы они? Те же, что и при оценке классического произведения искусства, или иные? Например, сопровождается ли у кого-либо созерцание кубистических композиций Пикассо, Кандинского, «Черного квадрата» Малевича катарсисом или же это понятие для XX и XXI веков устарело и для характеристики чувства, получаемого от восприятия абстрактного искусства, необходимо введение других эстетических категорий? Связано ли понятие шедевра в искусстве с его коммерческой ценностью?

Ответить однозначно на все эти вопросы в данной статье сложно, поэтому мы рассмотрим лишь один аспект, а именно постараемся проанализировать понятие художественного рынка, или рынка искусства, а также изменение роли Художника в этом процессе.

В современных словарях по искусству художественный рынок определяется как система экономических и культурных взаимоотношений в сфере изобразительного искусства, при которых формируются спрос и предложение на предметы искусства, определяется их эстетическая ценность и материальная стоимость.

Как видим из дефиниции, именно рынок определяет и эстетическую, коммерческую ценность произведения искусства. Но как же соотносятся между собой эти две ценности?

Эстетическая ценность произведения искусства до конца XIX века была непосредственно связана с творчеством гениальной личности. Аксиомой критиков и самих художников до конца XIX века было утверждение о том, что высшие достижения культуры, прогресс культуры в целом и искусства в частности обусловлены культом Гения. Особенно много о роли гения, его пророческой силе, творческих возможностях говорили романтики. Гений – медиум, устами или рукой которого руководит Бог, а так как

в течение многих тысячелетий признавалось, что источником власти на земле является Бог, и власть всегда окружалась почетом и преклонением, то часть этого почета и уважения доставалась гению. Гений, по общепризнанному мнению, являлся порождением высшей силы, и его творческая или научная деятельность была угодна этой высшей силе.

Власть всегда старалась окружить себя гениальными людьми, усиливая тем самым свой авторитет и в то же время придавая гению ореол избранности. Так, например, в эпоху Возрождения, конечно же, очень высоко ценились происхождение и богатство, но превыше всего ставилось обладание творческим дарованием, богатым воображением и фантазией.

Что касается коммерческой ценности искусства, то она появляется вместе с рынком искусства, который исторически возник в середине XIX века. В это время он становится основным способом регулирования художественной жизни; создается его структура, в которую входили торговцы произведениями искусства, устраивались выставки-продажи и аукционы, начали издаваться каталоги и специальные журналы. В эту систему включились также коллекционеры, художественные критики, музейные специалисты.

И если система «заказчик – художник» существовала и в Древнем мире, и в эпоху Средневековья и Возрождения, то рынок возникает тогда, когда в обществе появляются посредники между заказчиком и художником. Это происходит, когда не только признают художественную ценность того или иного произведения искусства, платят за него художнику, но и когда произведение искусства становится своеобразным эквивалентом денег, выполняющим функцию стоимости товара, функцию обращения и обмена.

Однако, возникнув, рынок искусства начинает развиваться по совершенно иной схеме, чем рынок в экономике. В рыночной экономике конкуренция способствует тому, что качественные товары вытесняют некачественные. Здесь жестко действуют закон спроса и предложения и преимущество рынка по сравнению с централизованной экономикой. Что же касается конкуренции на рынке искусств, то здесь все наоборот: низкокачественные товары вытесняют качественные произведения искусства.

Почему же это происходит? Что лежит в основе такого явления?

По-видимому, одним из факторов возникновения художественного рынка стало возникновение массовой культуры с ее «мозаичной» природой, состоящей из различных направлений и рассчитанной на различные вкусы. Это художественное многообразие, на первый взгляд, является достоинством искусства конца XIX – начала XX века, однако оно во многом обусловлено понижением и усреднением художественной ценности создаваемых произведений. И если это не столь заметно в начале века, то в конце XX и начале XXI века налицо кризис, который мы наблюдаем и в литературе, и в живописи. Пошлость и вульгарность, примитивизм распространяются со скоростью вируса, и можно действительно констатировать эпидемию этого заболевания.

Как верно заметил Ф.Ницше, «если художник уже не подымает за собой своей публики, то она быстро опускается вниз, и притом падает тем глубже и опаснее, чем выше ее вознес гений…»[1].

Эти процессы свидетельствуют о том, что в современном художественном мире наблюдается неуклонное вторжение денег в искусство. Деньги полностью завоевали искусство, по сути, искусство стало одним из видов денег. Сегодня многие видят назначение искусства в том, что оно создает деньги. Художественная ценность гарантируется деньгами, критика также побеждена деньгами.

Происходит своеобразная эстетизация денег и изменение ценностных ориентиров в обществе: Энди Уорхол как-то заметил, что бизнес является искусством, а с другой стороны, искусство само становится бизнесом и зарабатыванием денег. Таким образом, проводится аналогия между зарабатыванием денег в бизнесе и творческим процессом в искусстве, ибо эти явления обусловлены одними и теми же мотивами. Следовательно, выстраивается новая иерархия ценностей, в которой занятие бизнесом имеет более высокий статус, чем творческая деятельность художника.

Деньги больше не поддерживают искусство, а, наоборот, искусство служит деньгам и поддерживает их. Слова «вечное», «трансцендентное», «гениальность» ушли из лексикона как художника, так и того, кто покупает произведение искусства. Само же произведение превращается в финансовый документ.

Ранее искусство понималось как проявление духа, души, идеи в материальной форме, сейчас же «дух» денег в искусстве стал всеобщим, и боготворят уже не искусство, а этот «денежный дух». Этот дух выступает, по сути, критерием истинной ценности произведений искусства, и порой люди, безразличные к искусству, услышав об огромных суммах, которые платят за живописные полотна, начинают интересоваться живописью.

Таким образом, увеличение спроса на произведения искусства вовсе не свидетельствует о развитии эстетического вкуса, об интересе к творчеству, а, наоборот, прежде всего показывает, какую власть в современном мире имеют деньги.

Так существует ли различие между коммерческой ценностью и художественной? Скорее всего, сегодня в общественном сознании и в сознании многих художников этого различия нет, и можно с уверенностью сказать, что коммерческая ценность произведений искусства подчинила себе ее духовную ценность, более того, она ее определяет. Эстетическая, познавательная, эмоциональная ценность искусства – все это стало подчиняться материальной ценности в ее денежном измерении.

Конечно, искусство всегда было в какой-то степени несвободно, но теперь оно получило тотальную зависимость от денег. Особенно это касается инвестиций в искусство. Инвестиции отождествляются с восхищением,

[1] *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое. Книга для свободных умов. М.: Азбука-классика, 2008. С.168.

своеобразным обожествлением, высшим достижением, сокровищем культуры. Сегодня гиперинвестиции захлестывают искусство, показывая, что деньги выше любой художественной ценности.

Вложения в произведения искусства в периоды экономических кризисов, войн и других экстремальных ситуаций обладают исключительной привлекательностью и по праву считаются «убежищем» для крупного капитала. К такому выводу приходят многие аналитики, которые изучают поведение цен на произведения искусства на протяжении длительного периода. В качестве примера можно привести цены на работы Поля Сезанна в Германии, которые не понижались ни во время Первой, ни во время Второй Мировых войн по сравнению с государственными ценными бумагами.

Современное искусство действительно в определенном смысле служит инвестиционным инструментом. Бизнес на произведениях искусства очень похож на операции с ценными бумагами, в котором художник выступает эмитентом, тем, кто производит продукцию, «печатает» деньги – произведения искусства, выставка является своеобразной эмиссией, выпуском этих «денег», произведение искусства – пакетом акций.

Таким образом, деньги в какой-то степени закрывают путь к критическому сознанию, к объективной оценке художественной значимости картины, ибо цена произведения искусства на современном художественном рынке становится самым «объективным и независимым» критерием его художественной ценности. Помимо этого, низкая цена свидетельствует о краткосрочных инвестициях, в то время как высокая говорит о долгосрочных инвестициях и о бесценности произведения, которое словно бы подтверждает бессмертие искусства.

Сегодня происходит своеобразный подъем художественного рынка, и связано это с тем, что мир искусства расширился более чем когда-либо раньше – возник глобальный мировой художественный рынок, во много раз превосходящий прежний по территории охвата, рынок, включающий такие страны, как Россия, Китай, Япония, Арабские эмираты. В настоящее время существует около 200 художественных ярмарок и 150 биеннале в глобальном масштабе. Всего же арт-рынок насчитывает в мире около 5 тыс. аукционных домов разного уровня.

И если в 90-х годах прошлого века дилеры говорили о кризисе, спаде на этом рынке, то сейчас многие из них настроены весьма оптимистически.

В связи с этим у исследователя современного искусства возникает вопрос: имеет ли художественный рынок какие-то закономерности, циклы? Да, однако художественный рынок менее подвержен волновым колебаниям. Экономические кризисы влияют на традиционные рынки, но не обязательно на художественный рынок: кризисы на арт-рынке могут быть не связаны с проблемами мировой экономики. Так, цены на произведения искусства не упали в результате террористического акта 11 сентября 2001 года и войны в Ираке.

Особая активность рынка, в частности, наблюдается, когда на торги выставляются работы, созданные в послевоенную эпоху, и работы

современных авторов. Инвесторы всего мира пристально наблюдают за состоянием дел на аукционах, так как на фоне общемирового кризиса фондовых рынков люди ищут альтернативные и эффективные инструменты вложений. Многие коллекционеры, видя кризис в экономике, выводят деньги из ценных бумаг и инвестируют их в такие объекты, как недвижимость, драгоценности, драгметаллы, и все чаще к таким объектам добавляется искусство. При этом наблюдается тенденция диверсификации вложений, так, например, большинство русских коллекционеров предпочитают вложить 100 миллионов долларов, но не в одну картину Пикассо, а купить сто картин известных западных авторов по одному миллиону долларов.

На художественном рынке наиболее ходовым «товаром» считаются произведения старых мастеров, импрессионистов и современного искусства.

Главным центром на арт-рынке США является Нью-Йорк: именно здесь заключается 42% всех сделок в стране. Из 100 самых крупных аукционных продаж в мире 59 совершено в Нью-Йорке на Sotheby's или Christie's. Здесь же расположены представительства около 2 тыс. крупнейших арт-дилеров из 25 тыс., зарегистрированных на территории США.

Самым крупным рынком после США исследователи называют рынок Великобритании. Среди других европейских стран по уровню арт-рынка выделяются Франция и Германия. Немецкие арт-дилеры в основном сосредоточены в главных центрах – Мюнхене, Берлине, Кельне и Дюссельдорфе, аукционы расположены по стране более свободно.

Гонконг стал крупнейшим в мире аукционным рынком в области искусства после Нью-Йорка и Лондона. Китайский арт-рынок начал формироваться с 1990-х годов в рамках политики Дэн Сяопина «Открытые двери», означавшей открытие страны для культурного влияния из-за рубежа. Ключевой фигурой в раннем развитии рынка был Джонсон Чанг, куратор и арт-дилер из Гонконга, который вместе с Ли Ксиантином, влиятельным искусствоведом, во многом способствовал возникновению глобального интереса к современному китайскому искусству. ART HK была основана в 2008 году и быстро стала ведущим культурным мероприятием в Азии.

В Индии этот рынок вступает в фазу формирования.

В Бразилии действует старейшая в мире биеннале искусств в Сан-Паулу (с 1951 года), а в последнее время возникли еще и ярмарки искусства в Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро (начались в 2007 и 2011 годах), и с тех пор они привлекают к себе все большее внимание престижных галерей.

В России инвестиции в искусство привлекательны не только потому, что это ново, модно, но и потому, что это престижно, ибо история российской культуры богата примерами частного собирательства: Строгановы, Демидовы, Щукины, Бахрушины, Морозовы и многие другие приобретали, сохраняли и способствовали получению признания многих произведений отечественной и западноевропейской культуры.

Таким образом, меняется сама сегментация рынка, а это означает, что появились новые заказчики и что художественный рынок, который ранее в основном рассчитывал на европейских покупателей, становится

международным. Для того чтобы лучше понимать тенденции художественного рынка, создаются мастер-классы. Каждый мастер-класс представляет собой комбинацию теории и практики: учит принципам оценки художественных работ, учету спроса и предложения, знакомит с основными принципами налогообложения. Как правило, занятия проводятся при аукционных домах, галереях, арт-дилерах, арт-ярмарках и мастерских художников во время выставок. Кроме того, существует огромное количество всевозможных ассоциаций: Международная федерация дилерских ассоциаций (CINOA), Ассоциация дилеров по искусству и антиквариату (LAPADA), Ассоциация дилеров древностей (ADA), Международная ассоциация дилеров в области древнего искусства (IADAA) и др.

Глобализация художественного рынка сейчас напрямую связана с Интернетом. С появлением Интернета людям больше не нужно тратить время на посещение местных галерей; многие коллекционеры-покупатели предпочитают просматривать художественные работы в Интернете не только потому, что это удобно, но и потому, что Интернет дает возможность более широкого выбора работ, которые их интересуют. Кроме того, они теперь могут сразу проверять информацию о ценах в Интернете при покупке на арт-ярмарке.

Рынок изменил и само понятие искусства. В Средневековье понятие искусства выражалось в определении, данном Квинтилианом: «искусство – это методическое мастерство», или «искусство – это умение работать по какому- либо способу, т. е. в определенном порядке»; это познание правил, с помощью которых можно создавать те или иные вещи, причем познание правил уже существующих, объективных. К искусству относили любую человеческую деятельность: диалектику, астрономию, медицину, сельское хозяйство, архитектуру, строительство корабля и дома, рисование миниатюры. Искусство отождествлялось с ремеслом, техникой, а теорией искусства была теория ремесла. Термин artifex – «художник», «артист» – относился к человеку, сведущему в любой профессии, или даже к Богу. Бог – это искуснейший архитектор мира, золотых дел мастер, порой кузнец, чеканщик. Сам же творческий процесс уподоблялся божественному творению: художник творит точно так же, как Бог когда-то творил мир. Это представление об искусстве подтверждает в XIX веке и Ф. Шеллинг в своем произведении «Философия искусства»: «Я говорю о более святом искусстве, которое древние называли орудием богов, возвещением божественных тайн, раскрытием идей, о той нерожденной красоте, неосквернный луч которой освещает внутренним светом лишь чистые души и образ которой так же скрыт от чувственного взора и так же ему недоступен, как и образ нерожденной истины»[1].

XIX век и авангард изменили ситуацию. Понятие «произведение искусства» заменили словом «проект» или артефакт. Проект – это сложносоставный продукт, объединяющий усилия галереи, рекламы, куратора,

[1] *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства. М.: Мысль, 1996. С. 47.

художника, дилера. Собственно труд художника занимает в нем ничтожно малую часть. «Мы противимся признавать, что все секторы нашей жизни оказались в сфере товара, и еще сильнее – что они оказались в сфере моды. Дело в том, что здесь ликвидация ценностей идет особенно радикально. Под властью товара все виды труда обмениваются друг на друга и теряют свою особость – под властью моды уже сами труд и досуг как таковые меняются своими знаками. Под властью товара культура продается и покупается – под властью моды все культуры смешиваются в кучу в тотальной игре симулякров»[1].

Прежде восхищались произведениями, но не особенно интересовались личностью автора, покупали конкретные произведения, а не имена: и Античность, и Средневековье, и итальянское Возрождение проявляли мало интереса к самому творцу – внимание сосредоточивалось на его творениях.

В новые времена личность художника, его социальная роль интересуют больше: рынок хочет знать о том, какую марку одежды носит артист, что пьет, с кем и где проводит свободное время; именно этим и различаются авторы, а произведения довольно похожи.

Труд художника сам по себе ничего не стоит, но, проходя через соответствующие инстанции (мнение галереи, рекомендации кураторов, сертификаты музеев), он превращается в товар. При этом каждая из инстанций имеет свой материальный интерес и, соответственно, повышает товарную стоимость изделия. Творческий процесс, как правило, занимает немного времени: закрасить квадрат, провести линии, назвать все это композицией или импровизацией, устроить выставку, и произведение готово. В то же время сопутствующая деятельность (организация и презентация выставок, реклама, пресса, транспорт, страховка, каталоги, фильмы и т. п.) требует огромных денег, и стоимость этого процесса входит в совокупную цену произведения.

Конечно, прибыль от искусства целиком зависит от рекламы. Объявив искусство символом свободного самовыражения, куратор вправе рассчитывать, что цивилизация (которая провозглашает свободу своей главной целью) хорошо данный символ оплатит. Профессия куратора сделалась куда более важной для искусства, нежели работа художника.

Реклама становится мощной силой, и ее задача – овладеть сознанием потребителя, устранив разницу между тем, что кажется, и тем, что есть. Все может быть хорошим или плохим в зависимости от репутации данного товара, фабрикуемой специалистами по влиянию на умы и дилерами. Нужно заставить обывателя поверить в то, что та или иная картина является истинным чудом. Здесь большое значение имеет убедительность, даже ораторское искусство дилера. Возникает ситуация, когда живопись, которая основана на изображении объекта, поступает в непосредственную зависимость от слов – художественный бизнес определяется устными или письменными похвалами и заверениями, которые убеждают покупателя в высокой ценности произведения и, соответственно, в высокой цене.

[1] *Бодрийяр Ж.* Символический обмен и смерть. М.: Добросвет, 2000. С. 170.

В итоге люди, покупающие произведение живописи, воспринимают его ушами, а не глазами, основываясь при выборе не на «незаинтересованности эстетического чувства», о котором говорил И. Кант, а на законе рыночных отношений. Очень хорошо сказал Ф. Ницше, что современное искусство теряет свою основную функцию – функцию доставлять эстетическое наслаждение, воздействуя прежде всего на чувства: «Чем более глаз и ухо становятся способными к мышлению, тем более они приближаются к границе, где они становятся бесчувственными: удовольствие переносится в мозг, сами органы чувств тупеют и слабеют, символическое все более заступает место реального – и, таким образом, на этом пути мы столь же верно доходим до варварства, как на каком-либо ином»[1].

Реклама – это современная алхимия, способная любую вещь превратить в золото, правда, существующее не в действительности, а лишь в сознании покупателя. Реклама работает по хорошо известному принципу субъективного идеализма: «без субъекта нет объекта». Ценность вещей существует только в сознании, но деньги, которые платят люди, существуют независимо от сознания.

Является ли эта тенденция сближения искусства и денег, практически отождествления произведений искусства с деньгами полезной или вредной для художника, в целом для общества?

Такая тенденция, в конечном счете, разрушает художественный вкус в обществе, на формирование которого была ранее направлена вся система образования и который позволял человеку отличать плохое искусство от хорошего, талантливое от неталантливого. Сейчас же в результате коммерциализации эти ориентиры потеряны. Ранее при создании произведения искусства художник использовал техническое мастерство, оригинальный замысел, опыт, знания, труд. Все это было необходимо для работы, но этого было недостаточно. Он вкладывал в произведение свою фантазию, всю душу, и возникала тайна творчества, необъяснимая никакими критиками.

Рынок превращает произведение искусства как бы в финансовый документ: в чек, облигацию, акцию или денежную купюру. Стабильная слава гения – это и есть тот виртуальный банк, который выдает гарантии коллекционерам и тем самым страхует их от неудачи.

Возникает вопрос: это естественная тенденция, возникающая с необходимостью из состояния современного массового постиндустриального общества и его либеральной идеологии, или же отклонение от нормы развития жизни, в том числе духовной? Если это утверждение верно, то надо искать пути изменения жизни, придавая ей естественные формы развития, вытекающие из ее природы.

Процессы, которые произошли и происходят в искусстве в последние десятилетия, напоминают искусственную ломку естественно-исторического процесса и противоречат магистральной линии развития культуры, которая непосредственно связана с образом Человека, Прекрасного, Истины.

[1] *Ницше Ф.* Человеческое, слишком человеческое. Указ. соч. С. 217.

П.И. Попова

Роль современной скульптуры в формировании новой городской среды. На примере работ, установленных в Санкт-Петербурге в 1970–2010-е годы

Во второй половине XX века во всем мире актуальным становится вопрос эстетики современного города. В большей степени это связано с развитием индустриального типового строительства. «Обостренный интерес к функциональным и утилитарным задачам массового жилищного строительства отодвинул на задний план эстетические проблемы в целом и проблемы синтеза искусств, в частности»[1]. Как следствие, в советской архитектуре в 1950–1960-е годы происходят процессы перестройки, приведшие к изменению архитектурно-пространственных средств композиции зданий. Погоня за практичностью, проблемы технологии сборного типового жилья заслонили вопрос эстетики, само понятие синтеза живописи или скульптуры с архитектурой в то время ассоциировалось с излишним украшательством. Однако уже с середины 1960-х годов проблема безликости индустриальной архитектуры начинает волновать социологов, культурологов, архитекторов, искусствоведов и критиков. «Однотипность застройки, многократная повторяемость одинаковых или почти одинаковых, лишенных индивидуального облика зданий»[2] стали важнейшим фактором, определяющим эту ситуацию. Именно тогда появляется термин «среда», ставший ключевым в советском искусствознании в 1970–1980-е годы.

[1] *Сперанская В.С.* Скульптура в современной городской среде: роль, место, форма: К проблеме совершенствования архитектурно-художественного облика новых жилых районов Ленинграда – Санкт-Петербурга: автореферат дис. … кандидата искусствоведения. СПб., 1993. 23 с.

[2] *Швидковский О.А.* Гармония взаимодействия: Архитектура и монументальное искусство. М.: Стройиздат, 1984. С. 40.

Создание скульптуры, сомасштабной человеку, способной формировать среду адекватную жителю города стало одним из выходов в сложившейся ситуации. «Средоформирующие возможности скульптуры огромны и достаточно известны: она может подчеркивать городские оси, служить ориентиром или композиционной доминантой, зонировать пространство, корректировать его масштабные характеристики, фокусировать визуальные связи в нем и т. п.»[1]. При этом в развитии скульптуры играют важную роль не только ее внутренние формообразующие импульсы, но и внешние факторы, требования изменяющейся среды. Именно поэтому одновременно с новым пониманием пространства приходит поиск новых пластических решений, скульптурных форм, соответствующих цели создания гармоничной для человека среды. Казалось бы, это невозможно при господстве логики конструкций, простоты и ясности архитектурных форм с предельным звучанием материала. Особенно в отечественном искусстве, где существовала необходимость оставаться в определенных рамках, создавая при этом произведения, соответствующие требованиям современной среды. Перед ваятелем встает задача поиска нового художественного языка, адекватного новой архитектуре и времени, без отрыва от традиций.

Практически одновременно с признанием необходимости развития современной городской скульптуры в новых городах встал вопрос о недостаточных темпах развития данного направления. Это отмечали критики еще в 1970–1980-е годы. «Перечислить достойные внимания примеры скульптуры в наших новых городах и новых кварталах можно буквально по пальцам – Навои, Ладзинай, Тольятти, отдельные участки новостроек еще в нескольких городах (премущественно южных) …и, пожалуй, все», – писал Н. Соловьев в статье «Скульптура в современном городе: роль, место, форма»[2]. Тогда же активно обсуждаются способы облагораживания пространства новых городских районов, большое внимание начинают уделять проблеме дизайна среды. Стоит отметить, что не раз именно ленинградская школа скульптуры была отмечена как наиболее перспективная, дающая большое число работ как реализованных, так и проектных, перспективных в смысле применения в реальной городской среде.

В настоящее время современная скульптура в новых районах Санкт-Петербурга существенно проигрывает в количественном отношении пластике, установленной в историческом центре. В определенный период, с начала 1990-х и до начала 2000-х годов, этот процесс и вовсе замер. Лишь в последние годы в данном направлении стали происходить существенные сдвиги: разрабатываются проекты, проводятся конкурсы, организуются симпозиумы. Особое внимание уделяется жанровой и анималистической пластике. В связи с некоторой фрагментарностью

[1] *Соловьев Н.К.* Скульптура в современном городе: роль, место, форма // Декоративное искусство. 1985. №11. С. 4.

[2] Там же.

и неоднородностью рассматриваемого материала выявить общие закономерности в данном явлении не представляется возможным. Кроме того, важно отметить активно меняющуюся и развивающуюся среду новых районов, что связано с быстрыми темпами строительства в 2000-е годы. Зачастую подобные изменения сильно затрагивают пространственные отношения 1970–1980-х годов, порой разрушая задуманную архитекторами и скульпторами концепцию. Именно поэтому при анализе современной ситуации невозможно игнорировать те процессы, которые происходили в последней четверти XX века, в 1970–1990-е годы.

Стоит отметить, что в рамках современного строительства общественных сооружений 1960-х годов скульптура часто выступала в роли элемента, усиливающего эмоциональную выразительность архитектурного сооружения. В качестве примера можно привести и рельефы здания Финляндского вокзала, и композиции ансамбля ТЮЗа, и монументальную пластику концертного зала «Октябрьский». Однако для этих работ характерны черты предыдущего поколения скульпторов, для которых первостепенен человек, а окружающая среда не имеет такого значения, как для последующего поколение ленинградских художников-монументалистов. Пластика последующего периода более активна, она взаимодействует с пространством и формирует среду. Содержание произведений 1970–1980-х годов значительно расширяется.

Наиболее остро встала проблема включения пластических произведений во внутреннее пространство уже созданных или строящихся новых жилых районов города. Нельзя сказать, что этому вопросу не уделялось должное внимание. Однако реализация проектов в данном направлении по разным причинам затруднялась. Примером предложения облагородить территорию строящегося района служит художественное оформление студенческого городка на Новоизмайловском проспекте. По проекту, предложенному скульптором А. Лазаревым, предполагалось поставить монументальные скульптуры перед двенадцатиэтажными точечными домами, являющимися основными композиционными элементами магистрали. Планировка и система озеленения площадок у домов должна была соответствовать характеру скульптурных групп. Однако проект не был реализован. Весной 1975 года в Ленинграде состоялась первая выставка эскизных проектов комплексного архитектурно-художественного формирования отдельных сооружений и участков городской застройки. Она также продемонстрировала стремление к поиску возможных путей художественного оформления отдельных новостроек города. Работы для размещения в городской застройке предложили как опытные ленинградские скульпторы, так и начинающие тогда художники. Для предложения проектов была предоставлена та же площадка – студенческий городок на Новоизмайловском проспекте, один из наиболее завершенных жилых ансамблей на тот момент. Проекты ленинградских скульпторов Р. Красницкого, Б. Свинина, Г. Додоновой удачно вписывались в объемно-планировочную структуру района. К сожалению, ни один из этих проектов не был реализован.

Еще одним симптоматичным событием стала выставка «Искусство народу», прошедшая в Ленинграде в 1978 году. На экспозиции впервые был показан весь срез работы по оформлению городской среды, которую в то время вели ленинградские художники. Критики отмечали, что среди прочих видов монументального искусства именно скульптура стремится занять «полноправное место в осуществлении важнейших задач художественной организации городской среды»[1]. Безусловно, большая часть экспонатов представляла собой эскизы и проекты, лишь единицы были уже реализованы в городской среде. Стало очевидно, что они дают абсолютно новые, интересные с жанровой и пространственной точек зрения решения, «создают широкую универсальную основу для творческого синтеза в русле современной архитектуры, утверждают необходимость восстановления частично утраченного в ходе индустриализации строительства союза зодчества и ваяния»[2]. Ряд проектов, особо отмеченных на выставке, в частности Г. Додоновой и Р. Красницкого, позже получил свое воплощение. Однако в целом уже тогда отмечалось, что «новой декоративной скульптуры в Ленинграде устанавливается очень мало, в то время как развертывающееся садово-парковое строительство и растущие новые жилые районы нуждаются в художественно-пластическом обогащении»[3]. Причины, по которым процесс установки современной скульптуры в районах новостроек не принимал более активные формы, назывались разные. «О недостатках современного строительства говорят очень часто, – писал Н. Соловьев в статье “Скульптура в современном городе: роль, место, форма”. – В реалиях же массовой строительной практики пока мало что меняется, причем главным виновником этого чаще всего бывает не конкретная “объемная” архитектура, а градостроительные просчеты, о которых говорится значительно реже, и низкий уровень благоустройства. Городская среда в этих условиях обесценивающе воздействует и на скульптуру»[4].

Возможно, именно поэтому многие произведения монументально-декоративной скульптуры тех лет возникают в контексте конкретных архитектурных ансамблей общественного характера. Пластика тесно связана с функциональным назначением отдельных сооружений, их образной структурой. Очевидно, что новые объемные сочетания нетиповой архитектуры Ленинграда увлекают художников, провоцируя на поиск интересных пластических решений. Среди подобных работ скульптурная группа Э. Агаяна «Создатели Российского Флота» (или «Покоренная Балтика») 1983 года, установленная перед входом в гостиницу «Прибалтийская». Идея преемственности, связи времен пронизывает образный

[1] *Пострелова Т.А, Сперанская В.С.* Ленинградские художники – городам и странам // Декоративное искусство. 1978. №5. С. 24.

[2] Там же.

[3] Там же. С. 25.

[4] *Соловьев Н.К.* Указ. соч. С. 4.

строй пластического произведения и дополняет общую идею архитектурного ансамбля. Скульптура прекрасно читается издалека, акцентируя внимание на центральной оси здания и пластически смягчая строгую современную архитектуру. Однако в своем «микропространстве» произведение выступает в роли элемента, который при всей торжественности и монументальности здания создает комфортную, сомасштабную человеку среду. Печально, что архитектурно-пространственная концепция ансамбля разрушена внесенными за последнее десятилетие элементами. С одной стороны, вдоль бывшего берега Финского залива ведутся активные работы по созданию насыпной территории, непосредственно перед гостиницей, задуманной как морской фасад «северной» столицы, построен новый жилой квартал. С другой стороны, перспективу улицы Нахимова теперь замыкает установленный в 2006 году памятник Петру I работы З. Церетели. Несмотря на то, что скульптура немного смещена относительно центральной оси здания, сам факт взаимодействия двух пластических элементов, которые, по сути, должны решать одну и ту же средоформирующую задачу, практически нивелирует монументальную концепцию скульптуры Агаяна, оставляя ей лишь роль декоративного элемента непосредственно при входе в гостиницу.

Еще одним примером сочетания современной архитектуры и скульптуры является ансамбль Петербургского спортивно-концертного комплекса, построенного в начале 1980-х годов по проекту Н.В. Баранова и И.М. Чайко. Две символические скульптуры «Спорт» и «Искусство» (авторы В.Л. Рыбалко, Г.К. Баграмян и Н.А. Гордиевский) 1981 года фланкируют главный вход и акцентируют фасад здания. Они уставлены на развитом стилобате, несущем объем здания. Несмотря на некоторое удаление от плоскости стены и стремление создать своего рода эстетически насыщенную среду при входе в здание, архитектура служит для подобных работ фоном и только в синтезе двух видов искусства в полной мере раскрывается художественная концепция ансамбля.

Принципиально иное, противоположное по своей образной и пластической концепции решение мы видим в скульптуре 1977 года «Нева» Г. Додоновой перед гостиницей Санкт-Петербурга на Пироговской набережной. Композиция строится на других масштабных соотношениях, призванных создать камерную атмосферу, эмоционально и эстетически насыщенную микросреду, которая должна стать посредником между человеком и урбанистическим пространством. Для решения поставленной задачи в качестве архитектурно-декоративной формы был выбран фонтан, вокруг которого создана небольшая парковая зона. По решению архитектора С.Б. Сперанского, автора проекта здания гостиницы и всей прилегающей территории, перед комплексом должно было быть создано камерное пространство, где человек мог бы немного расслабиться и абстрагироваться от городской суеты. Скульптура выполнена из бронзы. Постамент в виде огромного естественного валуна, как бы напоминающего первый камень, заложенный при основании города, требовал особого решения композиции. Плывущая на стилизованной волне девушка с длинными

волнистыми волосами олицетворяет реку Неву. В данном случае пластика является самостоятельным произведением искусства. Сюжет работает на некую историческую память о месте, отсылает к истории основания города, семантически раскрывает единство воды и камня, составляющие сущность Петербурга. Все это позволяет ей оставаться на своем месте, на берегу Невы, в сочетании с современной архитектурой, но совсем недалеко от исторического центра. Однако в настоящее время местонахождение этого произведения в городской среде вызывает вопросы и опасения относительно его сохранности. Пластическая композиция, давно не функционирующая как фонтан, лишена среды, в рамках которой предполагалось выстраивание пространственных отношений, в результате чего на фоне масштабной современной архитектуры она теряет свои образные и художественные качества.

По смелости размещения скульптуры в пространстве и ощущению сильного стремительного движения композиция «Покоренная Балтика» близка скульптуре Р. Красницкого «Похищение огня» 1983 года, установленной перед зданием кинотеатра «Прометей» на проспекте Просвещения. Это один из немногих примеров круглой монументально-декоративной скульптуры в районе типовых новостроек Ленинграда 1970–1980-х годов, которая существует независимо от общественного сооружения и не является архитектурно-декоративной конструкцией. По своим пластическим характеристикам и по принципу установки композиция полностью соответствует законам традиционной монументальной пластики: высота скульптуры вместе с постаментом составляет около семи метров, работа выполнена в технике медной выколотки, что существенно облегчает ее и позволяет усилить динамику форм. И, наконец, здесь найден баланс между традициями русской художественной школы и современной трактовкой объема, активно использующей взаимодействие пластики с пространством. В связи со сносом кинотеатра «Прометей» в 2012 году скульптура была демонтирована на реставрацию, а в 2014 появилась в новом месте – в сквере на пересечении проспекта Просвещения и улицы Ольги Форш, где композиционные качества круглой пластики раскрываются в полной мере.

В 1980-е годы был введен закон, по которому 2 % от стоимости строительных работ отводилось на художественно-декоративное оформление. Это было сделано для того, чтобы активизировать художественную практику ленинградских монументалистов. Большая часть рассмотренных работ получила свое воплощение в архитектурно-художественной среде именно благодаря этому постановлению. Однако закон стимулировал развитие скульптуры преимущественно монументально-декоративной, что и подтверждается рассмотренными примерами. К тому же он решал задачи строящихся микрорайонов. Проблема же была и остается в создании произведений, способных украсить и эмоционально насытить уже созданную среду обитания человека. Большой потенциал к развитию различных жанровых форм пластики в новых районах связывали с «пленэрной» скульптурой. Она предназначалась для установки

во дворах, скверах, садах и других местах, где городской человек мог проводить свой досуг. Такая работа становится своего рода «духовным средоточием определенного микропространства»[1]. В основном эти процессы затрагивали именно новые микрорайоны городов для того, чтобы «оживить» территорию вокруг безликих типовых построек. Одним способом развития данного направления были выставки скульптуры под открытым небом, когда экспонировались работы, созданные в закрытых мастерских. В Санкт-Петербурге примером подобного метода являются скульптуры у здания Союза Художников на Охте, оставшиеся после различных зональных выставок в 1980-е годы.

В 1981 году Постановлением Секретариата правления Союза художников СССР в практику СХ СССР вводятся систематические симпозиумы скульптуры. В «Проекте Положения о пленэрах скульптуры»[2] говорится о перспективности развития жанра пленэрной скульптуры. Такая практика признана полезной как для города, в котором проводится симпозиум, так и для принимающего в нем участие художника[3]. За сравнительно короткий срок создавался целый ряд произведений для благоустройства территории, а скульптор получал возможность для самовыражения. Однако в 1980-е годы в Ленинграде практика проведения симпозиумов с целью благоустройства территории не получила широкого распространения. Первый пленэрный симпозиум здесь состоялся в 1991 году. Результатом его являются пленэрные скульптуры на ул. Турку во Фрунзенском районе, установленные прямо на газонах. Жанровые пластические произведения выступают здесь лаконичным элементом микросреды, формируя комфортное пространство для прогулок и проведения досуга. Этот комплекс пленэрных скульптур служит единственным примером установки современной жанровой скульптуры в районе новостроек в указанном десятилетии.

Ситуация изменилась в начале 2000-х годов, когда строительство в различных удаленных от центра районах начало набирать обороты. Важно отметить, что вопрос эстетики городской среды новых районов в первую очередь стал волновать самих застройщиков. В качестве примера приведем строительную компанию «М-ИНДУСТРИЯ», которая в течение нескольких лет воплощала в жизнь проект «Скульптура у дома». Основной целью проекта позиционировалось возрождение традиций городской монументальной скульптуры в современной архитектуре. Первым опытом в реализации данного направления деятельности компании стал декор входа в жилой дом 62 на ул. Танкиста Хрустицкого тремя парами одинаковых бетонных львов. Скульптуры установлены в 1999 году, их автор-

[1] *Кашук Л.А.* О парковой скульптуре. Скульптура в городе. М.: Советский художник, 1990. С. 119.

[2] Выписка из протокола № 6 заседания Секретариата правления Союза художников СССР от 6 февраля 1980 г.: № 1643 14 апреля 1981 г. «Проект положения о пленэрах скульптуры».

[3] Подробнее об этом см.: Костина О.В. Скульптура-город-симпозиум: [статьи, беседы] // Декоративное искусство СССР. 1988. № 6. С. 10–19.

ство неизвестно. С 2000 года компания проводила конкурсы на создание произведений для установки около нововозведенных зданий. Результатом программы стала скульптура «Русалка», установленная в 2005 году на ул. Танкиста Хрустицкого у комплекса под названием «Дом у реки». Фигура сидящей обнаженной женщины выполнена из обожженной керамики и решена в условной фигуративной манере. Скульптура проработана с фронтальной точки зрения и рассчитана преимущественно на фасадное восприятие. Стоит отметить, что композиционно автор отталкивался от существующих изображений, например, знаменитой скульптуры «Русалка» Э. Эриксена в Копенгагене. Возле нового жилого комплекса по проспекту Ветеранов, 52 представлен другой пример реализации программы – работа Г.В. Додоновой «Слоны», открытая в День города 25 мая 2006 года. Скульптура высечена из гранита, высота композиции около трех метров. Произведение установлено на невысоком бетонном постаменте в центре широкой площадки между домами. Сам автор считает, что большой размер декоративной пластики только «спасает» новые районы. Современная архитектура и скульптура постепенно находят общие точки соприкосновения[1]. Последним опытом строительной компании стала бронзовая скульптура «Конь, приносящий удачу», установленная в 2007 году перед наружным фасадом дома 17 на углу Дачного пр. и пр. Ветеранов. На этот раз использована не авторская работа, а продукция фирмы «Altemano living».

Перед фасадом делового центра «Балтийская жемчужина» в Красносельском районе установлена скульптура «Русалка» работы А.С. Чаркина. Торжественное открытие комплекса состоялось в июне 2007 года в рамках «Года Китая в России». По замыслу архитектора здания, оно напоминает раковину, из которой выкатывается жемчужина. Скульптура, установленная в чаше фонтана, развивает тему, представляя стоящую на коленях фигуру обнаженной девушки, которая держит в поднятых руках раковину с жемчужиной. Работа выполнена в обобщенно-реалистичной манере, фигура подчеркнуто декоративна. Очевидно, автор пытался найти компромисс между современной архитектурой и традиционными формами пластики.

Разговоры о создании парка современной скульптуры ведут многие строительные компании, но пока это не получило своего воплощения. В последние годы, уже после кризиса 2008 года, застройщики все чаще инициируют установку произведений современной пластики на территории жилых комплексов[2]. Для этого, как правило, привлекают известных скульпторов, таких как А.С. Чаркин, Я. Нейман, Г. Додонова и пр. Однако во всех, за исключением рассмотренных выше, случаях речь идет о памятниках, мемориальной скульптуре, памятных знаках, каменных стелах с рельефами и прочих видах монументальной скульптуры. Различные

[1] По материалам личной встречи автора с художником 22.03.07.

[2] URL: http://karpovka.net/2014/08/29/140436/.

жанровые формы пластики в реализованных комплексах и в проектах практически не встречаются.

Специалисты по-разному комментируют данную ситуацию, но все они сходятся в том, что к инициативам установки скульптуры строительными компаниями нужно относиться крайне осторожно. Основная опасность кроется в бессистемности процесса и ориентации на вкус заказчика. Скульптор Сергей Борисов считает, что «современное положение пластики в новых районах связано с бюрократическими формальностями и вкусом заказчика. Легче получить деньги на памятник конкретному, всем известному лицу, например Шостаковичу, чем на абстрактную или жанровую городскую пластику»[1].

Отметим, что со стороны городских властей вопрос разработки комплексной программы по установке городской скульптуры в новых районах Санкт-Петербурга также поднимался. В 2008 годы на совещании с участием губернатора В. Матвеенко обсуждался вопрос озеленения и создания монументально-декоративного оформления города. Одним из предложений являлось обязательное отчисление застройщиком средств на создание и установку архитектурно-художественных произведений в городской среде[2]. Напомним, что подобная практика существовала в 1980-е годы, благодаря чему и появилась большая часть рассмотренных скульптур указанного периода. К марту 2008 года адресная программа архитектурно-художественного оформления новых районов города была подготовлена и сдана в Комитет по градостроительству и архитектуре. Однако проект постановления правительства об обязательном отчислении инвестором средств подготовлен не был[3]. В 2009 году начинает фигурировать другая адресная программа под названием «Каждому дому – свое лицо», она включала в себя подробный список из 12 объектов монументально-декоративной пластики[4]. Утвержденная на 2010 год, она так и не получила на свое развитие средств из бюджета.

В 2010 году по инициативе Комитета по градостроительству и архитектуре Санкт-Петербурга возобновляется практика проведения ежегодных скульптурных симпозиумов, объединенных под заявленной темой «Современная скульптура как инструмент формирования эстетики городской среды». Предполагалось сделать акцент именно на районах современной застройки. В процессе работы стало очевидно, что идея рассредоточить созданные произведения по дворам и скверам Красногвардейского района проигрывает ландшафтно-парковому решению. Первый симпозиум на тему «Современная городская скульптура в организации ландшафта жилых кварталов» прошел в 2010 году под эгидой года Франции в России. Его итогом стали восемь пластических решений, установленных в

[1] Здесь и далее цитируется по материалам личной встречи автора с художником 09.09.2014.

[2] Город 812. Сетевой журнал. http://www.online812.ru/2010/06/09/010/.

[3] Там же.

[4] Там же.

жилых кварталах Красногвардейского района Санкт-Петербурга. Второй симпозиум, состоявшийся в 2011 году, принципиально отличается от предыдущего. Его участники сами выбрали место установки работ – Малоохтинский парк в Красногвардейском районе Петербурга, в результате сложился полноценный ансамбль пленэрной пластики[1]. Симпозиум прошел под эгидой года Испании и Италии в России на заявленную тему – «Современная скульптура как инструмент формирования эстетики городской среды». В следующем 2012 году прошел третий симпозиум по городской скульптуре, посвященный теме «Год России». В результате отборочного тура осталось пять проектов, каждый из которых создан из выбранного автором материала, что существенно отличает это мероприятие от двух предыдущих. Вероятнее всего, художники сами предлагали место для установки своих работ в среде, что и влекло за собой пластическое решение[2]. Симпозиум вызвал справедливую критику со стороны специалистов, во многом из-за стилистического и формального разнобоя, а также проблем с установкой объектов в городской среде. Работы рассредоточены по районам, выполнены из разных материалов, создавались художниками по отдельности, что противоречит оригинальной идее скульптурных симпозиумов, предполагающей состязательность и общую площадку. В 2013 году состоялся симпозиум по городской скульптуре на тему «Посвящение Санкт-Петербургу. 1703–2013», в рамках которого было выполнено восемь работ. Шесть из них сосредоточены в парке «Нева» в Красногвардейском районе Санкт-Петербурга, а две размещены в городской среде. Последний петербургский симпозиум по скульптуре, организованный по инициативе Комитета по градостроительству и архитектуре, прошел в 2014 году и был посвящен теме «Балтийский образ». Для реализации и последующей установки в городе жюри было выбрано шесть проектов. Изначально организаторы заявляли, что все исполненные в ходе симпозиума скульптуры будут размещены в Муринском парке. В результате отказа от этой идеи четыре композиции появились в парковой зоне на Рыбацком проспекте напротив домов № 27–39 на берегу реки Невы. Скульптуру В.А. Гаврилова (Вотского) «Конькобежец», исполненную из стали в конструктивистской манере, окрашенную в красный и синий цвета, планировалось установить в парке «Нева». Работа именитого петербургского скульптора Е.Н. Ротанова «Иосиф Бродский» несколько выделяется в общем ряду произведений, исполненных в результате симпозиумов, так как является единственным за пятилетнюю практику примером памятника. Он представляет собой оригинальное условное решение. Работа установлена в сквере на ул. Беринга.

Проведение симпозиумов по скульптуре в Санкт-Петербурге, безусловно, является положительной практикой с точки зрения развития

[1] По материалам личных встреч автора со скульпторами – участниками симпозиума 2011 г.: С.П. Борисовым, О.Н. Шоровым. 2012–2014 гг.

[2] Официальный сайт Комитета по градостроительству и архитектуре Санкт-Петербурга URL: http://www.kgainfo.spb.ru/news/900.html.

различных жанровых форм пластики. Возможность представить работы в среде показала многообразие современной скульптуры. Пятилетняя практика продемонстрировала большой потенциал художников разных поколений, что значительно отличается от той общей картины, которую представляет монументальная скульптура Санкт-Петербурга. Основные сложности возникали преимущественно на этапе установки произведений в среде. В отдельных случаях за счет их размещения решается вопрос благоустройства территории, однако особенности самих произведений во взаимодействии с окружающим пространством учитываются не всегда, из-за чего художественные и пластические качества скульптур не могут быть раскрыты в полной мере.

В последние годы в Петербурге появился ряд примеров современной городской скульптуры у общественных сооружений, представляющих различные жанровые формы пластики. Одним из интересных решений в данном контексте является скульптура П. Игнатьева и Д. Прасолова «Менеджер» 2009 года, расположенная перед входом в бизнес-центр на Аптекарской набережной, д. 20. Установленная по частной инициативе, работа сочетает в себе условность, достаточную меру обобщения и доступность. Композиционное и образное решение произведения сочетает ироничную непритязательность декоративной пластики с некоей символичностью, которой проникнута фигура типичного персонажа современности.

Скульптор Д.Д. Каминкер считает, что для органичного введения какого-либо нового объекта в среду обитания человека необходима легенда. Он рассказывает, что в Европе установка нового художественного произведения в городском или парковом пространстве всегда обрастает мифологией[1]. Она придумывается самим художником, а открытие является художественной акцией, призванной наиболее органично «вживить» скульптуру в пространство. Происходит своего рода обряд инициации, чтобы человек принял новый предмет в родной среде. Будучи вовлеченным в своеобразную игру, зритель понимает, что все это делается для него. Подобная концепция вживления произведения в среду нашла выражение в композиции фонтана «Крылатый конь», в 2009 году появившийся у здания администрации Приморского района. Идея этой работы основана на архаической истории земли, на которой построен город. Скульптура олицетворяет три племени, исторически жившие на этой земле: славяне, скандинавы и финно-угры. Каждое из них представлено фантастическим животным, сочетающим в себе символы этих народов – конь у славян, ладья у викингов, утка-нырок у финно-угров, и четыре стихии – огонь, землю, воду и воздух. Композиция сложена из больших каменных блоков, имитирующих природные формы. «И само имя Петр – камень, а значит, и город имеет другое в переводе название – город святого камня»[2], – так

[1] Здесь и далее цитируется по материалам личной встречи автора с художником 03.04.2007.

[2] *Каминкер Д.Д.* Каменный гребец. НОМИ. СПб., 2003. С. 14.

художник интерпретирует свой интерес к каменным глыбам при создании художественного произведения в петербургской среде.

Другая работа автора – «Авиатор» – установлена перед входом в новое здание аэропорта «Пулково» в декабре 2013 года. Композиция, которая первоначально носила название «Авиакентавр», по идее Д.Д. Каминкера отсылает зрителя к истории русской авиации, первым самолетам, где человек и машина еще представляют неразрывное целое. Идея создания принадлежит самому скульптору, который планировал сделать проект для бывшего Комендантского аэродрома. В основу образа положено несколько смыслов, создающих своего рода игру со зрителем. «Людям гораздо интереснее жить, когда они чувствуют себя в цепи интересных событий, и скульптура в этом плане важна, она ставит вехи, расставляет точки в пространстве»[1], – говорит автор. По его словам, с одной стороны, старинные самолеты еще не имели парашютов, поэтому, если происходила авария, то человек всегда погибал вместе с самолетом. С другой – до появления аэродромов единственным открытым пространством для первых полетов в начале XX века был ипподром, соответственно, Комендантский аэродром до этого также назывался Комендантским ипподромом. Второй смысловой слой отсылает к советскому образу героического летчика и как бы цитирует знаменитый «Марш авиаторов», где звучат следующие слова: «Нам разум дал стальные руки-крылья, а вместо сердца пламенный мотор». Вся эта игра смыслов приводит к соответствующему образно-пластическому решению, соединяющему фигуративность и конструктивизм. Перед зрителем предстает фигура спокойно стоящего летчика, за спиной которого словно вырастают крылья и хвост самолета. В целом композиционное решение характеризуется обобщением, вытянутыми линиями, отсылающей к искусству Древнего Востока и вообще архаике статичностью и ориентацией на фронтальную точку зрения. Проработка фигуры представлена рублеными формами, напоминающими зрителю о первоначальном материале работы – дереву. Подобная трактовка, придающая памятнику статус некоего древнего монумента, сказочного или мифологического персонажа, связана с историей первого в мире многомоторного самолета «Русский витязь». Здесь как бы обыгрывается значение самого слова, а в основу образа, со слов автора, положен портрет одного из первых русских летчиков, легендарного Бориса Илларионовича Россинского, дожившего до советского времени и испытывавшего самолеты во время Первой мировой войны. Статус романтической личности подчеркнут неким сходством с Дон Кихотом, создавая при этом основу всего собирательного образа в сказочно-историческом духе. Скульптура «Авиатор» установлена перед входом в терминал аэропорта, она хорошо читается на светлом фоне из стекла и металла, а по своим формам органично взаимодействует с архитектурой.

[1] Здесь и далее цитируется по материалам личной встречи автора с художником 12.09.2014.

Две жанровые композиции известнейшего петербургского скульптора Льва Сморгона перед зданием театра Буфф представляют еще один удачный пример современной скульптуры в контексте новой архитектуры. Идея установить перед зданием театра, открытым в 2011 году, тематические пластические произведения родилась практически сразу. Однако работы появились перед входом лишь в 2016 году. Был объявлен конкурс, который старейший петербургский скульптор с легкостью выиграл, взяв за основу эскиз своей работы 1975 года «Клоун». Сейчас две фигуры, мужская и женская, словно приглашают зрителей в здание театра, как бы настраивая на созерцательный и в то же время гротескный лад, привнося недостающий эстетически и эмоционально пластический элемент в аскетичную архитектуру из стекла и металла.

В заключение стоит отметить, что удачные с жанровой и пространственной точек зрения решения в городской среде возможны только при четком понимании задач скульптуры, особенно в контексте новых архитектурных сооружений общественного или жилого характера. Подобная пластика не может быть обращена исключительно в прошлое как по сюжету, так и по своему образному воплощению. Она должна ориентироваться на зрителя, быть открытой к диалогу, вовлекать в игровое, эстетическое или интеллектуальное взаимодействие. В настоящее время такие инициативы носят локальный, фрагментарный характер. Проекты частных коммерческих компаний способствуют появлению скульптуры в новых районах, однако их качество отвечает исключительно вкусам заказчика. Проекты, утвержденные на уровне администрации, реализуются лишь в краткосрочной перспективе и не имеют дальнейшего развития. Однако сам поиск механизмов развития городской пластики в новых районах говорит о понимании необходимости решения данной задачи как на частном уровне, так и на уровне городской администрации.

III

Человек vs искусство

А.С. Вартанов

Облик современника в советской фотографии и кино 1930-х годов

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» стало рубежом, который отделял полные творческих поисков во всех видах искусства 1920-е годы от следующего, предвоенного десятилетия, ставшего эпохой тотального контроля партии и государства над всеми областями художественной культуры. Если прежде власть претендовала на регулирование в основном лишь самых главных, непосредственно относящихся к сфере идеологии и нравственности качеств художественного продукта (известны слова В. Ленина, сказанные им в первые послереволюционные годы о допустимости в советском прокате любых кинолент, «кроме контрреволюции и порнографии»), то теперь был взят курс на полный контроль над художественным творчеством и его результатами.

Были приняты самые разные и по масштабу, и по формам меры, направленные на установление новых правил руководства художественной культурой. Однако, при немалом различии конкретных решений, по большей части все они были направлены в одну сторону. Осуществленные на разных уровнях, они становились частями единого, чреватого далеко идущими последствиями плана.

Было сменено руководство Народного комиссариата по просвещению, наркомата, который в предыдущее десятилетие осуществлял всю государственную политику в области литературы и искусства. Прежний нарком А.В. Луначарский, назначенный на эту должность еще в первые месяцы после Октябрьского переворота, соратник и друг В. Ленина, был не только политиком, но и видным писателем, драматургом, теоретиком искусства. Он, кроме того, славился симпатиями и откровенным покровительством по отношению к революционно настроенным представителям новаторского, «левого» искусства. В начале нового десятилетия Луначарский был заменен на своем посту другим человеком, что стало еще одним свидетельством решительной перемены в политике власти в области художественной культуры.

Многочисленные творческие объединения, художественные кружки и отдельные группировки, яростно конкурировавшие в 1920-е годы друг с другом и исповедовавшие самые разные, порой довольно радикальные, художественные взгляды, – впрочем, все предельно лояльные по отношению к новой, революционной власти, – были, согласно названному выше Постановлению ЦК ВКП(б), ликвидированы. Разнообразие творческих поисков, несходство политических позиций – все это оказалось ненужным в пору, когда уходили в прошлое различные платформы и легальные оппозиционные направления внутри большевистской партии, резко сокращалась самая возможность разномыслия, проявлявшаяся еще недавно в форме массовых внутрипартийных дискуссий на самые разные темы.

На смену художественным организациям, представляющим широкий спектр творческих поисков, призваны были прийти создаваемые под эгидой власти творческие союзы, централизованные и на первых порах немногочисленные по своему составу, отфильтрованные по идеологическому принципу. Они организовывались унифицированно, по одному на каждый вид искусства (причем, не на все: фотография и кино, о которых идет речь, не удостоились в предвоенную пору подобной чести), что, по определению, отменяло не только споры на эстетические темы, но и всякое творческое соревнование разных художественных принципов и школ. Власть взяла курс на централизацию во всех областях художественной культуры.

Вскоре на учредительном Первом съезде Союза советских писателей (1934) был провозглашен в качестве единственно допустимого для всех, без исключения, видов художественной деятельности в советской стране творческий метод социалистического реализма. На съезде с установочной речью выступил один из руководителей партии большевиков Н. Бухарин. Он говорил о том, что социалистический реализм «отличается от просто реализма тем, что он в центре внимания неизбежно ставит изображение строительства социализма, борьбы пролетариата, нового человека и всех многосложных “связей и опосредований” великого исторического процесса современности»[1].

Высокие слова, заключенные в формулировке сущности метода – о необходимости показывать все происходящее вокруг «в революционном развитии» – стали не только прямым поводом для отлучения от права именоваться советскими художниками всех тех авторов, кто был хоть сколько-нибудь не согласен с провозглашенной таким жестким образом эстетической доктриной. Они, кроме того, выступали объективным основанием для того, что много позже было названо «лакировкой действительности» в литературе и искусстве.

Предвоенное десятилетие прошло в стране под знаком торжества провозглашенного на Первом съезде советских писателей творческого метода. Он сказывался не только на той стороне искусства, которую тогда

[1] Первый всесоюзный съезд советских писателей: Стеногр. отчет, М., 1934.

принято было называть «идейно-тематическим содержанием» подавляющего большинства создаваемых произведений, но и на такой, казалось бы, далеко не самой важной составной его части, какой являлся внешний облик действующих лиц, основных персонажей.

Широко и торжественно отмеченное пятнадцатилетие советской власти, определенные успехи в экономике, достигнутые в ходе осуществления Первого пятилетнего плана (1928–1932), выдвижение нового, по сравнению с классическими положениями марксистской теории, политического тезиса о возможности строительства социализма в одной, отдельной взятой стране, – все это давало власти достаточно оснований для социального оптимизма. Как было сказано вождем народов с высокой трибуны и сразу же обрело статус крылатой фразы, цитируемой не только во всех средствах массовой информации, но и во многих популярных произведениях искусства, – «жить стало лучше, жить стало веселей». На передний план выдвигался победительный, мажорный взгляд на все происходящее в стране.

В соответствии с подобной эстетической концепцией советский человек должен был выглядеть предельно счастливым и благополучным, источать всем своим обликом радость и социальное превосходство как над представителями досоветской России, так и над современниками, жителями других стран. Подобное правило особенно ярко проявлялось в изобразительных видах искусства – в живописи, скульптуре, графике, плакате.

В этих формах творчества авторы произведений, создавая образ советского человека, откровенно и смело давали волю своей безудержной творческой фантазии, соревновались друг с другом в использовании средств для выполнения социального заказа. Известно, что в изобразительных видах искусства с легкостью можно сделать человека и красивее, и одухотвореннее, и выше ростом. В особенности заметными эти качества были в таких популярных жанрах и формах искусства, как парадный портрет в живописи и скульптуре или политический плакат.

Совершенно иначе дело обстояло в тех творческих формах, где, фактически, уже по самой их природе художественное произведение основывалось на фиксации с помощью определенных технических средств (в нашем случае с помощью светочувствительной пленки) облика реального человека: в таких, как фотография и кино. Там в гораздо меньшей степени, нежели в традиционных видах изобразительного искусства, присутствовало преображающее начало, вносимое в созидаемое произведение волей автора, – во всяком случае, когда речь заходила о внешнем облике людей – персонажей снимков и фильмов.

Было бы, впрочем, неверным полагать, что в фотографии и кино, основанных на фиксации находящихся перед объективом камеры предметов и тел, совершенно отсутствуют средства, способные преобразить натуру. Здесь, правда, в отличие от изобразительных искусств, автор не способен от начала и до конца придумать, «сочинить» внешний облик человека согласно своей творческой фантазии. Но в его распоряжении имеется немало выразительных средств, входящих в арсенал фотографии и кино,

способных в той или иной степени компенсировать этот недостаток и сохранить преображающее (интерпретирующее) начало в творчестве.

Не станем в подробностях останавливаться на совокупности творческих возможностей, постоянно находящихся в распоряжении фотографа или кинематографиста. Это известные каждому основные средства выразительности светописи и движущейся фотографии, как называли на первых порах фотографию и кино, такие как ракурс, меняющаяся дистанция между съемочной камерой и объектом съемок (крупный, средний и общий планы), использование разнообразных эффектов освещения, монтаж.

Кроме этих основных возможностей выразительного языка двух видов творчества, использовалось дополняющее их право автора на отбор и более или менее откровенную режиссуру, которые в итоге позволяли достигать почти таких же впечатляющих результатов. В условиях, когда искусство становилось одной из разновидностей государственной политики, транслирующей партийную идеологию, и отбор, и режиссура приобретали очевидные, почти не камуфлированные формы. Они становились в определенной степени одним из главных условий самого процесса художественного и публицистического творчества.

*

Наиболее заметны и очевидны перемены в облике человека в советском кинематографе 1930-х годов. В предыдущее десятилетие, первое после октябрьского переворота, акценты в изображении человека были продиктованы прежде всего социально-политическими обстоятельствами. Выдающиеся режиссеры-новаторы, лидеры революционного советского кинематографа – С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, Д. Вертов и некоторые другие, – вдохновленные событиями, произошедшими в стране, в своих фильмах показывали нового человека, представителя победивших в ходе революции эксплуатируемых классов, как главного героя российской действительности.

Впрочем, понятие «новый человек» в 1920-х годах не было однозначным, и не только из-за разного понимания этого явления, зависящего от творческого несходства авторов. Многое еще неясно было из-за того, что самое явление, не имеющее прецедентов, требовало немало усилий для своего точного определения и художественного претворения. Ведь от представителей искусства многомиллионная аудитория ожидает открытий: не только актуальных тем, проблем, но и неведомых прежде образов людей. Этим в значительной степени объяснялся невиданный интерес не только в стране, но и во всем мире к лентам наших режиссеров-новаторов. Они привлекали публику не только замечательными достижениями в области кинематографического языка, но и новизной содержания своих лент.

Профессиональные актеры кино и театра, привыкшие в повседневной творческой работе к воссозданию образов, рожденных дореволюционной действительностью, по твердому убеждению режиссеров-новаторов, не были способны достоверно показать нового человека. Авторы лент чаще всего предпочитали иметь дело с тщательно подобранными

для съемок непрофессионалами, которых было принято называть натурщиками. Их, как нетрудно догадаться, подбирали исключительно по внешним данным, которые в этих случаях, становились определяющими. Для режиссеров-новаторов 1920-х годов внешняя выразительность персонажа, его легкая и однозначная, с первого же взгляда, «считываемость» зрителями была самой главной составляющей.

Подобной форме создания на экране облика нового человека способствовало, кроме названных выше обстоятельств, и то, что в 1920-х годах у кинематографа не было еще звука. Основным средством создания образа персонажа выступало немое изображение, роль которого становилась определяющей.

В 1930-е годы ситуация резко изменилась. Появление звука (для нашего исследования это означает прежде всего возможность воссоздания речи как важнейшего средства психологической характеристики человека) позволило намного усложнить представление зрителей о кинематографическом персонаже, сделать его более объемным. Но и в эту эпоху авторы фильмов уже на стадии сценария обращали пристальное внимание на внешность своих будущих героев. Исходя из народной мудрости, согласно которой, как известно, «по одежке встречают», они с самого начала повествования определенным образом экспонировали каждого из действующих лиц будущего произведения.

Вместе с тем авторы фильмов предвоенного десятилетия пытаются уйти от социальной однозначности, характерной для предыдущего периода. Это в особенности заметно, когда речь идет о лентах этой поры, где действие происходит в минувших 1920-х годах. Так случилось в культовом фильме «Чапаев» (1934). Там заглавный герой, командир дивизии времен Гражданской войны, представлен с первых же кадров в виде расхристанного предводителя лихого и пестрого партизанского воинства, где каждый экипирован и вооружен как попало, и, соответственно, ни в чем не сдерживает себя в поведении. Подобное, пожалуй, было возможно в пору революционного переворота, но никак не в годы, когда создавалась регулярная армия молодого советского государства.

Об этом в разговоре с Чапаевым без обиняков высказался присланный к нему комиссаром Фурманов. «Я давно хотел тебе сказать, Чапаев. Ты бы подтянулся малость, что ли. Постоянно ходишь в таком… затрапезном виде. А ты теперь командир регулярной Красной Армии, бойцам пример подавать должен»[1]. Знаменательно, что некоторое время спустя после замечания, полученного от горожанина Фурманова, Чапаев услышал подобное же из уст безымянного крестьянина (в сценарии он назван «бородачом»), в роли которого в фильме запомнился актер Б. Чирков.

Тот не поверил, что представший перед ним небрежно одетый незнакомец и есть легендарный комдив. «А не врешь? – нерешительно спросил

[1] *Васильев Г.Н., Васильев С.Д.* Чапаев // Избранные сценарии советского кино. М.: Госкиноиздат, 1949. Т. 1. С. 143.

он, с недоверием поглядывая на растерзанный ворот чапаевской рубахи. Чапаев инстинктивным движением застегнул ворот…»[1]. Не только в этой сцене, но и позже герой фильма демонстрирует усвоение урока, полученного в свое время от Фурманова. Мало того, он сам в общении со своими бойцами выступает с подобными же требованиями, не замечая при этом, что использует не только логику, но и лексику своего комиссара. Достаточно вспомнить его упрек, высказанный однажды в адрес любимого ординарца Петьки: «И вообще ты маненько подтянись! Ходишь… в каком-то… затрапезном виде!»[2].

Несмотря на эти справедливые замечания Фурманова / Чапаева и на то, что в драматургии фильма они оказываются важным обстоятельством для показа перемен в его героях (во всяком случае, в их внешнем облике), бойцы легендарной 25-й дивизии все равно остаются далекими от идеала, представленного регулярной армией противника. Авторы ленты специально подчеркивают это. В одной из сцен, ставшей классикой монтажного решения в советском кинематографе 1930-х годов, они показывают психическую атаку отборных частей офицерского каппелевского полка белых на чапаевские позиции.

«Рота за ротой, – читаем мы в сценарии, – появляются они из-за холмов, развертываются. И все тем же "учебным" шагом движутся вперед… Резко выделяется развернутое знамя. Перед одной из рот с сигарой в зубах знакомый уже нам поручик. Красноармеец в цепи невольно сплюнул:

– Красиво идут!

Сосед сочувственно кивнул головой:

– Интеллигенты!»[3]

Казалось бы, по классическим законам драматургии, после ряда сцен, где нам показывают неорганизованность полупартизанской дивизии Чапаева, авторам фильма следовало бы наказать их поражением в этой атаке. Тем не менее кинематографисты предпочитают прямо противоположное решение. Впрочем, оно выглядит понятным каждому кинозрителю, привыкшему к тому, что полюбившиеся герои ленты способны взять верх даже над противником, во много раз превосходящим их по силам.

В советском кино к этому правилу («наши» должны побеждать при любых условиях!) на первых порах добавлялась еще и классовая подоплека, согласно которой столь же однозначно, при каждом конфликте, должны выходить победителями представители рабочих и крестьян. Поэтому далекие от совершенства чапаевцы одержали победу в бою против великолепно организованных, лощеных каппелевцев.

Тема сопоставления / противопоставления «наших» и «врагов», проведенная не только в поступках / столкновениях противоборствующих сил,

[1] *Васильев Г.Н., Васильев С.Д.* Чапаев // Избранные сценарии советского кино. С. 148.

[2] Там же. С. 155.

[3] Там же. С. 163–164.

но и во внешнем облике действующих лиц, оказалась одной из важнейших для советского искусства предвоенного десятилетия.

В разных фильмах тема эта развертывалась далеко не одинаково. В том жанре, который в советском киноведении было принято называть «историко-революционным», речь шла, в основном, о событиях, связанных со становлением революционного движения в России, а также непосредственно с Октябрьской революцией и годами Гражданской войны. В 1920-е годы, напомним, в фильмах С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, А. Довженко и других мастеров жанра классовая принадлежность любого персонажа откровенно подчеркивалась и однозначно прочитывалась зрителями.

В подборе исполнителей тех или иных ролей создатели первых советских кинолент нередко ориентировались на ту эстетику, которую предлагали карикатуристы или художники-графики, работавшие над политическими плакатами. Там представители свергнутых эксплуататорских классов были представлены подчас в облике толстяков с не очень приятными лицами, в зубах у них нередко торчала сигара (вот, вероятно, откуда идет решение братьев Васильевых, авторов «Чапаева»). В отличие от них, представители рабочего класса и трудового крестьянства выглядели персонажами почти идеальными, напоминающими нередко своими внешними данными героев сказочного, фольклорного жанра.

Мастера молодого советского кино, приучившие зрительскую аудиторию к такого рода эстетике, могли бы, если предположить возможность подобной дискуссии, в ответ на упреки в поверхностном, классовом противопоставлении действующих лиц в их произведениях вспомнить кроме уже названной выше «немоты» экрана еще и незамысловатую, подчас примитивную драматургию, характерную для этого периода истории кино, а также принципиальный антипсихологизм, исповедуемый большинством кинематографистов-новаторов 1920-х годов.

Вступив в следующее десятилетие, кино обрело звук, а вместе с ним и возможность оперировать человеческой речью. В съемочные павильоны пришли наделенные богатым сценическим опытом воссоздания многогранных психологических образов героев театральные актеры. Режиссеры, переболевшие радикальными увлечениями предыдущей поры, теперь стали тратить немало времени, подобно своим коллегам из драматического театра, на репетиции, тщательно выверяя психологический рисунок роли. Стремительный, «дробный» монтаж, состоящий из коротеньких, мелькающих на экране кадриков-планов, в 1930-е годы уступил место неторопливому повествованию, где камера успевала внимательно вглядеться в лицо каждого персонажа.

Но в большинстве лент, пусть в меньшей мере, нежели в предыдущем десятилетии, продолжал торжествовать принцип внешней («классовой») атрибуции действующих лиц. Главное драматургическое обозначение противоборствующих сил, характерное для 1920-х годов: революционеры / царская власть, красные / белые, большевики / меньшевики и т. д. – уступило место другим, столь же контрастным парам. Теперь уже

это были бедняки / кулаки (в стране началась коллективизация сельского хозяйства), честные труженики / чиновники-бюрократы, правоверные большевики-ленинцы / партийные оппозиционеры, преданные делу социализма советские граждане / перерожденцы, враги народа и иностранные шпионы.

Симптоматично, что, как и в предыдущий период, в характеристике своих персонажей звуковое советское кино придерживалось чаще всего внешнего принципа. Снова некоторые герои почему-то забывали вовремя постричься и побриться, не всегда знали, что такое чистая, тщательно выглаженная одежда, не признавали, конечно же, галстуков, не говоря уж об очках или шляпах. Все эти внешние признаки и неотъемлемые атрибуты личности в сознании массовой аудитории, к которой обращалось советское кино (и которые в значительной степени этими фильмами и формировались!), принадлежали чаще всего тем персонажам, которых принято было тогда считать отрицательными.

В отличие от произведений детективного жанра, где зритель, по большей части, на протяжении всего сеанса мучился в догадках, пытаясь вычислить убийцу, в большинстве советских лент предвоенного десятилетия вопрос «кто есть кто?» решался фактически при первом же появлении персонажа на экране. Постепенно в нашем киноискусстве даже сформировалось неафишируемое, конечно, специально амплуа «исполнителя отрицательных персонажей», где талантливых актеров, таких, скажем, как Олег Жаков или Лаврентий Масоха, будто бы наделенных отрицательным обаянием, снимали из раза в раз в подобных ролях.

В некоторых фильмах (назовем, к примеру, «Великий гражданин» Ф. Эрмлера, 1937–1939) авторы пытались отойти от элементарного деления персонажей на «свой / чужой». Несмотря на то, что главной темой двухсерийной ленты, посвященной памяти С. Кирова, стала внутрипартийная политическая борьба, авторы удержались от возможности сыграть в поддавки, сразу же обозначая «наших» и «не наших».

По признанию автора сценария М. Блеймана, сделанному им много лет спустя, в характеристиках персонажей и построении экранных политических споров драматурги во многом следовали примеру запрещенных в ту пору «Бесов» Ф. Достоевского. Соответственно этому и облик центральных персонажей ленты был лишен привычной для времени элементарной однозначности. Даже многоопытный советский кинозритель не мог сразу же обнаружить каких-либо авторских подсказок, наблюдая за тем, как выглядели на экране представители спорящих друг с другом политических позиций.

В то же время выходили и пользовались огромным зрительским успехом фильмы, где внешнее противостояние действующих лиц было не только откровенным, но и, можно сказать, программным. Так, в знаменитой ленте Г. Александрова «Цирк» (1936) две главные мужские роли, иностранного артиста цирка и нашего, исполняли знаменитый мхатовский актер Павел Массальский (Франц Фон Кнейшиц) и делавший первые шаги в киноискусстве актер Сергей Столяров (Иван Мартынов).

Внешнее несходство артистов режиссер гримом и костюмами сознательно усилил до полной их противоположности. С одной стороны – русский богатырь, небрежно одетый яркий блондин со встрепанными волосами и медальной внешностью (недаром считается, что с него лепила В. Мухина героя своей знаменитой парной композиции «Рабочий и колхозница», поныне стоящей при входе на столичную ВДНХ, а также его позже постоянно снимали в ролях славянских былинных героев), обладатель лучезарной улыбки, одетый во все белое.

С другой – лощеный немец, всегда в черном, идеально выбритый, с покрытой бриолином головой, тонкими, надменными усиками и галстуком-бабочкой, расист, высокомерно-презрительно изъясняющийся с окружающими на ломаном русском. Нужно ли добавлять, что зрители сразу же проникались безоговорочной любовью к одному из героев ленты и столь же однозначной неприязнью к другому и что в финале фильма светлое (в прямом и переносном смысле этого слова) начало торжествовало безоговорочную победу над началом темным?!

*

Сходные процессы можно обнаружить и в советской фотографии предвоенного десятилетия. В отличие от кинематографа, люди, вооруженные фотокамерой, по определению, имели дело с натурой, которую принято называть неаранжированной, то есть сохраняющей первоначальную подлинность. Иными словами, что касается нашего предмета, они в основном снимали человека таким, каким он был в реальной жизни. Во всяком случае, не пользовались услугами профессиональных артистов, сценаристов, гримеров, осветителей, реквизиторов и т. д.

«В основном» – потому, что дальнейшее развитие фототворчества как в мире, так и в нашей стране отчетливо показало определенную тенденцию развития. Она свидетельствует о том, что неаранжированная (еще ее называют «прямой») фотография, прежде занимавшая весьма значительное, фактически подавляющее место в палитре фотографического творчества, все чаще начинает образовывать гибридные формы, где нетрудно заметить откровенные влияния разных видов семьи изобразительных искусств, также театра, даже кино. «Игровая» фотография во второй половине XX столетия получила значительное развитие как в получивших все большее распространение рекламных жанрах, так и в творчестве фотохудожников.

В 1930-х годах, о которых здесь идет речь, и реклама, и станковое фотоискусство не получили еще значительного развития в нашей стране. Во всяком случае, власть не скрывала своей идеологической ориентации и всячески поддерживала, прежде всего, фоторепортаж, который, в отличие от названных выше жанров, конкретно показывал на снимках происходившие в это время в СССР перемены. Ради выполнения подобных задач использовались все средства, в том числе и те, что откровенно выходили за пределы строго понятого репортажа. Так, в 1931 году по заказу немецкого рабочего еженедельного журнала АИЦ бригадой московских фоторепортеров в составе М. Альперта, С. Тулеса и А. Шайхета (сценаристом и руководителем работы выступил Л. Межеричер) была сня-

та большая фотосерия, рассказывающая о повседневной жизни большой, насчитывающей несколько поколений, рабочей семьи Филипповых.

На нескольких десятках фотоснимков Филипповы были показаны в самой разной обстановке: в цеху завода, где они работали, дома на досуге, в школе рабочей молодежи, в заводском клубе, на спортивных площадках, в заводской поликлинике и т. д. Серия называлась «24 часа из жизни рабочей семьи Филипповых» и претендовала на то, чтобы рассказать западному читателю массового иллюстрированного журнала о том, как живут их собратья по классу в стране победившего социализма[1].

Поскольку Западная Европа по уровню жизни рабочих в начале 1930-х годов заметно превосходила по всем основным показателям нашу страну, в создании фотографической серии пришлось прибегнуть к откровенной аранжировке реальных обстоятельств, редактируя то, что могло бы произойти в действительности. Все начиналось с тщательного подбора той семьи, которой предстояло стать героями серии, затем, конечно, в события, происходящие в разных местах города, вносился некоторый, заметный внимательному глазу, элемент режиссуры. В результате подобных манипуляций облик обычной советской рабочей семьи оказался явно приукрашенным во имя достижения пропагандистских целей.

Один из трех фоторепортеров, работавших над серией, М. Альперт, вдохновленный ее успехом, попытался сделать следующий шаг. Объявив это «восстановлением фактов», он превратил героя новой фотосерии, названной им «Гигант и строитель» (1932), предназначенной для отечественного иллюстрированного журнала, фактически в актера, который перед камерой изображал разные этапы своей биографии. Так, фотограф рискнул вернуть рабочего-строителя в его недавнее крестьянское прошлое, затем показал его в поезде во время переезда в город, проследил первые, не очень уверенные шаги на гигантском комбинате и т. д.[2] Столь вольное обращение с законами фоторепортажа во время появления серии вызвало немалые споры в профессиональной среде коллег-фотожурналистов. Среди тех, кто не принял серию из-за чрезмерной вольности автора в обращении с законами жанра, был и недавний соавтор Альперта по «Филипповым» А. Шайхет.

Впрочем, Шайхет, как и большинство его коллег той эпохи, не избегал того, что получило название «постановочной фотографии». Еще в предыдущем десятилетии он прославился снимком «Лампочка Ильича» (1925), где даже непрофессиональным взглядом внимательного зрителя сразу же обнаруживается режиссура. Пожилой крестьянин и его жена явно позируют перед камерой, участвуя в мизансцене, как нетрудно догадаться, по указанию снимающего[3].

[1] Антология советской фотографии. 1917–1940 / Редколлегия: А. Вартанов, О. Суслова, Г. Чудаков. М., 1986. С. 96–97.

[2] Там же. С. 98.

[3] Там же. С. 61.

Если в 1920-е годы броская, в стиле плаката, манера подачи человека в кадре была присуща в основном фотоноваторам-«левакам», озабоченным поисками новых пластических форм (к примеру, «Пионерка» А. Родченко[1]), то в предвоенном десятилетии подобная манера портретирования, потеряв свой эстетический пафос, стала расхожим средством выразительности, чуть ли не обязательным штампом, в творческой палитре не в меру усердных в исполнении социального заказа фоторепортеров. Во второй половине 1930-х годов тенденция к показу советского человека в приподнято-триумфальной манере, как человека-победителя, стала преобладающей.

Иллюстрированные издания, подобные «СССР на стройке», «Наши достижения», «Огонек» и др., соревновались в создании идеализированного облика современника, творящего чудеса, как пелось в популярной в те годы песне, «на земле, в небесах и на море». Начиная с середины предвоенного десятилетия эти тенденции достигли апогея. Они стали не только преобладающими в разных жанрах светописи, но и назойливыми, подчас совершенно неуместными в рассказе о рядовом гражданине страны. С помощью нехитрых фотографических приемов авторы добивались во время съемок впечатляющих результатов. На снимке М. Маркова-Гринберга знатный забойщик Никита Изотов выглядит так, будто перед нами не живой человек, а монументальный бронзовый памятник абстрактному советскому рабочему[2].

Трудно предположить, до каких степеней фальши, внешнего пафоса и показной торжественности в создании образа современника дошли бы советские кинематографисты и фотографы, если бы не события 22 июня 1941 года. Они стали крутым поворотом во всех видах творчества, что прежде всего касалось показа человека – на фронте и в тылу.

[1] Антология советской фотографии. 1917–1940. С. 46.

А.В. Карпов, Н.Н. Мутья

Портрет правителя в русской культуре конца XIX – первой четверти XX века: социально-исторические аспекты

I. Постановка проблемы

Парадный портрет правителя (монарха, государя, вождя) представляет особый интерес не только для исследования истории искусства, но и для изучения социальной и культурной истории. Парадный портрет можно интерпретировать как особый язык культуры, раскрывающий символическое представление о правителе, воплощающий исторические и идеологические смыслы эпохи, особенности системы государственной власти и взаимоотношений правителя с подданными. В этом смысле парадный портрет – предмет не только искусствоведческого (портрет как образ, стиль, язык искусства, воплощение художественного совершенства и творческого таланта художника), но и культурологического исследования, для которого собственно художественная ценность – вопрос вторичный, ибо чем типичнее (с точки зрения иконографии и художественного решения) портрет, тем более он репрезентативен для выражения культурных интенций времени. И наоборот, всякое отклонение от «типического» может служить важным культурным симптомом, свидетельствующим о переменах в художественном мышлении эпохи.

Портрет правителя (а в особенности портрет парадный) в истории общества и истории культуры традиционно выполняет несколько функций:

– репрезентативную (правитель как олицетворение высшей власти, как воплощение символико-идеологических смыслов времени);

– социальной памяти (образ правителя как изобразительная метафора единения прошлого, настоящего и будущего);

– коммуникационную (движение смыслов-образов власти конкретной культурно-исторической эпохи, взаимодействие с национальными и инокультурными традициями и новациями).

При всей своей нормативности как жанровой структуры парадный портрет, тем не менее, изменяется во времени: правитель как «помазанник божий» или правитель как «самый человечный человек»... В этой связи весьма плодотворными для исследователя оказываются рубежные, переломные эпохи, подобные периоду русской истории конца XIX – начала XX века – времени крушения империи царской и становления империи советской.

В настоящей статье на примере рассмотрения портретов последнего русского императора Николая II и первого советского вождя В.И. Ленина парадный портрет будет представлен как факт социальной истории искусства в совокупности его знаково-символических функций. Подобная задача предполагает рассмотрение иконографии и типологии «николаевских» и «ленинских» портретов; освещение проблемы «образцового» портрета правителя; интерпретацию «двойного портрета» Николая II – В.И. Ленина как уникальной метафоры времени; представление парадного портрета правителя как семиотического феномена.

II. Иконография правителя в русском искусстве конца XIX – первой четверти XX века

Парадный портрет властителя – это жанр, во-первых, возвышенный, представляющий образ правителя как олицетворение совершенства и добродетели, а во-вторых, консервативный, воплощающий в устойчивых иконографических формулах (композиционных решениях, одеяниях, атрибутике, позах и жестах и т. д.) идею власти.

Иконография русского императорского портрета рубежа XIX–XX веков, равно как и иконография ленинского образа, складывалась и под влиянием предшествующих художественных и культурно-исторических традиций, и под воздействием актуального политико-идеологического и религиозного контекстов. Иконографические типы императорского парадного портрета этого времени (камерные портреты правителя – предмет особого разговора) условно можно представить в виде следующих разновидностей:

– институциональный портрет (портрет, являющий идею власти через репрезентацию личности правителя и предназначенный для учреждений, так называемых «присутственных мест»);

– церемониальный портрет (портрет, отражающий символическую значимость определенных «сценариев власти», как, например, портрет коронационный, запечатлевающий момент высшего торжества и могущества правителя);

– семейный портрет (портрет, олицетворяющий «человеческую» сторону власти и одновременно представляющий идею ее преемственности).

Важно отметить, что четких границ между этими функциональными аспектами парадного портрета властителя не существует. Институциональный портрет легко сочетается с семейным (к примеру, «Портрет Николая II с семьей» (1904–1910), созданный И.С. Галкиным

для Стрелкового общества в Риге, современное местонахождение портрета неизвестно).

В количественном отношении *институциональный портрет* занимает одно из первых мест. Чаще всего он создается на основе «образцового» портрета, который отвечает художественному вкусу заказчиков (самой власти, ее учреждений и институций, либо частных лиц). В истории искусства известны многочисленные портреты императоров и императриц, созданные по «образцу». Это портреты Екатерины Великой «типа Левицкого», портреты Павла I «типа Щукина» и т.д. Для институционального портрета Николая II в качестве «образцового» был утвержден портрет работы И.Е. Репина. Чаще всего институциональный портрет – это портрет, представляющий императора в полный рост в военном мундире со всеми регалиями власти. Порой для учреждений, занимающих невысокий статус в социально-политической иерархии власти, создавался погрудный портрет властителя (такой портрет мог быть овального формата), а для учреждений военных, например, полков – конный портрет.

Церемониальный портрет, в отличие от институционального, может представлять не только одну фигуру властвующей особы (к примеру, коронационный портрет), но и окружение императора (чаще всего свиту), присутствующее при том или ином событии (к примеру, произношение властителем торжественной речи). Портреты подобного рода сближаются с исторической живописью, как в известной работе И.Е. Репина «Речь Его императорского Величества волостным старшинам…» (1897).

Немаловажную роль играет и *семейный портрет властителя*, так как он выполняет не только личностную функцию, но и функцию демонстрации преемственности власти. В создании таких портретов также можно наблюдать размытие границ между жанрами – на этот раз между портретным и бытовым, примером чему могут служить многочисленные олеографии (хромолитографии), представлявшие последнего императора Николая II и его семью, например «Император Николай II с супругой Александрой Федоровной, дочерьми Ольгой и Татьяной» (1898, ГИМ).

Особую роль в императорском парадном портрете играет костюм. Известно, что Николай II предпочитал мундиры Лейб-гвардии Преображенского и Лейб-гвардии Гусарского полков, в мундирах которых он представлен на большинстве институциональных и церемониальных портретов. Так, на церемонии венчания с Александрой Федоровной он был в мундире Лейб-гвардии Гусарского полка, на церемонии коронации – в мундире Лейб-гвардии Преображенского полка.

Но на портретах, к примеру, предназначенных для военных учреждений, Николая II обычно изображали в мундире того полка, для которого предназначался портрет. Интересная деталь, что для самого воспроизводимого (репинского) образцового портрета выбирается общевойсковой мундир.

В ракурсе настоящей статьи отметим, что художник И.С. Галкин, чьей кисти принадлежит изображение Николая II в составе знаменитого «двойного» портрета, о котором речь пойдет ниже, за время своей творческой

карьеры создал и церемониальный, и институциональный, и семейный портреты последнего русского императора.

Революционная культура привнесла ряд новаций в портретный жанр, представляющий вождей нового мира, выдвинув на первый план институциональный и церемониальный портреты. Семейный портрет «уходит» из этого перечня, ибо советская власть была основана не на родственном наследовании, а на политической преемственности как результате борьбы внутри самой власти.

В первое постреволюционное время ленинский портрет – это портрет институциональный. И основная его идея – «трансляция» образа вождя как такового, чей облик был еще незнаком широким народным массам. Лишь после смерти вождя пролетариата формируется портрет церемониальный, а место семейного портрета занимает групповой, в котором на смену семье приходит политический коллектив, а сам вождь представлен в окружении соратников (см. например: Э.О. Визель. «Портрет В.И.Ленина», 1920-е годы. ГИМ; на заднем плане изображены Зиновьев, Урицкий, Каменев, Бухарин, Троцкий).

Немаловажна роль костюма и для «ленинианы». Однако ленинский костюм имеет иное символическое значение: вождь грядущей мировой революции представлен сугубо штатским человеком в поношенном гражданском костюме. Примеры решения подобной задачи литераторами отмечал Юрий Лотман в «Беседах о русской культуре», показывая на образах толстовского Наполеона и булгаковского Воланда, что герой и в «рабочем» костюме на фоне пышно разодетой свиты мог являться режиссером грандиозного спектакля жизни.

Первоначальная иконография Ленина (если мы говорим о портретном жанре, а не об исторической картине) исключала свиту. Поэтому художники намеренно создают тоновой контраст между темной фигурой и светлым фоном, а в качестве условной «свиты» у них выступают царские и имперские памятники архитектуры (портреты В.И. Ленина работы И.И. Бродского, В.М. Измайловича). Позднее в иконографию будет включена рабоче-крестьянская и солдатско-матросская свита, как это представлено, к примеру, на картине В.Г. Цыплакова «В.И. Ленин» (1947, ГИМ).

Интересны и отдельные детали парадных портретов вождя мирового пролетариата. Так, «красное крыльцо», с которого обращались императоры к народу, в церемониальных портретах Ленина сменится трибуной (А.М. Герасимов, «Ленин на трибуне», 1930, ГИМ), а роль коня станет выполнять броневик – новый «конь» революционной России (В.А. Серов, «Приезд Ленина в Петроград», 1937, ГМПИР).

В ракурсе нашего исследования стоит упомянуть, что художник В.М. Измайлович создаст несколько вариантов институциональных портретов Ленина («Портрет В.И. Ленина» (1918, ГИММ «Смольный»), «Портрет В.И. Ленина» (1924, ГБОУ СОШ № 206, Санкт-Петербург), «В.И. Ленин в Смольном» (1939, ГИММ «Смольный»), «Над картой гражданской войны» (1952, Кисловодск, частная коллекция)).

Следует, на наш взгляд, отметить еще одну небезынтересную черту переходной эпохи между «Русью императорской» и «Русью советской»: одни и те же художники создают до революции произведения, в которых одним из главных действующих лиц является Николай II, а после революции – В.И. Ленин.

Например, академик ИАХ Д.Н. Кардовский в 1915 году пишет акварель «Бал в Петербургском дворянском собрании 23 февраля 1913 года», изображающую празднество в честь 300-летия Дома Романовых, а двенадцать лет спустя этот же художник создает картину «Заседание Совета Народных Комиссаров под председательством В.И. Ленина» (1927, ГИМ), посвященную последнему заседанию советского правительства под руководством Ильича. Известный петербургский художник А.Р. Эберлинг в 1907 году пишет императорский портрет для Болгарского офицерского собрания, а в следующем году выполняет портрет Николая II в форме 1-го Восточно-Сибирского стрелкового полка[1]. В 1924 году художник выигрывает конкурс, объявленный Гознаком на лучший портрет В.И. Ленина, после чего выполняет изображение вождя для советских денежных знаков[2].

Любопытен и случай художника М.В. Рундальцова, неоднократно исполнявшего императорские портреты, как правило, в технике офорта[3]. Известность получили его так называемые портреты-ремарки: «Портрет наследника-цесаревича Алексея Николаевича с портретами-ремарками его сестер, великих княжон Ольги, Татьяны, Марии и Анастасии», 1915, ГЭ) или «Портрет императора Николая II с портретом-ремаркой наследника – цесаревича Алексея Николаевича» (1913, ГЭ). В последнем случае портрет Николая II исполнен со знаменитого серовского портрета «в тужурке». В 1918 году М.С. Рундальцов опять-таки в технике офорта на основе ленинской фотографии М.С. Наппельбаума создает портрет В.И. Ленина с портретом-ремаркой К. Маркса.

В.М. Измайлович – автор многочисленных ленинских портретов – испрашивал в 1915 году в Канцелярии императрицы Александры Федоровны разрешение на натурный сеанс для написания портрета наследника цесаревича Алексея Николаевича (прошение было связано с заказом Измайловичу ряда портретов для Военного министерства)[4].

Итак, портретное искусство XIX – первой четверти XX века в области иконографии характеризуется интересными явлениями. Если иконография портретов императора – это устоявшаяся система, то ранняя

[1] Об уплате художнику Эберлингу // РГИА. Ф. 468. Оп. 14. Д. 2753.

[2] Личное дело художника живописи Эберлинга Альфреда Рудольфовича // ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 2. Д. 162. Л. 5, об.

[3] См. напр.: По ходатайству художника-гравера Михаила Рундальцова // РГИА. Ф. 472. Оп. 43. 1903 год. Д. 88.

[4] По ходатайству художника Владислава Матвеевича Измайловича // РГИА. Ф. 525. Оп. 2. Вн. опись. 217/2715. Д. 464.

иконография вождя мирового пролетариата еще использует знаковую систему предшествующего времени, к примеру, памятники архитектуры имперского Петербурга или царственной Москвы, или такие художественные решения, как портрет-ремарка.

III. «Образцовый» портрет правителя в русском искусстве конца XIX – первой четверти XX века

Отдельный аспект исследования репрезентации образа правителя – это проблема создания «образцового» портрета, который должен стать санкционированной визуализацией идеи власти, а также выявление роли заказчика в формировании социального и художественного языка парадного портрета.

Одним из «центров» написания портретов нового императора – Николая II – стала Императорская Академия Художеств, которая практически сразу же после смерти царя-миротворца Александра III стала получать как прошения от художников с просьбой о предоставлении им «императорских» заказов, так и заявления от разных учреждений (дворянских собраний, университетов, гимназий, полков и т. д.) на создание по их заказу портрета Государя. В списке, составленном Академией на основе заявлений художников, около 70 имен – Савинский, Серов, Бобров, Шильдер, Бодаревский, Геллер, Зайденберг и других, мастеров как именитых, так и начинающих[1]. Одно из таких прошений 11 ноября 1894 года (едва ли не самым первым) написал выпускник ИАХ, классный художник второй степени И.С. Галкин: «На случай поступления в Императорскую Академию художеств заказов портрета Государя Императора Николая II, честь имею покорнейше просить иметь меня в виду для исполнения таких заказов»[2].

Со своей стороны, Академия, столкнувшись с такой ситуацией, предложила (в лице своего президента – великого князя Владимира Александровича) Министерству Императорского Двора утвердить «образцовый» портрет, призванный стать «эталоном» для художников при выполнении заказов. Так, «высочайшим соизволением» был утвержден портрет, который предстояло написать И.Е. Репину[3]. Последнему (а также скульптору М.М. Антокольскому и медальеру А.Ф. Васютинскому) было назначено в январе – феврале 1895 года семь натурных сеансов у нового государя. «Было первое сиждение, пока меня рисовали и лепили со всех сторон одновременно: Репин, Антокольский и Васютинский. Это длилось больше часа – скука!» – запишет Николай II в своем дневнике 30 января 1895 года

[1] О написании портретов Государя Императора Николая II по заказам разных учреждений и лиц // РГИА. Ф. 789. Оп. 12. 1894 год. Литера «З». Д. 21. Л. 2–6.

[2] Там же. Л. 11.

[3] Там же. Л. 53.

о первом сеансе[1]. И.Е. Репин по-своему, экспрессивно и жестко повествует об этой «скуке»: «Ничего нет хуже, как писать портрет царя <…> Тут не знаешь: писать ли портрет, или соблюдать этикет. Взять его рукой за плечо и поставить всю фигуру так, как ей нужно быть, нельзя; вступать с ним в разговор тоже нельзя, а все время писать и молчать нудно»[2].

В 1895 году И.Е. Репин выполнил первый вариант образцового портрета Николая II (ГРМ). Но портрет не удовлетворил заказчиков ярко выраженной индивидуальностью в образе царя, не скрывающего, что для него семейные интересы порой дороже государственных. Действительно, художник создает портрет правителя, представленного в удобной домашней обстановке – он стоит у стола, застеленного пестрой скатертью, на котором стоит карсельская лампа – принадлежность дома любого состоятельного обывателя второй половины XIX века.

И художник пишет в 1896 году новый вариант портрета (ныне – в ГРМ), отвечающий своей репрезентативностью требованиям сиятельных заказчиков. На нем император представлен в Тронном зале Зимнего дворца. Репин включил в канву портрета и символическую деталь – луч света, «ведущий» направление взгляда зрителя к трону. На этот раз живописцу удалось создать типический портрет правителя. Заметим, что при этом не произошло изменений в костюме императора, незначительно скорректирована была только поза.

Сохранившиеся архивные документы и фотографии позволяют проследить географию «образцового» репинского портрета, охватывающую многие города и веси бескрайней Российской империи (Кронштадт и Кострома, Екатеринослав и Казань…), не считая бесчисленных административных, учебных, просветительных, военных и прочих учреждений самого Санкт-Петербурга (судя по архивным фотографиям, копии репинского портрета украшали Земскую управу, Политехнический институт, Народный дом императора Николая II, офицерское собрание Каспийского полка и др.).

Проблема «образца» была весьма значима и для формирования ленинской иконографии, в сложении которой важную роль сыграла фотография. На это обращал внимание еще советский историк В.В. Шлеев в своем основательном исследовании «Революция и изобразительное искусство»[3]. Первой «образцовой» фотографией стала работа известного мастера М.С. Наппельбаума. Последний позднее напишет: «Портретов Ленина в то время [январь 1918] еще не было. Мне предстояло первому запечатлеть его образ для истории»[4]. М.С. Наппельбаум решает сделать фотопортрет

[1] Дневники императора Николая II (1894–1918). В 2-х т. / Отв. ред. С.В. Мироненко. М.: РОССПЭН, 2011. Т. 1. С. 184.

[2] Репин: статьи и материалы. В 2-х т. / Ред. И.Э. Грабарь и И.С. Зильберштейн. М.–Л.: Академия наук СССР, 1948. Т. 2. С. 94.

[3] *Шлеев В.В.* Революция и изобразительное искусство: Очерки. Статьи. Исследования. М.: Изобразительное искусство, 1987. С. 296.

[4] *Наппельбаум М.С.* От ремесла к искусству. М.: Искусство, 1958. С. 62.

максимально простым, без лишних внешних эффектов. Один из снимков, где на лицо вождя упал луч солнца, был сочтен наиболее удачным. (Вспомним, что на «образцовом» репинском портрете Николая II солнечный луч как бы указывает на царственный трон.) Фотография, исполненная М.С. Наппельбаумом, вскоре получает самое широкое распространение: печатается в виде отдельного портрета различными издательствами, воспроизводится на открытках и в прессе, а также используется художниками для написания портретов В.И. Ленина. Среди этих художников был и В.М. Измайлович, портрет работы которого, выполненный пастелью, неоднократно воспроизводился на отдельных репродукциях и открытках[1]. Помимо В.М. Измайловича на основе фотографии М.С. Наппельбаума ленинские портреты исполняют художники М.В. Рундальцов, В.С. Сварог и другие.

IV. «Двойной портрет» Николая II – В.И. Ленина: один холст – два лика времени

Речь идет о недавней находке в Санкт-Петербурге – это парадный портрет последнего русского императора Николая II кисти И.С. Галкина, написанный по заказу Петровского коммерческого училища в 1896 году и долгое время скрытый изображением первого главы советского государства В.И. Ленина, написанного художником В.М. Измайловичем на оборотной стороне холста[2]. Событие это привлекло внимание и российской, и зарубежной прессы, а сам факт «обретения» «двойного портрета» как уникального явления в истории отечественной культуры – предмет достойный внимания как научного, так и популярного дискурса.

Санкт-Петербургское купеческое общество – учредитель Петровского коммерческого училища – не пошло путем многих других учреждений, обращавшихся с заказом в ИАХ на повторение образцового портрета, предпочтя копии, выполняемой преимущественно учениками Репина с «образца» их мэтра, оригинальную работу не самого именитого, но достаточно известного живописца – Ильи Саввича Галкина. В итоге Петровское училище получает эксклюзивный портрет императора, отличный от многочисленных воспроизведений и вариантов репинского образцового портрета.

Конкретные обстоятельства заказа нам неизвестны, но вновь обнаруженный портрет и сохранившиеся документы позволяют сделать вывод, что Петровское училище получило портрет императора в оригинальном исполнении, затратив не самую большую по тем временам сумму. Попечительский совет Петровского училища, как явствует из архивных

[1] См.: *Шлеев В.В.* Указ. соч. С. 297.

[2] См.: *Карпов А.В., Мутья Н.Н.* Иконография правителя: загадки «двойного» портрета Николая II – Ленина // Месмахеровские чтения – 2017. Материалы международной научно-практической конференции 21–22 марта 2017 года. СПб., 2017. С. 44–49.

документов, выплатил И.С. Галкину 600 рублей согласно предъявленному им 7 декабря 1896 года счету[1]. При этом стоимость повторений репинских «ростовых» портретов с рамой была установлена ИАХ в 1000 рублей. Примечательно, что в мае 1896 года И.С. Галкин присутствовал на торжествах по случаю коронации Николая II в Москве как представитель Санкт-Петербургского общества художников[2]. Вероятно, незадолго до коронации он создает акварельный церемониальный портрет императора, представляющий Николая II в коронационном облачении. Именно этот портрет стал основой для самого растиражированного изображения Николая II в отечественной и зарубежной дореволюционной печати[3].

Николай II представлен на парадном портрете работы И.С. Галкина в дворцовом интерьере (само место пока не установлено; в архивных документах есть косвенное указание на Аничков дворец) – роскошный ковер, стол с письменными принадлежностями, консоль с зеркалом, в отражении которого видна картина с батальной или охотничьей сценой. На Николае II надет любимый им мундир Лейб-гвардии Гусарского полка (красного, парадного цвета). Портрет отчасти следует сложившейся иконографии изображений правителя. Об этом мы можем судить, сравнивая портрет Николая II кисти Галкина с портретом Николая I работы неизвестного художника и портретом Александра II, созданным Н.А. Лавровым, на которых прадед и дед императора представлены в мундирах этого же полка. Но если на портретах предшественников последнего русского императора живописцы демонстрируют их фигуры так, что они являются доминантами композиции, то художник Галкин представляет фигуру императора несколько затерявшейся в интерьере, что подчеркивает не столько героическо-военное начало, сколько «обмирщение».

То, что И.С. Галкин отходит от сложившейся иконографии в сторону большей демократичности, нежели властности, по сравнению с портретами-предшественниками, свидетельствует об изменении отношения со стороны художников и в целом общества к сакральному статусу монарха.

И все же художнику удалось запечатлеть образ молодого царя, полного сил и надежд. Николай II стоит, опираясь на саблю. В этом движении просматривается то героическое величие, которое было характерно еще для портрета гусара Е. Давыдова (1809, ГРМ) работы О.А. Кипренского. В 1898 году И.С. Галкин снова выполняет портрет Николая II (ГИМ). В поясном портрете, заключенном в овал, уже нет той радости жизни, которая

[1] Документы по расходу кассовой книги Петровского училища // ЦГИА СПб. Ф 320. Оп 1. Д. 4691. Л. 38.

[2] См.: Очерк деятельности Министерства Императорского Двора по приготовлению и устройству торжеств Священного коронования Их Императорских Величеств. Т. 6. СПб.: Издание Коронационной канцелярии, 1896. С. 94.

[3] См.: Российский царственный дом Романовых: издание для народа. СПб.: К.А. Бороздин, 1896; Le Petit Journal. 1896. № 288. 24 Mai.

ощущается на портрете императора 1896 года. Но, судя по этим дошедшим до нас изображениям Николая II работы Галкина, художнику удалось создать тип портрета императора, который характерен именно для его творческой манеры.

Возвращаясь к большому парадному портрету императора кисти Галкина, можно заметить, что художник изображает на мундире Николая II медали и знаки орденов, соответствующие 1896 году, году написания портрета (греческий орден Спасителя, датский орден Даннеброг, орден Владимира IV степени, медали памяти Александра III, голубая лента и орден Андрея Первозванного).

Интересна колористическая гамма портрета. Сдержанно-красный цвет мундира; голубая Андреевская лента; отороченный темным мехом белый ментик, отброшенный за спину; синие чикчиры, бобровая шапка с белым султаном и красным околышком, черные гусарские сапоги, золотые позументы и ордена вносят декоративный элемент в парадный портрет императора Николая II.

В портрете нет той «сухости», которая выдает написание изображения лица по фотографии. Вероятно, в написании портрета был использован опыт натурных сеансов в январе – феврале 1895 года вместе с Репиным[1] и, возможно, в 1896 году в Аничковом дворце[2]. Судя по вытянутым пропорциям фигуры императора, вероятно, она была написана по фотоснимку. Подобная практика – соединение письма с натуры и по фотографии – была распространенной для того времени.

Портрет, созданный И.С. Галкиным, на первый взгляд близок к портретам императора, написанным Э.К. Липгартом в том же 1896 году, на которых Николай II также представлен в гусарском мундире и в неорокайльном интерьере (Э.К. Липгарт. Портрет Николая II. 1896, частное собрание; Э.К. Липгарт. Портрет Николая II. 1896, ГМЗ «Царское село»). Несмотря на кажущуюся близость манеры, каждый художник создает «свой» образ царя. Если И.С. Галкин предпочитает теплые оттенки, продиктованные в большей степени красным парадным мундиром Лейб-гвардии Гусарского полка, то Э.К. Липгарт предпочитает холодные оттенки, которые хорошо гармонируют с белым выходным мундиром того же полка, в котором изображен император на портрете его работы. Оба художника мастерски лепят форму, тщательно прописывая лицо и широкими мазками прокладывая второстепенные детали, что было характерно для художников академического направления. Липгарт более профессионально справляется с деталями интерьера, нежели Галкин. Но такой крупномасштабный портрет для Галкина являлся первым опытом, тогда как для Липгарта было привычно написание большеформатных картин.

[1] См. саркастичную реплику И.Е. Репина по этому поводу: Репин И.Е. Избранные письма: В 2 т. Т. 2. М.: Искусство, 1969. С. 106.

[2] И.С. Галкин, классный художник… // РГИА. Ф. 525. Оп. 1. Вн. оп. 208/2706. Д. 30. Л. 7.

Портрет Николая II, созданный И.С. Галкиным, обрамляла монументальная рама. Овальные картуши с монограммой Николая II располагались по ее углам. Их образное решение перекликалось с неорокайльным интерьером, в котором был изображен царь. Верх рамы украшала вырезанная из дерева позолоченная императорская корона. Ей на портрете «вторила» чернильница, напоминающая шапку Мономаха. Эти элементы подчеркивали, что портрет с рамой составляют композиционное единство. Интересен и тот факт, что на портрете две подписи художника. Можно предположить, что первая подпись была скрыта рамой, и художник вновь поставил свою подпись, чтобы она была доступна для зрителей.

Судьба портрета после его размещения в актовом зале Петровского училища крайне примечательна. Портрет был молчаливым свидетелем многих событий: ученических выпусков, съездов писателей, рестораторов и трактирщиков, исполнения стихов Есенина и музыки Скрябина, а потом и разгула революционных стихий 1917 года. Императорскому портрету, в отличие от его «собратьев», можно сказать, повезло: он не был вырезан из рамы и не исчез бесследно, как репинский портрет Николая II из Таврического дворца, не был распорот штыками, как царский портрет работы монахини Емилианы, находящийся ныне в собрании Музея политической истории России в Санкт-Петербурге, или попросту уничтожен.

После выхода в марте 1917 года постановления Министерства просвещения Временного Правительства об удалении из школьных помещений портретов царя и наследника[1] портрет был закрашен прямо в раме слоем особой краски (гидрофильной, по выражению экспертов). В закрашенном состоянии портрет пробыл некоторое время: красочный слой в основном поле портрета и под картушами с императорскими вензелями выцвел по-разному. Краска защитила и в прямом, в переносном смысле слова изображение царя и могла быть в принципе смыта. Это позволяет предположить, что красочный состав готовил человек, сведущий в технике живописи. Можно высказывать различные версии об авторстве такого решения, которое позволило сохранить образ императора. Можно, конечно, сформулировать красивую версию о художнике В.М. Измайловиче, который сперва «закрасил» императора, а потом на оборотной стороне холста написал портрет вождя мирового пролетариата. Увы, красота версии не соответствует сухости документа: В.М. Измайлович не работал в 1917 году в Петровском коммерческом училище на Фонтанке, 62. В советской же 23-й трудовой школе, которая разместилась в здании бывшего училища, он стал преподавать рисование не ранее 1924 года, как свидетельствуют его анкетные документы[2]. Выскажем предположение, что человеком, скрывшим лик императора, мог быть выходец

[1] См.: Колоницкий Б.И. Символы власти и борьбы за власть. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 134.

[2] Ленинградский губернский отдел народного образования. Анкеты личного состава // ЦГА СПб. Ф. 2552. Оп. 2. Д. 2647. Л. 181.

из государственных крестьян, выпускник Императорской Академии художеств, статский советник, преподаватель рисования в Петровском училище – Тимофей Карпович Котырло (1852–1920).

Итак, в 1924 году для Единой советской трудовой школы, созданной в здании бывшего Петровского училища, художник В.М. Измайлович (1872–1959), потомственный дворянин, выпускник ЦУТР барона Штиглица и Академии Св. Луки в Риме, бывший до революции преподавателем Императорского коммерческого училища и Александровского лицея, модный салонный живописец и художник-декоратор, пишет на оборотной стороне холста с изображением Николая II, предварительно проклеив его и отреставрировав повреждения, парадный портрет В.И. Ленина на фоне Петропавловской крепости и Исаакиевского собора. В своей автобиографии, составленной в марте 1953 года для Ленинградского отделения Союза советских художников, Измайлович укажет: «…для всех учреждений, где я работал, я в качестве общественной нагрузки исполнял портреты вождей…»[1]. Портрет, вероятно, был написан к первой годовщине смерти вождя мирового пролетариата (авторская дата на портрете – 1924 год; в анкете Измайлович указывает 1925 как дату создания портрета). Любопытный факт: в период написания портрета Ильича В.М. Измайлович посещает курсы марксизма-ленинизма, организованные для преподавателей школы[2]. Ленинский портрет кисти Измайловича, написанный с известной фотографии, запечатлевшей прогулку Ленина во внутреннем дворике Кремля вместе с Бонч-Бруевичем в октябре 1918 года (фотография была впервые опубликована в третьем номере журнала «Красная панорама» за 1924 год[3]), пробыл в актовом зале 23-й советской трудовой школы (позднее ленинградской – петербургской школы № 206) до 2013 года, когда он был передан на реставрацию в Академию им. А.Л. Штиглица.

И в советской, и в постсоветской школе продолжалась насыщенная событиями жизнь портрета. Например, весной 1925 года после очередного «концерта-бала», проводимого с благотворительной целью в пользу то ли общества «Культсмычка», то ли МОПР, как явствует из письма школы уполномоченному ЛГОНО Центрального района Ленинграда, «был попорчен Центральный портрет В.И. Ленина – в последнем на протяжении 1/4 аршина в нижней части по-видимому финским ножом сделан прорез»[4].

[1] Личное дело живописца Измайловича Владислава Матвеевича // ЦГАЛИ СПб. Ф. 78. Оп. 2. Д. 55. Л. 16..

[2] Дела по контролю и руководству за деятельностью школ. 23-ая советская школа // ЦГА СПб. Ф. 2925. Оп. 1. Д. 26. Л. 251–252.

[3] См.: Ленин. Собрание фотографий и кинокадров. В 2-х т. Фотографии. 1874–1923. М.: Искусство, 1970. Т. 1. С. 79.

[4] Дела по контролю и руководству за деятельностью школ. 23-ая советская школа // ЦГА СПб. Фонд 2925. Оп. 1. Дело 26. Л. 303.

В настоящее время «двойной портрет» – произведение, безусловно, музейного уровня, – возвращен после тщательной трехлетней реставрации, выполненной профессором Академии им. А.Л. Штиглица Татьяной Леонидовной Поцелуевой, в свою родную обитель (когда пишутся эти строки, портрет представлен на замечательной выставке Государственного Эрмитажа «Зимний дворец и Эрмитаж. 1917. История создавалась здесь»), и, возможно, судьба его еще изменится…

Два правителя, стоя «спиной к спине», теперь неотделимы друг от друга, олицетворяя две эпохи – эпоху императорской России, которую потерял Николай Александрович Романов, и эпоху России советской, созданной Владимиром Ильичом Лениным. «Двойной портрет» – это теперь не только и даже не столько единичный факт истории искусства, сколько визуальная метафора истории отечественной культуры, в которой причудливо переплетаются диаметрально противоположные начала ее бытия.

Принятые сокращения

ГИМ – Государственный исторический музей, Москва.
ГИММ «Смольный» – Государственный историко-мемориальный музей «Смольный», Санкт-Петербург.
ГРМ – Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.
ГТГ – Государственная Третьяковская галерея, Москва.
ГЭ – Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
ИАХ – Императорская Академия художеств.
РГИА – Российский государственный исторический архив, Санкт-Петербург.
ЦГА СПб. – Центральный государственный архив Санкт-Петербурга.
ЦГАЛИ СПб. – Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.
ЦГИА СПб. – Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга.
ЦУТР – Центральное училище технического рисования барона А.Л. Штиглица.

К.В. Орлова

«Каталонские тетради» Жоана Миро как источник исследования его творчества

При исследовании творчества художника немаловажным источником служат дневники, личная переписка с друзьями, интервью и беседы. Исследователю необходимо ознакомиться с этим материалом и принять его во внимание, но при этом важно сохранить объективность и некоторую дистанцию с предметом изучения. Дневниковые записи могут оказаться не столько помощниками в изучении творчества мастера, сколько лишить исследователя объективности.

Сам жанр дневников довольно многообразен. Существует огромное количество выделяемых исследователями подтипов, что только усложняет дальнейшее их изучение, поскольку границы между этими подтипами размыты. Упомяну лишь несколько из них, таких как: дневник-исповедь, дневник-апология[1] (они близки по смыслу, по типу повествования и изложению событий, однако в дневнике-апологии внутренний голос автора убежден в том, что «он прав», в то время как в дневнике-исповеди он может себе позволить написать, что «ошибался») – это так называемые бытовые дневники, описывающие психологическое состояние автора, его взаимоотношения с другими людьми и реакцию на происходящее вокруг в данный момент, а также дневники-черновики, которые чаще всего создают писатели, художники и другие деятели искусства. Обычно дневники сочетают в себе элементы как черновиков, так и бытовых дневников. Однако этого нельзя сказать о «Каталонских тетрадях» Жоана Миро. Дневники Миро – это дневники-черновики, своеобразная «мастерская» автора.

Бытовые дневники более сокровенны, интимны. Часто вопрос об их издании не стоит, в то время как дневник-черновик с зарисовками и т. п.

[1] Апология [греч. ἀπολογία - защита, оправдание]. Предвзятая защита, неумеренное восхваление кого-, чего-либо.

предполагается к изданию. Что толкает автора на создание такого дневника? Почему он берется за перо? Миро никогда не писал теоретических сочинений, и, значит, мы можем надеяться увидеть в дневниках художника отражение его творческой позиции, отношений с другими мастерами и т. д. В Фонде Жоана Миро в Барселоне хранятся все его дневниковые записи. Есть и тетради с подготовительными рисунками, и размышления о концепции искусства, отношении к войне, к другим художникам, литераторам и т. п., написанные в 1940–1941 годах, есть и несколько тетрадок с самостоятельными рисунками 1930 года. Интересно сравнить эти тетради между собой, так как они появились с совершенно разными целями.

Тетрадь 1930 года – *Cuaderno de 1930* – уникальный случай во всем творчестве Миро. Здесь собраны самодостаточные рисунки мастера, не подготовительные рисунки, не черновики, а законченные произведения карандашом, которые изначально подразумевались оставаться рисунком. Здесь нет ни единой строчки текста, только рисунки. Обращаясь к творчеству Миро этого периода, напомним, что это время так называемого убийства живописи! Период, когда мастер испытывает жесточайший кризис и разочарование в возможностях живописи вообще. В это время он увлекается коллажами и картинами-предметами, ассамбляжем, рисунками на наждачной бумаге. Художник создает свои ассамбляжи из всего, что попадается ему под руку, манипулирует разными предметами и фактурами: деревом, металлом, веревками, бумагой и демонстрирует превосходное знание выбираемых материалов. Миро пытается перейти установленные живописью границы, «бежать» от чисто визуальных впечатлений и изобрести другой концептуальный подход. Он говорил, что временами чувствовал гнев и раздражение от ограниченных возможностей живописи и этими произведениями он заявил об «убийстве живописи»: «Когда я говорю, что хочу извести живопись, – это относится только к живописи маслом, к кухне академической школы, устаревшей концепции живописи»[1]. Гаэтан Пикон считал, что затея Миро с «убийством живописи» – это ответ на его собственную живопись, а не на живопись вообще: «он хочет посмотреть, что сможет сделать, отказавшись от блеска собственной магии»[2]. Веревки, горсть песка, брошенная на картину; дерево, прикрепленное к сетке, расписанное и покрытое песком или наждачная бумага – вот способ «уничтожить живопись». (Например, «Коллаж», «Объект» или «Рельефная конструкция»).

Понятно, что в эти годы он не создает практически ни одной картины. Помимо перечисленных коллажей и тому подобного появляется тетрадь с рисунками. Почему эту тетрадь Миро отнес к своим дневникам? Какой месседж заложен в этих рисунках, что позволило отнести их к творчеству не для всех? Если часто дневник позволяет нам глубже проникнуть в жизнь автора, понять, что стало мотивом, послужило толчком к созданию того

[1] *Raillard G.* Conversaciones con Miró. Barcelona, 1998. P. 187.

[2] *Пикон Г.* Сюрреализм. 1919–1939. Женева, 1995. С. 103.

или иного произведения, то и эта тетрадь должна раскрывать нам некие мотивы творчества Миро. Действительно, время создания этих рисунков – минимум живописных работ, минимум магии цвета вообще, зато господство линии. Линия захватывает Миро полностью.

Такое отношение к линии в это время сближает Миро с Паулем Клее, который любил использовать непрерывную мелодичную линию. Линию, по словам Д. Шевалье, которая подобно «“бесконечной мелодии”, струилась свободно и раскованно, лишь слегка вибрируя»[1]. Тот же исследователь пишет: «Линию он наделял собственным смыслом и надприродными свойствами. Он виртуозно владел всеми регистрами ее звучания, достигал необыкновенных пространственных и световых эффектов – то нежно-поэтического, то прозрачно-кристаллического, то вновь – теплого и интимного впечатления»[2]. То же можно сказать и о линии Миро. Заметим, однако, что эти рисунки очень напоминают предыдущий этап в живописи Миро. Для примера можно вспомнить картины «Королева Пруссии» или «Заяц».

Повлияли на Миро и волнистые силуэты фигур картин Ханса Арпа. Смягченные органические очертания позже превратились в своеобразное клише мастера. Примеры таких форм, которые будут сопровождать художника на протяжении всего творчества, можно увидеть и на рисунках в Cuaderno de 1930.

Тетради, созданные в 1940–1941 годах в Варенжвилле и Пальма де Майорка, имеют совсем иной характер. Здесь мы найдем все: и размышления, и переживания, и оценку, на каталанском языке, естественно, и подготовительные рисунки. Здесь можно встретить разбросанные по полям художественные заметки, глубокие размышления и короткие фразы, похожие на заклинания, как-то: «Пусть мои картины будут как музыкальные поэмы, написанные художником».

Первая тетрадь – *I. Corrida de toros* 1940 года – изобилует небольшими рисуночками-знаками, рисунками-символами и зарисовками, которые потом переберутся на большие полотна. Знаки-символы здесь перемежаются замечаниями и короткими соображениями, например: «бандерильи как разноцветные бабочки» или «вписать в пространство холста графическое изображение глухого вскрика чайки». Замечания Миро сами по себе поэтичны, а в сочетании с графическими зарисовками создают впечатление небольшого поэтического текста. Мы видим, как Миро прорабатывает небольшие, но драгоценные детали своих больших работ.

Дневник-черновик – ступенька к созданию дальнейшего произведения. Здесь всегда идет речь о пути творчества. Мы можем посмотреть, как Миро постепенно приходит к концепции какого-то произведения. Мы как бы попадаем на творческую кухню художника, видим весь процесс его работы: от идеи до воплощения.

[1] *Шевалье Д.* Пауль Клее. Москва, 1995. С. 50.

[2] Там же. С. 57.

Вторая тетрадь – *II. Souvenir d'un poème*, созданная в 1940–1941 годах, посвящена его работе над иллюстрациями поэтических текстов и над некоторыми картинами из серии «Созвездия». Она наполнена подготовительными рисунками и комментариями, оставленными для самого себя. Например: «эта картина заставила меня вспомнить книгу Лизы Герц. Посмотреть ее снова прежде чем начать работать над полотном». Или совершенно прозаические указания: «в некоторых местах вокруг рисунка поставить пятна чистых цветов». Или: «стараться не сделать что-то абсолютно неприличное». Картины знаменитой серии «Созвездия» прекрасны, гармоничны и созданы в ритме классической мелодии. Миро тонко чувствовал музыку, которая придавала стимул его творчеству, так же как и поэзия. Художник часто заходил в кафедральный собор в Пальма, чтобы проникнуться в нем духом музыки и цветных витражей. Об этом мы узнаем со страниц дневника художника, который пишет: «эти 11 работ (подготовительные рисунки), созданные в Пальма для больших полотен, навеяны музыкой. Я делал их в соборе, слушая по вечерам песнопения, сопровождающиеся органом, когда в соборе практически не было народа, а свет волшебно переливался в витражах». В этой тетрадке есть и несколько эскизов к серии.

В следующей тетрадке, также 1940–1941 годов – *III. Gran cuaderno de Palma* – собраны подготовительные цветные рисунки и некоторые короткие размышления художника. Приведу одно из них: «прежде чем приступать к работе над этими полотнами, нужно хорошенько подумать, чего бы я сам хотел сделать, нужно приглядеться к новому размеру холста, куда поведет сама ткань, натянутая на подрамник, и можно на время создания картины броситься в игру, выразить высочайший уровень чувственности, открыть новые пути и новые возможности…» Миро продумывает каждый свой шаг, в его работах практически нет случайностей и спонтанности. Даже в сюрреалистический период Миро тщательно прорабатывал свои полотна: подготовительные рисунки, сохранившиеся в Фонде, тому доказательство. И здесь мы видим, что художник не торопится начать работать, он тщательно обдумывает свои действия. Обратим внимание на такую мелочь: все записи Миро сделаны строчными буквами, он не использует заглавные, довольно часто нарушая правила орфографии. Записи (часто совсем небольшие, такие как: «огромная сила цвета») отделяются одна от другой небольшим значком. В этой тетради рисунки объединены двумя мотивами – женщины и балерины. Миро интересно создавать женские образы с оглядкой на сиурельи – любимое народное искусство Майорки – маленькие глиняные свистульки, раскрашенные в яркие цвета. Этих свистулек в коллекции Миро было предостаточно, он начал коллекционировать их еще в 1920-е годы. В своем дневнике художник отмечает их поэтичность, простоту и гармонию, к которой он так стремится, и мы открываем для себя источники его вдохновения.

IV. Daphnis y Chloe представляет из себя небольшое эссе-размышление Миро 1940-го года о том, какой бы он хотел видеть книгу «Дафнис и Хлоя»:

с самыми поэтичными репродукциями, его собственными стихами, превращающими эту книгу в «книгу-объект», «книгу художника».

Здесь он пишет о желании создать нечто подобное «Гернике» Пикассо – он планирует большое полотно трагического содержания, так же шокирующее публику. Однако Миро так и не смог создать ничего подобного. Своим ответом Пикассо, своим произведением на ту же тему Миро назовет «Натюрморт со старыми башмаками». Для исследователей бесспорно интересен сам факт желания ответить Пикассо своей работой, высказаться в том же духе. Это дает подтверждение высокой оценки художником работы его коллеги.

В пятой тетрадке, относящейся к 1940 году, – *V. Palma de Mallorca* – Миро продолжает работать над серией «Созвездия». На этих страницах рождаются новые названия для возможных будущих картин-поэм, например: «крылья морской ласточки радостно бьются от очарования молодой балериной с израненной от нежностей луны кожей». Здесь же в его крошечных заметках можно найти и некоторое разочарование от уже проделанной работы. В это время Миро все больше уходит в абстракцию, предыдущие работы уже не удовлетворяют его. Он пишет: «снова посмотрел потерянный на 6 месяцев альбом, сделанный в Варенжвилле, он мне кажется ничтожным. Прежде чем приступать к голубым полотнам, нужно посмотреть его ещё раз».

Женским образам полностью посвящена 6-я тетрадь Миро 1940–1941 годов – *VI. Cuaderno «Une femme»*. Как и в предыдущих тетрадках, здесь собраны небольшие заметки для себя, иногда перекликающиеся с заметками в первых пяти тетрадях, так как написаны они были параллельно на темы, постоянно волновавшие художника: «держать в голове грандиозность скульптур с острова Пасха», «бежать от идей скульптуры Арпа» (что не удалось: художник попал под их влияние, и надолго), «не забывать о фантасмагориях и романтизме работ Модеста Уржеля» (учителя Миро), «картины должны задумываться горячей, пылающей душой, а воплощаться с клиническим холодом» (эти слова отчасти напоминают знаменитый завет Ф. Дзержинского чекистам) и т. п. И, конечно, здесь встречаются замечательные подготовительные рисунки.

Пожалуй, больше всего комментариев и размышлений Миро сосредоточено в последней – оранжевой тетрадке 1940–1941 годов – *VII. Cuaderno naranja*. Здесь можно встретить имена, на которые ориентируется в своем творчестве Миро: Брак, Брейгель и Босх, Пикассо, Шагал, Тцара. Помимо привычных уже небольших фраз-замечаний мы видим рассуждения, помогающие исследователю в изучении работ художника. В частности, можно привести пример с Автопортретом 1937–1938 годов.

Написав в 1938 году Автопортрет I, Миро остался недоволен своей работой, мастер несколько раз пытался переделать его. В конце концов, чтобы не потерять этот портрет, он попросил Макса Фриша сделать с него копию, чтобы именно ее доработать в ближайшее время. Однако этого не случилось, в конце 1941 года уже на страницах этого дневника он писал:

«Что касается автопортрета – пройтись бы губкой с водой поверх рисунка Фриша для того, чтобы немного стереть рисунок, который он сделал, затем потереть наждачной бумагой, тотчас же покрыть его слоем белой гуаши и гипса, таким образом получить белый холст. И потом расписать его, добавив на задний план несколько символов 1940–1941 года, это привнесет большую загадку и установит некую параллельность в моей работе. Например, каталонскую шапочку, которую я хотел написать в [своем первом] автопортрете 20 лет назад, она могла бы присоединиться к символам моего холста "Каталанский пейзаж", который я выполнил несколько лет назад в Париже, но сделал бы я ее более схематичной, как в 1940–1941 годы. Итак, я сделал бы портрет-пейзаж, как и было у меня в проекте»[1]. Но и в 1941 году Миро не удалось поработать с ним. Художник смог вернуться к Автопортрету лишь в 1960 году, но изменения, которые он внес в него, были далеки от тех, о которых он писал в этом дневнике. Эти изменения, естественно, были созвучны мировоззрению и творческим устремлениям Миро 1960-х, а не 1940-х годов.

Таким образом, именно из дневниковых записей мы узнаем о всех этапах создания, например, этой работы. Без замечаний Миро осталось бы неясным, с чем связано желание так поступить со своим старым автопортретом. Изучая дневники художника, мы видим, какой путь проходит автор: от непосредственно творческой работы к дневнику или наоборот, от дневника к творчеству. Что именно послужило причиной для создания того или иного произведения. Иногда автор анализирует уже сделанное, а иногда только планирует приступить к работе. Подобные записи всегда являлись важнейшим историческим артефактом при изучении прошлых эпох, событий и процессов, так как они отличались документальной достоверностью, последовательностью и вниманием к деталям, что позволяло в полной мере оценить происходящее.

Зачем вообще создаются дневники? Дневник – жанр доступный абсолютно для всех, поэтому интересно, что же заставляет каждого пишущего браться за перо и переносить на бумагу те или иные события, размышления, относящиеся к происходящему в мире, и т. п.? Безусловно, мы не можем говорить о внутренних мотивах, побуждающих людей к подобным действиям, однако чаще всего сам дневник отвечает на этот вопрос. По словам Манфреда Юргенсена, «сущность всякой литературы – это выражение и сообщение»[2], поэтому тематика дневника, события, явления, которые находятся в центре повествования, позволяют без труда определить, что было для автора наиболее значимым при создании текста.

Просмотрев все дневники Миро, можно сделать вывод, что у художника нет потребности делиться своими личными переживаниями, своей

[1] Cuaderno naranja. 1940–1941 // Joan Miró. Cuadernos catalanes. Dibujos y escritos ineditos presentados por Gaëtan Picon. Ediciones Polígrafa, S.A.,1980. P. 135–136.

[2] *Jurgensen M.* Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch. Bern, München: Francke Verlag, 1979. S. 236].

личной жизнью, рефлексировать на темы происходящих вокруг политических событий, оставлять потомкам какие-то напутствия, вообще вербализировать свои чувства и эмоции. Его дневник – это его мастерская, дневник-черновик, записная книжка для замечаний о работе, и только о ней.

О Миро как о человеке можно гораздо больше узнать из переписки с друзьями, из его бесед и его интервью, собранных в различных сборниках, таких как: М. Роувелл «Жоан Миро. Интервью и беседы», «Миро – Серт собственными словами. Переписка 1937–1980», «Каталанская переписка. Жоан Миро. 1911–1945», «Беседы с Ж. Райаром», Ф. Катала-Рока «Смотреть на Миро» и многие другие.

А каталонские тетради Миро – это своеобразная «мастерская» автора, раскрывающая секреты творческого процесса и не открывающая нам Миро-человека. Или, скорее, демонстрирующая художника как человека, максимально закрытого от посторонних людей.

Сейчас в изданном виде дневники существуют на трех языках – французском, английском и испанском, – хотя написаны были на каталанском языке, с которого их и перевел известный французский литературовед и искусствовед Гаэтан Пикон. Самое первое издание – на французском языке, под названием «Жоан Миро. Каталонские тетради. Неизданные рисунки и записи, представленные Гаэтаном Пиконом» – вышло в двух томах в 1976 году в Швейцарии. Все последующие издания – переводы с французского языка: в 1977 году дневники вышли на английском языке, а в 1980 году появилось первое издание на испанском языке. В 2002 году дневники издали на испанском еще раз.

О.А. Юдина

Вторжение художника в социальное пространство: лестница в творчестве Давида Альфаро Сикейроса

Каждая из этих ступенек, состоящих, как мы видим, из двух элементов, помещается несколько выше предыдущей и ведет несколько дальше – принцип, придающий смысл всей лестнице как таковой, ибо любая другая конструкция, возможно, и породила бы формы прекраснее и живописнее, но не обеспечила бы возможности перемещать заинтересованных лиц с первого этажа на второй[1].

Хулио Кортасар

Как писал Анри Лефевр, историю пространства нам еще предстоит написать и переписать не один раз. Восприятие пространства, а тем более восприятие произведения искусства в пространстве предшествующих эпох крайне трудно научно обосновать. Пространство, согласно Лефевру, – это «единое целое, где ощущения, идеи, практики и физический мир соединяются в динамическом процессе постоянного возникновения и воспроизводства отношений между людьми, сообществами и институтами». При этом понятие пространства связывает между собой ментальное и культурное, социальное и историческое[2]. Логично, что социальное пространство меняется вместе с этими «сообществами»[3], поэтому фактор временной дистанции играет существенную роль. Так, росписи мексиканского художника Давида Альфаро Сикейроса еще 80–90 лет назад занимали качественно иное место в социальном пространстве современников художника, не как произведения искусства, а прежде всего как способ

[1] *Кортасар Х.* Инструкция, как правильно подниматься по лестнице // Чудесные занятия: Рассказы, пьесы. СПб.: Азбука-классика, 2001. С. 671.

[2] *Лефевр А.* Производство пространства. / Пер. с фр. М.: Strelka Press, 2015. С 11.

[3] Об этом писали М. Мерло-Понти, О. Шпенглер, Х. Ортега-и-Гассет, Н.М. Тарабукин и др.

выражения волнующих людей проблем и идей, вызывая порой противоположные реакции. Многочисленные вербальные и физические атаки на работы мексиканских муралистов – яркое тому подтверждение. Сегодня стенопись Сикейроса, как и мурали других представителей «мексиканского Ренессанса», перешла в разряд всемирного культурного наследия и является скорее туристической меккой, чем предметом идеологических баталий.

Один из доминирующих комплексов идей, ощущений и практик, создававших культурное пространство первой половины XX века, сопряжен с понятием динамизма и увеличения скоростей жизнедеятельности как человека, так и общества в целом. Динамизм был лейтмотивом культуры начала XX века и стал явлением, распространившимся в художественных кругах крупных европейских центров. Сикейрос «заразился» идеей художественного воплощения динамизма от итальянских футуристов К. Карра, Дж. Северини и Дж. де Кирико, с которыми познакомился во время своего европейского «гранд-тура» (1919–1921). Художнику были близки постулаты футуризма. Так, Маринетти утверждал, что: «Всемирный динамизм должен быть передан в живописи, как динамическое чувство»[1]; будетлянин К. Малевич полагал, что «человек образует собой центр, кругом которого происходит движение… человек стоит осью, кругом которой движется миллион механизмов… футуризм заинтересован передать силу мечущихся организмов города, переходя к мировому динамизму, передавая общее состояние вращения, в нашем психическом [мире] фиксируется новое реальное представление о современном состоянии нашего миропонимания…»[2]. Не случайно в конце своего творческого пути Сикейрос создаст эпическую по масштабам роспись «Полифорум» с вращающимся полом.

Вслед за европейскими авангардистами Сикейрос стремится передать динамическое ощущение посредством пересмотра устаревших художественных форм и приемов. Если предшественники художника, эксплуатировавшие прямую перспективу в качестве мирополагающего принципа, выстраивали иллюзорно-глубинное художественное пространство в форме опрокинутой «пирамиды», как бы оптически затягивая зрителя внутрь этого окна, то Сикейрос стремится «выйти» за пределы плоскости стены и приблизиться к зрителю. Специфика его творчества – поиск активных связей живописи со зрителем. В отличие от иллюзионистских прорывов ввысь – фирменного приема барочных росписей – художник XX века задается целью не увести зрителя в поднебесные дали, а, напротив, вторгнуться в социальное пространство воспринимающего. Сикейрос перекладывает барочные традиции на современный ритм «хронотопа», расковывая статику живописи динамикой ракурсов, интегрируя полигональную перспективу, сопоставляя планы – от дальнего к лобовому, совсем вплотную, будоража максимальными контрастами света и тени,

[1] *Маринетти Ф.Т.* Манифесты итальянского футуризма. М.: Тип. Русского т-ва, 1914. С. 59–66.

[2] *Малевич К.* Черный квадрат. Directmedia, 2015. С. 140–141.

напряженной густотой цвета. Наконец, обращением к всеобъемлющим архитектурным конструкциям, способным активизировать стенопись. Одной из таких излюбленных конструкций в творчестве мастера становится лестница, которая лучше, чем всякая другая часть здания, передает ощущение вращения и движения.

Наш ключевой тезис заключается в том, что Сикейрос сознательно «ангажировал» динамическое пространство лестницы, делая его соучастником в своей визуально-идеологической атаке на зрителя. Сикейрос широко известен своей коммунистической деятельностью, что, безусловно, выразилось в лейтмотиве большинства его работ – антиимпериалистической борьбе. Характерной чертой творчества художника, как и многих течений политизированного искусства XX века, было обращение к конкретным социальным проблемам общества, стремление быть понятым массами, желание спровоцировать их на действие. Именно поэтому Сикейрос призывает ввести живопись «туда, где течет самый интенсивный человеческий поток», и выбирает для росписи утилитарные, нерепрезентативные пространства лестниц, которые, однако, как верно отмечает А.В. Соколов, «задавали тон всему учреждению, действовали на всех входящих в здание» [1].

Символическое значение лестницы, связанное с культурными архетипами и обширной иконографией, придают художественному нарративу Сикейроса дополнительные смыслы. Лестница в социальном пространстве – это социальный лифт, подъем, успех. Лефевр развивает мысль: «Чем “является” вертикаль: высокомерие, воля к власти, выставленная напоказ военная и полицейская вирильность, фаллическое измерение, пространственный аналог мужской грубой силы»[2]. Можно предположить, что «лихому полковнику», как называли Сикейроса, ветерана Мексиканской и Испанской гражданских войн, подобные коннотации были близки. Примечательно, что все лестничные росписи художника содержат созвучные воинствующие образы. Другое ключевое значение лестницы соотносится с тем, что вертикаль в архитектуре всегда имеет два конца. Так, наш недавно ушедший современник Вадим Воинов писал: «Магия лестничной клетки и лестничных маршей – в самом процессе подъема и спуска, в психологической направленности на конец или начало пути – способствует возникновению не совсем обычного настроения»[3]. Сикейрос, как приверженец марксистской диалектики, реализует этот дуализм через воплощение двух борющихся начал, размещая в композициях лестничных муралей положительного героя выше по лестнице, чем отрицательного.

В пространстве лестницы Сикейроса привлекает, прежде всего, его потенциал всеобъемлемости. В своем дневнике художник пишет:

[1] *Соколов А.В.* Творчество Д.А. Сикейроса и пути становления современной монументальной живописи: дис. … канд. искусствоведения. М., 2010. С. 43.

[2] *Лефевр А.* Указ. соч. С. 31.

[3] *Лукин В.П., Воинов В.С.* Архитектура и метафизика. СПб., 2008. С. 82.

«…Сферическая поверхность… более действенна, чем плоская и четырехугольная»[1]. Убедительным доказательством этого служит массовая популярность, которой пользовалось диорамное искусство в начале XX века[2]. Сегодня развитие этого направления привело к появлению 3-4-5D видеоизображений. Поэтому Сикейрос выбирает пространство лестничной клетки, которая дает возможность оптическим обманом придать изображению сферичность и «окутать» создаваемой иллюзией зрителя.

В лестничном пространстве Сикейросу также не в малой степени важен сам акт движения. Согласно В. Беньямину, «архитектура воспринимается двояким образом: через использование и восприятие. Или, точнее говоря: тактильно и оптически»[3]. Сикейрос стремился объединить эти два процесса перцепции. Когда он преподавал в мексиканской школе для американцев в городке Сан-Мигель-де-Альенде, то учил студентов, что «все должно быть исписано, включая пол; все должно быть в движении: формы, объемы, пол, стены, своды, вспышки молний будут вращаться, как будто они настоящие. Это жизнь. Идите на улицы – каждый в движении. Каждый двигается вместе с вами. Невозможность ощущать движение есть смерть»[4]. С.Л. Рубинштейн наблюдал, что движение не только выражает переживание, но само формирует его. Многие психологи (Д. Кеннард, П.М. Якобсон, М. Уошберн и др.) полагают, что движение можно рассматривать как интегральную часть самой эмоции. Таким образом, в структуре умозрительного восприятия художественного произведения движение «по форме» образа и сама форма становятся выразительными[5]. Творчество Сикейроса с этой точки зрения соотносится с кинетическим направлением в искусстве, зародившемся в 1920–1930-е годы и окончательно оформившемся в 1960-е годы – период, совпавший со временем активной работы мексиканского мастера.

За всю жизнь Сикейрос создал четыре лестничные росписи. Самая ранняя фреска художника была вписана в лестничную клетку колониального здания Малого колледжа Препаратории (1922–1924). Препаратория – бывший королевский колледж Св. Ильдефонсо, превращенный в XIX веке в Национальную подготовительную школу, представляет собой здание типичной для Мексики барочной архитектуры, построенное в середине XVIII века В двух ее внутренних дворах устроены галереи-лоджии, стены которых были отданы в распоряжение художников. Местом для росписи Сикейрос выбирает пространство двух лестничных пролетов, от которого

[1] *Сикейрос Д.А.* Меня называли лихим полковником: Воспоминания. М.: Политиздат, 1986. С. 258.

[2] *Дружинин А.А.* Развитие диорамного искусства на Западе и в России в первой трети XIX – начале XX в. // Искусствознание. 2013. № 3–4. С. 446-477.

[3] *Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум, 1996. С. 66–91.

[4] *Stein P.* Siqueiros. His life and works. New York: International Publishers, 1994. P. 166.

[5] *Басин Е.Я.* Искусство и воображение. М., 2011. С. 64.

до него отказались пять художников[1]. Плохо освещенное место сугубо функционального назначения представлялось Сикейросу наиболее соответствующим его новаторским планам: охватить все поверхности стен и перекрытий лестничных проемов. Над входом в лестничное пространство он помещает развернутый бумажный свиток, а над выходом – свернутый, тем самым стремясь дать ключ к прочтению всего живописного цикла, смысл которого согласно замыслу автора должен был раскрываться постепенно по мере подъема зрителя.

В своем первом монументальном опыте Сикейрос ориентируется на образцы Итальянского Ренессанса, впечатления от которых еще были свежи в сознании художника, недавно вернувшегося из Европы. Так, уже первая часть стенописи «Стихии» композиционно и по стилю написания ангела отсылает к мускулистым женским фигурам Микеланджело. Но мексиканского мастера отличает активный ракурс летящей на зрителя фигуры. Примечательно, что художник приступил к росписи не с вертикально стоящей стены, а с наклонной плоскости потолка над нижним лестничным маршем. Именно эту находку активной наступательной перспективы Сикейрос будет теоретизировать и развивать в последующих муралях.

Несмотря на то, что он использует не только стены, но покрывает окна и колонны, ему все же не удается связать их в единое художественное пространство. Мурали представляют собой конгломерат разрозненной живописи. Из-за протестов студентов, руководства факультета и реакционной прессы работы были прекращены. Позднее Сикейрос признал слабость своих ранних росписей. Причиной он называл недостаток понимания взаимосвязи монументального искусства с архитектурой. Он писал, что это «были те же станковые картины, но увеличенные и закрепленные на стене без понимания истинной проблемы современной стенописи»[2]. Более того, согласно Хелберт Лоренс, для росписи слабосвязанных между собой второго и третьего этажей Сикейрос привлекал других художников[3]. По мнению Сикейроса, негативная реакция критики была также вызвана тем, что простой зритель не понимал идеалистических и символически наполненных образов, а использованная в работе экстатическая неподвижность древнеиндейской пластики не могла вдохновить современников на активные действия[4]. Печальным следствием неудачи дебюта Сикейроса стало нынешнее запущенное состояние работы.

Десять последующих лет художник оставался без доступа к стенам и отдавался всецело политической деятельности. Тем не менее первый

[1] *Chariot J.* The Mexican Mural Renaissance, 1920–1925. Yale University Press, 1963. P. 202.

[2] *Rogo E.* David Alfaro Siqueiros // Parnassus. 1934. № 4. P. 7.

[3] *Hurlburt L.P.* David Alfaro Siqueiros: The Quest for Revolutionary Mural Form and Content, 1920–1940, University of Wisconsin. Wis., University of Wisconsin, Philos. Diss.M–adison, 1976. Publisher: Ann Arbor, Mich. [u.a.]: University Microfilms Internat., 1982. P. 11.

[4] Примечательно, что десятью годами позднее композиция погребения рабочего из данной росписи ляжет в основу сцены фильма «Да здравствует Мексика!» Эйзенштейна.

монументальный опыт заложил основы для разработки Сикейросом целого ряда проблем: активизирующей перспективы, синтеза пластических искусств, архитектурного и социального пространства, которые гораздо успешней будут решены в следующей лестничной работе «Портрет буржуазии».

После участия в войне в Испании Сикейрос в чине полковника возвращается на родину и создает в Мехико в новом здании профсоюза Синдиката электриков одну из своих самых значительных работ – «Портрет буржуазии» (1939–1940). Мексиканский архитектор Энрике Яньес из Лиги революционных писателей и художников вместе с заказчиком, Синдикатом электриков, взяли за образец советские рабочие клубы. Здание выполнено в интернациональном стиле. Этот стиль согласно многим мыслителям[1] XX века воспринимался как стремление европейской цивилизации к обнулению. «Нулевой дизайн – это попытка искусственно создать для зрителя разрыв в плотной текстуре мира – зону прозрачности, которая позволит зрителю увидеть вещи такими, каковы они есть в действительности… – подчеркивает Б. Гройс. – Расцвет модернистского дизайна глубинно был связан с тем, что он был проектом дизайна нового человека – превращения ветхого человека в нового»[2]. По свидетельствам современников, Энрике Яньес приветствовал идею украшения здания росписью как средство борьбы против «холодности» интернационального стиля[3]. Таким образом, коллективная роспись под директорством Сикейроса[4] концептуально должна была стать новой строкой на «tabula rasa» – в «чистом» сознании обновленного человека.

Художник в абсолютно новом общественном здании, уже вне всякой конкуренции, снова избирает под роспись утилитарное пространство лестничной клетки – три стены и потолок. А.В. Соколов подробно описывает проход по ней: «Прежде, чем увидеть мураль, зритель должен подняться с первого на второй этаж по ступеням обычного лестничного пролета, на этом отрезке пути никакой росписи нет, лишь ровно выкрашенные стены. И только по пути со второго на третий этаж взгляду постепенно открываются фрагменты живописной композиции. Полностью роспись предстает глазам зрителя лишь, когда он оказывается в коридоре третьего этажа. Учитывая такое расположение в архитектуре и то, что зрителю постепенно открывались различные части живописи, Сикейрос

[1] См., например, пассаж Хайдеггера о роли архитектора из эссе «Исток художественного творения» (1935–1937).

[2] *Гройс Б.* Публичное пространство: от пустоты к парадоксу. URL: https://special.theoryandpractice.ru/groys-public-space (дата обращения: 23.01.2018).

[3] *Rangel R.L.* Enrique Yañez la cultura arquitectónica mexicana. Mexico City: Editorial Limusa, 1989. P. 63.

[4] В коллектив входили три испанца: Хосе Ренау, Антонио Родригес Луна и Мигель Прието, мексиканец Антонио Пухоль, а также два мексиканца, с которыми Сикейрос работал ранее в США, – Луис Ареналь и Роберто Бердесио.

вводит в композицию несколько центров. Визуальные и смысловые акценты он располагает с тем расчетом, что они пошагово сменяют друг друга»[1]. Художник, словно режиссер, разбивает представляемый визуальный спектакль на несколько действий: встречающие зрителя трагические сцены фашистского террора, изобличение диктаторов продолжается на центральной стене, где вовсю работает машина империализма, отсылающая к молоху «Метрополиса» (1927), выше у последних ступеней – героический образ солдата с ружьем, активно выступающего из плоскости стены[2]. Финальный аккорд – потолочная роспись, представляющая марксистский вариант «лествицы» Иакова, где спасение мира символически заключено в незримо присутствующих рабочих, строящих электрические башни, подобно башне Татлина тянущиеся к звездам. Динамизм, заложенный в подъеме марша, визуально усиливается стремительными вертикалями этих вышек, прорывая камерное пространство лестничной клетки – эта часть более всего близка барочным квадратурам.

Во всей остальной росписи от приемов барокко Сикейроса отличает, прежде всего, применение ассоциативного монтажа, с которым он познакомился благодаря советскому кинематографу. Сикейрос начинает сравнивать станковую живопись со статичной фотографией, а настенную – с кинолентой[3]. Содержание росписи рождается в динамическом акте восприятия, в цепи ассоциаций, на которую художник наталкивает зрителя. Встреча Сикейроса с С. Эйзенштейном в 1931 году в Таско, по словам самого художника, сыграла важную роль в его творчестве. Как писал Эйзенштейн о разрабатываемом им методе ассоциативного монтажа, «…отдельные куски работают не как изображения, а как раздражители, провоцирующие ассоциации. Этому сугубо способствует условие их частичности, вызывающей достройку воображения и через это чрезвычайную активизацию работы чувств и ума зрителя»[4].

[1] *Соколов А.В.* Указ. соч. С. 89.

[2] В образе солдата с ружьем заметно влияние кадров из фильма «Броненосец Потемкин» Эйзенштейна, а также обложек журнала Синдиката электриков «Lux». Подробнее, см. диссер. *Соколова А.В.*; Lear, John. Picturing the Proletariat: Artists and Labor in Revolutionary Mexico, 1908–1940. University of Texas Press, 2017.

[3] Более подробно о влиянии на пластику Сикейроса искусства кинематографа и теории длительности Анри Бергсона через идеи историка искусств Эли Форе, общавшегося с молодым мексиканским художником в Париже между 1919–1921 гг. и предложившего термин «кинопластика» в своем эссе «Fonction du cinema: de la cineplastique a son destin social» (1921), см. диссертацию Rosa de la Rosa, Natalia de la. UNAM. Tesis de Doctorado: Épica escenographica. David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932–1945). 2016.

[4] *Эйзенштейн С.М.* Избранные произведения в шести томах / гл. ред. С.И. Юткевич. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 334.

Как замечает Е.А. Козлова, постигая особенности выразительного языка кинематографа, Сикейрос приходит к мысли о подвижности видовых и жанровых границ в современном искусстве и возможностях нового синтеза: архитектура, скульптура, живопись, фотография, кино в силу способности взаимодействовать могут обогащать выразительные возможности друг друга. «Так, метод монтажа, посредством которого кинорежиссер организует повествование в единое ритмическое и смысловое целое, может стать руководством к действию для живописца-муралиста. Выбранное для росписи пространство он начинает рассматривать не как последовательность плоскостей, на которых могут быть написаны отдельные композиции-эпизоды, а как единое пространство, в котором может быть развернут целостный замысел»[1]. Благодаря техническим приемам, отработанным на аргентинской росписи цокольного помещения «Пластический этюд» (1933) – фиксация на фото- и видеокамеру для сбора и исправления материала, проецирование с помощью проектора эскизов на стену и их прорисовка на поверхности стены – Сикейрос ломает конструктивные рамки, нарушает тектонику лестничного куба и вопреки традиционным принципам стенописи оптически превращает плоскости стен и потолка в совокупность вогнутых полусфер с разным радиусом кривизны, предусматривающих множественность точек схода. Роспись должна была сразу со всех сторон окружить и атаковать перемещающихся по лестнице зрителей, производя эффект движимого экрана.

Как потом признавался сам Сикейрос, осознавая ограниченность охвата влияния стенописи в эпоху масс-медиа, мастера волнует идея сделать мураль фото- и киногеничной для последующей анимации и массового тиражирования[2]. Но по иронии судьбы в кинообъектив знаменитого мексиканского режисссера Эмилио Фернандеса попадает роспись не Сикейроса, а его идеологического соперника – Диего Риверы. В фильме «Рио Эскондидо» (1948) главная героиня (учительница, актриса Мария Феликс), поднимаясь по парадной лестнице Национального дворца в Мехико и впервые увидев эпическую фреску Риверы, отобразившую национальную историю, смотрит на нее, как неофит смотрит на лики святых. Сам подъем по лестнице приобретает ритуальный характер.

В этой завершенной четырьмя годами ранее трехчастной росписи (1929–1935) Ривера также пытается использовать символическое значение лестницы и объединить три стены живописными средствами: «В этой росписи я использовал восходящую архитектонику лестницы и соединил этот ритм с идеей революции, находящейся на подъеме. Каждый персонаж мурали получил диалектическую связь с соседними, согласно его роли в истории. Ничего изолированного, все – в обоснованной связи. Моя

[1] *Козлова Е.А.* Опыт национального самопознания: Мексика в творчестве художников-монументалистов XX в. М.: ГИИ, 2016. С. 282.

[2] *Siqueiros D.A.* Como se pinta un mural. 3rd ed. Mexico: Ediciones Taller Siqueiros, 1979. P. 119.

роспись в Национальном дворце стала внутренне единой пластической поэмой, которая, по моему мнению, композиционно объемлет историю народа в ее целостном виде»[1]. Однако в отличие от мурали Сикейроса, «пластическая поэма» Риверы выстраивается по иному монтажному принципу и отсылает скорее к доколониальным образцам настенной пластики, чем к киноприемам, представляя собой перегруженную историческими персонажами и деталями пеструю мозаику.

Обе работы, каждая по-своему, стали результатом так называемого «нового зрения», о котором подробно пишет Е.А. Бобринская: «Еще в 10-е годы и футуристы, и кубисты отмечали изменения в механике зрения как основной импульс для создания обновленного изобразительного языка. Однако особую остроту и радикализм эти проблемы приобретают к концу 1910-х и в начале 1920-х годов. Исследования границ и предельных возможностей зрения, попытки увидеть незримое, утопии новой физиологии зрения, способной изменить не только привычные формы, но также самого человека и социум, – эти проблемы занимают существенное место в культуре в начале XX в. … окончательно формируется зрение разбегающегося в разные стороны калейдоскопа – ненаправленное, блуждающее, рассредоточенное»[2]. Примечательно, что, по мнению Д. Козлова, именно «кинематограф начала XX века одновременно изменял глаз человека и был результатом труда измененного глаза»[3].

Калейдоскопичное зрение нового человека диктовало логику композиции «Портрета буржуазии» Сикейроса. Примененные фото- и киносредства давали нужные ракурсы для полигональной перспективы, направленной не на стоящего, а на движущегося зрителя с его блуждающим видением. Художник писал, что человек – это не статуя и не робот, двигающийся лишь по одной заданной оси, а зритель, перемещающийся по всей «топографии»[4]. Каждый новый шаг, новый поворот головы должен наталкиваться на новый импульс от очередного «узла» композиции произведения.

Команда художников во главе с Сикейросом экспериментально разработала пространственные решения, исходящие из проекции движения взгляда потенциального поднимающегося зрителя. К участию в эксперименте были привлечены сто человек, чей визуальный опыт был затем сведен к некому усредненному зрителю. В своих многочисленных лекциях начиная с 1940-х годов Сикейрос утверждает один и тот же принцип – использование полигональной активной перспективы – движимой формы для превращения инертных архитектурных конструкций в активное

[1] *March G.* Diego Rivera: mi arte y mi vida; una autobiografía hecha con la colaboración de Gladys March. Ciudad de México: Editorial Herrero, 1963. P. 131.

[2] *Бобринская Е.А.* Русский авангард: границы искусства. М.: Новое лит. обозрение, 2006. С. 227.

[3] *Козлов Д.* Клином красным бей белых. Геометрическая символика в искусстве авангарда. СПб., 2016. С. 108.

[4] Siqueiros D.A. Op. cit. P. 15.

пространство. Точек зрения может быть 10, 20, 30 и более – все зависит от пространства[1, 2].

Еще одну лестничную роспись, «Куаутемок против мифа», Сикейрос выполнил в 1944 году в доме своей тещи Электы Ареналь, сдававшей комнаты постояльцам[3]. Работа существенно отличается от предыдущих росписей. Создается впечатление, что здесь не роспись вписана в лестничную клетку, а, наоборот, лестница вписана в роспись – настолько масштаб шестиметровой стены (95 кв.м.) довлеет над лестничными структурами. На внешней стороне перил художник также располагает живопись. Идея «гезамкунстверка» проявилась в этой работе более смело – художник добавляет скульптуру в живопись. Начиная с середины 1940-х годов он разрабатывал так называемую «скульптуроживопись», интегрируя в свои кинетические мурали элементы скульптуры, таким образом физически вторгаясь в пространство зрителя. В композицию этой росписи Сикейрос включает две полихромные скульптурные головы, выполненные Луисом Ареналем, размещая их под лестничным маршем. Змеиную голову ацтекского бога Кецалькоатля он помещает под фигурой Куаутемока в углу, на стыке двух стен, таким образом визуально соединяя их. Опрокинутая набок голова павшего от руки конкистадора индейца располагается на полу у центральной части стены, как будто скатываясь к ногам зрителя.

«Вырывающийся» на зрителя передний план достигается за счет наступающего ракурса вздыбленного мифического кентавра. Движение этого полета даны в непрерывности. Так, если задних копыт у кентавра два, то передняя пара, зависшая в воздухе, изображается два раза, в двух временных фазах. Посредством этого монтажного приема и активного ракурса создается эффект движения на зрителя. В работе ацтекский вождь стоит на вершине пирамиды. Быть может, географическая близость к художнику многоступенчатых пирамид (в частности пирамиды Солнца в Теотиуакане), в которых центральным элементом выступал монументальный лестничный марш, влияла на его визуальный словарь. Мастер неоднократно использовал похожие лестнично-пирамидальные образы в своих произведениях – «Тропическая Америка», «Смерть Захватчику» и др. К несчастью, работа была демонтирована и перенесена в старинное здание «Tecpan de Santiago Tlatelolco» в 1963–1964 годы, но уже без лестницы, что усложняет анализ произведения.

[1] Ibid.

[2] Так он поддерживал новые виды архитектуры, где прямоугольник, квадрат и окружность – это не застывшие формы, а трансформируемые во все мыслимые измерения. В этом смысле Сикейрос стал предвестником современной архитектуры. Достаточно вспомнить здания Захи Хадид или Сантьяго Калатравы, чтобы попытаться представить, о каких пространствах мечтал Сикейрос. Правда, в его представлении подобные строения необходимо было бы наполнять монументальными росписями.

[3] Роспись была исполнена тайно по причине полулегального статуса пребывания художника в стране из-за дела Троцкого.

Последней и наиболее мучительной для художника росписью лестничной клетки стала «Патриции и убийцы» («Patricios y patricidas»). Этот проект художник реализовывал в несколько этапов, пытаясь активизировать 400 м² монументальной тяжелой архитектоники колониального здания.

Композиция, которую друг художника И. Григулевич, имея в виду ее мрачную загадочность, сравнивает с поздними «черными» фресками Гойи[1], появилась в здании бывшей таможни, переданном позже Министерству народного просвещения, по заказу муниципалитета Мехико. Сикейрос в очередной раз уничтожает грани между стенами и потолком, но на этот раз с помощью конструкций из синтетических материалов, используя вогнутые и выпуклые вставки для визуальной трансформации разрозненных архитектурных плоскостей. Так он получает единое полотно, в котором изображает очередную битву. Уродливые головы монстров с рогами, острыми звериными ушами и круглыми глазами навыкате выплывают из темноты, чтобы стать жертвами атаки других, столь же безобразных созданий. Чудовища воплощают социальные несчастья, порожденные властью «патрициев»: нищету, голод, болезни, зависть, продажность средств массовой информации (первоначально название росписи звучало как «Апофеоз свободы слова»).

Если в предшествующих росписях художник представлял архитектурное пространство живым и осязаемым, придавая ему человеческие пропорции, то здесь крайне абстрактные и трудно считываемые гигантские формы настораживают и ошеломляют зрителя. Взгляд человека должен охватить куда более масштабные области. Начиная с первых эскизов 1936 года художник неоднократно, в 1956, 1966 и 1971 годах, возвращался к «Патрициям», но роспись так и осталась незавершенной. Это был случай, когда он пытался, но так и не смог достичь отчетливости замысла и добиться желанного образного решения, оставив свободу интерпретаций для созерцающих стенопись. Из-за незаконченности работы остались большие площади неразработанных чистых цветов. При этом отдельные фрагменты очень выразительны, фото- и киногеничны.

Итак, мы коротко рассмотрели ключевые работы Сикейроса, в которых художник стремился сделать свое восприятие мира частью «проживаемого пространства»[2] посетителей и работников этих общественных институций, вынужденных ежедневно сталкиваться с визуальными образами, поднимаясь по лестнице. На примере «Портрета буржуазии» мы показали, как в лестничном пространстве само движение человека активизирует геометрические ритмы, заложенные в кинетической стенописи. Используя полигональную активную перспективу, художник не стремился поразить оптическими анаморфозами, оставляя за двигающимся зрителем возможность восприятия изображения с множества точек зрения.

[1] *Григулевич И.Р.* Сикейрос. М.: Искусство, 1980. С. 121.

[2] *Лефевр А.* Указ. соч.

Безусловно, Сикейрос был не одинок в своих исканиях. Помимо упомянутых итальянских и русских футуристов, в 1920-е годы в рамках школы Баухаус также исследовали проблему взаимоотношений человеческого тела с пространством, разрабатывали тот самый обнуляющий дизайн для идеального общества. Особенно примечательна знаменитая картина Оскара Шлеммера «Лестница Баухауса» (1932) – реквием по школе Гропиуса, закрытой нацистами. Она олицетворяет новое социальное пространство – своеобразный конвейер по созданию новых людей. В этом контексте лестничные росписи Сикейроса представляют собой попытки воплотить подобный конвейер.

Утопическая идея нашла отклик не только в Мексике. Согласно исследованиям Соколова[1], резонансные выступления художника по всему миру захватывали слушателей, оказав сильное влияние на советских монументалистов Б. Тальберга, Д. Мерперта, Л. Полищука, С. Щербининой и многих других, ставших очевидцами лекций мастера в Москве и Ленинграде в 1950–1970-е годы. Уже в первой совместной работе Полищука и Щербининой росписи главной лестницы в музее этнографии народов в Ленинграде чувствуется влияние мексиканского муралистма. Само ее расположение в архитектуре свидетельствовало об этом – она целиком покрывала стены и сферическое перекрытие лестничного марша, перемещавшего «заинтересованных лиц с первого этажа на второй»[2].

[1] *Соколов А.В.* Указ. соч. С. 141.

[2] *Кортасар Х.* Указ. соч. С. 671.

И.В. Перельман

Гендерный подход как аналитический прием изучения произведений русской живописи второй половины XIX века

Гендерные исследования – сравнительно молодое направление гуманитарного знания о человеке, получившее широкую популярность в западной и отечественной науке начиная с 70-х годов XX века. Гендерная методология направлена на осмысление властных отношений между «мужским» и «женским». Бытию гендера свойственно эстетическое измерение, которое в процессе исторического развития нашло отражение в произведениях искусства, в частности в произведениях живописи. Представления о «гендере» постепенно входили в общественное сознание вместе с утратой последним веры в Высшего Другого, регламентирующего жизненные рамки «мужского» и «женского». Такие представления возникли более двухсот лет назад и связываются с исторически обусловленными процессами формирования нового менталитета, мыслительных парадигм, бытия – сознания в европейской, а затем и в русской культуре. Эстетическое измерение гендера позволяет по-новому взглянуть на хорошо знакомые широкому зрителю произведения, открыть в них иные смысловые грани. Исследователь подходит к интерпретации образа с точки зрения стереотипов социального конструирования индивида, прослеживает вектор их трансформации. Этот подход не может быть равнозначным аналогичному исследованию на другом эмпирическом материале, поскольку искусство живописи является уникальной знаковой системой, осуществляющей собственный способ эстетического познания. Новизна исследования заключается в попытке философско-эстетического осмысления усвоенных и создаваемых элементов российской гендерной культуры (системы) второй половины XIX века, отраженных в структуре художественного образа.

Гендерная история, заключенная в художественном образе, позволяет проследить эстетическую эволюцию понятий «мужчина» и «женщина». Она уделяет равное внимание и тому и другому. Ее функция синтезиру-

ющая. Основными категориями гендерно чувствительного анализа являются «маскулинность» и «фемининность». Однако они не просто вводятся в исследовательский процесс как унитарные модели, но детально уточняются. Категории маскулинность / фемининность в современном исследовательском поле могут рассматриваться в различных научных парадигмах. Мы их рассматриваем в контексте постструктурализма и феминистской критики, в рамках которых утверждается «деконструкция идеи единой, твердой, универсальной маскулинности»[1]. Известная австралийская исследовательница Р. Коннелл говорит о существовании иерархии маскулинностей, в которой выделяет гегемонную, а также подчиненные и маргинализированные маскулинности[2]. Множественность маскулинностей подтверждают и другие исследователи[3]. Дискурсивный характер носит и осмысление фемининности[4]. Традиционная история, считает Р. Коннелл, исходит из традиционной фемининности, в ней не отражен опыт «маргинализированных форм фемининности[5]. Внутри полов объективно существуют отношения власти / подчинения, а также сочетания маскулинных и фемининных черт в одном индивиде. Маскулинность / фемининность – это исторически, социально и культурно обусловленные феномены. Они включают в себя представления о стереотипах мужского и женского. Как предметы эстетического исследования маскулинность / фемининность имеют оригинальную сущность и внутреннюю структуру. Они требуют специальной аналитической оптики. В этой связи искусство живописи мы понимаем как визуальный дискурс маскулинного и фемининного полей, представляющих собой метафору гендерного сознания. Методология его исследования является междисциплинарной и включает в себя концептуально-семантический анализ как базовую стратегию, типологический анализ, феминистскую критику, а также методологию рецептивной эстетики. Новизна исследования заключается в рассмотрении художественного образа как текста культуры с точки зрения его гендерной экспертизы. Данная методология делает гендер важной категорией философско-эстетического анализа, позволяющей обогатить пространство художественной культуры новым содержательным измерением,

[1] *Севелова М.А.* Маскулинность и фемининность как ключевые категории гендерной теории. Вестник Костромского государственного университета им. Н.А.Некрасова. 2011. №5–6. С. 45.

[2] Подробнее: *Коннелл Р.* Фемининность и маскулинность // Гендер и власть: Общество, личность и гендерная политика / Авториз. пер. с англ. Т. Барчуновой. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 227–325.

[3] *Ильиных С.А.* Множественная маскулинность. URL: http://ecsocman.hse.ru/data/2011/12/07/1270377758/Ilinyh.pdf (дата обращения 1.05.2017); *Она же.* Преобразование гендерной системы и новое трактование концептов маскулинности – фемининности. Социологический альманах. 2012. № 3. С. 55–66; *Севелова М.А.* Указ. соч. С. 43–47.

[4] *Ильиных С.А.* Множественная фемининность // European science review. 2014. №3–4. С. 128–131.

[5] *Коннелл Р.* Указ. соч. С. 256.

в котором превалировавшая прежде андроцентричность переосмыслена в русле обновленного методологического подхода. Гендерные исследования в пространстве искусства и, в частности, в пространстве живописи ставят задачу изучения в художественной образности мужского и женского опыта в их взаимовлиянии и взаимообусловленности. Это интегративные исследования, принципом которых является изучение образов представителей разных полов как эгалитарных объектов, обладающих самобытными характеристиками, качествами, отличающими их, но при этом не уничижающими.

Гендерный аспект художественного образа в произведениях русской живописи середины XIX века

Середина XIX века рассматривается в отечественном искусствознании как отдельный этап развития русского искусства[1], который отличался внутренней эклектичностью. Среди новаторских тенденций этого периода отмечается формирование русской национальной художественной школы. Русская живопись завоевывала новые позиции, в ней появлялись актуальные сюжеты и темы, утверждалась жизненность, злободневная современность, связь с действительностью. В 50–60-е годы XIX века утверждалось новое измерение реализма в русском искусстве. Он отличался от реализма предыдущего периода расширением сферы отражения жизни, обращением к бытовым и обыденным ситуациям, конфликтным и кризисным явлениям действительности. Именно эти особенности позволяют видеть в нем пространство гендерно измеримого контекста. Кроме того, критический характер русской литературы и публицистики данного периода оказывал на художников сильнейшее влияние, побуждая их отражать свои мысли и переживания в художественной образности. Искусство становилось «учебником жизни»[2], в котором рассматривались и критиковались вопросы общественного бытия, его стереотипы и противоречия, в том числе и те вопросы, которые современной наукой называются гендерно сенситивными, то есть связанными с социальным проявлением пола. Они подвергались пристальному анализу и акцентировались как важная сторона жизни общества.

В русской культуре, особенно XIX века, вопрос о том, « что… в искусстве должно безусловно быть объектом воспроизведения, как социально значимая действительность, всегда был мерой вещей»[3]. Особенно остро

[1] Подробнее: *Леонов А.И.* Русское искусство середины XIX века // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / Под ред. А.И.Леонова. М.: Искусство, 1958. С.3–12.

[2] Подробнее: *Чернышевский Н.Г.* Эстетические отношения искусства к действительности. URL: http://az.lib.ru/c/chernyshewskij_n_g/text_0410.shtml (дата обращения: 30.08.2017)

[3] *Асафьев Б.В.* Русская живопись. Мысли и думы / Вступ. ст. и коммент. С.Г. Галагановой. М.: Республика, 2004. С. 24.

этот вопрос встал в 50-х годах XIX века. Причиной его, по мнению многих критиков, стало поражение России в Крымской войне. «После окончания Крымской войны родилась и быстро выросла наша обличительная литература», – утверждал Д.И. Писарев[1]. Вслед за литературой рождалась новая живопись. «Крымская война и наступивший тотчас после нее период разверзли наконец уста и русскому художнику. До какой степени это нужно было; до какой степени также и искусство почувствовало себя общественной силой, создательницей того, что всем необходимо вовсе не для праздной забавы и любования; до какой степени много накопилось за последние годы материала, прежде неведомого, а теперь просившегося наружу; до какой степени новый живописец чувствовал потребность и призвание идти заодно с остальным обществом, – это все ярко доказывается той массой картин, какая стала появляться со времени нового царствования, тотчас после окончания Крымской войны. Это все были картины с новым содержанием и настроением. Ни в один прежний период не было подобной массы художественных созданий. С конца 50-х годов они полились нескончаемым, все более и более разраставшимся потоком. Все они, почти одною сплошною массой, принадлежали уже такому направлению, в котором нарисовались свои особенные, совершенно определенные черты. Первыми и главными чертами явились реализм и национальность»[2].

Середина XIX столетия актуализировала проблему познания жизни средствами искусства. В изобразительном искусстве наблюдались тенденции «к освоению реальности (как в историческом, так и в современном контексте)»[3]. Кроме того, внесение в содержательный контекст русской живописи образов людей, почерпнутых художниками в отдаленных уголках России и зарубежья, интерес к жизни и культуре других стран и народов способствовали появлению в ней этногендерного компонента, обогащающего гендерно репрезентативное поле изображенных и отражающего широкую панораму гендерных моделей, идеологий, практик.

В преддверии рассматриваемого периода в русской живописи происходило становление нового этапа развития национального бытового жанра. Он был связан с именем Павла Андреевича Федотова. «В маленьких полотнах Федотова русское общество увидело свою ничем не приукрашенную жизнь, рассказанную искренне, правдиво, безыскусственно и удивительно ярко»[4]. В центре творчества Федотова актуальное поле

[1] *Писарев Д.И.* Реалисты // Литературная критика: В 3-х т. / Сост., примеч.Ю. Сорокина / Л.: Худож. лит., 1981. Т. 2. Статьи 1864–1865 гг.: Реалисты, Промахи незрелой мысли и др. С. 7.

[2] *Стасов В.В.* Наша живопись // Избранные статьи о русской живописи. Сост. и примеч. Г. Стернина. Переизд. М.: Дет. лит., 1984. С. 42–43.

[3] *Степанова С.С.* Искусство и действительность: живая натура и художественный образ // Русская живопись эпохи Карла Брюллова и Александра Иванова: Личность и художественный процесс. СПб.: Искусство – СПБ, 2011. С. 179.

[4] *Недошивин Г.А.* Павел Андреевич Федотов // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / Под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 13.

мужского и женского социального поведения, подвергающееся остросатирической художественной критике. Разносторонне одаренный человек, в изобразительном искусстве Федотов заявил о себе прежде всего в рисунке. В его богатом графическом наследии выделяется корпус работ, связанный с гендерной проблематикой, и в первую очередь с критикой современного ему института семьи. Ищущий и не находящий в жизни справедливых основ человеческого существования[1], Федотов иронично высказывался о жизни, о семье и принципах её устроительства. Сравнивая жизнь с толкучим рынком, Федотов писал: «Не хвастайтесь умением выбрать жену – нет, такого умения не существует. Молитесь только, чтобы попасть вам на честного продавца толкучего рынка»[2]. Холодный расчет как принцип построения семейного союза обыгрывается художником в рисунках «Первое утро обманутого молодого» (1844), «Невеста с расчетом» (1849). Своего блестящего воплощения она находит в картинах «Разборчивая невеста» (1847, ГТГ) и «Сватовство майора» (1848, ГТГ).

В шестидесятые годы XIX века русское изобразительное искусство делает настойчивые попытки эстетического осмысления мужского и женского социокультурного опыта разных исторических эпох. В эти годы начинает формироваться историко-бытовой жанр русской живописи, основоположником которого считается В.Г. Шварц[3]. Получив образование в Александровском лицее и Петербургском университете, одновременно занимаясь в классе батальной живописи Императорской Академии художеств, Шварц своим творчеством наметил художественное осмысление того русского исторического наследия, которое впоследствии блестяще продолжили разрабатывать В.М. Васнецов, В.И. Суриков и А.П. Рябушкин. Зерном его творчества был интерес ко временам допетровской Руси. Несмотря на короткую жизнь, своими картинами и рисунками на сюжеты из средневековой русской истории Шварц сумел продемонстрировать не только художественный талант, но и великолепное знание характеров, быта, костюмов, обрядности допетровской Руси. «Как всё это верно, как исторично!» – писал В.В.Стасов[4] о картине Шварца «Сцена из домашней жизни русских царей (Игра в шахматы)» (1865). Именно эти особенности творчества художника позволяют нам говорить о моделировании в его произведениях мужского и женского социально-исторического бытования, своеобразного гендерного ретроспективизма, в центре которого

[1] *Степанова С.С.* Человеческая комедия и драма жизни в зеркале искусства Павла Федотова. Третьяковская галерея. Журнал. 2015. №2 (47). URL: http://www.tg-m.ru/articles/2-2015-47/chelovecheskaya-komediya-i-drama-zhizni-v-zerkale-iskusstva-pavla-fedotova (дата обращения: 3.09.2017).

[2] ОР ГРМ. Ф. 9. Ед. хр. 25. Л. 1.

[3] Подробнее: *Таранушенко С.А.* Вячеслав Григорьевич Шварц // Вячеслав Григорьевич Шварц: переписка, 1838–1869: к 175-летию со дня рождения. Курск.: Издательство «ПОЛСТАР», 2013. С. 13–37.

[4] *Стасов В.В.* Новые художественные издания. I. (Рисунки В.Г. Шварца) // Собрание сочинений. Т.2. Художественные статьи. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1894. С. 295.

репрезентация царско-боярской среды. В своих исторических пристрастиях Шварц отдавал предпочтение XVI и XVII векам. «Тут было истинное его поле, истинное его призвание»[1]. На эстетическом осмыслении видных фигур русской истории XVI и XVII веков строятся основные произведения Шварца, среди которых картина «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1864), рисунок «Обряд поднесения перчатки Иоанну Грозному на соколиной охоте» (1868), картина «Патриарх Никон в Новом Иерусалиме» (1867), иллюстрации к повести А.К. Толстого «Князь Серебряный» (1862 – 1864). В центре внимания художника находится деспотичная личность, наделенная огромной властью. Эту личность автор понимает как своеобразного культурного героя ушедшей эпохи, воплощающего образ гегемонной маскулинности, и производит ее глубокую психологическую разработку. «Шварц впервые в русском искусстве создал яркий образ Ивана Грозного»[2]. Грозный стал для художника главным выразителем гегемонной маскулинности патриархатного социального порядка. «Гегемонная маскулинность всегда конструируется по отношению к разнообразным подчиненным маскулинностям, а также по отношению к женщинам»[3]. Она находится на вершине гендерной иерархии. Ей подчиняется другая форма маскулинности – маскулинность соучастников[4], то есть тех мужчин, которые не стремятся занять гегемонную позицию в социуме из-за отсутствия желания или возможностей. В творчестве Шварца это гонцы, ратники, воеводы, послы, образы которых художник создает в картинах и рисунках («Гонец XVI века» (1868), «Русский ратник» (1864), «Воевода царя Алексея Михайловича» (1865), «Русский посол при дворе римского императора» (1866), «Иностранные послы в посольской избе XVII века» (1867)). Тяжеловесность и неповоротливость воинов, облаченных в кольчугу, шлемы, сапоги с загнутыми кверху носками, дорогое посольское одеяние, – все эти детали, соединенные с величавостью образов, доподлинно воссоздают ведущие средневековые практики маскулинности.

Поле мужского бытования средневековой Руси Шварц расширяет за счет художественного осмысления маскулинных практик частной жизни. Показательна в этой связи картина «Царь Алексей Михайлович, играющий в шахматы» (1865). В ней шахматную партию разыгрывают люди разного положения: царь и боярин. Сюжетика частной жизни русских царей обычно художниками связывалась со сценами охоты, пиров. Шварц впервые в русской живописи показывает царя, увлеченного интеллектуальной игрой, что делает образ последнего более полнокровным, раскрывает

[1] Там же. С. 291.

[2] *Толстой В.П.* Вячеслав Григорьевич Шварц // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / Под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 724.

[3] *Коннелл Р.* Указ. соч. С. 249.

[4] Подробнее: *Ильиных С.А.* Концепты маскулинности и фемининности в русле гендерного подхода. URL: http://ideaidealy.ru/wp-content/uploads/2013/01/S.A.Ilinykh_410_2011_t_1.pdf (дата обращения: 30.08.2017).

непривычную для зрителя сторону царской жизни. Подобным подходом художник словно высказывает свое положительное отношение к царственной особе, указывает на ее интеллектуальный потенциал, разрушает закрепленные в искусстве традиционные изобразительные стереотипы русских государей, дополняет круг репрезентации гегемонной маскулинности новым содержательным контекстом, наполняет исторический жанр бытовым «звучанием». Главные герои картины, будучи партнерами в игре, в жизни занимают разный социальный статус. Об этом говорит стоящая фигура боярина, композиционно противопоставленная художником сидящему царю, передвигающему шахматные фигуры.

Женские исторические образы художнику не удавались так, как мужские. Они страдали отсутствием той глубокой психологической разработки, которой отличались его мужские персонажи. Показательны в этой связи рисунок Шварца «Ярославна» (1867), иллюстрация «Наречение царской невесты царевною» (1868), картина «Угощение боярина (князь Серебряный в гостях у боярина Морозова)» (1865) . В них очень точно выписан женский исторический костюм, украшения, но поведение самих героинь скованно, порой обезличенно. В отдельных произведениях подчеркивается обрядность, церемониальность происходящего. От героинь веет торжественностью и покоем, величавостью и достоинством, которое является частью этического и эстетического конструкта средневековой русской феминности.

Особняком в этом ряду стоит последняя картина Шварца «Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче» (1868). Традиционно исследователи утверждали, что идеей картины является противопоставление в ней двух чуждых миров, сосуществующих внутри средневекового русского социального уклада: «на одном конце пышное великолепие царя и придворных, а на другом – нищий, угнетенный народ»[1]. Нам хотелось бы обратить внимание на то, что картина посвящена женской царственной особе, которая напрямую в ней не представлена. Зритель видит роскошный поезд с золоченой каретой, в которой, как в драгоценном ларце, сокрыта царица. К женскому историческому образу как к некой тайне, пока недоступной, неподвластной точному художественному воплощению (определению), мастер только робко подступает, изображая лишь внешнюю оболочку, в которую он заключен. Одновременно таким композиционным решением автор очень точно подчеркивает принадлежность этого образа исключительно частной жизненной сфере, строгую регламентированность его социального бытования (поведения), ограничение явленности. Пройдет немало времени, прежде чем яркие женские образы русской истории найдут замечательное воплощение в произведениях В.И. Сурикова и И.Е. Репина. На раннем же этапе развития русской исторической живописи в центре пристального художественного осмысления находилась мужская личность. Предпринимались попытки

[1] *Толстой В.П.* Указ. соч. С. 736.

осмысления женских исторических и литературных персонажей, но эти образы не получили убедительной разработки.

Характер живописи критического направления во многом определило то обстоятельство, что «передовой гражданской позиции художника не всегда соответствовала высокая степень одаренности»[1], в связи с чем значительная часть произведений, ярко репрезентирующих круг гендерно чувствительных проблем своего времени, сегодня относятся к малоизвестным и считаются произведениями второго плана.

Одним из первых представителей критического направления в русской живописи середины XIX века является Н.Г. Шильдер. «Именно Шильдер впервые в ту эпоху обратился к теме женской судьбы, которая приобрела потом особенное значение в творчестве ряда художников-шестидесятников»[2]. Его творчество развивалось под влиянием произведений П.А.Федотова. В нём чувствуется та же острота социального звучания. Однако по силе живописной выразительности этот художник все-таки Федотову уступал. Творчество Шильдера позволяет выявить круг гендерно сенситивных сюжетов и проблем, актуализированных в тот период. Его образы содержат критику повседневных гендерных практик и одновременно выявляют ведущие гендерные идеологии, обозначенные в пространстве русской культуры этого периода.

Лучшей работой Шильдера считается картина «Искушение» (1857, ГТГ), за которую автор получил Большую серебряную медаль Императорской академии художеств. В ней обличается проблема нравственного выбора, стоящая перед женщиной в критический момент ее жизни. Сюжет соблазнения бедной девушки хитрой сводней представляет собой в искусстве извечный мотив «столкновения невинности и соблазна»[3]. Аллегорическое изображение гендерно обусловленной «мышеловки» роднит «Искушение» Шильдера с акварелью Федотова «Мышеловка, или Бедной девушке краса – смертная коса»[4]. Мотив «мышеловки» подчеркивается художником и во включении в сюжет кошки, охотящейся на мышь. Смысловое наполнение картины Шильдера также аналогично рисунку А.Ф. Чернышева «Сваха и модистка» (1840 –е годы). Художник обличает беспомощность молодой модистки перед лицом тяжелой жизни. Обращает на себя внимание и занятие молодой особы: у Федотова и Шильдера она швея, у Чернышева модистка. Мотив молодой бедной швеи будет продолжен в картине Я.В. Шаврина «У постели больной матери» (1867). Шаврин в отличие от других художников сумел найти новые смысловые грани в образе бедной девушки, добывающей пропитание собственным трудом. В картине нет искусительницы-сводни. Молодая швея кормит

[1] *Шумова М.Н.* Русская живопись середины XIX века. М.: Искусство, 1984. С. 7.

[2] Там же. С.10.

[3] *Мамонтова Н., Приймак Н.* Николай Шильдер и его картина «Искушение» // Третьяковская галерея. Журнал. 2007. №4 (17). С. 34.

[4] Подробнее: *Мамонтова Н., Приймак Н.* Николай Шильдер и его картина «Искушение». Указ соч. С. 34–43.

своим трудом старушку мать, как и у Шильдера, но борется не с искушением, а с бедностью и собственной усталостью. Усталость и безысходность как главные эмоциональные доминанты молодой женщины, пытающейся прокормиться собственным трудом, станут основными образными характеристиками героинь русской живописи середины XIX века и найдут законченное знаково-символическое воплощение в сюжете о швее. Именно образ молодой швеи формирует эстетическую норму страдающей женственности и воплощает в себе гендерный стереотип в сфере женского труда городского населения данного культурно-исторического периода. Подтверждение этому мы находим и в работах других художников, в частности «Швея» М. Клодта (1875), К.Е. Маковского (1861). Образ молодой женщины, беззащитной в своей бедности, продолжает развиваться у А.Е. Бейдемана в рисунке «Сцена на кладбище» (начало 1850-х годов), в акварели К.А. Трутовского «Благодетельница». Бедность как социальная характеристика молодой женщины разрабатывается художниками через целую систему мотивов, в частности через мотив женского «дворянского пролетариата»[1], вынужденного добывать самостоятельно хлеб насущный и служить низшим сословиям, как в картине В. Перова «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866). Воплощением трагического в женской судьбе становится мотив болезни или потери супруга-кормильца, как в картинах М. Клодта «Больной музыкант» (1859), К. Маковского «Вдовушка» (1865) или В. Перова «Проводы покойника» (1865). Тема бесправия женщины в выборе судьбы раскрывается Н. Пукиревым в картине «Неравный брак» (1862), Шильдером в картине «Сговор невесты» (1859, ГРМ), в которой очень подробно, повествовательно разработан сюжет сговора невесты за неприятного ей жениха. Автор дает очень меткую эмоционально-психологическую характеристику всем персонажам картины, обличая человеческое равнодушие с одной стороны и бессилие с другой.

Сюжет «Сговора невесты» одновременно с Шильдером, в 1859 году, в конкурсе на получение Большой золотой медали начинает разрабатывать А.М. Волков. По-иному, но не менее драматично он интерпретирует этот сюжет в своей картине «Прерванное обручение» (1860, ГТГ). В его многофигурной сложной композиции с подчеркнутой наглядностью показано «разоблачение» жениха богатой невесты, ведущего двойную личную жизнь и уже бросившего женщину с ребенком. В таком прочтении сюжета две женщины становятся жертвами нравственной нечистоплотности, обмана. Обе страдают и остаются с разбитым сердцем. Конфликт, включающий манипулирование судьбами женщин, эстетически обличает поведение ведущего участника традиционного гендерного контракта[2].

[1] *Айвазова С.Г.* Очерк 1. Феминистская традиция в России. 2. Права женщин в контексте русской культуры // Русские женщины в лабиринте равноправия. Очерки политической теории и истории. URL: http://www.owl.ru/win/books/rw/01_2.htm (дата обращения: 14.12.2014).

[2] «Гендерный контракт – это контекстуально обусловленные, иерархически структурированные образцы взаимодействия полов» (*Роткирх А., Темкина А.* Гендерные контракты в России:

Вообще сговор невесты, благословение, обручение как брачные мотивы (предсвадебные этапы) получают в сюжетах русской живописи середины XIX века широкое освещение (картины С.И. Грибкова «Перед свадьбой» (1872), «Благословение на свадьбу» (1886), «Благословение невесты» (1887), «Свадебный выкуп» К.А. Трутовского (1881)). В этой связи обращает на себя внимание картина А.Ф. Чернышева «Благословение невесты» (1851). В работе чувствуется близость автора художественному мышлению Федотова. «Само стремление Чернышева воплотить в лице невесты свое представление об идеально чистом, совершенном девическом образе близко исканиям Федотова, создающего в эти годы в своих картинах и портретах глубоко лирические женские типы»[1]. Преемственность Чернышева, восходящая к Федотову, чувствуется и в композиционном строе картины, в освещении героев. Обобщая сказанное, можно сделать вывод о том, что образ невесты стал одним из устойчивых мотивов женственности, одним из проявлений прекрасного женского образа в русской живописи середины XIX века, эстетической нормой воплощения женственности в данный культурно-исторический период ее осмысления, в многообразии сюжетных мотивов формируя один из главных стереотипов женственности. Своеобразной антитезой стереотипу невесты становится образ молодой вдовы, который переводит женский персонаж в иной социальный статус, на иной уровень рефлексии и эмоциональной интонации («Вдовушка» Я.Ф. Капкова», картины с тем же названием П.А. Федотова (1851–1852), К. Маковского (1865)).

Однако появлялись женские образы и иного порядка. В. Максимов создает модель визуальной типизации женских гендерных ролей привычного репертуара действий. В картинах «Шитье приданого» (1866), «Мечты о будущем» (1868), «Материнство» (1871) связующим образным звеном становится закрепленный традицией мотив перехода (перерождения) героини из состояния невесты в состояние женщины, ожидающей ребенка, и финального состояния материнства. Символично, что ни в одной из картин не присутствует мужской образ, поэтому ступени становления женственности воспринимаются как этапы автономного развития, этапы инициации материнства, движения к нему как к возвышенному, кульминационному событию, важнейшему акту природного и социального проявления пола.

Бытовые деревенские сцены, типы российских и украинских крестьян и крестьянок, местных дворян и церковнослужителей составляют важную, сенситивную с позиций гендерной окрашенности, образность русской

аналитическая модель // Российский гендерный порядок: социологический подход: Коллективная монография / Под ред. Е. Здравомысловой, А. Темкиной. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2007. С. 172.)

[1] *Ракова М.М.* Алексей Филиппович Чернышев // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / Под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 244.

живописи середины XIX века. Сюжеты картин, связанных с народными гуляниями, свадебным церемониалом, ярмарками и рынками, переселенцами, формируют эстетический стереотип народной гендерной ментальности. Глубокий вклад в создание такой образности внесли крупные мастера живописи середины – второй половины XIX века, такие как В.П. Верещагин, И.П. Трутнев, И.И. Соколов, К.А. Трутовский. Они представили гендерное пространство Российской империи как пространство взаимодействия разных национальных групп, тем самым эстетически осмыслили этногендерный контекст империи. Средствами живописи они сформировали категориальную матрицу гендерного уклада Российской империи. Часто эстетическая интерпретация этнических гендерно сенситивных сюжетов была связана не только с населением центральной России, но и с народами Европы, Кавказа, Средней Азии, Китая. В частности, китайскую национальную образность и быт разрабатывали такие русские художники середины XIX века, как А.М. Легашев, К.И. Корсалин, И.И. Чмутов, Л.С. Игорев[1].

Тема любви и ее основной мотив – свидание; тема семьи, родительства и ее основной мотив – материнство получают в творчестве художников середины XIX века самое широкое национально-этническое осмысление. Таким образом, в русской живописи середины XIX века сложился полиэтничный гендерный дискурс, выявлявший гендерную стереотипизацию, характерную для многонационального государственного образования. Этот факт, кроме прочего, разрушает представление о русоцентричности культуры Российской империи XIX столетия. Кроме того, в исследовании живописи как части визуальной культуры мы солидарны с позицией Е.А. Вишленковой, которая признает визуальное не менее важным, чем нарратив, и «не сводимым к структуралистскому пониманию языка как логоса… в визуальные исследования входит изучение эмоций и анализ процессов стереотипизации, через которые осуществляется осознание пола, расы, сексуальной ориентации, класса, нации, субкультурной идентичности»[2]. Такому подходу к воплощению перечисленных мотивов активно способствовали заграничные поездки, и прежде всего пенсионерские, молодых художников-выпускников Императорской академии художеств на стажировку в Италию и другие европейские страны. Помимо прочего, вниманию живописцев к сценам семейной жизни и появлению в искусстве темы частного человека и частной жизни способствовала казарменная атмосфера России конца 1840 – начала 1850-х годов. Семья как один из главных институтов гендерной стереотипизации переживает в этот период разнообразные попытки осмысления. Мотив семьи раздви-

[1] Подробнее: *Смирнов Г.Ю.* Антон Михайлович Легашев, Кондратий Ильич Корсалин, Иван Иванович Чмутов, Лев Степанович Игорев // Русское искусство: очерки о жизни и творчестве художников. Середина девятнадцатого века / Под ред. А.И. Леонова. М.: Искусство, 1958. С. 541–566.

[2] *Вишленкова Е.А.* Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М.: Новое литературное обозрение, 2011. С.16–17.

гает социальные и этнические границы, и если в произведениях салонно-академической направленности он имеет холодно-отстраненный, социально-репрезентативный контекст (работы Е.С. Сорокина «Семейный портрет» (1844), Ф.М. Славянского «Семейный портрет. На балконе» (1851), «Семейный портрет» (1852)), то в работах критической направленности появляется контекст соучастия, взаимопомощи, теплоты семейных отношений (картины М.С. Башилова «Три поколения» (1858), В.П. Верещагина «Свидание заключенного со своим семейством» (1868), Е.С. Сорокина «Испанские цыгане» (1853), С.И. Грибкова «Крестьянин, стригущий овцу» (1852)).

В середине XIX века в русском изобразительном искусстве возникает мотив женщины нового типа, отражающий трансформацию гендерных норм в среде просвещенной молодежи 1860-х годов. В этой связи необходимо назвать иллюстрацию К.А. Трутовского к басне И.А. Крылова «Прохожие и собаки» (1864), а позже появление картины того же автора «Сельская учительница» (1883). Подобные образы стали предтечей будущей системы сюжетов о социальной роли женщины нового типа, которая будет глубоко осмыслена мастерами живописи второй половины XIX века, в частности художниками-передвижниками.

Русская живопись середины XIX века эстетически осмыслила мужской и женский социокультурный опыт как современности, так и других исторических эпох. Она заложила основы гендерного ретроспективизма в бытовом жанре, осмыслила ведущие средневековые практики маскулинности. В критическом направлении живописи впервые зазвучала тема женской судьбы, выявились разнонаправленные женские гендерные идеологии. В сюжете о молодой швее нашел обобщение гендерный стереотип в сфере женского труда городского населения. На основе образа невесты и мотивов ее сговора, выкупа, благословения обобщается стереотип идеальной женственности, эмоциональной антитезой которому служит образ молодой вдовы. Семья как важный институт гендерной стереотипизации переживает яркий период своего эстетического осмысления.

Концептуализация идей национальной феминности и маскулинности в русской живописи второй половины XIX века

Одним из ведущих аспектов гендерной сенситивности живописного образа является отражение в нем идей национальной феминности и маскулинности. Большую лепту в разработку этой темы внесли мастера Товарищества передвижных художественных выставок. Концепция русской национальной феминности строилась ими на основе эстетического преломления образов сказочных княжон и царевен, боярышень XVII столетия, мало касаясь женских образов из народной массы. Невнимание мастеров русской живописи к женским образам из народной среды имеет историческую традицию. На эту «темную сторону Древней

Руси»[1] и отсутствие ее осмысления в содержании древнерусского искусства обращает внимание Ф.И. Буслаев: «Русская женщина имеет полное право жаловаться на невнимание к ней старинных грамотников, и особенно женщина из простого крестьянского быта»[2]. Передвижники на новом историческом этапе не нарушили эту традицию. Отсутствие женской крестьянской образности в фольклорно-исторической сюжетике передвижников определили особенности стереотипного гендерного представления ими исследуемых эпох, их историческая иллюзия, породившая органичные, но ограниченные образы. Идеалом эстетического осмысления национальной маскулинности стал «богатырский цикл» Васнецова. Опираясь на представление об эпохе допетровской Руси, передвижникам удалось раскрыть принципы национального гендерного уклада, эстетически воплотить роль каждого из участников процесса гендерного взаимодействия, отразить его прерогативы, раскрыть ценность института семьи. Одновременно в отдельном корпусе сказочно-средневековых сюжетов художники воплотили идею об эгалитарной модели взаимодействия участников гендерного контракта, характерную для исканий современной им действительности.

На исходе XIX века образы народно-национальной гендерной сенситивности разрабатывались Врубелем, Малявиным, Нестеровым, Поленовой, Рерихом, но были окрашены уже новым чувством старины. Новый смысл вкладывался художниками в понятие красоты. Кроме того, «само внимание к отечественному фольклору было типично для русского интеллигентного общества, открывшего для себя увлекательный мир национальной народной поэзии как нечто совершенно новое и высокохудожественное»[3]. Идеал национальной маскулинности пополняется образом крестьянина-землепашца: «Врубелевский Микула Селянинович был гениальным открытием эпического образа крестьянина-землепашца…»[4]. Художники расширяют содержательное поле гендерной идеализации и размышляют о ней не в контексте национальной бытийственности, как это было у передвижников, а в контексте универсализма, создавая множественные коннотации идеальной женственности. Для этого они черпают материал не только в национальном Средневековье, но и в славянской древности, Античности и Возрождении. При этом всем перечисленным источникам придается равноценное художественное значение.

[1] *Буслаев Ф.И.* Идеальные женские характеры Древней Руси // Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 2. СПб.: Типография товарищества «Общественная польза», 1861. С. 240.

[2] Там же.

[3] *Плотников В.И.* М.А. Врубель и фольклор // Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. Л.: Художник РСФСР, 1987. С. 212.

[4] Там же С. 248.

Образность семьи и родительства как аспект гендерной проблематики в русской живописи второй половины XIX века

Тема родительства в русской живописи второй половины XIX века часто носила социально-обличительный характер. Так, в картине А. Морозова «Выход из церкви в Пскове» (1864) противопоставляются родительские миссии, которые проживают представители диаметрально противоположных слоев общества. В этот период в творчестве художника «второго эшелона» А. Корзухина впервые в русской живописи исследуется тема отцовства.

Проблемам материнства посвящен значительный корпус работ художников-передвижников. В них выявляется структура материнства, те механизмы деятельности, которые позволяют женщине стать настоящей матерью. Образ матери раскрывается ими с точки зрения материнско-детского взаимодействия, как особая потребностно-мотивационная сфера. Создаются образы, наполненные особым материнским чувством. Передвижники осмысливают культурные модели материнства, сложившиеся в российском сословно- классовом обществе второй половины XIX – начала XX века.

Тема семьи и родительства не получит столь глубокого освещения на следующем этапе развития русской живописи, когда идейно-философская платформа передвижничества будет угасать и в искусстве заявит о себе поколение молодых художников-новаторов конца XIX – начала XX века. Это объясняется новыми концепциями эстетического осмысления человека и смысловым наполнением женского образа. На пороге XX века проблема кризиса семьи и материнской миссии в частности будет осмыслена русской философией. «В цивилизации целой потух младенец. Просто – это эмпирический факт, без религии вокруг себя»[1], – напишет Василий Розанов. Философ обвинит общество в «беспощадности к матерям»[2], а последних в беспощадности к своим младенцам. Причину этого философ видит в разрушении традиции решения семейных вопросов институтом церкви и передаче их светским институтам власти, которые видят в семье лишь гражданские и имущественные начала. Разрушение природы семьи как религиозного автокефального явления, из которой проистекает ее нравственная и созидательная сила, по мнению Розанова, может привести общество к окостенению и порче. Таким образом, тенденции разрушения многовекового семейного опыта и связанных с ним гендерных миссий будут осмысляться различными дискурсами русской культуры рубежа XIX–XX веков. Широкое эстетическое осмысление темы семьи и родительства, заданное во второй половине XIX века мастерами ТПХВ, к концу столетия исчезнет.

[1] *Розанов В.В.* Предисловие // Семейный вопрос в России. Т. 1. СПб. Типография М.Меркушева, 1903. С. XII.

[2] Там же. С. XIII.

IV

Архитектура: теория и история

И.А. Бондаренко

Архитектурно-градостроительное искусство культивирования среды жизнедеятельности

В человеческом социуме издревле существовала общинная культура, определявшая типичные черты жизненного уклада, в том числе обустройства природных территорий, планировки и застройки традиционных поселений[1]. Эта культура основывалась на устойчивом общественном согласии, на твердой вере в истинность священных заповедей и образцов, данных в откровении великим предкам, героям и первоучителям человечества[2]. Новейшее время характеризуется совсем иным, а именно: крушением авторитетов и стремительным ростом самомышления. Отсюда происходит поощрение творческого субъективизма, раскованности вплоть до нигилистической вседозволенности. Правда, в противовес этому выдвигаются требования поставить всякую созидательную деятельность на рациональную научную основу и подчинить ее унифицирующей регламентации[3]. Но результат производит впечатление необузданной борьбы без правил, приносящей обиды, разочарования и выгоды тем, кто сильнее и беспринципнее. По-видимому, обеим сторонам сегодня недостает умеренности, взаимоуважения, благородства, а значит – культуры в высоком значении этого слова.

Думается, что надо искать выход из положения в возрождении на новой основе и внимательном выстраивании разумных и жизнеспособных иерархических отношений как в профессиональной, так

[1] *Толстой Н.И.* Славянские верования // Славянская мифология: Энциклопедический словарь. М., 1995. С. 15–26.

[2] *Байбурин А.К.*Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. С. 5–16.

[3] *Есаулов Г.В.* О сферах влияния архитектуры // Архитектура и социальный мир / отв. ред. И.А. Добрицына. М., 2012. С. 193–195.

и в общегосударственной пирамиде в целом[1]. Легко предвидеть упреки в подыгрывании антидемократическим тенденциям. Однако пирамида таких отношений и сегодня реально существует, так как без нее целое распадается. Нас не устраивает лишь качество работы этой пирамиды, из-за чего то и дело приходится применять «ручное управление».

Вновь и вновь раздаются известные революционные призывы покончить с пресловутой субординацией. Сегодня в моде идея замещения во имя всеобщего равенства традиционных иерархических вертикальных систем горизонтальными сетевыми[2]. Однако сети не так безобидны, как может показаться на первый взгляд. Ими всегда кто-то управляет и пользуется, они угрожают свободе отдельных субъектов, теряющих в них, как в капкане, свою самостоятельность.

В действительности люди нуждаются не в устранении вертикалей, не в отсутствии начальства, а в его заботливости и добропорядочности. Дискредитированную и поруганную иерархию требуется восстанавливать и отлаживать, избегая признаков тоталитарного волюнтаризма и заботясь о закономерном вовлечении в ее многозвенную работу широких слоев населения. Не нужно противопоставлять горизонтальные связи вертикальным, нужно, чтобы взаимосвязанно и доброкачественно работало и то, и другое.

Такая постановка вопроса позволяет гораздо легче относиться к вопросу размежевания сфер ведомственных забот и функций (в нашем случае Минкульта, Минстроя, Минэкономразвития, Минприроды и др.). Четкость в этом вопросе не всегда полезна. Накладки оказываются естественны и даже принципиально важны, коль скоро многое решается на стыках и в нейтральных, а значит, общих зонах. Отсюда возникают бóльшие возможности выстраивать благоразумную систему целеполагания, пронизывающую и объединяющую все отрасли, какими бы разными они ни были.

Культуру и искусство нельзя отдать на откуп одному специализированному министерству, так как они присутствуют (точнее, должны присутствовать) в любой области человеческой деятельности – и в экономике, и в политике, и в машиностроении, и в сельском хозяйстве – везде…[3] Важно осознавать, что в каждой профессии может проявляться высокая, средняя или низкая культура. Существенны именно градации качества профессиональной деятельности, хотя о них часто забывают, делая акцент на неповторимом своеобразии отдельных профессий.

[1] *Бондаренко И.А.* Архитектура и социальная иерархия. Прошлое, настоящее, возможное будущее // Архитектура в социальном пространстве, коллективная монография / отв. ред. И.А. Добрицына. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 75–82.

[2] *Каганский В.Л.* Постмодернизм. Культурный ландшафт. Россия // Проект Россия. 2010. Жилье I. С. 197–200.

[3] Актуальные проблемы экономики культурного наследия / под ред. А.Я. Рубинштейна. М.: ГИИ, 2016. С. 5–31.

Часто о культуре верхов, среднего класса, низов, культуре маргиналов говорят как о разных понятиях. От этого теряется смысл и действенность понятия «культура». Лучше было бы, различая непохожие друг на друга типы поведения или образы жизни, считать культуру общим стержнем, пронизывающим их сверху донизу и дающим возможность выстраивать единую оценочную шкалу.

Сказанное в отношении культуры и искусства можно отнести и к науке. С одной стороны, специализация разлагает науку на множество обособленных и малопонятных друг для друга направлений. А с другой стороны, все эти направления представляют собой грани одного целого – Науки с большой буквы, в которой выделяются регистры: высокий – средний – низкий, от фундаментального до прикладного. Государственные академии наук создавались исходя из этой иерархической закономерности. Их миссия заключалась в выращивании звезд и пестовании элитных коллективов. Сегодня так говорить не принято, и академиям предписывается лишь помогать министерствам решать их отраслевые организационно-управленческие задачи. Это угрожает академиям потерей специфики. В свое время решительный разворот Академии строительства и архитектуры СССР к насущным проблемам практики привел к дублированию ее функций с Госстроем, затем – к конфликтам и ликвидации за ненадобностью[1].

Из вышеизложенного следует, что культурная политика не может и не должна быть ведомственной. Известно, что подъем советской архитектуры 1930-1950-х годов был связан с особым вниманием к ней верховной власти. Борясь с излишествами, Н.С. Хрущев отменил опеку архитектуры со стороны Отдела культуры ЦК КПСС. Ею стал заведовать только Строительный отдел и Госстрой со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Как же поднять архитектуру на пьедестал почета и возвратить ее в лоно высокой культуры и большого искусства? Подсказка, видимо, содержится в самом слове «культура», в его корне, несущем значение особой концентрации духовных и созидательных усилий во имя приобщения к идеалу. Мы страшимся обманчивости идеалов и развития культа личностей, не достойных этого. Но это не отменяет исконного смысла культивирования избранных ценностей, приводящего к формированию устойчивых культурных традиций, которые воодушевляют и скрепляют человеческие сообщества.

Издревле архитектура имела культовое значение[2]. Это касалось не только святилищ, но и жилых, и хозяйственных, и оборонительных

[1] *Хрупин Г.К.* Реорганизация архитектурно-строительной науки: научный центр при Госстрое СССР. Академия строительства и архитектуры СССР // Эстетика «оттепели»: новое в архитектуре, искусстве, культуре / под ред. О.В. Казаковой. М.: Росспэн, 2013. С. 326.

[2] *Бондаренко И.А.* Культовая основа архитектурной культуры // Известия Ростовского государственного строительного университета. 2015. № 19. С. 8–19.

сооружений. Возведение зданий было священнодействием, ибо не могло обходиться без Божьей помощи и благоволения. Об этом прямо сказано в знаменитом Псалме: «Аще не Господь строит дом, всуе трудятся зиждущие» [Пс. 126.1]. Отсюда проистекала традиционная приверженность авторитетным образцам со стоящими за ними нерукотворными архетипами. Нельзя было нарушать заветы предков, хотя требовалась и эмоциональная свежесть, неповторимая жизненная трепетность каждого нового акта творения. Поэтому есть смысл говорить о культивировании архитектуры, как и других искусств и ремесел, на протяжении веков и тысячелетий сохранявших в себе культовую основу.

Обмирщение культуры, расширение сферы профанного, отмежевавшейся от сильно сузившейся сферы сакрального, – все это привело к небывалому раскрепощению архитектурного и инженерного творчества[1]. Результаты прогресса поражают и восхищают. Вместе с тем они вносят смуту в привычный образ мыслей и порядок вещей[2]. Как реакция на это возникает идеализация прошлого и ностальгия по нему. Такая реакция не усиливает, а ослабляет наши позиции. Понятия «культура» и «цивилизация» лучше объединять и гармонизировать, а не противопоставлять друг другу, как это делал О. Шпенглер[3].

Вывод отсюда вытекает следующий: возрождения требуют не конкретно-исторические архитектурные приемы и стили, ушедшие вместе со своим временем (хотя и не полностью), а общий извечный принцип культивирования архитектуры и градостроительного искусства как важнейшего средства защиты и жизнеобеспечения человека и общества. Недаром здания строились как подражание мирозданию, сотворенному в качестве оплота божественной жизни в противовес мертвящему хаосу. Это значит, что, прежде всего, надо вернуть максимально внимательное, ответственное, серьезное отношение к архитектуре и градостроительству. Наеобходимо осознать, что от этого напрямую зависит сама жизнь людей, многих поколений людей.

В XX веке предпринималось немало попыток преобразить общество архитектурно-градостроительными средствами. Все они усугубляли отчуждение человека от архитектуры, навязываемой ему в политических и экономических корыстных целях[4]. Нужен совершенно иной вектор развития архитектуры во имя истинной жизни. Необходимо культивировать серьезную, честную, благородную архитектурно-градостроительную

[1] *Саваренская Т.Ф., Бондаренко И.А., Кожар Н.В., Швидковский Д.О.* Градостроительное искусство Нового времени и градостроительная мысль Италии, Австрии и Германии. Труды РААСН. Серия «Теоретические основы градостроительства». М.: КомКнига, 2006. С. 7–16.

[2] *Казакова В.А.* Бытие архитектуры как экзистенциальная проблема // Вопросы теории архитектуры. Архитектура в диалоге с человеком / Сост. и отв. ред. И.А. Добрицына. М.: Ленанд, 2013.

[3] *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1993. С. 14.

[4] *Косенкова Ю.Л.* Советский город 1940-х – первой половины 1950-х годов. От творческих поисков к практике строительства. М.: УРСС, 2000. С.9–17

науку, а не прикрывать наукообразием безграмотно-лукавый волюнтаризм. В проектном творчестве следует поощрять не пустое оригинальничание, а подлинный талант достижения требуемой меры выразительности и совершенства.

Надо прилагать усилия к развенчиванию повсеместно распространенного убеждения в том, что архитектура создается исключительно для удобства и удовлетворения потребностей человека. На самом деле, появляясь на Земле, она неизбежно становится частью всего обитаемого мира. Слишком часто она оказывается неуместна, агрессивна и вредна для этого мира. Слишком часто за нее бывает стыдно перед поруганной природой и гибнущим культурным наследием.

Хочется надеяться, что близится иное время, которое предъявит к архитектуре и градостроительству более строгие требования совместимости с биосферой Земли[1], как это было в давние времена. Речь не идет о возрождении древних культов, но их заместить должны новые подлинные культурные ценности. Есть некоторые признаки высвобождения из-под засилия штампов прагматического материализма духовного, идеалистического начала. Нам явно не хватает внимания к глубокому обдумыванию и выстраиванию идеалов как общественных, так и архитектурных. Заботу об этом должна брать на себя высокая духовная культура. Конкретные пути и вехи движения в будущее никому не известны («неисповедимы»). Нужны не столько прогнозы и программы, сколько постоянная, настойчивая нацеленность на совершенствование, умиротворение и окультуривание того, что имеется и нарождается вновь. Вместо того чтобы портить Землю, ее нужно обустраивать, благоустраивать, возделывать, культивировать, как завещано. Это возможно при помощи культа архитектуры и градостроительного искусства, наподобие того, что существовал в эпоху античности.

Здесь требуется оговорка относительно того, что сколь бы ни была прекрасна архитектура античности, копировать и тиражировать ее не нужно. Не следует также, восхищаясь городами Российской империи, например, продолжать следовать приемам их планировочного урегулирования и нарочитого окультуривания на тогдашний европейский манер. Если бы до нас дошли подлинные древнерусские города, то мы бы сегодня, конечно, старались всемерно сохранять, реставрировать и музеефицировать их в научно-познавательных и туристических целях, как в современной Европе.

Хочется также упомянуть о том, что сегодня архитектура добилась права быть самой разной по типам и стилям. Осталось мало шансов найти принципиально новые пути ее развития и, тем более, добиться их всеобщего признания. В такой ситуации усилия архитекторов обречены на то, чтобы направляться не вширь, а вглубь, в сторону нюансной качественной

[1] *Ильичев В.А.* Принципы преобразования города в биосферосовместимый и развивающий человека // Градостроительство. М., 2009., № 3. С. 20–30.

проработки давно известных приемов, то есть как раз в сторону искусного культивирования профессионального мастерства.

Архитектура способна лидировать в благоустроении, а в идеале – в украшении Земли, поскольку ей свойственно не идти за строительным производством, а направлять его. Неизвестно, какой именно будет архитектура в грядущем, но она несомненно расцветет тогда, когда перестанет считаться дорогостоящей надстройкой над косным и всегда неполноценным материальным базисом. Ведь архитектура начинается не с заготовки стройматериалов, а с возникновения идеи и разработки проекта. Вот почему ее считали матерью искусств. Это и нужно культивировать в ней.

Для этого необходимы определенные усилия, творческая воля, целенаправленная политика, ибо бесцельного и безвольного саморазвития не бывает. Сама по себе происходит только деструкция. Культурная политика должна соответствовать своему названию. Многие скажут, что об этом можно только мечтать. Возразим: это возможно и происходит в реальности вопреки самым неблагоприятным обстоятельствам, иначе цивилизация перестала бы существовать. Надо осознавать, ценить и преумножать благие духовные порывы и хотя бы скромные успехи на этом тернистом, но верном пути. В этом и заключается смысл архитектурно-градостроительного искусства культивирования среды жизнедеятельности.

М.В. Дуцев

Архитектура на своей границе. Художественный потенциал промежутка

Архитектура каждодневно проводит границу в жизненном пространстве человека, вернее, он сам находит и реализует эти границы посредством зодчества. Естественно, это действие совершается не единовременно, а в исторической развертке в контексте различных интересов и предпочтений. Так проявляется системообразующая роль архитектуры, одна из ее созидательных ипостасей – организовывать жизненное пространство. Но далеко не всегда результаты архитектурного и сопутствующих видов творчества очевидны и ясно определимы. Весьма часто проект остается на бумаге или подвергается целой череде противоречивых изменений. Порой стирается граница между творчеством архитектора, дизайнера и художника, а произведение становится пограничным с точки зрения принятого в профессии целеполагания.

Вопрос границ архитектуры в таком случае заостряет глобальную проблему границ дисциплинарных и мировоззренческих. Нарушение границы все чаще выступает ресурсом обновления поля возможностей одновременно с деформацией сложившейся видовой стройности. Граница объекта в пространстве, которая, на первый взгляд, в большинстве случаев определима, оказывается, по сути, весьма условной. Город уже давно освоил практически все свои территории – ландформинг, подземные парковки, коммуникации; все это делает «архитектуру» (или строительство) областью практически тотального охвата. Порой испытываешь сильное недоумение, случайно проходя мимо ремонтных работ (особенно за рубежом), когда взгляду открывается пугающая отсутствием чего-либо естественного и одновременно удивительно красивая картина торжества технологий и технической эстетики. Следует заметить, что само по себе городское планирование являет подобие захвата всего пространства на основе расчетов и прогнозов: коммерческих, социальных, логистических. Это также интегральная, в большей степени не художественная, пограничная форма новой архитектуры.

Зыбкость границ в чем-то сравнима со сменой моды. Сегодня уже не удивляют временная архитектура и сезонная фестивальная среда. Действительно, в этом проявляется общая для современности проблема чрезмерных скоростей и информационной перегрузки, когда адресат очень быстро «устает» от предлагаемых образов, которые, в свою очередь, столь же быстро устаревают. Пока до конца не ясно, в каком направлении нужно искать решение этого болезненного вопроса, но архитекторы уже сегодня откликаются проектированием объектов с открытой функцией, зданий-форумов, служащих продолжением городской среды, медиа-оболочек, динамично меняющих облик.

Архитектурное пространство выстраивается на границе:

– времен;

– сред;

– функциональных процессов;

– смыслов и образов.

Финальная позиция из вышеперечисленных адресует к символической функции и тенденциям театрализации и сценографии жизненного окружения с привлечением практик актуального искусства. Участие человека создает или усиливает элемент перформативности пространства, встроенного в общегородской ритм и играющего со временем и во времени. Действительно, время часто определяет качество познания пространства, длительность контакта с ним человека. Рождаются пограничные изначально художественные (образно активированные) формы архитектуры, коммуницирующие со своим адресатом.

Налицо расслоение подходов. С одной стороны, архитектуру определяет функциональная программа, которая затем наполняется «искусством»: декором, цветом, живописью и скульптурой, арт-объектами и инсталляциями. С другой стороны, интегральное произведение искусства архитектуры выступает как воплощение авторской индивидуальности и гармонии всех частей – признанные творческие удачи, лучшие образцы зодчества. Возможен и третий путь, который не предполагает «обязательного» украшения или восхождения к искусству в его традиционном понимании. Этот путь предполагает создание авторского произведения, отличающегося целостностью. Представляется, что такой подход может дать искомый компромисс переходного периода, отвечающий реальности, когда художественные критерии и качества столь сложно определимы.

В ракурсе граничных условий можно представить своеобразную схематичную шкалу, полюсами которой станут функция с одной стороны и искусство с другой. Безусловно, упрощенная схема, но делающая очевидным противоречивость отношения к зодчеству сегодня. Выходит ли произведение архитектурного искусства «за границы» профессии? Какие проблемы возникают на границе?

На сегодняшний день следует акцентировать следующие спорные моменты:

– проблема авторства – профессионала или каждого жителя;

– проблема коммуникации или понимания архитектурного послания;

– проблема «жизненности» – встроенности архитектуры в непосредственные потребности человека;

– проблема критериев – что считать удобным, надежным, красивым и т. д.

Что считать искусством и какой ответ на этот вопрос дадут представители разных поколений? Вероятно, сегодня гораздо важнее определиться не с критериями, а с отношением к возможным критериям! Должно ли оно быть категоричным в эпоху перемен? В этом видится одна из главных проблемных точек сегодняшнего культурного поля, в которое включена архитектура.

Многозначность критериев на границе архитектуры и искусства

Тема границ и граничных явлений в новой архитектуре многомерна и неоднозначна. Возможны, по крайней мере, два взгляда на заявленную тему. Во-первых, речь может идти об архитектуре на границе с художественной акцией. Во-вторых, – о расширении, растяжении понимания «художественного» в архитектуре. Это, пожалуй, наиболее актуальный ракурс, связанный со взаимным прорастанием архитектурно-художественных и «нехудожественных» в традиционном значении сфер культуры. В этом смысле второй аспект проблемы шире и острее. Он соотносится с вопросом о понимании роли зодчего публикой и самим архитектурным сообществом.

Следует признать, что сегодня процесс переосмысления роли архитектора и художника идет особенно активно и бурно дискутируется. Более того, этот процесс сопровождается явной и латентной реформой самосознания архитектора, его внутренней ориентации в профессии и в запросах окружающего мира. Возможно, это показатель кризиса профессионального мышления. Возможно – предвестник его обновления и гармонизации. Мы склонны видеть в наметившихся тенденциях потенциал интеграции, синтеза, синергии на пути построения новых целостностей.

Необходимо внести ясность в вопрос о поиске потенциала границы (или промежутка?). Действительно, эти понятия во многом пересекаются… Нам интересен и важен потенциал промежуточных, пограничных состояний культуры в ее различных проявлениях. Разница заключается в том, что «граница» может быть проведена «одной линией», не иметь «толщины» слоя. В любом случае даже «растянутая», «широкая» граница характеризуется определенной «плотностью», «вязкостью», «наполненностью»… Все эти метафоры призваны обозначить взаимосвязанность процессов при переходе из одного состояния в другое, их сплетенность сетью явных и неочевидных связей.

В конечном итоге определение границы чего-либо зачастую неоднозначно как в пространственном, так и в идейном смысле. Граница тогда становится абстракцией, необходимой только для конкретного решения в данное время.

В свою очередь, промежуток, даже минимальный, всегда характеризуется определенным разрывом, образовавшимся вакуумом, пустотой. Пустотой, которая, конечно, пустотой в строгом смысле не является и тоже пронизана сетью связей, но при этом мыслится «разреженной». При этом промежуток очевиден, наблюдаем, порой физически ощутим. Такое состояние или субстанция (некая полу- или отсутствующая материя) представляется местом зарождения нового, знаком тайны сотворения смыслов и форм[1]. Не случайно особое значение эстетике тишины придается в традиционной японской культуре, философии…

Вероятно, есть смысл попытаться ответить еще на один вопрос: где и почему образовался разрыв, то есть – между чем и чем возник заявленный промежуток?

Потенциал граничных состояний архитектуры. Взгляд теоретиков и практиков

Перед тем как рассмотреть реализованный в материале опыт, обратимся к опыту словесному, который демонстрирует поворот в профессиональном мышлении.

«Амбиции целостности жизнестроения архитектуре успешнее удается осуществлять в искусственно ограниченных рамках художественного эксперимента – т. е., приближаясь к нормам своеобразной сценографии жизни, игры в другую жизнь»[2], – писал А.В. Иконников в работе «Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве».

«Это и есть «архитектурное. Это смутное понятие определяет для меня поэтическую составляющую архитектуры. За ним нет ни определенного стиля, ни конкретного формального языка»[3], – утверждает Е. Асс в эссе «Следы».

«Чтобы стать великой, архитектура должна быть забыта или превращена просто в образ, теряющийся в воспоминаниях…»[4], – размышляет А. Росси в работе «Научная автобиография». В другой цитате из этого труда мы находим еще более вольное метафорическое сравнение: «Но архитектура, преодолев функцию, историю, сон и чувство, плоть и усталость, достигла розово-зеленого сияния – сияния, которое, пройдя сквозь множество вещей, вновь возвращается к белому, к озеру, к озерной дали. Эта даль – что-то вроде забвения архитектуры…»[5]

[1] *Дуцев М.В.* Концепция промежутка в современной архитектуре // Приволжский научный журнал / Нижегор. гос. архитектур.-строит. ун-т. Нижний Новгород, 2010. № 1. С. 122-127.

[2] *Иконников А.В.* Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве. М. : КомКнига, 2006. 352 с.

[3] *Асс Е.* Следы // TATLIN, 2009. Режим доступа : http://www.archinfo.ru/publications/item/699/.

[4] *Росси А.* Научная автобиография. М.: Strelka Press, 2015.

[5] Там же.

Приведенные высказывания показывают некое фатальное стремление архитектора оторваться от тяжести материала, желание освобождения своего взгляда, в том числе и от оков профессиональных. Конечно, это тоже игра, результатом которой становятся архитектурные произведения. Вероятно, есть определенная логика в том, что искусство, обремененное столь тяжелым весом чисто утилитарных задач, стремится «не замечать» их хотя бы на время, став образом, ощущением, предчувствием. Здесь возможна и иная стратегия, когда, по мнению И. Бродского, искусство должно следовать прикладным задачам. Во всем – мимикрия, переодевание, лицедейство…

«Это размытое царство нерезкости… образуя бесшовное лоскутное покрывало из постоянных разобщенных частей»[1], – предрекает Р. Колхас в утопическом эссе «Мусорное пространство». В другом месте автор напрямую связывает зыбкое состояние архитектурной функции и способов ее воплощения с формой: «…или тканевый чехол, принимающий любую форму в зависимости от заключенных внутри него объемов»[2].

Р. Колхас в своих ироничных утопиях, которые пугают скорее не градусом преувеличения, а узнаваемостью очевидных тенденций и сегодняшних реалий, рассуждает о «жидком состоянии» самого пространства, способного вместить любые наполнения. Здесь же вспоминаются «Прозрачность» Коллина Роу, «Рассеянное, неявное и растворение поверхности» американского теоретика Виктории ди Пальмы или, наконец, знаменитое заявление архитектурного бюро Элизабет Диллер и Риккардо Скофидио в туманном павильоне «Blur Building». Все это позволило говорить о явной тенденции к «мерцательности»[3] – термин, который удачно характеризует целое направление иллюзорной архитектуры: Ж. Херцога и П. де Мерона, Ж. Нувеля и их единомышленников. Следует согласиться и с утверждением К. Вытулевой о растущей роли трудов, интерпретирующих эти качества: П. Эйзенмана, Г. Линна, Дж. Кипниса, С. Квинтера, С. Аллена, Л. Спайбрука, М. Новака, С. Переллы, С. Холла, Э. Зенгелиса, Ж. Нувеля, Э. Диллер, Р. Скофидио.

Далее обратимся к современным архитектурным примерам, напрямую или в аллегорической форме выходящим на границу пространства, времени или смысла.

На примере Нового музея в Берлине (Д. Чипперфилд, Д. Херреп, 2009) мы можем наблюдать интеграцию разных языков – различных эпох, цивилизаций, видов искусства (илл. 1). В первую очередь это соседство восстановленной архитектуры XIX века, индивидуального почерка признанного мастера и мотивов древнеегипетского искусства. В данном случае родился

[1] *Колхас Рем.* Гигантизм, или проблема Большого. Город-генерик. Мусорное пространство / Пер.: Визель М.; Ситар С.; Бабицкая В. М.: ООО «Арт Гид», 2015.

[2] Там же.

[3] *Вытулева К.О.* «Мерцательность» как принцип репрезентации современной архитектуры // Вопросы теории архитектуры: Архитектура в диалоге с человеком / Сост., отв. ред. И.А. Добрицына. М.: ЛЕНАНД, 2013. С. 128–143.



Илл. 1. Новый музей в Берлине. Д. Чипперфилд, Д. Херреп, 2009

удивительный синтез характерных авторских приемов, узнаваемых и по другим постройкам, и адресной монументальности образа. Создается впечатление своего рода «обратной проекции» стиля архитектора, который словно заранее получил импульс египетского искусства. Еще одно важное взаимодействие – на уровне связи архитектурного пространства и экспонатов, а также элементов законсервированной монументально-декоративной живописи подлинного интерьера. Эта «музейная» встреча вне времени парадоксальна по содержанию, но театрально гармонична по форме. В особые моменты пространство становится еще более перформативным. Иная, мимолетная грань синтеза – в хореографическом «Диалоге» Саши Вальц (перфоманс на открытии), который дает скорее



Илл. 2. «Dialogue – 09». Sasha Waltz, 2009. Youtube Sasha Waltz & Guests, http://www.sashawaltz.de





Илл. 3. Музей культур MUDEC в Милане. Д. Чипперфилд, 1999–2007, 2008–2014

не интерпретацию, а автономное прочтение, проживание средствами своего пластического языка – освоение пространства и его пограничного потенциала (илл. 2).

Музей культур MUDEC (Милан, 1999–2007, 2008–2014), возникший в результате реновации бывшей промышленной зоны по проекту Д. Чипперфилда, являет пример эмоционально активированного пространства на грани художественной интервенции в утилитарный объект (илл. 3). Комплекс объединяет Новый археологический музей, Центр внеевропейских культур, Центр изучения визуальных искусств, Лабораторию традиционных марионеток братьев Колла, книжные магазины, бутики и студии, пассаж, кафе. В данном случае решение абсолютно оправданно выходит на границу архитектуры, дизайна и современного искусства, становится отчасти программной провокацией. Безусловно, архитектура здесь достигает большего, чем просто эффект контраста, который усилен монументальной парадной лестницей, поднимающейся из вестибюля. Неожиданно попадая в пульсирующее криволинейное пространство, посетитель оказывается в новом мире – ином, «художественном» измерении. Примечательно, что сама криволинейная оболочка решена как граница, имея толщину около метра. Со стороны атриума она непроницаема для взгляда, а со стороны залов служит информационной витриной текущей экспозиции. Матовое стекло чутко реагирует на свет: приглушенный серо-бирюзовый оттенок меняется в зависимости от подсветки. При этом весь этот игровой сюжет выдержан в привычном респектабельном стиле мастера.

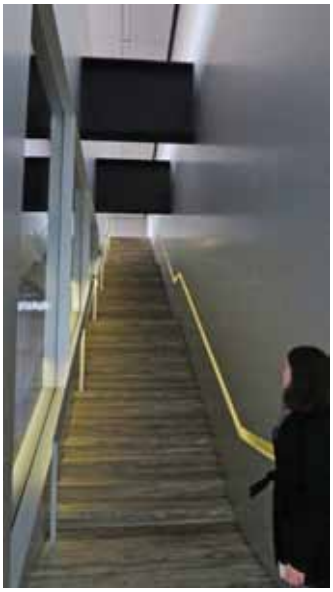
Центр современного искусства Фонда Prada в Милане по проекту Р. Колхаса (2008–2015) выделяется неоднозначной трактовкой духа



Илл. 4. Центр современного искусства Фонда Prada в Милане.
Р. Колхас, 2008–2015







места и ценности среды, являясь также примером реконструкции (илл. 4). Архитектор тактично, но последовательно создает игровое пространство с множеством знаков вопроса, очередную версию «жидкого состояния» в терминологии автора[1]. Кажущаяся простота и аскетизм на поверку предстают нарочитым эстетством, а элегантность и дорогой шик оказываются принадлежностью простых производственных корпусов. Кульминацией этого спектакля становится золотая башня. В результате адресату сложно определить, что является истинными целями архитектурного образа и есть ли таковые вообще… Внимание к материалу отделки и деталям

[1] *Колхас Рем.* Указ. соч.





Илл. 5. Комплекс «Новая сцена Александринского театра» в Санкт-Петербурге.
Ю. Земцов, М. Кондиайн, 2013

восхищает и указывает на следование вполне традиционным критериям профессионального мастерства: решение покрытий, витражей, световых фонарей, ограждений. Это еще один пример граничного состояния, когда высокий профессионализм становится языком открытых, неопределенных смыслов, зыбкости значений и театральности процессов.

Комплекс «Новая сцена Александринского театра» в Санкт-Петербурге (Ю. Земцов, М. Кондиайн, 2013) представляет собой объект-связку или объект-связь, пространственно соединяющую общеизвестный шедевр К.И. Росси и набережную Фонтанки (илл. 5). Думается, что эта связанность становится еще существеннее на уровне понимания судьбы театра. Бывшие складские здания кирпичного стиля послужили отправной точкой для формирования комплекса новых современных залов, включая репетиционные и экспериментальную сцену. Другими словами, стали основой новой концепции театра – пространства поиска и пространства социального действия, сотворчества. Формат функционирования нового здания столь же «прозрачен», сколь и сам материал новых стен. Два яруса фойе словно зависают в неопределенности – в промежутке между историей и современностью, между сценическим действием и жизнью города, то есть между театром и жизнью.

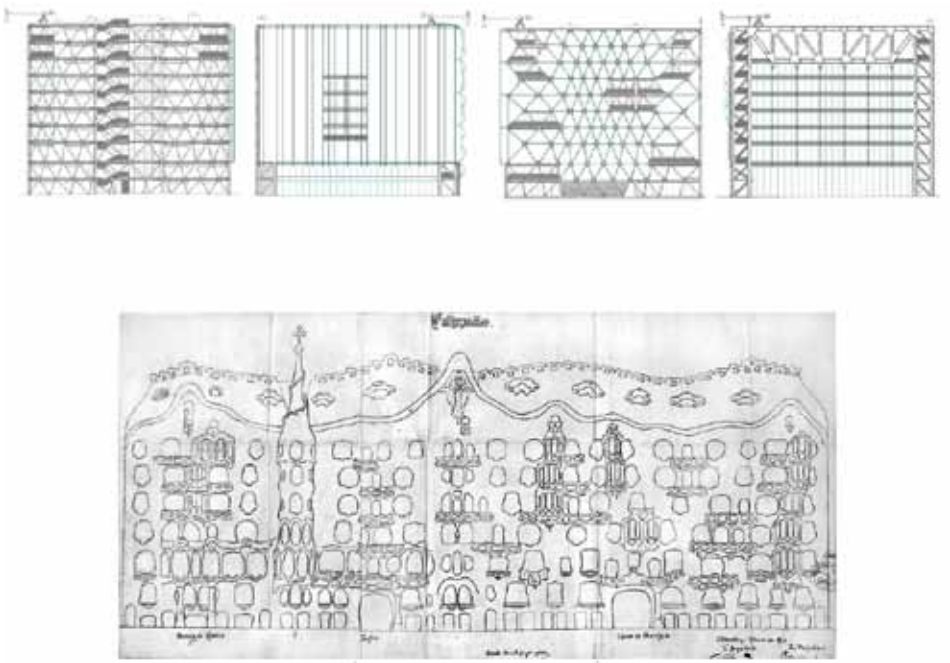


Илл. 6. Media-TIK в «районе 22@» в Барселоне. Энрик Руиз-Гели («Cloud-9»), 2010.

Общественные пространства служат центрами, узлами, паузами в жизни города, по-разному осмысленными архитекторами, художниками, дизайнерами, постоянными пользователями и случайными прохожими. Деловые районы меняют свой стиль, активно врастая в социальную жизнь города. Актуальным девизом стало нивелирование границ объекта и среды, города и здания как потенциал связи[1].

Здание гражданского форума и консорциума Media-TIK в районе 22@ в Барселоне (2010) архитектора Энрика Руиз-Гели («Cloud-9») являет собой проницаемую «границу» внутренних процессов, открытых любому желающему (илл. 6). Схема консорциума предполагает временное объединение компаний для работы над конкретным проектом, а внутреннее пространство, действительно, служит свободным продолжением уличного с целью рекламы и повышения интереса граждан к деловым инициативам. Все это потребовало пересмотра конструктивной схемы – этажи подвешены к рамам, а стена превращена в мембрану. Многозначность проявляется не только в функциональной гибко-

[1] *Дуцев М.В.* Метаморфозы общественного пространства: между объектом и городом // Архитектура и строительство России. 2016. № 3. С. 74–81.



Графика: http://www.archdaily.com/49150/media-tic-enric-ruiz-geli

сти и «обратной» тектонике, но и в эстетическом коде: провокативное решение «лоскутных» фасадов отсылает к фасаду знаменитого дома Мила А. Гауди, а свое произведение авторы символически окрестили «La pedrera» («Каменоломня» – распространенное название этого памятника архитектуры) цифровой эры.

Еще один слой рассуждений связан с силой архитектуры как границы в мире ощущений человека, способствующей перенастройке его мыслей и поступков. Даже незначительный по масштабу объект может стать определенным рубежом, за которым пространство не подчиняется окружению. Архитектура часовни Тишины Кампи в Хельсинки (K2S Architects, 2012) предписывает посетителю определенный формат поведения (илл. 7). За счет кривизны стен в пространстве молельного зала создана уникальная акустика: слышен каждый случайный шорох, звук. Сбережение и исследование своего внутреннего состояния, созерцание этого молчаливого погружения – вот те сценарии, которые допускает данное пространство. Далее в нем все подчинено идее тишины. Она проявлена в максимально лаконичном интерьере с использованием однотонного дерева, а также в характере естественного света, который падает не напрямую, а «тихо» просачивается по краям фонаря и мягко льется по стенам. Экстерьер часовни во многом контрастен ее пространственному содержанию и больше согласуется с оживленной транзитной площадью вокруг. Это, действительно, пауза, момент остановки и концентрации внимания, перед тем как побежать дальше.





Илл. 7. Часовня Тишины Кампи в Хельсинки. K2S Architects, 2012

Илл. 8. Монумент-фонтан Сандро Пертини в Милане. А. Росси, 1988–1990



Удачным воплощением пограничного потенциала замысла и реальности можно считать монумент почитаемому итальянскому президенту Сандро Пертини на площади Монтенаполеоне в Милане (1988–1990) по проекту архитектора А. Росси – исследователя, романтика, автора концепции архитектурного театра (илл. 8). Как и в других произведениях, автор обратился к языку чистой геометрии – к прямому и острому углу. Монумент изначально доступен публике, так как с одной стороны представляет собой ступени, ведущие на смотровую площадку и обращенные к площади. С другой стороны находится источник, сообщающий о течении времени. Объект одновременно символичен и контекстуален, он напоминает одновременно мавзолей, трибуну, фрагмент утраченных городских стен… Думается, что здесь нашлись очень точные пропорции монументальной тяжести и средовой открытости. Масштаб площади позволяет почти забыть о смысловом наполнении, делая объект принадлежностью сквера, который можно легко задействовать для отдыха, общения, игр. В этом – философия театра жизни, угаданная архитектором: «*Между домом детства и домом смерти, домом спектакля и домом работы находится дом повседневной жизни…*»[1]

[1] Росси А. Указ. соч. С. 96.

В еще большей степени пограничный потенциал архитектурного и природного пространства, социального действа и художественной акции проявляется в формировании фестивальной среды, ставшей настоящим трендом времени.

Фестиваль «Архстояние», ежегодно проходящий на р. Угре поблизости села Николо-Ленивец Калужской области, сегодня уже приобрел статус главного места встречи современного искусства, представителей разных заинтересованных сообществ и природы. При этом фестиваль является архитектурным, несмотря на вольную трактовку и программное растворение многих оснований зодчества. Вернее, эти основания выходят на свою границу. В первую очередь, функция здесь становится производной от концептуального замысла, от желаемого пространственного эффекта. Художественная составляющая, пожалуй, также выведена в область зыбкой меры, допускаемой концептуальным искусством, и неизменна только в плане ценности авторского заявления отдельного художника.







Илл. 9. Фестиваль Архстояние на р. Угре поблизости села Николо-Ленивец Калужской области. 2016
1. Бобур. Николай Полисский. Архстояние-2013
2. Обитаемое вещество. Дмитрий и Елена Каварга. Архстояние-2016
3. Белые ворота. Николай Полисский. Архстояние-2013.

Только конструктивная правда не ставится под сомнение – все объекты сделаны надежно и, как правило, содержат интерактивный элемент общения с публикой (ее большими количествами в пиковые часы фестиваля). Таким образом формируется динамическая граница концептуального, художественного и естественно-природного, где последнее, надо признать, побеждает. Лучшие объекты находят непротиворечивый диалог с окружением, существуют в синергии со стихией (илл. 9).

Экспериментальный воркшоп французского художника Ксавье Жуйо «Подъемные силы» на Стрелке Волги и Оки в Нижнем Новгороде (2011, 2012) продемонстрировал веер идей и явил феномен социального действия, краткого по времени, но сильного по воздействию (илл. 10). Масштаб этого события во много раз перерос формат перфоманса, правда, лишь для его участников. Те избранные, кто непосредственно ощущал энергию ветра, удерживая в руках парус, ощутили, пережили и запомнили этот опыт. Реальному освоению территории, где ранее находился порт, а теперь площадка для будущей рекреационной зоны, описанный эксперимент пока не содействовал… Да и вряд ли он может быть использован напрямую! Это тот случай, когда потенциал места, столь очевидный в глобальном масштабе (насколько может быть значимо слияние великих рек), в данный момент оказался сильнее человека, в том числе и профессионала-зодчего…



Илл. 10. «Подъемные силы» на Стрелке Волги и Оки в Нижнем Новгороде. Художник Ксавье Жуйо, 2011, 2012

Современные архитектурные фантазии (Эдди Гуддри, Минору Намата и др.) продолжают линию концептуальной утопии и визионерского подхода, становясь самодостаточными произведениями. Таковы саморазвивающиеся структуры Э. Гуддри или метафизические башни М. Намата (илл. 11, 12). Отметим, что в данном жанре с разной степенью успеха работает множество художников, утверждая футуристику как графическую традицию. Эта неоднозначная тенденция искусства ради искусства все же





Илл. 11.
G. Eddie Guidry. Рисунки: Insurg 02-08, PTA 01-05 & 10 (графит, маркеры на бумаге), Scrapes 03, чернила. http://geddieguidry-blog.tumblr.com/





Илл. 12. Minoru Nomata. Архитектурные фантазии – Башни. https://www.tumblr.com/search/Minoru%20Nomata

служит расширению архитектурного ареала за границы пространственной среды. Архитектура при этом чаще всего превращается в материал художественной интерпретации, становится фетишем в коллекции эффектных проектов альтернативных реальностей разного рода: прошлого, будущего, виртуальной жизни и др.

Пограничное состояние архитектуры. Кризис или потенциал

Постараемся выявить наиболее острые грани современности в аспекте заявленной темы. Каким же становится пограничное пространство:

– текучим (перетекающим), гибридным, «субстанциональным», «мусорным»;

– непостоянным (временным, гибким, трансформируемым);

– не всегда реальным (воображаемым, виртуальным, «добавленной реальностью»);

– не каждый раз оправданным (с позиции триады).

Креативность определяет своего рода бесконечность ресурса, бесконтрольность – вне критериев, а значит, вне истории, вне эстетики. Пространство, в том числе и мысленное, приобретает качества «плавильного котла», в котором переплавляются приемы, замыслы, стили… Архитектура балансирует на своей границе, что приводит к вопросу о вероятных «границах» архитектуры.

В вопросе трансформации исконных и выявления новых художественных значений архитектуры в XXI веке предлагается опереться на положения работы «Концепции художественной интеграции в новейшей архитектуре»[1] (диссертация на соискание степени доктора архитектуры, защищенная автором в 2014 году). Центральным ориентиром служит целостность как единство и взаимообусловленность общего, объединяющего весь спектр творческих проявлений, и частного, наделенного персональными значениями.

Примирить противоречивость значений помогает идея «поля» как метафора сложных взаимодействий и взаимных влияний, изменчивости и нестабильности архитектурных феноменов и система «полей» художественной интеграции: пространственно-временного, художественного, персонально-личностного. Художественная интеграция понимается как совокупность многомерных процессов созидания или воссоздания архитектурно-художественной целостности на основе эстетических ориентиров. Принцип художественного освоения и интерпретации на каждом этапе обусловливает взаимопроникновение актуальных запросов архитектуры и вновь возникающих импульсов культурного поля: науки, философии, искусства, техники. Возникающие связи рождают новые направления, объединяющие различные поля актуальных и вневременных влияний:

– художественно-пластическое;

– дигитально-цифровое;

– социально-ориентированное;

– информационное;

– концептуальное;

– поле естественных феноменов;

– поле дизайна.

[1] *Дуцев М.В.* Концепция художественной интеграции в новейшей архитектуре: монография / Нижегор. гос. архитектур.-строит. ун-т. Нижний Новгород: ННГАСУ, 2013. 388 с.: ил.

Главный вопрос, волнующий теоретиков и практиков: дает ли столь многообразный, многомерный потенциал реальные возможности современной архитектуре? Скептики ответят, что нет – только все дальше уводит от первоистоков и ценностей зодчества… Однако механизм участия этих промежуточных значений в формировании реальных архитектурных пространств и вклад в вызревание реальной архитектуры гораздо сложнее и далеко не однозначен. Наиболее очевидным сегодня становится, скорее, мотив «бегства» архитектора-художника от реальности, реализация вне реальности. Такой «кризис реальности» – перманентное состояние актуальной культуры человечества. Возможную «пользу» следует искать в другом – в формировании поля новых интегральных значений творчества, будущих смыслов, образов, форм…

В противостоянии ментальных и материализованных границ более реалистичными ответами, возможно, выглядят объекты, изначально интегральные и зараженные актуальным художественным «вирусом». Такова роль, к примеру, дизайна архитектурной среды, где функции удобства и социальной обоснованности все же являются прикрытием истинной «художественной функции» (термин В.Т. Шимко)[1]. Средовой дизайн по праву становится новой архитектурной реальностью, вполне законно разрушающей привычные представления. И все же это частный случай, по сравнению с глобальностью процессов смещения границ и масштабом промежутков – разрывов между традициями, практикой и теорией, зодчим и адресатом архитектуры.

В конце концов одним из результатов указанных процессов становится перевод архитектуры (или ее значительного творческого массива) в область иных задач и иного языка – в другую реальность, в которой издавна существуют философия, литература, в определенном смысле изобразительное искусство, то есть «свободные» науки и искусства. Новая форма «архитектурного» творчества не повсеместна, но все же усугубляет разрыв практики и теории. Это все тот же неуловимый, непреодолимый, но необходимый промежуток, развитая граница, разреженная связь и при этом – потенция интеграции…

Профессиональная интуиция подсказывает, что на этой динамической границе восполняется та культурная ниша, тот пробел общества, потенциал связи, без чего будет невозможно выстроить искомую (самим жизненным пространством человечества) связанность систем. Первая из таких связок – цепь художник – зритель или автор – адресат. Таких связей, ныне нарушенных или ослабленных, множество, особенно когда диалог времен, подходов и личностей затруднен разницей персональных языков, индивидуальных критериев и ложными предубеждениями. В этом плане расширение художественных границ архитектуры закладывает основу взаимопонимания участников диалога и стратегически – большего «доверия» современного человека к новой архитектуре как к искусству.

[1] *Шимко В.Т.* Генерирование проектной идеи / В.Т. Шимко, А.А. Гаврилина, Е.С. Гагарина и др. М.: Архитектура-С, 2016. 248 с.: ил.

Ю.П. Волчок

Возрождение понятия «изящное» для осмысления диалога художественного образа и интеллектуальной идеи в современной архитектурной форме. Возвращение к началам

С чем связана потребность вновь вывести на авансцену архитектуроведения и шире – гуманитарно сосредоточенного знания – понятие «изящное»? По нашему мнению, оно не только позволяет зафиксировать внимание на внутреннем устройстве (строении) всякого произвольно взятого целого, порождаемого в диалоге художественного образа и интеллектуальной идеи, но и служит импульсом для углубленного его восприятия, объемлющего визуальный анализ и реальное знание о произведении, особенно если возвратиться к пониманию сути изящного по А. Пуанкаре. Он, в частности, пишет: «Впечатление изящного может быть вызвано неожиданностью сближения таких вещей, которые мы не привыкли сближать; и в этом случае изящность плодотворна, ибо благодаря ей обнажаются родственные отношения, которые мы не замечали до тех пор; она плодотворна и в том случае, если она обусловливается единственно контрастом между простотой средств и сложностью проблемы…»[1]

Суть обсуждаемой проблемы: обоснование потребности возвращения к началам современных представлений о закономерностях формообразования и о той роли, которую может и должна сыграть архитектура, если говорить о начале = arche, понимая его как устройство множественности целого[2].

Сегодня это принципиально важно: в фокусе осмысливающего произведение внимания оказываются его индивидуальные характеристики, интегрируемые в архитектурной форме. Именно последняя все более

[1] *Пуанкаре А.* Наука и методъ. Одесса: Книгоиздательство «Матезисъ», 1910. С. 25.

[2] *Библер В.С.* От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век. М.: Политиздат, 1990. 413 с.

обретает самоценность и выходит на первый план многослойного анализа архитектуры. Стилистические и типологические обобщения отступают в тень, размываются в периферийном восприятии ценностных достоинств видимых результатов архитектурного творчества, нацеленных в основном на интеллектуальные усилия в обретении Нового. (Новое – с большой буквы, чтобы акцентировать внимание на том, что это всеобщее новое. Новое как результат стремления к совершенству.)

Ощущение, возникающее при первом же знакомстве с произведением архитектуры, закономерно вызывает потребность углубиться в осмысление его внутреннего устройства в поисках аргументации для возможности оценить творческое решение как подлинно «изящное», порой вызывающее восхищение. При этом приходит в очередной раз осознание того, что большой Мастер-архитектор всегда «ткач»[1]. Он формирует художественно предъявляемое целое архитектурной ткани изнутри ее «полотна»: узлы, закрепляющие нити в процессе «ткачества» архитектурной формы, вяжутся в мыслительной конструкции строения. Они не видимы постороннему взгляду, но узнавание закономерностей их устройства раскрывает в полной мере художественный образ произведения и его интеллектуальную идею, которые объединены диалогом архитектонического осмысления формы.

Задача этой статьи – обратить внимание на некоторые исторические особенности, на взгляд автора, необходимые для понимания целостно складывающейся уже к десятым годам прошлого века картины отечественной ветви диалога художественного образа и интеллектуальной идеи в архитектурном формообразовании. Это в равной мере важно и для рихтовки понимания места и роли архитектуры московского авангарда в становлении «интернационального стиля» (в прошлом) и для уточнения «координат» при ориентации в современном процессе архитектурного формообразования в контексте вызовов эпохи глобализации.

Разговор об интерпретации представлений о Новом в наше время с неизбежностью приводит к потребности реконструировать (воссоздать) «топологию пути» тех исторических нитей, из которых формируется современная архитектурная ткань. Впрочем, почему только современная? По стратегиям, заявленным в рамках «Трианонского диалога», 2018-й год фиксирует начало нового этапа заинтересованного внимания к проблемам «города будущего». Тема «город будущего» становится одной из центральных для текущего года.

Актуализация компаративистской по своей сути мысли А. Пуанкаре о содержании понятия «изящное» представляется вполне своевременной и уместной, как минимум, для уточнения подлинного хронотопа понятия: за словами «город будущего» точнее, реалистичнее в наше время увидеть словосочетание «город в будущем»…

[1] *Ямпольский М.Б.* Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: НЛО, 2007. 616 с.

Поскольку этот текст принадлежит самому началу разговора о роли понятия «изящное» в современном архитектурном творчестве[1], то здесь, продолжая его, важно вывести на первый план те «сюжеты», точнее – исторически сложившиеся «узлы», на которых стоит зафиксировать внимание, воссоздавая целостную картину «жизни и судьбы» не столько «облика», сколько подлинного содержания в русскоязычной версии этого понятия, которое с обоснованной неизбежностью становится «повседневным» в современной мировой архитектуре.

Обозначим семь проблемных «узлов», наиболее существенных, на наш взгляд, именно при начале разговора о современном понимании роли и места понятия «изящное» в отечественном архитектурном творчестве.

1. Начать стоит с первого философского письма П.Я. Чаадаева, опубликованного в 1836 году. Оно было написано раньше – в декабре 1829 года. Приведу фрагмент письма, фиксирующий истоки «догоняющего развития», с проблемами которого по сей день сталкивается архитектурное творчество: «...одна из самых жалких странностей нашего общественного образования, что истины, давно известные в других странах, ... у нас только что открываются... Мы существуем как бы вне времени, и всемирное образование человеческого рода не коснулось нас. Эта дивная связь человеческих идей в течение веков, эта история человеческого разумения, доведшая его в других странах мира до настоящего положения, не имели на нас никакого влияния. То, что у других народов давно вошло в жизнь, для нас до сих пор еще только умствование, теория»[2].

Разумеется, уместно обратить внимание и на то, что философские письма П.Я. Чаадаева были вновь опубликованы издательством «Наука» в знаковом для отечественной истории Новейшего времени 1991 году в первом томе его «Полного собрания сочинений и избранных писем»[3].

Важно зафиксировать и появление еще в 1908 году написанной М.О. Гершензоном монографии «Чаадаев. Жизнь и мышление». Разумеется, в ней рассматриваются и «Философические письма». Автора монографии не могли не взволновать заключительные слова, подытоживающие содержание первого философического письма Чаадаева: «Мы живем в каком-то равнодушии ко всему, в самом тесном горизонте без прошедшего и будущего...»[4]. И в том же 1908 году вышла в свет еще одна книга М.О. Гершензона «История молодой России», в которой к имени Чаадаева добавляются новые «герои своего времени»: М.Ф. Орлов, В.С. Печерин, Н.В. Грановский, И.П. Галахов, Н.П. Огарев.

[1] *Волчок Ю.П.* Возрождение понятия «изящное» для осмысления диалога художественного образа и интеллектуальной идеи в современной архитектурной форме // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6. СПб.: НП-Принт, 2016. С. 724–732.

[2] *Чаадаев П.Я.* Философические письма. Казань, Типография Д.М. Гран, 1906. С. 4. (Философская библиотека. № 8).

[3] *Чаадаев П.Я.* Полное собрание сочинений. В 2-х томах. Т. 1. М.: «Наука», 1991. 768 с.

[4] *Чаадаев П.Я.* Философические письма. Письмо первое. С. 6.

В 1923 году Госиздат счел возможным переиздать эту книгу, характеризуя автора как «добросовестного ученого и взыскательного к себе исследователя»[1]. В авторском предисловии к книге говорится о том, что она написана «по аналогии с "Молодой Италией" и "Молодой Германией", поскольку «умственное движение 30–40-х годов, по духу близкое одновременному движению на Западе». Нельзя обойти и одну из мыслей, обозначенных в издательском предисловии к книге 1923 года: «Нравственная энергия, заключенная в одинокой думе Станкевича, претворилась в общественное благое деяние Николая Милютина и его сподвижников»[2].

Из текста о Станкевиче следует, что речь идет о Николае Алексеевиче Милютине (1818–1872) – одном из разработчиков крестьянской реформы 1861 года. Его Н.А. Некрасов характеризовал как «честного кузнеца-гражданина» в стихотворении его памяти «Кузнец» (1872). Но нельзя не вспомнить его полного тезку Николая Александровича Милютина (1889–1942), бывшего, как известно, наркомом финансов в 1924–1929 годах. Это обстоятельство сыграло решающую роль в создании экспериментального жилого дома для сотрудников Наркомфина на Новинском бульваре в Москве (архитекторы М.Я. Гинзбург и И.Ф. Милинис, инженер С.П. Прохоров). В связи с проблематикой «города будущего» нельзя обойти вниманием и работы Н.А. Милютина по социалистическому расселению, развитию концепции линейного города, сформулированные им в книге «Соцгород» (1930)[3].

Завершая разговор о сложении этого смыслового узла, надо вернуться к творческому наследию М.О. Гершензона. В 1918 году увидела свет его работа «Тройственный образ совершенства» в которой он, как бы суммируя свои наблюдения об истории духовной жизни в России во второй половине XIX века, приходит к двум мыслям, весьма существенным для нашей реконструкции «истоков» формирования представлений об изящном в отечественной истории.

Первая суммирует непосредственное восприятие, которое, по убеждению автора «Тройственного образа…» достигает совершенства в любви, а как отвлеченное знание – в математике. «"Личность и Число" – вот два полюса духовной сферы», – пишет он[4].

Вторая мысль начинается с тезиса о том, что «первобытный человек и человек культуры равно далеки от совершенства»[5]. И вслед за этим: «Недаром люди издревле видят в художниках существа высшего рода, как бы

[1] *Гершензон М.О.* История молодой России. М.; Пг.: Гос. социально-экономическое изд-во, 1923. С. IV.

[2] *Гершензон М.О.* История молодой России. Предисловие издательства. С. III.

[3] *Милютин Н.А.* Соцгород. Проблемы строительства социалистических городов: основные вопросы рациональной планировки и строительства населенных пунктов СССР. М.; Л.: ГИЗ, 1930. 81 с.

[4] *Гершензон М.О.* Тройственный образ совершенства. М.: Типография т-ва И.Н. Кушнерев и К., 1918.С. 83.

[5] Там же. С. 96.

норму свою: спасение человечества в том, чтобы совмещать целостное и страстное знание со знанием раздельным, холодным, подобно тому, как художник сочетает в своем труде вдохновение с целесообразностью средств. Во все времена среди людей возникали учителя двух родов: одни учили общей мудрости жизненного дела, другие – частным приемам труда; и хотя изобретение паровой машины и прививки против бешенства бесконечно увеличили их материальную силу, а в писаниях нет никакой осязательной пользы, народы с большей любовью хранят память о Руссо и Толстом, нежели о Уатте и Пастере. В почестях, воздаваемых мудрецам и поэтам, есть трогательное противоречие...»[1].

К такому выводу приходит автор в предпоследнем, 112-м тезисе, из которых складывается текст этой книги.

Другой «узел», содержится в работе, которая вновь возвращает нас в 1908–1910 годы.

2. Книга П.Д. Успенского «Четвертое измерение»[2] впервые была опубликована в 1909 году. В 1914 году вышло ее второе издание. Излишне говорить о том, что упоминание «четвертого измерения» (причем в самом широком диапазоне смыслов) стало «общим местом» современного мировидения. Понятно, что необходимость овладения информационными технологиями усугубила интерес к этому понятию. Возвращаясь к истокам врастания его в русскоязычную культуру на более чем вековой дистанции, надо зафиксировать, что при всем многообразии в основном гуманитарных научных интересов П.Д. Успенский был профессиональным математиком. Его интерес к осмыслению четвертого измерения неотрывен от размышлений об устройстве Вселенной. Книга «Новая модель Вселенной» была практически завершена к 1914 году. После этого в течение многих лет она им перерабатывалась. Автор дополнял ее новым материалом и мыслями, постоянно перестраивая ее. Практически книга была завершена в Лондоне в 1930 году и опубликована в Лондоне и Нью-Йорке в 1931-м[3].

Зафиксируем внимание только на трех (необходимых для формирования нашей панорамы) сюжетах, связанных с ранними этапами (до встречи с Г.И. Гурджиевым) в творчестве П.Д. Успенского.

А.Б. Ровнер, автор книги об этих мыслителях, так пишет о четвертом измерении в понимании Успенского: «Пространство в концепции четвертого измерения Успенский определял в понятиях неэвклидовой, многомерной геометрии, не видя возможности решить эту проблему в понятиях геометрии трех измерений. Он [Успенский] писал: “Четвертое измерение можно считать доказанным геометрически только в том случае, когда определено направление неизвестной линии, идущей из любой точки нашего пространства в область четвертого измерения, т. е. найден способ построения четвертого перпендикуляра”»[4].

[1] Там же. С. 97–99.

[2] *Успенский П.Д.* Четвертое измерение. 3-е изд. Петроград: Изд-во М.В. Пирожкова, 1918. 102 с.

[3] *Ouspensky P.D.* A New Model of the Universe. London and NewYork, 1931.

[4] *Ровнер А.Б.* Гурджиев и Успенский. М.: Страйклайт: Номос, 2006. С. 70.

«Направление неизвестной линии» у П.Д. Успенского очень близко к мысли А.Ф. Лосева о том, что историческое знание начинает формироваться только после выбора исследователем угла зрения на предмет занятий историей… А.Б. Ровнер, формируя свое понимание устройства целостного знания о раннем периоде научного творчества Успенского, размышляет о «городе современной культуры». Создание комфортного для бытования культуры города в творчестве Успенского возможно в диалоге с «европейским интеллектуализмом» (согласно реконструкции А.Б. Ровнера). Он реализует в своей книге архитектонику образа города культуры, «нарисованную» А. Белым в статье о творчестве Л.Н. Толстого. Суть этого образа города строится на том, что различные сферы приложения творческих усилий, будь то философия, наука, искусство и др., перемещаются по параллельным «проспектам», никак не пересекающимся между собой. В этом городе пока нет площадей, на которых можно было бы объединить интересы разных сфер культуры в общее дело… Те немногие «подземные» тоннели, которые соединяют проспекты этого города, не дают оснований для выработки взаимопонимания между ними и необходимой связанности для создания общего языка культуры, позволяющего сформировать целостность представлений о движении ее содержания во времени.

Уместно напомнить, что П.Д. Успенский сыграл большую роль в становлении футурологических интересов А.Е. Кручёных, М.В. Матюшина, К.С. Малевича. В 1913 году именно они стали учредителями (и единственными участниками) Первого Всероссийского съезда футуристов. В том же году, как известно, завершилась их работа над оперой «Победа над Солнцем». Важно протянуть необрывающуюся нить между «Городом современной культуры» П.Д. Успенского в 1909 году и вновь формируемой проблематикой «Города будущего» в 2018 году.

3. Понятие «пролеткульт» вошло в историю мировой культуры в тесной связи с именем А.А. Богданова. Но чем больше знакомишься с литературой по этой тематике, тем очевиднее становятся многочисленные искажения смыслов, формируемых вокруг этого понятия, и некорректность оценки вклада Богданова в осознание пролеткультовской проблематики. Литературоведение, в отличие от истории архитектуры, в обсуждении этой проблемы ушло значительно дальше, что позволяет приобрести существенно новое знание и увидеть иные исследовательские перспективы. В частности, итальянский исследователь Гуидо Карпи в книге «Достоевский – экономист» пишет: «Тот факт, что сознание не отражает мир, но строит и организует его, комбинируя элементы эмпирии, рассортированные согласно ценностным (аксиологическим) критериям, хорошо понимал… Александр Богданов, крупнейший теоретик… начала XX века» (2012)[1]. Н.М. Малыгина, автор книги «Андрей Платонов: поэтика

[1] *Карпи Г.* Достоевский – экономист. Очерки по социологии литературы. М.: Фаланстер. 2012. С. 12.

“возвращения”» (2005)[1] подчеркивает, что писатель, по сути, реализует основные положения «Тектологии». Уместно отметить: Кеннет Фремптон в своей «Критической мозаике» мирового архитектурного наследия XX века еще в начале 1980-х годов зафиксировал внимание на вкладе А.А. Богданова (в первую очередь, «Тектологии») в профессиональную культуру архитектурного мышления и деятельности в XX веке.

В современной литературе о пролеткульте приоритетное внимание авторов сосредоточено по преимуществу на трех, ставших ключевыми, проблемах: пролеткульт и культурное наследие прошлого; создание новой пролетарской культуры; пролеткульт и партийно-государственная власть. Этот круг тем сформировался в основном на материале и в «системе координат» послеоктябрьского периода в деятельности Пролеткульта (как организации). Если выйти за границы, предписываемые периодизацией истории отечественной архитектуры, то в центре внимания в связи с пролеткультовской проблематикой окажутся не только послеоктябрьские работы Богданова и многочисленные, разнонаправленные, как правило, толкования основ «Тектологии» (чаще последователями, критиками и попутчиками автора), но и такая, в частности, работа Богданова как «Культурные задачи нашего времени» (1911)[2]. Этой книге уготована судьба стать одной из ключевых для понимания того, как формировался архитектонический диалог в отечественной науке начала прошлого века. В ней Богданов обосновывает понимание своего времени как стоящего «у порога» эпохи развития «технической культуры», обострения интереса к ее осмыслению. На этом фоне становятся существенно объемнее и значительнее как художественные произведения ученого – романы «Красная звезда» и «Инженер Мэнни», так и основные положения «Тектологии» как «гуманитарной науки о строительстве» (1914). В этом контексте формируется еще один – четвертый слой исследовательского интереса к пониманию и толкованию содержания понятия «пролеткульт».

В.В. Зеньковский определил время вокруг 1910-х годов в отечественной философии как «период систем». А.А. Богданов в те же годы формировал, по сути, пролегомены к устройству систем, объединяющему естественнонаучное и гуманитарное знания в контексте технической культуры своего времени. Такое мировосприятие возможно (исследовательски полноценно) при реализации его в логике эволюционного подхода к формированию представлений о системе исторически емкого мышления (и деятельности). При этом необходимо помнить, что «пролегомены» были в то время одним из предметов, включенных в программу гимназического обучения (в первую очередь речь идет о «Пролегоменах» И. Канта (1783)). Кант, правда, писал в предисловии к этой работе: «Эти пролегомены предназначены не для учеников, а для будущих учителей, да и последним

[1] *Малыгина Н.М.* Андрей Платонов: поэтика «возвращения». М.: ТЕИС, 2005. 335 с.

[2] *Богданов А.А.* Культурные задачи нашего времени. М.: Изд-во С. Дороватовского и А. Чарушникова, 1911. 92 с.

они должны служить руководством не для преподавания уже существующей науки, а для создания самой этой науки»[1]. Согласно такому подходу к понятию «пролегомены», сосредоточенному на воспитании творчески активных индивидуальностей, со временем выстраивается закономерный ряд формирования мышления и способности к полноценной деятельности по созданию Нового. Вслед за «Пролегоменами» И. Канта надо вспомнить «Прелюдии» В. Виндельбанда (1884), «Пролегомены к истории понятия времени» М. Хайдеггера (1925), «Пропедевтику» Н.А. Ладовского (1920-е годы), «Пролегомены к истории языка» Л. Ельмслева (1943). Ранние (дооктябрьские) творческие (научные и художественные) работы А.А. Богданова вокруг проблематики пролеткульта уместно рассматривать как *пролегомены технической культуры*, закономерно врастающие в долговременный эволюционный ряд формирования полноценного диалога культуры и цивилизации, в котором архитектура занимает (должна занимать) центральное, срединное место.

4. По сей день мы активно перенимаем, пытаемся адаптировать к нашим реалиям массу понятий, в совокупности призванных переосмыслить, создать современную картину содержания архитектурно-строительной деятельности в нашей стране неразрывно с мировым инвестиционным процессом в строительстве.

Казалось бы, ситуация неизбежна и позитивна, но она не просто сопряжена с большими сложностями, но и порождает массу новых проблем, вытекающих из плохо устроенного механизма адаптации тех или иных понятий, сложившихся в одной профессиональной культуре, при переносе их в другую. К сожалению, науковедение, в том числе и наша наука – архитектуроведение – мало озабочены этими проблемами. Кого они интересуют сегодня всерьез? Традиционно переводческую науку. Для нее переосмысление ментальности – одна из наиболее серьезных проблем, возникающих при переводе с одного языка на другой, а по сути, с языка одной культуры на язык иной. Несколько примеров, чтобы быть правильно понятым.

Понятие «закон» в английском и русском языках в связи со сложившимися традициями лингвокультуры существенно разнятся между собой. Для англичан «закон» – это гарант свободы. В русском языковом сознании сложилось его понимание «как предела, ограничителя свободы»[2].

В английском языке представление о «законе» отличается положительными представлениями и ощущениями, в русском – отрицательными, так же как и отношение к понятию «норма». Заслуживает внимания также сопоставление понятия «свобода»» в английской и русскоязычной лингвокультурах. «Важнейшее отличие в философской традиции понимания концепта «свобода» по сравнению с бытовым его пониманием – акцент

[1] *Кант И.* Пролегомены ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки. М.: Академический проект, 2008. С.6.

[2] *Карасик В.И., Прохвачева О.Г., Зубкова Я.В., Грабарова Э.В.* Иная ментальность. М.: Гнозис, 2005. С. 93.

на свободе воли, а не свободе как условии деятельности. Англоязычное философское понимание свободы связано с осознанием индивидуальной свободы и закона как условия свободы. Отечественная традиция выводит вперед соотношение свободы и морали, в том числе и религиозных ценностей»[1].

Третий пример. Понятия «регламент» и «умение жить» во французской и русской лингвокультурах. Этот выбор определило несколько обстоятельств:

– понятие «регламент» пришло этимологически в русский язык именно из французского, а не английского или немецкого языков. Поэтому слово «регламент» в России понимается в общем виде как «порядок», но совсем иной, нежели в немецкоговорящей, в частности, традиции. Поэтому в данном случае регламент, скорее, «правило» – понятие, не претендующее на оценочные определения;

– понятие «регламент» в этом смысле не должно быть связано напрямую с законотворческой деятельностью. Закон – не правило. Он призван формировать правила. Но в нашей ситуации Градостроительный кодекс – один из основных документов, регламентирующих профессиональную жизнь, – к сожалению, и эти, и многие другие понятия не разводит в должной мере и, как следствие, не выявляет «область их определения» с учетом ментальности, в традиции которой они сложились, и иной, в логике которой они должны восприниматься и обрести новое «место жительства»;

– понятие «умение жить» тесно связано с проблематикой жизнестроения, которая обрела в XX веке в нашей стране достаточно уверенную традицию осмысления и саморефлексии;

– неразрывно это понятие и с градоосмыслением. Франкоговорящая традиция здесь важна для отечественной культуры. Новый урбанизм 10–20-х годов прошлого века впрямую связан с именем Ле Корбюзье.

По мнению Э.В. Грабаровой, во французской лингвокультуре «умение жить» – понятие, ее определяющее, одно из центральных; в русскоговорящей среде это понятие «лакунарное», фрагментарное. Такое соотношение позволяет ученому сделать и такой вывод из сравнительного анализа бытования этого понятия во французском и русском языках: «Для французов вежливость – это искусство [жить], для русских – выражение искреннего уважения»[2].

Итак, проблема перевода тех или иных понятий на русский язык неразрывна с понятиями лингвокультуры, то есть нерасторжима с философским осмыслением традиций культуры, в которой формируется, живет, развивается и обретает новое язык. В ситуации, когда традиция, языковые и культурные нормы разнятся и трудно переводятся с одного языка на другой, очень важно ввести понятие, обобщающее нашу проблему, ставящее ее на единый фундамент. В связи с этим на первый план выходит проблематика морфологического устройства языка, его пространственности.

[1] Там же. С. 98.

[2] *Карасик В.И., Прохвачева О.Г., Зубкова Я.В., Грабарова Э.В.* Иная ментальность. С. 97.

Первая часть названия книги Ю.С. Степанова «В трехмерном пространстве языка….» наглядно содержательно задает «каркас» для формирования возможности совместного осмысления «семиотических проблем лингвистики, философии и искусства»[1].

5. В контексте рассматриваемой тематики решающе важной становится публикация на русском языке классического труда Эрвина Панофского «IDEA (к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма)».

Здесь появляется несколько тем, имеющих стратегически длительную судьбу применительно к формированию идей и закономерностей в отечественной архитектуре. Сначала коротко о хронологии. Книга была написана в 1924 году. В 1959 году автору предложили подготовить второе издание. В 1960-м оно увидело свет, и, как следует из авторского предисловия, книга во втором издании повторяет первое: «…читатель нового издания этой работы должен постоянно иметь в виду, что со времени ее написания сменилось уже более чем одно поколение и что она не претерпела какой бы то ни было "модернизации"»[2]. Здесь, же в предисловии ко второму изданию Э. Панофский предлагает читателю, с какой литературой, опубликованной в годы между двумя изданиями его «IDEA», ему стоит ознакомиться параллельно с чтением этого труда.

В предисловии к публикации на русском языке (1998) переводчик книги Ю.Н. Попов фиксирует внимание читателя на том, что перевод был сделан в самом начале 1970-х годов как раз со второго, опубликованного в 1960-м году в Берлине издания[3]. На вторую большую тему, связанную с исследовательским пониманием идеи и закономерностей, указал сам Э. Панофский буквально в начальной фразе своего предисловия к первому изданию книги: «Настоящее исследование тесно связано с прочитанным Э. Кассирером в библиотеке Варбурга докладом…»[4]. Необходимо зафиксировать внимание на том, что Э. Кассирер, будучи философом, а не специалистом по истории искусства и (или) архитектуры, стал концептуальным учителем для Панофского. Но методологически не менее значимо желание автора «IDEA» опубликовать свою работу совместно с докладом Кассирера. Его тема «Идея прекрасного в диалогах Платона».

Уже отсюда может следовать несколько весьма методологически существенных для нашей работы выводов:

– понимание идей, закономерностей, теоретических и творческих тенденций в архитектуре вне диалога с философским знанием малопродуктивно и приводит в конечном итоге не столько к углубленному осмыслению исторических процессов, сколько к обретению вновь создаваемых мифологических конструкций;

[1] *Степанов Ю.С.* В трехмерном пространстве языка. Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства. М.: Наука, 1985. 335 с.

[2] *Панофский Э.* IDEA: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Перевод Ю.Н. Попова. СПб., 2002. С.10.

[3] Там же. С. 7.

[4] Там же. С. 11.

– обращение к античности и внимание к исследовательским и творческим возможностям диалога становится в отечественном архитектуроведении достаточно общим правилом, а в 1960-е годы «диалоги Платона» обретают в русскоязычном науковедении новое дыхание[1].

Само название книги: «IDEA. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма» – фиксирует внимание на протяженности во времени исследуемого понятия. Меняются теории, а понятие живет существенно дольше. Помимо того, от античности до классицизма сформировалось значительное историческое напластование «культурных слоев», которые методологически перспективно рассматривать слитно.

В том же 1924 году, когда была написана книга Э. Панофского, вышла в свет книга М.Я. Гинзбурга «Стиль и эпоха»[2]. У этих работ неожиданно, на первый взгляд, много общего: главным «героем» обеих работ становится понятие «совершенное», именно вокруг него строятся теоретические концепции и реализуются научно-творческие идеи авторов. Для Гинзбурга, так же как и для Панофского, существенна продолжительность во времени обсуждаемой им проблемы и, как стало очевидно позднее, – всего его научно-творческого пути.

Гинзбург всячески фиксирует внимание читателя и на протяженности, и на необходимости исторического напластования обсуждаемой проблемы. Отсюда стиль и *эпоха*. Отсюда и эпиграф из Г. Вельфлина, из его книги «Ренессанс и Барокко». Эпиграф открывается словом «Движение...». Это было важно для М.Я. Гинзбурга. Важно это и для нас. Концептуальное Движение (IDEA), зародившееся в 1920-е годы, со временем пришло и в 60-е и не исчерпало себя доныне...

Если книга Э. Панофского формирует знание о движении понятия «совершенное» в историческом времени, то книга М.Я. Гинзбурга его проектирует для будущего. Очень важно воспринимать их в неразрывности общего архитектонического знания.

6. Arche. Греческое слово arche, по утверждению современного немецкого философа Х. Хофмайстера, «господствует над всем, поскольку оно в качестве главного принципа просто присутствует во всем существующем»[3]. Философ увязывает через arche практически все рассматривавшиеся выше понятия. «Естественно порядок должен устанавливаться только с помощью системы идей... в европейской истории свобода как принцип действительности добилась признания параллельно с развитием современной науки к моменту, когда порядок стал пониматься как продукт

[1] *Волчок Ю.П.* Знание об античности и архитектуроведение в 60-е годы прошлого века: arche современной архитектуры // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып.5. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 783–792.

[2] *Гинзбург М.Я.* Стиль и эпоха. Проблемы современной архитектуры. М.: Государственное издательство, 1924. 238 с.

[3] *Хофмайстер Х.* Что значит мыслить философски. СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. С.21.

мышления. …Если исходить из того, что наш исторический мир, а также природа сформулированы согласно упорядочивающим принципам, то возникает вопрос об источнике этого упорядочивания, а точнее вопрос об arche. …Вопрос об arche – это первый шаг к пониманию, к осознанию структурированности любого построения, с которым мы сталкиваемся в природе, в окружающем мире…»[1]

И чуть ниже: «Даже груда обломков может сохраняться как таковая только в пространстве, только в пространственном упорядочивании взаимосвязанного по своей сути. …Наши города и села показывают не только внутренний порядок, но мы пытаемся выразить и их внешний порядок. С помощью наук мы считаем и измеряем, наша мораль предписывает обязательные нормы и законы поведения.

…Если мы ставим вопрос об arche, то мы стремимся обрести такой опыт, из которого вытекали бы определения arche, соразмерные в конечном счете с той ситуацией, в которой мы живем»[2].

Стоит обратить внимание на замечание философа: «В немецком языке это слово [arche] известно нам благодаря производным от него словам архитектор… археология…»[3].

Упомянув этот ставший весьма влиятельным и авторитетным труд Х. Хофмайстера (с 2009 года – почетного доктора Санкт-Петербургского Университета), надо зафиксировать и роль В.С. Библера в разработке проблемы архитектонического диалога культуры и цивилизации. Его книга «Мышление и творчество», опубликованная в 1975 году, стала знаковой для своего времени[4]. Руководимый им семинар «Архэ», несомненно, стал широко известным в отечественной науке о творчестве и культуре. Понятия «архе», «архитектоника» существенно выросли в творчестве Библера благодаря центральному месту в его методологии науки принципа «возведения в предел», стремления к совершенству.

Возвращаясь в область собственно архитектуроведения, попытаемся показать, с одной стороны, как формируется структура взаимоотношений, а с другой – место и роль архитектуры как подлинно arche, диалога архитекторов с социумом, внешним миром. В этом контексте взаимосвязь понятий «регламент» и «свобода» можно выявить и выразить как диалог внутренней и внешней формы.

Пожалуй, наиболее наглядно взаимоотношения внешней и внутренней формы можно показать на примере логики стилевой трансформации в книге «Ренессанс и барокко» в понимании и предъявлении Г. Вельфлина[5].

У Вельфлина архитектоника формообразования строится как двучлен. Одно из слагаемых определяет морфологию архитектурного объема,

[1] *Хофмайстер Х.* Что значит мыслить философски. С. 22

[2] Там же. С. 23.

[3] Там же. С. 20.

[4] *Библер В.С.* Мышление как творчество. М.: Политиздат, 1975. 399 с.

[5] *Вельфлин Г.* Ренессанс и барокко. М.: Изд-во «Грядущий день», 1913 (переиздано: М., 2004).

а второе – концентрирует внимание на динамических процессах, связанных с предъявлением на фасаде новых стилистических закономерностей. Морфология при переходе от одного стиля к другому практически не меняется. Она неизменна. Но бинарность формулы существует и сохраняется, несмотря на то, что все стилеобразующие процессы происходят в основном в «пространстве фасада» (по очень перспективному для архитектуроведения, как оказалось в дальнейшем, определению П. Франкля).

Строго говоря, модерн, а затем и архитектурный авангард не сумели надолго закрепить иную структуру взаимоотношений внешней и внутренней форм, нежели наметившееся еще до них перетекание друг в друга больших стилей. К концу 1920-х годов в нашей стране, по сути, вернулись к сложившемуся в конце XIX века диалогу между внешней формой, пространством фасада и внутренним архитектурным телом. Только взаимоотношения «регламента» и «свободы» поменяли их роли в диалоге.

В больших, «вельфлиновских» стилях внутренняя форма органично для себя регламентирована. Регламент здесь – правило, сформировавшее устойчивую норму. Пространство фасада развивается на основе свободного волеизлияния. В XX веке в архитектуре, реализуемой на практике, пространство фасада по большей мере регламентируется «извне». Оно кристаллизуется, костенеет, обретает и сохраняет канон. Внутренняя форма, наоборот, складывается если и не в свободном творческом выборе, то как результат организации функциональных отношений и потоков.

Таким образом, отечественная архитектура обрела новое «правило» формообразования. Фасад и тело объема вновь расслоились: и проектировались, и создавались врозь. При этом если фасад одевался в панцирь общепринятого для своего времени канона, то внутренняя форма могла получить определенную свободу (в границах типологии и экономических рамок).

Проблема взаимоотношений внешней и внутренней форм и выявления механизма диалога «регламента» и «свободы» – одна из серьезных проблем исследования и осмысления. Достаточно вспомнить дискуссии о взаимоотношениях конструкции и композиции в ИНХУКе и ГАХНе. И как апофеоз этих дискуссий: в Словаре ГАХН художественных терминов беспрецедентно дано два определения понятия архитектуры – М.Я. Гинзбурга и А.Г. Габричевского.

7. Ключевое значение в рассматриваемом контексте получает работа В.Н. Лазарева «Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве»[1], заключительный том из цикла «Происхождение итальянского Возрождения»[2].

[1] *Лазарев В.Н.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Кн.1. М.: Искусство, 1979. 239 с.

[2] *Лазарев В.Н.* Происхождение итальянского Возрождения: в 2-х томах. М.: Издательство АН СССР, 1956–1959. Т. 1, 440 с. Т. 2, 586 с.

В 1926 году, уже будучи во Франции, Н.М. Бахтин (старший из братьев) сформулировал свой утверждаемый им в науке о творчестве закон:

«Всякое подлинное творчество сознает себя не как начало или продолжение, но как Возрождение – так может быть сформулирован этот единственный закон»[1], – писал он. Методически весьма существенно, что Н.М. Бахтин размышлял о перспективах творчества и культурных трансформациях в нашей стране как бы извне, за границей реальных событий повседневной жизни культуры, творческой жизни в стране. Это создавало дополнительные возможности для необходимых обобщений и максималистских утверждений. Уместно свести воедино в общем разговоре «Возрождение как закон творчества» (по Н.М. Бахтину), супрематическую устремленность к совершенству К.С. Малевича, «возведение в предел» как принцип архитектонического метода у В.С. Библера и метод «логической тектоники» И.В. Жолтовского (в трактовке А.Г. Габричевского).

Бросается в глаза структура книги В.Н. Лазарева, или обновленный порядок предъявления «изящных» искусств: *архитектура, скульптура, живопись*, то есть в последовательности, обратной традиционно привычной, что для нашего разговора весьма существенно. Основной фигурой для размышлений и исследовательских конструкций Лазарева становится Филиппо Брунеллески (1377–1446). В книге показано, что творчество именно Брунеллески позволяет свести в единый узел становление возрожденческого миропонимания ценности Нового, его внутреннего устройства и мирообразующее достоинство архитектуры, а также закономерность выдвижения на первый план в триаде изящных искусств ее (архитектуры) нового толкования, определившего многовековую эпоху Возрождения.

При чтении работы Лазарева складывается ощущение, что он, занимаясь историей и будучи глубоко погружен в осмысление нюансов нового знания об исследуемой эпохе, остается современником и для своего времени. Трудно отказаться от этой мысли, читая, в частности: «Теперь, когда у нас есть возможность более объективно взглянуть на исторический процесс, архитектура Брунеллески полностью сохраняет свою безотносительную ценность – как первое новое слово, и как отмеченная печатью высокого художественного совершенства и, как проникнутая духом “гражданственного гуманизма”, и как по-весеннему свежая, открытая и радостная»[2]. К этому разговору примыкает еще одно место в книге, сближающее сложившуюся ситуацию в формировании начала ренессансной традиции с ее прочтением спустя пять веков. Лазарев пишет, что «Филиппо пошел гораздо дальше гуманистов. Если многие из них увлеклись голой формой, придавая ей преувеличенное значение, то *Брунеллески, творчески используя античное и проторенессансное наследие*, сумел на языке

[1] *Бахтин Н.М.* Вера и знание // М.М. Бахтин и философская культура XX века. Проблемы бахтинологии. Вып.1. Ч. 2. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1991. С. 134–135.

[2] *Лазарев В.Н.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. Кн.1. М.: Искусство, 1979. С. 206.

искусства, на языке архитектуры воплотить *сущность нового*...»[1] (выделено мной. – *Ю. В.*).

Увлечение «голой формой», пролонгированное во времени, было понятно Лазареву. Он знал суть этой многогранной проблемы не только благодаря, в частности, работам Г. Вельфлина, но и по разнообразным творческим поискам авангардистов первых десятилетий XX века как отечественных, так и зарубежных. Ощущение движения времени добавило определенности в формулу вновь обретаемого в эпоху раннего Возрождения наследия, которое сформировало новое понимание содержания архитектуры не только для своего времени, но и на века вперед.

Лазарев на протяжении всего исследования употребляет двучленную конструкцию – античное и проторенессансное наследие в неразрывном обобщении. В этой формуле понятие об античном наследии фиксирует ее культурологически полноценное наполнение, а «проторенессансное» наследие объемлет все то, что дала цивилизация к своему времени, будь то начало XV века или время на пять веков позднее. Полноценность этой второй составляющей двучленной формулы ренессансной традиции определяется ее динамикой, адекватной логике развития цивилизации в движении времени. Такое понимание ренессансной традиции позволяет всякий раз уточнять ее содержательное наполнение. Лазаревскую «формулу» становления Ренессанса подтверждает еще один фрагмент из текста нашего источника: «Для флорентийцев Брунеллески был не только великим зодчим, но и кладезем знаний. Вся его деятельность основывалась на глубоком проникновении в законы математики, геометрии, механики, статики. Его интересовали реальнейшие проблемы...»[2]. И дальше – буквально современному нам архитектору, живущему в предвкушении скорого нелинейного ренессанса в понимании сути архитектуры, адресовано продолжение этого умозаключения историка, причем опубликованное без малого сорок лет назад: «Так Брунеллески, воздвигая одно прекрасное здание за другим, сумел обеспечить художнику уважение общества, добиться того, что архитектор занял место рядом с писателем и гуманистом, превратившись из средневекового "мастера" в художника, чьи творения даровали ему бессмертие. И добился этого Брунеллески не только своими постройками, но и своими глубокими познаниями в области точных наук, намного превосходившими объективностью и конкретностью совокупность знаний даже у самого квалифицированного средневекового зодчего»[3].

Историк искусства В.Н. Лазарев обращает внимание читателя на то, что Брунеллески обеспечил архитектору высокий статус Художника, но при этом, последовательно реализуя свой подход к формированию в профессии ренессансного мировосприятия, исследователь фиксирует закономерность двучленной конструкции архитектонического

[1] *Лазарев В.Н.* Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве. С. 214.

[2] Там же. С. 202.

[3] Там же.

профессионализма. Брунеллески – не только автор «прекрасных зданий», но и ученый, при этом ученый в сфере разных наук. Уместно заметить, что позднее Л.М. Баткин, анализируя наследие Леонардо да Винчи, также размышляет о двойной природе его гения. Леонардо – и художник, и ученый[1]. В.П. Зубов в книге о Леонардо да Винчи большую, едва ли не центральную главу назвал: «Математический рай»[2].

Это реконструкция понимания архитектурного профессионализма с позиции художественного творчества. Историки искусства и культуры (в нашем случае В.Н. Лазарев, В.П. Зубов, Л.М. Баткин) фиксируют внимание на дополняющей художественное начало научной, математически сосредоточенной составляющей изначальной для Брунеллески формулы архитектонического профессионализма. А если посмотреть на эту же формулу глазами историка науки? Б.Г. Кузнецов в том же, что и В.Н. Лазарев, 1979 году, в частности, обращает внимание и высоко оценивает то, что в «живописи Брунеллески обосновал введение перспективы и ее закона с такой общностью, которая сделала его идею (подлинный триумф воплощения идеи в образ и художественного образа в математическую идею) началом начертательной геометрии»[3].

Как бы подытоживая свои размышления о роли художника, живописи в формировании логики понимания закономерностей мироустройства, Кузнецов пишет: «Живопись Возрождения должна была раскрыть структуру бесконечного пространственно-временного мира через структуру внутреннего мира…»[4].

Что здесь удается зафиксировать из опыта эволюции возрожденческого мировосприятия? Для современного нам читателя (поэта, художника, искусствоведа, историка, архитектора, историка архитектуры) не столь интересен результат, то есть то, что предъявлено на «поверхности» исторического процесса, сколько осмысление того, как думали мастера, как поднимались до тех результатов, что вошли в историю (создавали ее предъявление). Однако «итальянским гуманистам, – пишет Л.М. Баткин, – было ничуть не проще, чем нам теперь, разобраться в собственных понятиях, *сформировать* их и вместе с ними *себя* (выделено мной. – *Ю. В.*), переосмыслить на необычный лад архетипические формулы “возрождения”… обновления (renovatio), «золотого века». *На это ушло почти два века*» (выделено мной. – *Ю. В.*). И дальше автор подчеркивает: «Далось это… с громадным усилием, поскольку исходная посылка Возрождения, столь революционизировавшего культуру, по необходимости была традиционалистской»[1].

[1] *Баткин Л.М.* Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. 415 с.

[2] *Зубов В.П.* Леонардо да Винчи. М.; Л., 1962. 354 с.

[3] *Кузнецов Б.Г.* Идеи и образы Возрождения. М.: Наука, 1979. С. 188–189.

[4] Там же. С. 178.

[5] *Баткин Л.М.* Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М.: Наука, 1989. 272 с. С. 40.

Здесь появляются основания посмотреть внимательнее на годы изменившейся после 1920-х годов «творческой направленности» в архитектуре, чтобы попытаться выявить тот «срез» профессионализма, который выпадал из массово ориентированной «оформительской» традиции.

А.И. Некрасов публикует в 1935 году книгу «Русский ампир», аргументируя в ней свое видение бесперспективности чисто «визионерского», внешнего осмысления архитектуры, расширяя тем самым границы восприятия и переводя его (восприятие) в глубины внутреннего диалога. Однако такой подход к анализу и пониманию сути взаимоотношений внешней и внутренней формы произведения оказывается вполне своевременным и современным, если вспомнить, что годом раньше, в 1934 году, была опубликована, к сожалению, посмертно, книга Л.С. Выготского «Мышление и речь», в которой суммируется теория внутренней речи как фундаментального основания психологии творчества[1]. Некрасов пишет: «...в восприятии архитектуры совершенно недостаточно ограничиваться *"визионерным"* (выделено мной. – *Ю. В.*), фасадным восприятием, которое приемлемо в отношении к живописи и скульптуре. Пространство здания, в котором мы оказываемся, воспринимается не только нашим глазом, но мы в нем движемся, воспринимаем звуки, ощущаем это пространство всем своим существом»[2].

Обращает на себя внимание вывод, который делает Некрасов, подытоживая рассмотрение исторического материала: «Некоторые формы ампира частью соединились с элементами модерна. ...Одновременно в архитектуре стал вырастать конструктивизм, сначала в период предоктябрьский... сводивший все значение архитектуры к практической материальной потребности (функции). Создается новый образ, нивелирующий и уничтожающий сложность жизни личности». И далее: «Отрицание конструктивизмом массы, "теоретичность" построения стены, схематизм линий вместе со стремлением охватить большие пространства в ансамбле – все эти свойства получили начало в архитектуре прошлого, именно в ампире. Неудивительно поэтому, что в ранних конструктивистических зданиях (терминология автора. – *Ю. В.*) постоянно присутствуют элементы ампира»[3].

В контексте нашей темы неудивительно, что практически в то же время, когда вышла в свет книга Некрасова, ленинградский архитектор И.А. Фомин (годом раньше) говорит на обсуждении ежегодной майской выставки московской архитектуры 1934 года: «За 15 лет мы ввели в арсенал архитектурных средств ряд ценных приемов. Прежде всего, это гладкие плоскости. Мы их взяли от Корбюзье, и это весьма ценно... Давайте архитектуру

[1] *Выготский Л.С.* Мышление и речь. Психологические проблемы. М.; Л.: Государственное социально-экономическое издательство, 1934. 324 с.

[2] *Некрасов А.И.* Русский ампир. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1935. С. 128.

[3] Там же. С. 121–122.

строить по-новому»[1]. Наряду с внутрипрофессональным осмыслением поисков Нового в архитектуроведении важно зафиксировать и то, что современная гуманитарная наука начинает постепенно включать возможности архитектурного мышления в общий контекст обретения нового. А.К. Жолковский, в частности, предпринял анализ новой и новейшей русской поэзии в контексте архитектонического пространствопонимания. Предисловие своей книги на эту тему он открывает тезисом об авторстве «известной формулы»: «Бог (Дьявол) – в деталях». «Оно приписывается, – фиксирует автор, – разным людям, но неслучайно именно деятелям искусства: Микельанджело, Флоберу, Мисс ван дер Роэ, Ле Корбюзье, к которым у нас можно добавить Бориса Пастернака с его строкой *Всесильный бог деталей*. Разгадка того, как детали славят замысел их творца, и есть дело всякой науки…»[2]. Вслед за этим Жолковский подтверждает, что имена Мисс Ван дер Роэ и Ле Корбюзье включены в его перечень представителей различных видов искусств не случайно, а обретают в нем едва ли не решающую роль для авторского понимания сути творчества.

Все отчетливее складывается (пролонгировано во времени) современное содержание понятия «изящное», фиксирующее настойчивое стремление к осознанию внутреннего устройства многомерной архитектурной формы. В этом качестве понятие «изящное» по существу может сыграть в осмыслении места архитектуры в современном диалоге культуры и цивилизации роль, близкую той, что и «хронотоп» как предъявление целостности во взаимоотношениях пространства и движения во времени в реалиях конкретного места зарождения, становления и осмысления индивидуальных достоинств архитектурной формы.

[1] Уроки майской архитектурной выставки. Архитектура СССР, 1934. № 6. С. 2.

[2] *Жолковский А.К.* Новая и новейшая русская поэзия. М.: РГГУ, 2009. С. 7.

М.Р. Невлютов

Идея города Джозефа Рикверта

Введение

Книга историка архитектуры Джозефа Рикверта «Идея города. Антропология формы города в Риме, Италии и Древнем мире» является одним из наиболее значимых текстов конца XX века о городе и архитектуре. Она была опубликована в 1963 году и несколько раз переиздавалась вплоть до 2013 года разными издательствами по причине большой популярности как книги, так и автора. Она содержит множество исторических и археологических сведений, а также важные теоретические выводы, которые имели сильное влияние на последующие поколения архитекторов.

«Идея города» многими историками и исследователями архитектуры признается классическим и обязательным к прочтению текстом о возникновении города. Этот факт может свидетельствовать о том, что книга является открытой для множественных реинтерпретаций, так как в ней обсуждаются так называемые «вечные» темы архитектуры (тип, исток архитектуры, идея города, памятник). Однако не следует забывать, что она создавалась в определенном историческом и политическом контексте, в полемике с конкретными интеллектуальными программами и идеологиями, ее автор имел особое намерение и цель высказывания. Все это создает некоторые трудности в понимании текста.

В нашем исследовании мы будем ориентироваться на методологию анализа текстов, предложенную Кембриджской школой интеллектуальной истории. Нам кажется, подход, предложенный Квентином Скинером и развитый Джоном Пококом, открывает те стороны текста, которые обычно ускользают от внимания исследователя. Дополнительное включение в рассмотрение контекста, в котором книга была написана и опубликована, интенции автора (в некоторых случаях издателя), а также круга текстов, которые позволят реконструировать полемическую ситуацию высказывания, предоставят возможность понять текст исторически. Таким образом, главной задачей данного исследования является реконструк-

ция исторических смыслов книги «Идея города», мы попробуем ответить на главный вопрос Скиннера: «что делал автор, когда писал свой текст?»

Публикация текста

Впервые «Идея города» была опубликована в 1963 году в специальном выпуске Dutch review Forum под редакцией Альдо Ван Эйка, известного архитектора, участника CIAM (Международный конгресс современной архитектуры), основателя группы архитекторов «Команда десяти» (Team 10)[1]. Редактор публиковал текст Рикверта с определенным намерением поддержать свою собственную интеллектуальную программу. В своих текстах и манифестах Альдо Ван Эйк противопоставлял «гигиенической пустоте»[2] функционализма и Афинской Хартии гуманистический подход, представлявший архитектуру как посредника между человеком и технологической реальностью, из которой он был исключен. Рикверт вспоминает о первой публикации своего текста: «Когда она [«Идея города»] впервые появилась, в специальном выпуске Dutch review Forum, редактор выпуска Альдо Ван Эйк предполагал, что книга послужит напоминанием архитекторам о том, о чем они забыли: город был не только рациональным решением проблем производства, маркетинга и гигиены – автоматическим ответом на влияние определенных физических и экономических сил – но он существовал также для того, чтобы сохранить надежды и страхи своих граждан»[3].

Рикверт считал «Идею города» важнейшей своей работой, хотя уже сделал к моменту ее выхода некоторое количество заметных публикаций и переводов. Текст демонстрирует сформировавшийся теоретический аппарат, который автор будет развивать в дальнейшем. Так, по замечанию Джорджа Байрда, Рикверт говорит о том, что вопросы, поставленные в «Идее города», будут обсуждаться в последующих книгах, например в «Танцующей колонне»[4]: «Действительно, он [Рикверт] недавно сказал мне, что главный аргумент в его недавней работе “Танцующей колонне” (1996) это, среди прочего, ответ на имплицитный вопрос о космологии, который он поставил перед собой в более ранней работе»[5]. Рикверт в «Идее города» формирует самые важные для него проблемы, закладывает основания концептуальной системы, в которой обсуждаемые темы остаются одними и теми же, следуют одна из другой.

[1] См.: *Rykwert J.* Remembering places: a memoir. N.Y.: Routledge, 2017. P. 11.

[2] См.: *Eyck A. van.* Team 10 Primer // Architectural Design. December 1962. P. 99.

[3] *Rykwert J.* The idea of a town: the anthropology of urban forming. Rome, Italy, and the ancient world. L.: Faber & Faber, 2013. P. 23.

[4] См. *Rykwert J.* The Dancing Column: On Order in Architecture. London, Cambridge: The MIT Press, 1996.

[5] *Baird G.* Introduction (A Promise as Well as Memory): Toward an Intellectual Biography of Joseph Rykwert // Body and Building. Essays on the Changing Relation of Body and Architecture / edited by George Dodds and Robert Tavernor. Cambridge, London: The MIT Press, 2002. P. 17.

Когда Рикверт приступает к подготовке текста «Идеи города», он планирует противостоять двум главным на тот момент тенденциям, существующим в архитектуре: функционализму и живописному стилю в своих новых реконструкциях. «Он [Рикверт] вкладывает все свои знания о древнем мире и антропологии в “Идею города”, которая прочитывается как манифест против благородства неживописного города, как критика редукционизма функционалистов и позитивизма некоторых историков»[1]. Таковы изначальные намерения автора, по причине которых этот текст возникает. В предисловии к изданию 2013 года Рикверт говорит о том, что контекст сильно изменился, но те же проблемы, которые он обсуждал применительно к функционализму и живописному стилю, остаются актуальными, а значит, нерешенными. Таким образом, «Идея города», по мнению автора, продолжает работать в своей изначальной интенции.

Представим некоторый круг публикаций о городе и архитектуре, которые писались и выходили в печать примерно в то же время, что и «Идея города»: с 1960-х по 1980-е годы. Это множество значимых для современной теории города и архитектуры текстов: «Образ города» Кевина Линча (1960), «Смерть и жизнь больших американских городов» Джейн Джейкобс (1961), «Город – это не дерево» Кристофера Александера (1965), «Намерения в архитектуре» Кристиана Норберг-Шульца (1965), «Архитектура города» Альдо Росси (1966), «Сложность и противоречия в архитектуре» Роберта Вентури (1966), «Семиология и архитектура» Чарльза Дженкса (1969), «Уроки Лас-Вегаса» Роберта Вентури (1972), «Городское пространство» Роба Крие (1975), «Город-коллаж» Колин Роу и Фреда Кеттера (1975), «Архитектура и утопия» Манфредо Тафури (1976), «Метаболизм в архитектуре» Кишо Куракавы (1977), «Третья типология» Антони Видлера (1978). Тексты очень разные, но следует заметить, что они обладают некоторым общим вектором: все они представляют критику принципов модернистского города, в них разрабатываются ходы, противоположные пониманию города как функционирующей и производящей машины. Текст Рикверта, при очень большом обобщении, укладывается в этот диапазон, но все же он стремился остаться в стороне от многочисленных споров об альтернативной модели города. В оживленной полемике между разными архитекторами, теоретиками и историками он не занимает окончательную позицию: «Я оставался скептиком, выборочно подбадривая одного или двоих»[2].

Но не только скептическая и неопределенная позиция, нашедшая свое выражение в «Идее города», отличала Рикверта от других. Главным его новаторством в описании города был антропологический подход: Рикверт ставит вопрос, каким образом политика, осуществляемая гражданами города, формировала его форму и сущность. Ученому представляется странным, что никто не предпринял такую очевидную, с его точки зре-

[1] *Rykwert J.* Remembering places: a memoir. Op. cit. P. 11.

[2] Ibid. P. 219.

ния, попытку развить подход известного французского историка Фюстеля де Куланжа, который как раз заключался в исследовании смысловой структуры города и ее понимания жителями. Джордж Байрд пишет об этом: «К этому времени он стал серьезным италофилом, и его антропологические интересы подталкивали его изучать происхождение итальянской городской формы. Он был удивлен, обнаружив, что самым современным исследованием по этому вопросу остался "Древний город" Фюстеля де Куланжа 1864 года»[1].

Важно заметить, что Рикверт пишет исторический текст – это также выделяет его работу среди прочих. Конечно, книг по истории в момент публикации «Идеи города» выходит много, но все они имеют внеисторический характер. По замечанию Рикверта, в них к истории обращаются как к каталогу, из которого можно заимствовать узор или орнамент, лишенный своего смыслового назначения. Рикверт пишет в предисловии к изданию «Идеи города» 1976 года: «Книга переиздается в то время, когда история вернулась в моду. Исследуются статичные "типы" и множатся объясняющие схемы формообразования. Книгами по истории изобилуют архитектурные магазины. Однако история, представленная для использования архитекторам и урбанистам, не является той, что пишут и читают историки. Это исторические каталоги, в которых нет повествования, в которых феноменальное прошлое переплавлено в серию вневременных узоров… А пока рынок действует, дорожный инженер и планировщик действуют как раньше, а грехи их теперь покрыты орнаментом, заимствованным из книг по истории»[2]. Рикверта же интересует история: он внимательно и детально описывает изменения ритуалов и легенд, демонстрирует их значения, не обусловленные ни рациональностью, ни «живописностью».

Полемика с Тафури и Росси

Рикверт был заметной фигурой в теории и истории архитектуры, но кроме этого он также был «reviewer of furniture and fashion»[3]: писал в журналы моды, архитектуры и дизайна яркие и не всегда лестные рецензии. Он вступал в полемики по самым неожиданным поводам с критиками, историками, архитекторами, среди которых были также его друзья. Для раскрытия значения «Идеи города» необходимо рассмотреть дискуссии, в которые Рикверт вступал в 1970-е годы, а также изучить и проблематизировать тексты, которые публиковались его оппонентами.

В одной из публикаций он выступает против «рационального неофункционализма» Ульмской школы дизайна, которая была прямым наследником авангардной школы дизайна «Баухаус». Это было весьма смело противостоять сильным на тот момент течениям и объявить свой интерес

[1] *Baird G.* Op. cit. P. 15.

[2] *Rykwert J.* The idea of a town. Op. cit. P. 24.

[3] *Baird G.* Op. cit. P. 3.

к, казалось бы, забытым символизму и ритуалу в дизайне и архитектуре. В 1974 году Рикверт написал в итальянский журнал Domus эссе под названием «Two Dimensional Art for Two-Dimensional Man» («Двумерное искусство для двумерного человека») для ретроспективной выставки Ива Кляйна и Пьеро Манзони в галерее Тейт. Эссе не было принято, его опубликовали позже в 1975 году в журнале Casabella. Рикверт атаковал выставку, назвав ее в итоге «грустным и убогим делом». Он приходит к выводу, что оба художника были повторением оригинального авангарда Марселя Дюшана. Рикверт неожиданно для всех отказывает в «канонизации» Иву Кляйну и Пьеро Манзони, так же как отказывал ранее в положительной оценке Ульмской школе дизайна.

В 1975 году Domus опубликовал критический текст Рикверта об архитектурной триеннале в Милане 1973 года (XV Milan Triennial Exhibition of Decorative Arts and Modern Architecture), которой руководил Альдо Росси. Опубликованное заявление вовлекло Риверта в длительный спор с его итальянскими друзьями, архитектором Альдо Росси и историком Манфредо Тафури, которые были главными представителями итальянского неорационализма и основателями группы «Тенденца» (Tendenza). Росси в сопровождающих выставку текстах утверждал необходимость «чистой» архитектуры, освобожденной от идеологии и навязанной ей «искупительной» роли. Тафури демонстрировал солидарность с Росси: «Мы всегда будем предпочитать любой попытке прикрыть архитектуру идеологической одеждой искренность того, кто имеет смелость говорить о тихой и безотносительной чистоте»[1]. Обратимся к собственным текстам Росси и Тафури периода написания «Идеи города», чтобы раскрыть позиции, которые Рикверт подверг критике.

В своем самом известном тексте «Архитектура города» (1966) Росси дает важное для его концептуального аппарата определение типа: «Итак, тип – константа, которая имеет необходимый характер; но даже будучи определяющими, типы диалектически взаимодействуют с техникой, функциями стилем, коллективным характером и индивидуальным элементом архитектурного факта»[2]. Росси определяет тип через индивидуальность и временную непрерывность, которые остаются константами, даже когда использование здания меняется. Он критикует в первую очередь функциональное понимание типа, так же как и Рикверт, указывает на необходимость проанализировать отношения между памятником, ритуалом и мифологическим элементом в духе Фюстель де Куланжа. Но Росси считает ритуал, как и памятник, неизменными составляющими, которые определяют тип: «Ведь если ритуал является постоянным и неизменным элементом мифа, то такую же роль играет и памятник, который свидетельствует о мифе и именно поэтому делает возможным существование ритуальных форм»[3].

[1] *Baird G.* Op. cit. P. 6.

[2] *Rossi A.* The Architecture of the City. Cambridge: The MIT Press, 1982. P. 40.

[3] Ibid. P. 22.

Рикверт не мог согласиться с такими рассуждениями, так как настаивал на живой и изменчивой форме ритуала: «Неужели он [Росси] не понимает, что смотрит на увековечение Римского гражданского права, воплощенного в придворном церемониале? Здания, о которых он говорит (амфитеатры, театры, храмы, бани) нельзя понимать как "типы" в том смысле, как он это делает. Это живые формы, выработанные за века использования, отполированные как камни в реке»[1]. Памятники для Рикверта являются указанием на ритуал, в результате которого город был основан: «Он [город] может ежедневно поверяться на тех памятниках города, которые напоминают о легендарном прошлом, так что граждане никогда не забыли связь между топографией их города и ритуала, с помощью которого его порядок был впервые установлен»[2]. Ритуал, понятый как действие, может оставлять следы, но сам утрачен навсегда, так как он всегда должен быть опосредован и объяснен мифом. Интерпретация ритуала происходит всегда анахронически по артефакту города – памятнику, который служит лишь напоминанием о смыслах ритуала. Рикверт пишет: «В течение тысячелетия подъема и упадка римской империи город претерпел много изменений, интерпретации стали все более сложными и даже противоречивыми, обряды, смысл которых иногда забывали, были истолкованы повторно анахронически»[3].

Текст «Архитектура и утопия» (1976) Манфредо Тафури, важный для проводимого нами сравнения, является переработанной версией более раннего текста «К критике идеологии архитектуры» опубликованный в периодике Contropiano (1969). Из названия ясно, что в нем Тафури стремится осуществить критику архитектурной идеологии. В книге «Архитектура и утопия» автор обозначает свою методологическую позицию, которая предоставит иную возможность понимания современной архитектуры и города: «Попытка переосмыслить современную архитектуру, используя методологический аппарат критики идеологии, взятый в его наиболее строгом, марксистском выражении…»[4]. Тафури, как и Росси, находится под влиянием левой политической мысли. Рикверт же был далек от модного тогда марксизма, а его политические пристрастия можно охарактеризовать как анархические, что проявляется в его идеях. Он пишет: «Мы [Джозеф Рикверт и Джон Тернер] были близки друг к другу не только благодаря архитектурным воззрениям, но и политическим: мы оба были читателями Кропоткина, и наши симпатии, хотя и левые, были с анархистами, а не с коммунистами»[5].

[1] *Rykwert J.* Sigfried Gideon and the Notion of Style // Burlington Magazine. 1954. № 96 (April). P. 123–124.

[2] *Rykwert J.* The idea of a town. Op. cit. P. 108.

[3] Ibid. P. 44.

[4] *Tafuri M.* Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development. Cambridge: The MIT Press, 1976. P. 7.

[5] *Rykwert J.* Remembering places. P. 185.

Для Тафури была очень важна идея авангарда – освобождения искусства от идеологического влияния. Но он считал, что авангард начала века был вдохновлен технологическим прогрессом, а не политическими изменениями, из-за чего не смог ускользнуть из-под гнета технологической утопии. Тафури предлагает избавиться от «идеологического платья» с помощью минимизации любого рода выразительности: архитектура должна двинуться по пути нового авангарда, свойством которого была бы «тихая и незначащая чистота» (silent and irrelevant purity). Для Рикверта очищение архитектуры от значений и смыслов не может привести ни к какому освобождению, потому что в этом случае она утрачивает связь с тем действием или ритуалом, который служил причиной ее возникновения – архитектура становится немой, бессодержательной. Он отвечает на утверждения Тафури так: «И что потом? Архитектура может остаться живой так долго, сколько сможет оставаться немой. Немой и красивой может быть, но немой»[1].

Джозеф Рикверт противостоит некоторым позициям Альдо Росси и Манфредо Тафури, хотя они остаются очень близкими ему мыслителями, и многие их идеи коррелируют. По замечанию Байрда, Рикверт, возможно, противится не самим идеям итальянского архитектурного неорационализма или интеллектуальным позициям группы «Тенденца», а риторическому поведению их представителей: «Например, способ Тафури представлять архитектурные и политические размышления явно раздражал Рикверта – отсюда его отвращение к мнимой “великолепной изоляции” итальянца и его “прокламациям”… Он мог бы согласиться с идеей архитектуры, которая была бы освобождена от “искупительной” роли, но вынужден был возражать, когда ее “чистота” была превращена в “бесполезность”»[2]. Политическая ангажированность Тафури и Росси смущали скептично настроенного Рикверта, что также послужило причиной их интеллектуальных расхождений.

Новый язык описания

Рикверт в «Идее города» использует непривычный для истории архитектуры язык, он обращается к прочтению города как политического, мифологического, символического образования. Рикверт стремился показать, что обсуждение развития города не может более происходить с точки зрения формы и физической структуры, необходимо привлекать также иные способы описания. Он говорит: «Неизбежно рост физической ткани города в течение прошлого века был определяющей проблемой планировщика, против которой он не был вооружен. Наибольшие изменения в урбанизме развивались от растущего понимания, что физическая структура города более не может обсуждаться в терминах плана»[3].

[1] *Baird G.* Op. cit. P. 6.

[2] Ibid. P. 9.

[3] *Rykwert J.* The idea of a town. Op. cit. P. 27.

Рикверт отходит от архитектурного языка, который понимался как язык формы, но и не принимает функционалистский и натуралистический, которые в тот момент приобретают большой вес и уже легитимированы архитектурным сообществом. Города, по его мнению, не расширяются подобно растению, управляемому природными законами роста. Рикверт неожиданно для описания города начинает использовать психологические метафоры: «Но город не природное явление. Это артефакт – артефакт любопытного рода, составленный из волевых и случайных элементов, которые плохо поддаются управлению. Если это вообще связано с физиологией, то это больше похоже на сон, чем на что-либо еще»[1]. Подобного рода ходы позволяют ему, с одной стороны, вернуться к реальности от абстрактных схем и моделей авангарда, унаследованных еще от Просвещения, с другой стороны – в полной мере погрузиться в антропологические и психоаналитические исследования мифов и легенд.

Многими исследователями его подход признается антропологическим, так, Витторио Греготти называет его «антропологом архитектуры». Но на самом деле Рикверт проявляет в своем языке значительную комплексность мышления, сформированного многими влияниями. Он называет себя учеником Рудольфа Витковера и Зигфрида Гидеона, дополняя особый исторический подход первого антропологическим подходом второго. Свою исследовательскую деятельность Рикверт начинает с исторического анализа города и архитектуры, а затем дополняет его интересом к антропологии, археологии, психоанализу и потом феноменологической философией. Являясь, с одной стороны, наследником Витковера и Гидеона, с другой стороны, он очень сильно изменяет их подходы под влиянием антропологии Клода Леви-Стросса, психоанализа Зигмунда Фрейда, философии Гастона Башляра, Жан-Поля Сартра, Мориса Мерло-Понти.

Революционным был его интерес к символизму, проявленный в «Идее города», который к тому времени фактически был табуирован в архитектурном дискурсе. «В подобной атмосфере идея, что городское планирование может быть названо “искусством”, казалась смехотворной, а замечание, что есть что-то “символическое” в городской ткани, выглядело почти оскорблением»[2]. Опираясь на исторические тексты и археологические факты, Рикверт демонстрирует, что мифы и легенды, лежащие в основании города, важны, но сами по себе они не рациональны, а обусловлены порядком символов, сформированным непрерывным совершенствованием ритуала, и коллективной памятью. Обращаясь к интерпретации символов, Рикверт нарушает жанровую традицию написания исторических текстов, так же как забывает о пафосе действия, присущем архитектурным манифестам XX века. Многие исследователи замечают аналитическую направленность его работ: ученому удается избежать «действующего слоя», в котором пишут преимущественно такие исследователи, как Джон

[1] *Rykwert J.* The idea of a town. Op. cit. P. 42–43.

[2] Ibid. P. 23.

Хэйдук и Колин Роу. «Современные архитекторы-студенты часто понимают его как интеллектуала, демонстрирующего тайное знание и приобретенный стиль мышления, в противовес пропагандистам дизайн-идей, которые могли бы действительно повлиять на них, как это делали идеи Роу и Хейдук»[1]. «Идея города» благодаря определенному языку интерпретации символов и описания ритуалов прочитывается не как руководство к действию, но как тайное знание об истоке римских городов.

Заключение

Итак, анализ «Идеи города», включивший в себя рассмотрение контекста публикации, интенций автора и издателя, круга текстов, с которыми автор вел оживленную дискуссию, жанра и языка публикации, позволил нам показать исторический смысл текста и идей Рикверта, высказанных в нем.

Книга задумывалась как вызов функционализму и «живописности» в архитектуре. Опубликованная в 1963 году, она уже противостоит неоавангарду, рациональным принципам Ульмской школы и принципам «бесполезности» итальянского рационализма Росси и Тафури. Текст до сих пор не потерял актуальность, так как темы, которые поднял автор, все еще находятся в поле активного обсуждения, хотя изначально были адресованы иному контексту. Можно предположить, что вопросы, поставленные Риквертом, все еще не имеют однозначного решения. Влияние книги «Идея города» на современную архитектурную мысль бесспорно – многие современные историки и архитекторы подчеркивают свою зависимость от идей Рикверта.

Признается революционность подхода Рикверта в описании города, которая заключается в особом языке и изменении жанра исторических текстов и архитектурных манифестов. Рикверт пишет исторический текст об основаниях римского города, а метод, который он использует для их описания, является антропологическим: ученый обращается к символическому и политическому порядку, установленному жителями города. Благодаря влиянию на Рикверта психоаналитических, антропологических, феноменологических идей язык «Идеи города» сильно отличается от круга публикуемых одновременно с ним текстов.

Таким образом, в «Идее города» можно различить теоретические основания концептуальной программы Джозефа Рикверта. Они будут заключаться в противостоянии многим стратегиям архитектуры XX века (рационализм, функционализм, «живописный» стиль, натурализм, механицизм), в особом антропологическом подходе, проявленном в специфическом, многосоставном языке, склоняющемся к феноменологии и психологии, в способе описания города и архитектуры через призму живой, коллективной памяти людей, выраженной в ритуале. Эти принципы сложно эксплицировать и доказать из текста «Идеи города», но представляется возможным их реконструировать исходя из акта, интенции и контекста публикации.

[1] *Baird G.* Op. cit. P. 2.

Б.М. Соколов

История садового искусства: от античных описаний до ландшафтной культуры XX века[1]

История садового и, шире, ландшафтного искусства – молодая область науки и культуры. Она начала свое самоопределение лишь в начале XX века. Причина заключается в специфике ее предмета. Сады возникли в эпоху ранних оседлых обществ как продолжение хозяйственных участков при доме, и эпоху их превращения в объекты искусства установить невозможно. Парки, возникшие как рекреационные зоны правителей и вельмож, создавались вначале из лесных зон, потом их стали насаждать искусственно. Персидские увеселительные парки, которые соединяли в себе охотничьи и пейзажные функции, описывает в V в. до н.э. греческий историк Ксенофонт под названием «пардеш» (греческий вариант «парадейсос») дал жизнь западноевропейскому слову-образу «парадиз»).

Поскольку сады и парки имеют различное происхождение, их долгое время воспринимали как разные явления культуры. Древнеримские, средневековые и ренессансные тексты, дошедшие до нас, описывают только сады, бывшие частью загородных вилл. Расширение усадебных территорий в Италии XVI–XVII веков и грандиозный парковый ансамбль Версаля (который официально называется «садами») заставили ценителей ландшафтного искусства обратить свое внимание и на крупные парковые объекты. И только на рубеже XIX и XX столетий появились обобщающие исследования, в которых искусство создания садов, парков и культурных ландшафтов ставилось в один ряд.

Первые известные нам тексты о садах относятся к жанру античного описания-картины, экфрасиса. На соединении описания и образов построены письма Плиния Младшего о его виллах в Лавренте и Тускуланум.

[1] Работа выполнена в рамках проекта «История ландшафтного искусства в контексте национальных культур России, Запада и Востока: теория, практика, перспективы развития», грант РФФИ 18-012-00826.

Вначале он убеждает адресата, что места здесь не такие плохие, какими слывут, затем описывает общее расположение местности, далее переходит к примерам удобного и красивого устройства виллы (павильоны, панорамные окна, партеры, фонтаны) и в заключение подчеркивает, что простая жизнь в этом общении с природой его вполне устраивает. Несмотря на то, что Плиний был одним из богатейших людей Римской империи, он стремится в своих описаниях создать образы сельской простоты, соединения природы и искусства, «разнообразия» и «упорядоченности»[1].

Гораций Уолпол, первый историк английского пейзажного парка, в своей книге «История современного вкуса в садоводстве» (1770) справедливо указывает, что в «Одиссее» Гомера сад царя Алкиноя выглядит несравненно скромнее, чем его же дворец. «Ведь если оставить в стороне гармонию чудесной греческой поэзии, это был маленький плодовый сад и виноградник с несколькими грядками зелени и двумя орошающими их источниками, окруженными живой изгородью. …Посему мы уверены, что и в эпоху Гомера огражденный участок в четыре акра, включающий плодовый сад, виноградник и огород, был образцом роскоши, совершенно неведомой миру»[2]. Уолпол подробно останавливается на описании Гомера прежде всего потому, что кроме его поэм и писем Плиния, до Нового времени не дошло почти никаких описаний садов античного мира. Теоретикам и практикам Возрождения пришлось создавать садовое искусство заново, руководствуясь этими описаниями и результатами первых раскопок. Особенно большого размаха фантазии на античную тему достигли в XVI веке, когда вилла становится важным фактором социального положения, а принципы маньеризма заставляют художников, архитекторов и мастеров зрелищ искать все более эффектных форм.

Джорджо Вазари в своих «Жизнеописаниях» приводит сведения об архитекторах, создававших садовые гроты, гидравлические системы и прочие чудеса иллюзии. Рассказывая о проектах Никколо Триболо для виллы Медичи в Кастелло, он дает ее описание, продолжающее античную традицию экфрасиса: «Посреди этого сада расположена роща с очень высокими и густыми кипарисами, лаврами и миртами, образующими круг в виде лабиринта, окруженного буксами высотой в два с половиной локтя, такими ровными и посаженными в таком прекрасном порядке, что будто нарисованы кистью»[3]. Однако основное место Вазари уделяет хитроумным проектам скульптора, многие из которых остались только на бумаге: «В середине упоминавшегося выше лабиринта Триболо задумал свести все оформление водоема к кольцу водяных струек и к очень красивой

[1] Письма Плиния Младшего / Издание подготовили М.Е. Сергеенко и А.И. Доватур. М., 1984. С. 36–39, 386–87.

[2] *Walpole H.* The History of the Modern Taste in Gardening. Journals of Visits to Country Seats. New York-London, 1982. P. 246.

[3] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / Пер. под ред. А.Г. Габричевского. М., 2008. С. 818.

скамье вокруг самого фонтана, мраморная чаша которого должна была быть, как это и было сделано, гораздо меньше чаши первого и большого и главного фонтана, и должна была завершаться бронзовой фигурой, откуда била вода»[1].

В XVI веке начинают создаваться развернутые описания новых итальянских вилл. Одним из первых текстов такого рода стал трактат флорентийского философа Франческо де Вьери «О чудесных устройствах в Пратолино и о Любви» (1578). Хотя автор и описывает фонтаны, гроты и лабиринты этого маньеристического сада, его интересы остаются на стороне метафизики, «небесного Пратолино»: «Есть ли это дело искусства, как у умелых мастеров, или одежды, или же добродетели, достойной доблести моральной и гражданской, или рассуждений, как у возвышенных философов, или в конце концов сад есть сумма всех искусных рассуждений, о коих я говорил выше». Всем постройкам и скульптурам де Вьери дает подробное моральное толкование: «На пути к дворцу есть в земле саламандра размером в восемь локтей, извергающая воду в болото, где крестьянин рубит камыши, и в сказанном болоте множество разных растений и трав. Все эти творения с большим основанием означают здесь порочных, кои разрушаются внизу, в конце концов уходя в ад; и других, в обличье саламандры, кои совсем холодны и не чувствуют огня милосердия, которое благоденствует среди достойных, согретых божественным огнем любви; другие же словно крестьяне, в том отношении, что не соблюдают порядка в своих действиях, и в том, что чувства их самым слабым и бренным способом связаны с их обязанностями, кои являются теплым огнем добрых дел. Все это растения глупые и бесплодные, как и те места, болотистые и слишком низменные»[2]. Вместе с садом концепций – хитроумных замыслов и механизмов, который рождается в эпоху маньеризма, возникает и традиция концептуального описания. Она в далекой перспективе превратится в традицию искусствоведческого истолкования садов.

Следующий этап осмысления садового искусства был сделан теоретиками французского регулярного сада XVII века. В культуре французского классицизма наряду с архитектурными трактатами появляются и сочинения о садах. Среди них выделяется книга королевского садовника Жака Буасо де Бародри «Трактат о садоводстве, сообразном с правилами природы и искусства», которая вышла в свет в 1636 году и многократно переиздавалась. В книге, помимо общих садовых советов, немало выразительных суждений, которые обосновывают национальный садовый стиль. Выступая за крупные масштабы и строгие формы сада, де Бародри оправдывает симметрию естественными законами природы: «Деревья в своем росте и вершинах крон являют единые пропорции, листья их одинаковы с обеих сторон, и цветы составлены из одной или нескольких

[1] *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. С. 819.

[2] *Vieri F. de.* Discorsi delle Meravigliose Opere di Pratolino, et d'Amore. Firenze, 1587. P. 145–151.

частей столь гармонично, что никто не мог бы пытаться сделать лучше и превзойти сию великую мастерицу»[1].

Трактат Антуана Жозефа Дезалье д'Аржанвиля «Теория и практика садоводства» (1709), основное руководство по «стилю Ленотра», начинается резкой критикой в адрес тех, кто неверно понимает задачи садового искусства. Автор саркастически пишет: «Можно предполагать, что это предисловие понравится не всем, в особенности тем, кто пишет о фруктах или любит их; они видят все совершенство садового искусства и всю красоту сада в огороде, фруктовом саде, посаженном в шахматном порядке, и в длинных шпалерах». Д'Аржанвиль призывает к созданию «садов чистоты», исполненных величия и гармонии: «Замыслом автора этого тома было описание садов, которые часто называют Садами удовольствий или чистоты, то есть таких, которые поддерживаются в должном порядке и для которых ищут прежде всего правильности, порядка, и того, что должно радовать взгляд, как то партеры, боскеты, булингрины, украшенные портиками, зеленые кабинеты, фигуры, лестницы, фонтаны и каскады»[2]. Эта книга впервые обосновывает новый стиль, противопоставляя его существующим традициям и предрассудкам. Именно этот путь вскоре продолжили оппоненты д'Аржанвиля – теоретики английского пейзажного парка.

Новый садовый стиль в Англии тесно связан с идеями Просвещения, с культурным противостоянием Франции и с широкой пропагандой новых принципов среди горожан и сельских хозяев. Поэтому «пейзажная революция» породила целую литературную школу, в текстах которой полемика соединялась с обоснованием новых принципов. Особенно характерна концепция уже упоминавшейся книги Г. Уолпола. Он утверждает, что первые сады были более чем скромными, но затем подпали под влияние роскоши и излишеств: «Искусство в руках первобытного человека было сначала заменой природе; в руках хвастливого богача оно стало средством противостояния природе; и чем больше первое пересекало дорогу второму, тем более влиятельным оно становилось в глазах знати». Уолпол считает регулярные сады, особенно французской и голландской традиции, уходом от природы, к которой после долгого перерыва возвращают человека английские пейзажные сцены. С таким же эмоциональным подъемом писатель восхваляет итоги «пейзажной революции»: «Как богат, весел, живописен сегодня лик нашей страны! Разрушение стен дало простор улучшениям, путь повсюду ведет сквозь череду картин; и даже там, где исправленной сцене не хватает вкуса, общий вид украшен разнообразием. И если не приключится возврата к варварству, формальности и обособлению, какие пейзажи облагородят всякий край нашего острова, когда сегодняшние насаждения достигнут благородной зрелости»[3].

[1] *Wimmer C.A.* Geschichte der Gartentheorie. Darmstadt, 1989. S. 108.

[2] Dezallier d'Argenville A.J. La theorie et la pratique du jardinage. Paris, 1709 (репринт: Hildesheim-New York, 1972) P. 1–3.

[3] *Walpole H.* The History of the Modern Taste in Gardening. P. 259.

Формированию методов истории ландшафтного искусства способствовали образные, поэтические интерпретации, традиция которых также восходит к английскому Просвещению. Самым ярким образцом стало «Послание к герцогу Берлингтону об употреблении богатств» (1731) поэта, прозаика и эссеиста Александра Поупа. В лаконичных, отточенных строках он описывает основные приемы нового стиля: «Тот выиграл все ставки, кто с приятностью обманывает, // Удивляет, разнообразит и скрывает границы»; гений места «соединяет стремящиеся к этому леса, и разделяет оттенки, // То разрывает, то направляет подходящие линии, // Пишет картину, пока ты насаждаешь, и, пока ты работаешь, создает план». Центральная часть этого стихотворения стала знаменитой и дала новую жизнь латинскому выражению «гений места»:

…He gains all points, who pleasingly confounds,
Surprises, varies, and conceals the bounds.
Consult the genius of the place in all;
That tells the waters or to rise, or fall,
Or helps th'ambitious hill the heavens to scale,
Or scoops in circling theatres the vale;
Calls in the country, catches opening glades,
Joins willing woods, and varies shades from shades;
Now breaks, or now directs, th'intending lines,
Paints as you plant, and as you work, designs.
Still follow sense, of every art the soul,
Parts answering parts shall slide into a whole,
Spontaneous beauties all around advance,
Start ev'n from difficulty, strike from chance;
Nature shall join you; time shall make it grow
A work to wonder at – perhaps a STOWE…[1]

…Тот выиграл у всех, кто завлечет игрою,
Подменит, удивит, и рубежи сокроет.
Пусть гений места даст тебе совет;
Тот, кто потока направляет след,
Иль гордый холм поднимет до небес,
Иль обратит в театр уступов дольних срез;
Мелькнет в селе, займет полян широкий вид,
Соединит леса, а краски оттенит;
То разорвет, а то направит линий строй,
Художник рощ твоих, работ твоих герой
Пусть смысл тебя манит, начало всех искусств,
Созвучные черты соединяет вкус,
Нечаянных красот вокруг чреду рассей,
Начни хоть с трудности, и наудачу бей;

[1] *Pope A.* A Critical Edition of the Major Works. Oxford-New York, 1993. P. 224–225.

Природа за тебя; и вот расти готова
Работа дивная — подобно СТОУ[1].

Пейзажный парк в имении Стоу, который упоминает Поуп, был и остается самым значительным образцом «английского стиля». В этом качестве он стал предметом многочисленных путеводителей, описаний и интерпретаций. Его высоко оценил Томас Вейтли, автор трактата «Замечания о современном садоводстве» (1770), наиболее влиятельной книги о пейзажном стиле. Примером переноса практического и теоретического опыта стала работа Екатерины II над переводом книги Вейтли и использование ею элементов этого парка в Царском Селе[2]. В екатерининскую эпоху в России были изданы небольшие трактаты У. Чемберса и У. Мейсона, а немного позже – очерки Ш.-Ж. де Линя «Взгляд на Бельой и множество садов Европы». Эти публикации подготовили появление отечественных аналитических текстов о садовом искусстве.

На рубеже эпох Просвещения и романтизма появляются сводные издания, в которых описания садов и пейзажей соседствуют с теоретическими главами. Первым изданием такого рода стала «Теория садового искусства». К.К.Л. Хиршфельда (1779–1785). В пяти томах энциклопедии собраны все доступные автору сведения по садовому искусству близких и дальних стран, приведены и критически разобраны трактаты пейзажного направления. В их числе и книга Вейтли, которую Хиршфельд упрекает за оторванность от практики и называет «метафизикой сада». В 1822 году появляется «Энциклопедия садоводства» Дж.К. Лаудона, в двух томах которой практике уделено гораздо больше места, чем теории[3]. Последним всплеском «метафизики» в садовой литературе этой эпохи стал трактат Г. фон Пюклер-Мускау «Заметки о ландшафтном садоводстве» (1834), иллюстрированный примерами из его собственного парка в Мускау. В книге Пюклера видны тенденции, которые в конце XIX века отразятся в первых книгах по истории ландшафтного искусства. В концепции автора ощущается романтическая двойственность. С одной стороны, он призывает сельских хозяев уподобляться англичанам в поисках «джентльменского наслаждения жизнью», с другой – ставит перед искусством сада высокие духовные цели: «Единая идея, в высоком смысле этого слова, лежит в основе искусства пейзажного садоводства; а именно, создание из всего, что дает Природа, емкого образа, поэтическим идеалом которого будет выразить ту же самую Природу в малом виде; та же идея, что и в других областях сообщает жизнь подлинному произведению искусства

[1] Перевод Б.М. Соколова. См.: *Соколов Б.М.* «Художник рощ твоих»: Три века пейзажного парка // Пейзажный парк в Европе и России: от Просвещения к романтизму. М., 2017. С. 24.

[2] См.: *Бардовская Л.В., Ботт И.К.* Английская пейзажная гравюра из собрания Екатерины II // Пейзажный парк в Европе и России. С. 88–103; *Соколов Б.М.* Екатерина II и теория пейзажного садоводства // Там же. С. 104–113.

[3] *Loudon J.C.* An Encyclopaedia of Gardening… Vol. 1-2. London, 1822.

и из самого человека делает Микрокосм, мир в миниатюре»[1]. Пюклер настаивает на том, что создание сада и парка – два разных искусства, его понимание парка приближается к тому, что в XX веке назовут «культурным ландшафтом». Книга посвящена не только садовым, но и социальным проблемам современности. В заключении автор призывает каждого обратиться к благоустройству своей усадьбы, поскольку «стремиться к улучшению себя самого и своей собственности во власти каждого из нас, и даже встает вопрос, не может ли таким простым способом, честными и безыскусными усилиями быть достигнута столь желаемая свобода, более тихим и безопасным путем, нежели множеством поверхностных попыток создания новых форм государства. Ибо свободным может быть лишь тот, кто способен управлять собой»[2].

В течение XIX века история ландшафтного искусства не сформировалась ни как научная дисциплина, ни как область художественной критики и эссеистики. Необходима была концентрация специальных знаний и выработка особого языка описания. Важным этапом в сложении истории садового искусства стала полемика о «старом английском саде», возникшая на рубеже веков. Она была связана с движением «искусств и ремесел», с новым поиском эстетических и художественных качеств в искусстве и жизни. Садоводы и архитекторы спорили о том, какой тип и облик сада является подлинно английским, высказывали в этом споре свои, часто очень смелые идеи, а также производили чрезвычайно полезные исторические изыскания. В это время были изданы такие книги, как «Парки, бульвары и сады Парижа» У. Робинсона, историко-теоретический очерк Р. Блумфилда «Формальный сад в Англии», руководство Дж. Седдинга «Садовое ремесло прежде и теперь» и учебное пособие Дж. Ситвелла под названием «Об устройстве садов: Очерк о старых итальянских садах, о природе красоты и принципах садового дизайна»[3].

Одним из первых обобщающих трудов по истории и теории садового искусства стала большая книга Арнольда Эдуардовича Регеля «Изящное садоводство и художественные сады» (СПб., 1896). Ее автор, известный ботаник и садовый инженер, был далек от методов исторических дисциплин, поэтому его повествование об истории садов имеет любительский характер, изобилует анекдотами и пристрастными суждениями. Теорию пейзажного парка Регель предпочитает излагать «по Пюклеру», а стиль сада считает продолжением архитектурного стиля усадебного дома. Главная ценность книги в желании утвердить самостоятельный характер садового искусства, показать, что у него есть своя история и свой язык. В это же время появляются европейские издания, построенные на накопленных

[1] *Pückler-Muskau H. von*. Andeutungen über Landschaftsgärtnerei. Berlin, 1834. S. 5.

[2] Ibid. S. 276.

[3] *Вронская А.Г.* Основные направления садово-паркового искусства Великобритании конца XIX – начала XX века // Ежегодник аспирантских работ Государственного института искусствознания. М., 2005. С. 44–56.

наукой знаниях и собственных исследовательских методах. Среди них монография Алисии Амхерст «История садоводства в Англии» (Лондон, 1895) и книга исследовательницы из Университета Гейдельберга Марии-Луизы Готхайн «История садового искусства» (Берлин, 1913), не потерявшая своей ценности до наших дней.

В России формирование интереса к истории ландшафтного искусства связано с поисками художников-символистов. Журнал и общество «Мир искусства» были созданы ради погружения в лучшие, художественно выразительные и при этом забытые явления искусства. А.Н. Бенуа, выросший в парках Петергофа, получил здесь свои первые садовые впечатления. Они красочно описаны в его мемуарах – страшная фигура Нептуна с трезубцем, загадочные углы павильонов в Нижнем парке, сказочные ели на Морском канале. Однако темой его исследовательской работы стало Царское Село, в котором Бенуа нашел для себя поэзию эпохи Елизаветы Петровны. Монография «Царское Село в царствование императрицы Елисаветы Петровны» готовилась восемь лет и вышла в 1910 году. В книге помещено огромное количество материалов и иллюстраций, однако нет ни одной художественной работы самого Бенуа, оформление выполнено Е.Е. Лансере и К.А. Сомовым. Бенуа считал эту книгу одним из «дел жизни». Она оказала большое влияние на отношение общества к усадебной и садовой старине, как, впрочем, и энергичная деятельность художника. В эти годы с ним и всем кругом «Мира искусства» был тесно связан инженер-химик и любитель художественной старины Владимир Яковлевич Курбатов. В своей автобиографии он впоследствии писал: «…начиная с 1903 г. почти каждое лето ездил за-границу …частью для изучения истории искусства, которой интересовался с 14 лет и изучал главным образом те отделы, которые пользуются относительно малым вниманием историков (история садового искусства, история декораций, история прикладного искусства и т. д.)»[1]. Именно история садового искусства стала одним из главных дел жизни Курбатова. Он был организатором общества «Старый Петербург» и знатоком столичных окрестностей. В 1911 году Курбатов выпустил путеводитель по Павловску, в течение ряда лет путешествовал и собирал материалы по садовому искусству Европы и России. В 1916 году вышла его монументальная книга «Сады и парки. История и теория садового искусства».

«Сады и парки» – одно из первых в истории научных изданий, посвященных всему разнообразию ландшафтной архитектуры. Вслед за Пюклером Курбатов отдельно разбирает сады и парки, с которыми в его книге соседствуют другие культурные ландшафты – например виды вдоль дорог. Автор ставит перед собой научные и культурные задачи, характерные для круга «Мира искусства»: «Чтобы вернуться к прежнему знанию и умению, необходим прежде всего общий подъем искусства и прежнее его

[1] Жизнеописание В.Я. Курбатова. 1930-е. Архив Государственного музея истории Санкт-Петербурга, Фонд В.Я. Курбатова, КП 356527. С. 3.

слияние с жизнью. До тех пор возможно достигнуть знания лишь при изучении памятников прошлого, потому что искусство может развиваться лишь органически, а всякое органическое развитие преемственно. Ознакомление с прошлым теперь важно не только для возможности перехода к лучшему будущему, но и для сохранения того старого, что может послужить зародышем новых прекрасных творений. Особенно нужно это на Руси, где благодаря невежеству и нерадению гибнет много великих произведений искусства»[1].

Автор старается выработать систему описания памятника: вначале идет рассказ о его устройстве, затем критические замечания и образная характеристика. Едва ли не впервые в мире Курбатов подытоживает не новые типы и элементы сада, а творческие находки и решения различных эпох, делая выводы, интересные и историкам искусства, и любителям, и практикам. Рассказав о вилле Фарнезе в Капрароле, он сравнивает эту работу Виньолы с современной ей виллой Ланте: «Вторым характерным его признаком является стремление к единству убранства, которого Виньола достигает, рассматривая террасы, лестницы, гроты и посадки как детали одной большой постройки. При этом стиль скульптурных и архитектурных украшений был рассчитан на соприкосновение с растениями, так что кариатиды Капраролы кажутся родственными соседним кипарисам и оливкам, а в Ланте как бы нет границ между узорами цветников и узорами каменных балюстрад. Но самое лучшее в этих произведениях – их необычайное слияние с духом местности. Даже и тогда, когда постройки обрушиваются, куртины зарастают, а фонтаны иссякают, очарование сохраняется, пока есть намек на былое устройство»[2].

Поскольку целью автора является «эстетический подъем всего населения», он впервые подробно рассказывает о недавнем прошлом, настоящем и будущем ландшафтного искусства. В главе «Признаки возрождения садового искусства» Курбатов пишет: «Упадок произошел по причине того, что буржуазия, выдвинувшаяся в XIX в., не мечтала и не могла мечтать о том художественном совершенстве и той затрате средств и сил, которые требовала и имела аристократия XVIII в. Вместе с тем низшие классы населения и буржуазия не вырабатывали собственных требований к искусству, а пользовались упрощением тех приемов, которые раньше были выработаны для аристократии». В качестве примеров «возрождения» садового творчества Курбатов указывает на Францию с творчеством Ашиля Дюшена и Эдуара Андре, Англию с работами Пакстона, Морриса, Блумфилда, Моусона и Латченса.

Книга В.Я. Курбатова не успела войти в российскую культуру, стать предметом обсуждения художников и садоводов – через год наступила новая эпоха, когда пришлось спасать остатки существующих садов и парков,

[1] *Курбатов В.Я.* Сады и парки: История и теория садового искусства. Пг.: Товарищество М.О. Вольф. 1916. С. 10.

[2] Там же. С. 64.

а не думать о создании новых форм. Однако и в этих условиях ученый находил возможности для работы. В Музее города, который в 1920-е годы работал в Аничковом дворце, Курбатов создал отдел зеленой архитектуры и передал туда свою обширную коллекцию (ныне находится в Музее истории Санкт-Петербурга). В течение почти всего советского периода нашей истории исследования ограничивались отечественным наследием. Среди видных специалистов, передавших традиции последующим поколениям, следует назвать Софью Николаевну Палентреер[1] и Татьяну Борисовну Дубяго. Недостаточность знаний и тем более личного знакомства с памятниками сказалась на немногочисленных изданиях, включающих зарубежный материал, в том числе на книге Д. С. Лихачева «Поэзия садов» (1984).

В западной научной культуре за XX век были выработаны традиции изучения исторических садов. Как и в XVIII веке, первыми были английские авторы, прежде всего филологи, писавшие об истории пейзажного парка. Среди тех, кто определил направление исследований – Эдвард Мэлинз[2] и Джон Диксон Хант[3], создавшие общую картину предыстории, развития, пика и упадка национального садового стиля. Вторым главным направлением стало изучение садов Италии, притягательных для английских и американских ученых и садоводов. Важную роль в разработке методологии сыграли работы американского историка Дэвида Коффина, который активно вводил историю конкретных садов (например виллы д'Эсте в Тиволи) в контекст культурной жизни эпохи. Во всех странах Европы постоянно проводились исторические исследования существующих садов-музеев, необходимые для их реставрации и реконструкции.

На рубеже XIX и XX веков интерес к садовому наследию привел к возникновению системы научной реставрации. Показательным примером стала судьба парка Во-ле-Виконт во Франции. Узнав, что шедевр Андре Ленотра продают под дачи, меценат Альфред Сомье в 1875 году выкупил его и заказал ландшафтному архитектору Ашилю Дюшену его реконструкцию. Проект Дюшена основан на гравюрах И. Сильвестра и, как выяснилось потом, достаточно близок к оригинальному плану парка. Однако в последние десятилетия, после топографических и археологических работ, в облик парка были внесены уточнения. Нередко реконструкция парков или их частей производится после разрушений, нанесенных стихией. В Версале после сильнейшей бури 1999 года ряду боскетов и паркам Трианона был возвращен исторический вид. Реставрация парков Царского Села была необходима по причине разрушений военного времени, однако в 1960-е годы встал вопрос о возвращении регулярных форм Нижнего сада, который был закрыт разросшимися деревьями со времен

[1] *Палентреер С.Н.* Садово-парковое и ландшафтное искусство: Избранные труды. Изд. 3-е. М., 2008.

[2] *Malins E.* English Landscaping and Literature 1660-1840. London-New York-Toronto, 1966.

[3] *Hunt J.D.* The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century. Baltimore-London, 1976.

Екатерины II. Несмотря на возражения многих общественных деятелей, в том числе и Д.С. Лихачева, автор проекта Н.Е. Туманова довела его до реализации. Пятьдесят лет жизни парка в этом состоянии показали правоту реставраторов: посетители могут видеть и ансамбль эпохи Растрелли, и пейзажный парк Екатерины II.

В современной истории крупных реконструкций в Европе выделяются три памятника – Хет Лоо, Хемптон Корт и Стоу. Сад при королевской резиденции Хет Лоо был создан во второй половине XVII века по проекту придворного архитектора Даниэля Маро, а к концу XVIII века полностью утрачен, заменен пейзажными лужайками. В 1975 году было принято решение восстановить этот выдающийся ансамбль. Общественная реакция на этот дорогостоящий проект показательна для культуры современной Голландии: было множество критических выступлений, авторы которых считали, что лучше было бы создать вместо этой исторической реконструкции ряд новых общественных парков. Несмотря на это, были проведены археологические изыскания, и за десять лет сад был воссоздан. Он является единственным образцом «голландского» стиля в стране с богатой культурой современного ландшафтного дизайна. В 2014 году проведена новая реконструкция партеров Хет Лоо с полной заменой грунта и с уточнением планов по историческим документам.

Еще один крупный ансамбль Даниэль Маро создал в Хэмптон Корте после того, как его заказчик, правитель Голландии Виллем, стал королем Англии Уильямом III. Частный сад (Privy garden) представлял собой партер французского типа, однако окруженный типичными для Голландии земляными валами. За три века пирамидки из стриженого тиса превратились в гигантские деревья, которые полностью закрыли партер. В 1994 году была начата капитальная реконструкция сада, с выемкой грунта, как и в Хет Лоо. К началу 2000-х годов сад приобрел свой исторический вид. В результате этих двух реконструкций у историков, любителей садового искусства и педагогов-ландшафтников появилась возможность сравнить два памятника, созданных в разных культурных ситуациях одним и тем же садоводом для одного и того же заказчика.

Наиболее значительным воплощением исторических знаний о европейских садах стала грандиозная реконструкция парка Стоу в английском графстве Бакингемшир. Ансамбль, представляющий собой непрерывный пейзаж и множество связанных зон, от мемориальных Елисейских полей до овечьих пастбищ, в XIX и XX веках был практически не виден вследствие зарастания, деградации рельефа и примитивного хозяйственного использования. В 1980-е годы Национальный Попечительский совет Англии (National Trust) вынудил частную Школу Стоу, которая занимала и дворец, и парк, согласиться на совместное использование территории. После этого парковые заросли последних двух веков были уничтожены, рельеф восстановлен, произведены новые насаждения, открыты десятки видовых просветов парка. В Британии, известной своей любовью к садоводству и старине, реконструкцию приняли с энтузиазмом. В настоящее время работы в парке продолжаются, убраны принадлежащие Школе поля

для гольфа, и территория постепенно переходит в полное распоряжение Попечительского совета.

В нашей стране знания по истории садового искусства накапливались преимущественно в связи с реставрационными проектами. Масштабные работы 1960-х – 1980-х годов по воссозданию парков Царского Села, Павловска и Петергофа потребовали большого объема исследований. Реконструкция и реставрация немногих старинных усадеб и культурных ландшафтов (Пушкинские горы, Софиевка, Шахматово) привлекли общественное внимание к малым садам XVIII–XIX веков, которые почти полностью исчезли в 1920–1930-е годы. Под влиянием растущего интереса к историческим садам была произведена реставрация парка Александрия в Петергофе (2010-е годы), начата реконструкция парков в Гатчине и Монрепо.

Интерес к ландшафтному искусству, который сильно вырос во всем мире в 1980–2010-е годы, связан, помимо повышения культуры рекреации, и с новшествами ландшафтного искусства (садовые выставки, травяные сады Пита Удольфа, вертикальное озеленение городских зданий) и лэнд-арта. Очень интересен путь развития «ландшафтных форм» Чарльза Дженкса, которые начинались как эксперимент в собственном саду, а продолжились организацией огромных общественных территорий[1]. В нашей культуре взаимосвязи между лэнд-артом и устоявшимся культурным пейзажем осуществились в проекте Н. Полисского в деревне Николо-Ленивец и на фестивалях «Арх-Стояние».

В настоящее время исторические сады, возрожденные на основе накопленных наукой знаний, стали важным фактором общественной культуры. Признаками этого можно считать их эксплуатацию, культурную либо коммерческую. В Версале в течение ряда лет на центральном партере помещали огромные объекты современного искусства – посетители вынуждены были на них смотреть. Интерес к историческим садам Китая сейчас так велик, что на вход стоят очереди, а садовники искажают их исторический облик европейскими газонами и цветниками. Одним из главных туристических аттракционов Таиланда стал азиатско-европейский парк Нонг Нуч в Паттайе, где на пятистах гектарах разместились «итальянский», «французский», «мамонтовый» сады, оформленные в эстетике массовой культуры. Есть выдающиеся туристские ландшафтные объекты и в Европе: среди них, помимо Версаля и Хэмптон Корта, сады замка Вилландри на Луаре, созданные в 1920-е годы как вариации на тему «французского стиля» (более 300 тысяч посетителей в год).

В привлекательности садов для современной публики скрываются и возможности для нового творчества. В последние два десятилетия в исторических усадьбах Европы появились чрезвычайно интересные сады и ландшафтные зоны для семейного отдыха – парк воды в Фолкирке (Шотландия), Водный сад в Алнике и Сад приключений в Берли (Англия), экологический сад и лабиринт в Туари (Франция). В нашей культуре сады

[1] *Jenks Ch.* The universe in the landscape. London, 2011.

и парки, обладающие историческим прошлым либо имеющие программу, связанную с историческими традициями, также стали востребованы. Удачным примером познавательного парка «с историей» является Аптекарский огород в Москве. В 1990 – начале 2000-х годов была произведена реконструкция ряда исторических парков Москвы, которая улучшила их рекреационные качества, но повредила художественной цельности ансамблей. Это прежде всего парк Царицына, который теперь нуждается во втором, научном этапе реставрации.

Стремление создать престижную рекреационную зону в самом центре Москвы вызвало к жизни государственный ландшафтный проект – парк Зарядье, отражающий многообразие природных зон России. Несмотря на то, что победил проект известной американской группы «Диллер, Скофидио и Ренфро», воплощенный парк не смог оправдать ожиданий. Измельченные формы, выпяченные крыши, на которых он расположен, непрактичные дорожки и трудности эксплуатации сочетаются в этом ландшафте с потерей смысла (вместо болот – обложенные камнем пруды, вместо лесостепных растений России – американские экзоты из питомников Германии) и почти полным отсутствием пейзажных качеств – композиций, просветов, видов на Кремль. Не исключено, что в процессе жизни этого парка умозрительный проект будет изменен в пользу практичности и видовых сцен. Однако с точки зрения истории садового искусства сам факт появления подобного объекта знаменателен.

Культура рекреации и путешествий, сложившаяся во второй половине XX века, впервые с эпохи Просвещения ввела исторические сады в столь широкий культурный оборот. С этим интересом связано и распространение знаний о садовой истории. Антология «Гении места», посвященная истории английского сада и вышедшая в 1975 году[1], к настоящему времени издавалась около десяти раз. В Германии, где историческими садами управляет региональная власть, в каждом парке можно купить подробный исторический путеводитель. Московское издательство «Арт-Родник» выпустило серию книг по истории садов (Китай, Япония, Россия). В музее-заповеднике «Царицыно» начата серия выставок, посвященных вехам садового искусства – «Садовый спектакль. Искусство пейзажного парка в Европе и России» (2017), «Сады Серебряного века» (2018), «Зеленые дворцы. Пять веков регулярного парка» (2020), «Сады Востока» (2021). Начавшись как наука для знатоков и создателей садов, история ландшафтного искусства стала важной частью культуры современности.

[1] The Genius of the Place: The English Landscape Garden 1620-1820. Ed. by J.D. Hunt and P. Willis. London, 1975.

О.В. Баева

Репрезентация этнической картины мира в архитектуре (на примере архитектуры армян Нижнего Дона)

Армянская колония Нижнего Дона образовалась в результате переселения армян из Крыма в пределы Российской империи. Екатерина II указом 1779 года даровала им право поселиться у границы крепости Св. Дмитрия Ростовского. Колонисты получили 20000 десятин земли, на которых основали город Нахичевань (Нахичевань-на-Дону; с 1928 года – часть Пролетарского района г. Ростова-на-Дону) и на северо-западе от него пять сел: Чалтырь, Крым (Топты), Султан Сала (Малые Салы), Мец Сала (Большие Салы), Несвитай. Позже основано село Катериновка. Между Нахичеванью и селами был возведен монастырский комплекс Сурб Хач. Таким образом, для настоящего исследования выбрана компактно проживавшая группа армян, сохранявшая на протяжении длительного времени свои этнические черты, что позволяет исследовать репрезентацию их картины мира в архитектуре, проследить ее трансформации в социокультурной среде Российской империи.

В современной научной литературе не сформировалось единого подхода к определению картины мира, и это вполне объяснимо. Картина мира – трудноуловимая реалия, приобретающая более или менее четкие контуры лишь в качестве исследовательского конструкта, призванного решить определенные задачи, а поскольку цели у исследователей разные, они могут выбирать наиболее подходящий для их достижения инструментарий и создавать абстрактные модели, разрабатывать собственные способы систематизации исторических явлений и процессов.

Один из возможных подходов к пониманию картины мира предлагают представители адаптивной теории. Они определяют культуру как «функционально обусловленную структуру, имеющую внутри себя явно выраженные механизмы самосохранения, даже в меняющихся культурно-политических условиях способствующие как адаптации своих членов к внешнему… окружению, так и приспособление внешней реальности

к своим нуждам и потребностям»[1]. Категорией, обобщающей элементы адаптивной системы, сводящей их воедино, выступает картина мира. Именно такая трактовка, в нашем представлении, дает возможность наиболее полно исследовать этническую картину мира донских армян, которые, переселяясь на разные территории, демонстрировали высокую степень адаптации к чужой культуре и приспосабливали, в случае возможности, чужие города к своим нуждам и потребностям.

Этническая картина мира, пишет С.В. Лурье, – это связное представление о бытии, присущее членам одного этноса, которое находит выражение в культуре, обнаруживает себя через поступки людей и служит базой для объяснения людьми своих действий и намерений. Реконструированная картина мира, отмечает автор, будет представлять внутренне противоречивую целостность, состоящую из картин мира различных внутриэтнических групп и т. д.[2]

Этническая картина мира, согласно С.В. Лурье, состоит из этнических констант и ценностных доминант. Этнические константы выполняют функцию защитного механизма, препятствующего проникновению в бессознательное представлений, которые способствовали бы утере этнической целостности. Этнические константы меняются медленно, а ценностные ориентации более изменчивы.

Базовыми представлениями, лежащими в основе картины мира любой этнической группы, являются представления о времени и пространстве. На их основе этнос выстраивает свою картину мира и затем репрезентирует ее во времени же и пространстве. Репрезентация, понимаемая как опосредованное представление первообраза, непосредственно зависит от сложившейся картины мира и ее изменений, исторического опыта народа. Картина мира может репрезентироваться различными способами, через которые можно ее изучать. Наиболее исследованной сегодня является репрезентация картины мира в языке. Способы и конкретные проявления репрезентации этнической картины мира в архитектуре до сегодняшнего дня остаются малоизученными. Между тем архитектура служит специфической формой выражения идеалов и ценностей этноса, отражающей их трансформации во времени. Она неотделима от культурной памяти народа и его картины мира. С другой стороны, информация, которую несет архитектура, и организованное с ее помощью пространство сами выступают источниками формирования картины мира этноса.

Картина мира как субъекта (человека или социальной группы), так и каждого исторического периода, постоянно изменяется и дополняется. Вместе с тем, как было сказано выше, наличие в этнической культуре защитных механизмов, препятствующих проникновению в культуру чужеродных элементов, которые могут привести к утрате этнической целостности, способствует ее сохранению и психологической адаптации

[1] *Лурье С.В.* Историческая этнология. М.: Академический проект: Гаудеамус, 2000. С. 39.

[2] *Лурье С.В.* Указ. соч.

этноса. Заметим, что устойчивость этноса зависит от того, насколько хорошо действуют защитные механизмы, насколько они развиты, то есть от того, насколько этнос умеет преодолевать угрозу распада. Так, в критической ситуации этнос с хорошо налаженным механизмом психологической защиты может бессознательно воспроизвести целый комплекс реакций, эмоций, поступков, которые в прошлом, в схожей ситуации, дали возможность пережить ее с наименьшими потерями.

Исследователями замечено, что практически все армянские субэтнические группы различных регионов в разные периоды своей истории демонстрировали схожие защитные механизмы, позволяющие преодолевать угрозу утраты этнической составляющей[1]. Очевидно, что базой формирования этнической картины мира является история этноса. Ключевыми историческими событиями, повлиявшими на формирование картины мира армян в эпоху Средневековья, были принятие христианства и геополитическое положение Армении, сделавшее ее земли объектом завоеваний. После религиозного раскола на мусульманский и христианский мир Армения стала линией размежевания между ними. Грабежи и преследования по религиозному признаку заставляли народ искать более безопасное место обитания, что вызвало несколько крупных волн миграции армян, в ходе которых они заселяли различные территории, в том числе Крымский полуостров. Исследователи отмечают, что уже во второй половине XIII века в Крыму проживало большое количество армян. Здесь они селились в экономически развитых восточной и юго-восточной частях полуострова. Наиболее крупные их колонии появились в Кафе (современная Феодосия), Судгее (современный Судак), Сурхате (современный Старый Крым) и других населенных пунктах.

Население средневекового Крыма состояло из представителей различных национально-религиозных общностей. Основными были армяне, греки, евреи, тюркские народы. До 1475 года господствующее положение в торговых городах занимали генуэзцы. В социокультурной среде Крыма взаимодействие различных традиций носило характер полифонии. Сформировалась некая культурная общность. Но наряду с взаимовлияниями в этой культуре отчетливо прослеживается сохранение национальной и религиозной специфики. В генуэзских торговых факториях религиозно-этнические общины получали равные с генуэзцами права и обязанности. Так, в официальных документах средневековой Кафы генуэзцы называют общины греков, армян, татар и евреев «самые равные нам». Церкви этих общин имели права на землю. Затем общины постепенно оформляются в бурги с самостоятельным управлением, судом, подчинявшимся единой администрации во главе с генуэзским консулом[2].

[1] *Лурье С.В.* Указ. соч.

[2] *Еманов А.Г.* Образование городской коммуны Кафы (до середины XV в.): Дисс. … доктора ист. наук. Тюмень: Тюменский государственный университет, 2009.

Наличие культурной общности средневекового Крыма подтверждают и традиции строительства жилищ оседлого населения. На основе письменных свидетельствах и данных археологии можно сделать вывод, что специфически армянского жилища в средневековом Крыму не существовало. Типы жилища выделяются не по этническому, а по территориально-ландшафтному принципу. Жилища, распространенные в местах наибольшего сосредоточения армянского населения, объединены общим признаком – закрытый тип усадьбы и труднодоступность жилой зоны. На улицу ориентированы только торговые лавки и ремесленные мастерские.

В целом благоприятные социально-экономические и политические условия привели к расцвету армянской культуры на территории Крыма. В Кафе складывается школа армянской книжной живописи, не уступавшая собственно Армении. Функционируют армянские школы, появляется много литературных произведений, развивается ремесленное производство. Большое количество храмов, построенных армянами на полуострове в XIII–XV веках, свидетельствует, что на эти столетия пришлось время наивысшего расцвета армянской колонии полуострова. Церковные постройки армян сохранили символические детали, отсылающие к традиционным храмам Армении.

С.В. Лурье замечает, что особенностью, лежавшей в основе центрального ядра картины мира армян, стало их существование в условиях постоянного давления извне, что представляло собой практически нормальное состояние. Ослабление такого давления до некоей критической точки расшатывало традиционное сознание армян. Они начинали утрачивать черты своей этнической индивидуальности: язык, традиции, вступали в смешанные браки. Но стоило им только почувствовать нарастающее внешнее давление, как картина тут же менялась. Они начинали ревностно охранять черты своей самобытности[1]. Подобную картину мы наблюдаем и в Крыму эпохи господства генуэзцев, когда армянская община процветает. В этот период армяне вступают в смешанные браки, усваивают язык и некоторые привычки народов Востока. В 1321 году армянский прелат внял проповеди доминиканцев и вступил в их орден. В XIV–XV веках часть армян подчиняются церкви Рима, что приводит к заключению унии армянской и римской церквей, о чем было объявлено на Ферраро-Флорентийском церковном соборе 1438–1439 года. Другая часть армян Крыма осталась приверженцами Армянской Апостольской церкви.

После 1475 года ситуация меняется. Крымское ханство становится вассалом Османской империи, а христианское население полуострова оказывается в невыгодном положении. Оно облагалось большим количеством налогов и пошлин, на него налагался ряд других ограничений. В этот период армяне теснее сплачиваются вокруг церкви, которая не только воплощала идею гражданского объединения, но и исполняла

[1] *Лурье С.В.* Указ. соч.

роль светского правления. Церковные школы и монастыри становились оплотом сохранения письменности. В этом проявляется еще один защитный механизм, способствовавший самосохранению армянского этноса – обращение к церкви как к связующему звену для всех армян. «Приспособление христианства к национальным устоям, синонимизация понятий "армянин" и "христианин" помогли армянскому народу в полной мере задействовать механизм национальной генетической памяти… осознавая, что лишь таким путем можно сохранить национальную самобытность армянского народа»[1].

В период турецкого господства на Крымском полуострове армянское церковное строительство заметно сократилось. Однако, как и в предшествующий период расцвета культового строительства, церковные постройки сохраняют формы и символические детали, отсылающие к традиционным храмам Армении. При этом в период турецкого господства христианские храмы могли переходить к представителям разных конфессий и даже к представителям ислама.

После переселения на территорию Нижнего Дона армяне, безусловно, оставались носителями субэтнических традиций крымского периода. Однако архитектурно-градостроительная организация их донских поселений иллюстрирует существенное расхождение с традицией. Такие резкие изменения пространственной картины мира стали возможны под влиянием нескольких факторов: генеральные планы поселений и правила строительства задавались российской властью; сыграли определенную роль также налаженные контакты со столичными представителями армянской общины и желание следовать западноевропейской художественной моде. Вместе с тем удается обнаружить и привнесение переселенцами в архитектурно-градостроительную организацию новых поселений установок пространственной картины мира, сложившихся на территории Крыма.

Нахичевань – первый город на Нижнем Дону, заложенный российским правительством не как крепость, а как торгово-ремесленное поселение. Он изначально застраивался по плану, созданному в соответствии с градостроительными идеями последней четверти XVIII века. Первый план Нахичевани датируется 1781 годом. Он определил принципы последующего развития города и в дальнейшем существенно не нарушался, хотя и претерпевал некоторые изменения. Автор проекта неизвестен.

Структура города, согласно плану, представляла собой сетку из пересекающихся под прямым углом улиц и магистралей, объединенных единым полифункциональным центром – торговой и культовой Соборной площадью, расположенной на пересечении главных магистралей города. Архитектурно-градостроительной доминантой стала церковь Св. Григория Просветителя, заложенная на Соборной площади. Она завершала перспективу главной улицы Соборной. Прямоугольные кварталы – элементы

[1] *Мелик-Шахназарян Л.Г.* Характер армянского народа. Ереван: Тираст, 1999. С. 46.

городской системы – объединялись в городские районы с локальными доминантами в виде приходских церквей.

Градостроительный план отразил некоторые особенности организации пространства, к числу которых относится, прежде всего, нетрадиционная ориентация города относительно сторон света. Он расположен с запада на восток, что необычно для южных городов Российской империи. Е.И. Кириченко отмечает, что для городов юга России характерна ориентация на юг, к морю[1]. Как правило, южные города выстроены в направлении север – юг, что определялось геополитическими устремлениями страны. Объяснить это можно тем, что город ориентирован на русскую крепость Св. Дмитрия Ростовского, расположенную у западной его границы. Крепость мыслилась авторами плана в качестве идеологической доминанты, закреплявшей определенное положение поселенцев-армян в структуре Российской империи. Русская крепость выступала символом императорской власти и демонстрировала горожанам, что они находятся под надежной защитой.

Еще одна градостроительная особенность Нахичевани-на-Дону, очевидно, уже связана с пространственными представлениями самих переселенцев. Градостроительным планом 1781 года отведено место под административные и культовые сооружения в ряду кварталов, выходящих на берег реки, то есть город планировали строить лицом к реке. Однако застройка стала формироваться от центра города, и он совершенно не демонстрировал стремления к реке, что тоже необычно для новых российских городов, располагавшихся на берегах водных артерий. Дело в том, что нахичеванские армяне имели опыт проживания у моря в больших торговых городах Крыма, а они, как правило, не раскрываются к морю. Крепостные стены этих городов служили прочной границей между морем и заселенной территорией, так как море помимо транспортной функции зачастую становилось источником опасности. Известны многочисленные случаи нападения с моря турок, казаков и т. д. Сохранилась нахичеванская легенда, которая может косвенно подтвердить перенос исторического опыта, приобретенного в Крыму, на новую историческую почву: однажды с левого берега Дона приплыли разбойники, нанесли значительный ущерб жителям, и после этого они стали строить дома в центре города.

Исследователи отмечают полицентричность крымских портовых городов. Центрами были порт, рынок, храмы, кварталы представителей различных этноконфессиональных групп[2]. Возможно, именно поэтому в Нахичевани достаточно рано, по сравнению с другими российскими

[1] *Кириченко Е.И.* Градостроительное развитие юга России в середине XIX – начале XX вв. // Архитектура России: Региональное своеобразие: Доклады и выступления на V Всероссийской научно-практической конференции в г. Ростове-на-Дону, 3–7 октября 1994 г. М.: ГП ЦПП, 1995. С. 13–16.

[2] *Еманов А.Г.* Образование городской коммуны Кафы (до середины XV в.): Дисс. … доктора ист. наук.

городами, наметилась функциональная специализация: производственные корпуса сооружались отдельно от жилой части усадьбы на берегу реки. Берег реки превратился здесь в промышленную зону.

Жилых строений донских армян конца XVIII – начала XIX века в неизменном виде не осталось. Составить представление о них можно по письменным источникам и редким чертежам, сохранившимся в архивах. С. Паллас, посетивший город в конце XVIII века, писал, что дома здесь построены так же, как строят в Крыму[1]. Окна, как правило, делались лишь на фасаде, выходившем во двор, уличный фасад оставался глухим. Вход в дом устраивался со двора. Комнаты группировались вокруг передних. Первоначально, следуя крымской традиции, дома старались расположить в глубине участка.

Со временем под влиянием русской градостроительной практики дома стали выносить на красную линию и устраивать оконные проемы на уличных фасадах, часто дополняя их балконами, выходившими на улицу. Сюда же стали ориентировать парадные комнаты. Очевидно, что переселенцам потребовалось непродолжительное время для принятия русских строительных традиций. Этому способствовало, в числе прочих факторов, и влияние армянской общины Российской империи, представители которой проживали в столичных городах и имели контакты с нахичеванцами.

Архитектурно-планировочные и архитектурно-художественные решения общественных и жилых зданий, возводимых в Нахичевани, уже в середине XIX века в целом не отличаются от подобного рода зданий в других городах региона. Постройки, выполненные в формах эклектики и стилистике модерна, возводятся с учетом функции, с типичной планировкой. Как и в других городах региона, центральные улицы Нахичевани занимают доходные дома, многие из которых имеют универсальную объемно-планировочную структуру. Первый этаж, снабженный большими окнами-витринами, предназначается для торговли, верхние этажи разбиваются на ряд отдельных помещений и могут иметь меньшую высоту.

Общественные здания специального назначения, такие как больницы, школы, также соответствуют стилистическим и планировочным принципам, наблюдаемым в архитектуре других российских городов.

Архитектурный облик города второй половины XIX – начала XX века создавался под влиянием тенденций, распространенных в данный период в русской архитектуре. Многие постройки были возведены по проектам столичных архитекторов или местных архитекторов, получивших столичное образование. С 1889 по 1911 год городским архитектором Нахичевани-на-Дону был Н.Н. Дурбах, окончивший в 1886 году Санкт-Петербургскую Императорскую Академию художеств. Влияние петербургской архитектурной школы чувствовалось во всем его творчестве. Помимо частных особняков по его проектам в городе строятся Городское училище (1891), Екатерининская женская гимназия (1893), городской театр (1899) и др.

[1] *Халпахчьян О.Х.* Архитектура Нахичевани-на-Дону. Ереван: Айастан, 1988. 166 с.

В церковном строительстве наблюдаются противоположные тенденции. Можно выделить два периода храмового строительства в армянской колонии Дона: 1) от основания города в 1779 году до середины XIX века; 2) со второй половины XIX века до начала XX века.

К постройке каменных церквей в Нахичевани приступили с 1783 года. Всего в первый период в городе было построено 6 храмов, объединенных четко выраженной принадлежностью к стилю классицизма. Собор Св. Григория Просветителя (Сурб Грикор Лусаворич), расположенный в центре площади, стал градоформирующей доминантой. В 1786–1792 годы в стиле классицизма была построена каменная церковь монастыря Сурб Хач, расположенного за городом.

Первая, неудавшаяся попытка обратиться к строительству храмов с узнаваемыми элементами национального зодчества относится к 1846 году. Однако проект армянской церкви для Нахичевани не был утвержден, его нашли «по неблаговидности фасада не удовлетворительным»[1].

Во второй половине XIX века политическая и экономическая обстановка меняется. Армяне утратили большую часть налоговых льгот и самоуправление, дарованное им при переселении. В последней четверти XIX века Нахичевань и его сельская округа были причислены к Области войска Донского и включены в состав Ростовского округа. Предпринимались даже попытки причислить армян к казачьему сословию, что вызвало сопротивление с их стороны. В экономике Нахичевань теряет свое лидерство и становится «придатком» соседнего Ростова-на-Дону.

В этот период общество армянской колонии, утратившей политическую автономию, было особенно обеспокоено вопросами сохранения национальной культуры. Проявлялось стремление сохранить замкнутую социальную систему ради сбережения культурной идентичности. Повсеместно возникают различные общества и организации, целью которых было поддержание армянской культуры и языка. Центром просвещения и сохранения национальной культуры, как и прежде, остается церковь.

На это время приходится второй этап церковного строительства: вторая половина XIX – начало XX века. В это время капитальному ремонту или перестройке подверглись несколько приходских церквей и были построены новые церкви Сурб Карапет на кладбище Нахичевани-на-Дону и Аменапркич в с. Крым, обе в узнаваемых формах «армянского стиля».

При капитальном ремонте была перестроена и подверглась существенным стилевым изменениям только одна приходская церковь Сурб Никохос: форма купола и колокольни выполнены в «армянском стиле», прочие остались неизменными, о чем с сожалением сообщали представители армянской интеллигенции.

Не останавливаясь подробно на особенностях архитектуры храмов в «армянском стиле», исследованных и подробно описанных

[1] *Халпахчьян О.Х.* Указ. соч. С. 87.

А.Ю. Казаряном[1], отметим, что их архитектура отразила желание, господствовавшее в среде армянской интеллигенции, возродить национальный стиль и обратиться к нему как к связующему началу, отражавшему национальную идею. Примечательно, что поиски новых форм национальной архитектуры были связаны с подобными процессами в русской архитектуре и в этом смысле, с одной стороны, стали ее частью, а с другой, противопоставлялись ей.

В Новое время научная и художественная картины мира начинают вытеснять религиозную. Желание задействовать прежние механизмы самосохранения этноса определяет сознательное обращение армян Нижнего Дона к узнаваемым этническим формам культовой архитектуры.

Вместе с тем модернизационные процессы, начавшиеся в армянской колонии Нижнего Дона, были связаны с русской культурой как носителем новой информации, и обращение к национальному стилю в архитектуре второй половины XIX века – свидетельство интеграции в русское культурное пространство, но с осознанным желанием сохранить национальную специфику. Можно предположить, что поиск нового национального стиля, происходивший параллельно с аналогичным поиском в русской архитектуре, был одновременно и стимулирован этим явлением русской культуры, и противопоставлен ему. Примечательно, что именно в России армянская церковная архитектура делает первые шаги в направлении сложения нового национального стиля.

[1] *Казарян А.Ю.* Альбом обмеров Д.И. Гримма и проект церкви Сурб Карапет в Нахичевани-на-Дону// Архитектурное наследство: памяти О.Х. Халпахчьяна. М.: УРРС, 2009. С. 165–190.

А.В. Боков

Архитектура юга России в национальной культуре и национальном пространстве

I. Следы античности в российском сознании и война за мир

Из занимаемых Россией 17 млн. кв. км суши принадлежащими к «ойкумене», то есть годными для безопасной, комфортной, успешной жизни, считаются 4–6 млн. кв. км. Человечество доказало, что может выживать в Арктике, на Луне, под водой и т. д. ценой создания особых искусственных условий не столько для жизни, сколько для выживания. «Ойкумена» не предполагает и не требует неких сверхусилий для освоения в силу соответствия определенным параметрам и нормам, установленным методом проб и ошибок. Эти параметры и нормы в первую очередь представляются комплексом сбалансированных природно-климатических показателей, которые можно изучать и уточнять бесконечно[1]. Но не менее важно то, что эти нормы закрепляются в системе культуры, приобретают очертания целостной, синкретичной картины. Эта картина во многом унаследована нами от античности, отделявшей цивилизованный мир от мира варварского. Границы Римской империи доходили до Дуная; все, что лежало северо-восточнее мест, где не росли оливы и виноград, где нет масла и вина, считалось «гипербореей» и интереса не представляло. Там не прокладывались дороги, не возникали римские лагеря и города. Эти взгляды и система ценностей были в равной мере восприняты не только теми, кто в конечном счете завоевал пространство античного мира, но и обитателями «гипербореи». Мир западной и восточной империй оказался не просто убедительной альтернативной холодного и сурового мира германцев и славян, но и основой их единственной и устойчивой версии «рая на земле».

[1] *Родоман Б.Б.* Территориальные ареалы и сети. Очерки теоретической географии. Смоленск: Ойкумена, 1999.

Германцам повезло, они получили уникальную возможность создать свой Рим из античного материала почти на том же месте. Их усилиями через тысячи лет западноевропейские центры приобрели декорации, отчетливо напоминающие античные прототипы, благо прототипы эти находились практически под ногами. Тяга к античности, инерция представлений, породивших Ренессанс и Классицизм, со всеми ответвлениями и версиями, оказались столь мощными, что «проримские» декорации с помощью европейцев разошлись по всему миру от Америки и Австралии.

Жителям обширных территорий к северо-востоку от Средиземноморья, наблюдавшим античные и постантичные миры в моменты набегов и узнававшим об этих мирах из чужих рассказов, оставалось лишь мечтать о рае на земле и возводить подобие этого рая далеко за пределами «ойкумены» на своей земле, где нет оливковых рощ и виноградников.

Первыми жертвами культурного шока от общения с постантичной Византией становились те, кто двигался «из варяг в греки». Характерно, что это движение, прерванное в период монгольского завоевания, с ослаблением влияния Орды немедленно восстановилось. Желание превратить Москву в Третий Рим означало приход особой системы целей и ценностей, определивших и геополитическую стратегию, и обстоятельства обыденной жизни. Следуя этим настроениям, уже в имперскую эпоху Петербург – град Петра, снова бросает вызов католическому, папскому Риму.

Желание перенести к себе на север античные костюмы и архитектурные декорации преследовало российскую элиту и в имперские, и в советские времена.

Попытки создания собственного, своего Рима, у себя на севере при первой возможности сменялись прямой экспансией в южном направлении, в сторону античной «ойкумены», в сторону Кавказа и Крыма, ближайших к России берегов античного и постантичного миров. Екатерининские войны за Причерноморье и Крым, переселение запорожцев на Кубань, оборона Севастополя и борьба за Кавказ при Николае I были лишь прелюдией главного имперского проекта по обретению проливов и Константинополя. Проекту по водружению креста на Святую Софию не суждено было сбыться. Попытки, предпринятые Александром II и Николаем II, оказались тщетными, однако античная мечта не исчезла из национального дискурса[1].

В сталинском СССР эта мечта трансформировалась и приобрела новые очертания. Этнические чистки, акции по перемещению целых народов осуществлялись параллельно с утверждением представлений о советском рае, о курортах, парках, здравницах и дворцах для народа, для шахтеров, колхозников и сталеваров. Но самыми чтимыми обитателями рая становились дети, а главным подарком детям был легендарный Артек.

[1] *Нащокина М.В.* Античное наследие в русской архитектуре Николаевского времени. Его изучение и творческая интерпретация. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

Олимпийский Сочи и присоединение Крыма остаются основными, доминирующими темами и наших дней, имеющими особую волнующе-возвышенную окраску и несравнимыми по популярности ни с чем иным в актуальной российской истории. Мечта о Юге не просто жива, она легко актуализируется, легко захватывает все слои российского общества и все чаще ассоциируется с «национальной идеей» не в последнюю очередь благодаря очевидной имперской окрашенности.

II. Ощущение юга. Юг в отечественной культуре

В массовом, публичном, общественном сознании национальное пространство, пространство страны структурируется на основе простейшей архетипической модели, в которой присутствуют центр, центральный регион и «субрегионы» – северный, западный, восточный и южный. Каждый из субрегионов ощущается и оценивается по-своему. Российский Север – пространство выживания и терпения, пространство постоянного ожидания света и тепла. Восток, Сибирь – пространство новое, тревожное, малообитаемое, бесконечное и одновременно закрытое, со сложной репутацией и непростым происхождением. Запад – пространство, порождающее угрозы, несущее на себе память переживаний и трагедий. И только при упоминании Юга мы начинаем испытывать благостные чувства.

Образ Юга, миф о Юге как о Земле обетованной, пространстве счастья, гармонии, свободы и справедливости воспитаны в первую очередь великой русской литературой. Пушкин, Лермонтов, Толстой, вслед за ними Шолохов, Куприн, Грин, Багрицкий, наконец, Аксенов, Искандер сходились в одном: в особом, трепетном отношении к Югу. Юг оказывался неизменным фоном, излюбленной декорацией жизнеутверждающих советских комедий от «Веселых ребят» и «Кубанских казаков» до «Кавказской пленницы» и «Бриллиантовой руки».

Этой мифологии способствовало вполне реальное благополучие Юга. Даже во времена острейших политических катаклизмов и экономических бедствий юг не знал голода, опустошавшего, например, Центральную Россию. Хозяйственная многоукладность, сохранившаяся даже в советских условиях, в сочетании с плодородием земли и трудолюбием людей обеспечивала относительную устойчивость жизненных условий.

Созданный общими усилиями образ российского Юга во многом схож с образом американского Дикого Запада, как особого, нового пространства, принципиально отличного от старого центра, от мест, где торжествуют традиция, канон и всесильная бюрократия. Юг – пространство свободы, недавно обретенное и открытое, лишенное жестких границ и твердых очертаний. Море, столь малознакомое большинству россиян, к берегам которого выходит Юг – прямая дорога в огромный окружающий мир, мир больших и малых открытий. В отличие от центра юг щедр и богат, ярок и плодороден, отличается многообразием культур и культурных наслоений, следы которых оказывают на традиционных обитателей российской равнины магическое, завораживающее воздействие.

III. Герой Юга

Житель Юга, литературный и реальный, – подлинный Герой, активный, свободный, независимый. Он прямая противоположность обремененному условностями, несчастному, страдающему «маленькому человеку», подавленному столицей или закрепощенному провинцией.

Юг дарит возможности и пробуждает надежды – это мир индивидуума, а не коллектива. Его едва ли не самыми известными обитателями были пришедшие из самых разных мест казаки. Казаки, быстро впитавшие кровь и обычаи своих далеких и близких соседей и врагов, сыграли особо активную роль в формировании южного субэтноса. Исходное этническое разнообразие Юга привело к появлению уникального южнорусского сообщества со своим языком, типами лиц, характерами и поведенческими стереотипами[1]. Не столько кровное родство, сколько образ жизни стал основой общности наподобие той, что одновременно складывалась в США. Жителей Юга России объединяло многое. Они не были жестко зависимы от государства и чиновничества, они не знали крепостничества и земельной общины. Природа и климат позволяли трудолюбивым и ответственным выживать без поддержки барина или «общества». Эти черты южно-российского субэтноса существенно облегчили проведение столыпинской реформы и сделали Юг базой и опорой белого движения в период Гражданской войны.

Навыки самоуправления и самоорганизации, приобретенные и устоявшиеся в течение почти двух столетий, «договорные» отношения, в отличие от отношений полной подчиненности и беспрекословной зависимости, привели не только к определенному жизненному укладу, но сформировали особое мировоззрение и особый «человеческий материал». «Беспощадный и бессмысленный» российский бунт зарождался и оставлял вечно тлеющие очаги на Юге. Российская криминальная субкультура, субкультура «блатного мира», живая и поныне, свой язык, поэтику, этику и эстетику, своих лидеров и героев воспитывала и обретала на Юге. Немногочисленные авантюрные герои русской литературы от Печорина до Остапа Бендера лишь на Юге активны, органичны и успешны. Немногие нынешние протестные акции, участники которых заявляют о своих правах, упорно отстаивают личные интересы – это фермеры с Кубани и дальнобойщики с Северного Кавказа.

IV. Иное пространство

Природный ландшафт Юга, в отличие от других ландшафтов России, отмечен редким разнообразием. Яркое тому подтверждение – зимние Олимпийские игры в субтропическом Сочи. Горы, холмы, степи и леса, перемешанные и спрессованные на ограниченном пространстве вдоль длинного

[1] *Есаулов Г.В.* Архитектура Юга России. От истории к современности. М.: Архитектура-С, 2016.

и извилистого морского берега, породили небывалую по разнообразию жизненную активность, многопрофильное и многоукладное хозяйство.

Культурный ландшафт Юга столь же необычен, сколь и его природа. Здесь нет столицы, главного города, второго и третьего по значению городов, нет жесткой иерархии поселений и того принципиального, качественного расслоения, что сложилось в центре России. Каждое из поселений Юга примечательно по-своему вне зависимости от размеров. Здесь возникла система конкурирующих, имеющих свое лицо, свой характер, больших и малых городов и населенных мест. А сами эти места и города вместе с прилегающими к ним территориями формируют нечто напоминающее античную систему полисов, стоявших по берегам Эгейского моря. Экспорт русской пшеницы до 1917 года шел через Таганрог, город, окруженный полями и давший название тем твердым сортам, из которых готовилась известная итальянская паста.

Вместе со встречными потоками грузов на Юг приходили новые продукты и новые технологии, которые способствовали развитию не столько тяжелой индустрии, сколько, пользуясь современной терминологией, развитию «человеческого капитала». С начала XIX века российский Юг становится местом отдыха и лечения, вбирающим все характерные внешние признаки и средиземноморской, и европейской культур. Иностранные и русские архитекторы, инженеры и ученые, селекционеры и врачи, приглашенные местной элитой, успешно преображали Юг, делавшийся все более популярным и привлекательным. Винодельни, минеральные воды, грязелечебницы, купальни, пансионы, рестораны, гостиницы, курзалы образовывали новую растущую индустрию, энергично развивавшуюся и быстро менявшуюся и при советской власти[1]. Эта индустрия продолжает развиваться в наши дни, в том числе уходя в глубь Черноморского побережья, где возникают новые горнолыжные курорты, туристические центры и маршруты.

Курортная инфраструктура, которая имеет сетевую, дисперсную организацию, состоит из множества относительно автономных единиц, довольно естественно интегрируется в сложившуюся много раньше полицентричную ткань расселения Юга России.

И отдых, и жизнь на Юге отмечены общей особенностью, общими средовыми признаками – очевидно «дезурбанистическим» характером, сравнительно низкой плотностью застройки, расчлененностью застроенных территорий, обширными природными пространствами, обилием парков и садов. И отдыхающие, и местные жители, по сути, избирают для себя не городской и не сельский, а некий «третий» образ жизни. При этом сам материал жилой ткани во многом схож с материалом курортов американского юга. Там и здесь преобладают дома двух типов. Во-первых, это крупные многоэтажные комплексы (многоквартирные дома, санатории, гостиницы, апартаменты), раньше возводившиеся советскими государственными застройщиками, а ныне крупными девелоперами. Во-вторых,

[1] *Воронов А.А., Михайлова М.Б.* Боспор Киммерийский. М.: Искусство, 1983.

малоэтажные жилые застройки «частного сектора», отличные от американской очевидной хаотичностью и нерегулируемостью.

Собственный индивидуальный дом с участком, дом-усадьба, вопреки стараниям советской власти и усилиям нынешних девелоперов, на Юге не просто сохранился, но остался самым популярным и предпочитаемым типом основного жилища местных жителей[1]. При этом большинство обитателей квартир в многоэтажных домах вовсе не является сторонниками исключительно городского образа жизни; сами они значительную часть года, как правило, проводят на даче или садовом участке.

V. Юг завтра

Юг был одним из крупнейших государственных проектов Российской империи. Едва ли не самой известной версией демонстрации этого проекта Екатерине II и ее гостю австрийскому императору стали знаменитые «потемкинские деревни». Вопреки популярному суждению об этих деревнях, как об афере и обмане, их правильнее считать уникальным спектаклем на тему счастливого будущего недавно завоеванных территорий, наглядной концепцией их освоения и развития.

Нынешнему Югу концепция развития нужна не меньше, чем двести лет назад. Развитие субрегиона со сложившейся репутацией «житницы и здравницы» принципиально важно для судьбы всего российского пространства. Санкт-Петербургская, Московская агломерации и Юг являются пространствами устойчивого и прогрессирующего роста, определяющими главные направления внутрироссийской миграции. Юг успешен и привлекателен, здесь нет депрессивных моногородов, безлюдных деревень и гигантских массивов трудноконтролируемой трудноподдерживаемой, многоэтажной жилой застройки.

В то время как в столицы стремятся в основном молодые, приезжающие за деньгами и знаниями, Юг – заветная мечта демобилизованных военных, обеспеченных пенсионеров, жителей востока и севера. Этот поток людей состоявшихся и мечтающих о покое или о новой жизни и новой карьере, поток стихийный и нерегулируемый, параллелен другому стихийному потоку – сезонных отдыхающих. Но если пространственные судьбы столиц являются предметом активного обсуждения и осмысления, то пространство южного субрегиона как особой целостности интереса пока не вызывает. Между тем именно на Юге может сложиться и уже складывается достаточно эффективная система расселения с сетевой, дисперсной организацией, напоминающая успешные системы, сформировавшиеся на территории Евросоюза, США и Китая. Принципиальная отличительная черта этих систем – наличие коммуникационного каркаса, обеспечивающего реальное интенсивное взаимодействие всех населенных мест со всеми и препятствующего хаотическому расползанию городов, росту пятна непрерывной высокоплотной застройки.

[1] *Глазычев В.Л.* Город без границ. М.: Территория будущего, 2011.

Важнейшей и новой для России особенностью поселений Юга может стать активное участие в управлении ими самих жителей, сохранивших, в отличие от многих соотечественников, склонность к самоорганизации и кооперации.

Нынешний Юг служит ареной продолжающейся борьбы большого бизнеса, крупных агрохолдингов и гостиничных сетей, с малым, в том числе семейным бизнесом, которая в других субрегионах России практически завершилась не в пользу последнего. Сохранение фермерских хозяйств, малого бизнеса в курортной индустрии Юга в сфере услуг, естественно и необходимо. «Крафтиндустрия», или новое ремесленничество, малое производство, подвижные, быстро реагирующее на изменение конъюнктуры в т. ч. семейные предприятия, способны сыграть роль демпфера, компенсатора, гасящего последствия сезонных колебаний, связанных с наступлением и завершением курортного сезона.

Житель Юга никогда не утрачивал связь с землей. Более того, в отличие от своего соотечественника, пользовавшегося общинной пашней, он хранит живое чувство ценности собственной земли, чувство ответственности за землю. На этом основании могут и должны возникать и развиваться те настроения и технологии, которые принято называть «зелеными» и которые не всегда находят поддержку у крупных предприятий и девелоперов-монополистов. «Органические» продукты, местные строительные материалы, организованное и правильно оснащенное строительство собственными силами, развитие местных дорожных сетей, новых транспортных средств, в т.ч. водных и воздушных, ориентация на автономные и возобновляемые источники энергии, на производство биотоплива, продуктивное использование отходов, все это давно известное, но крайне трудно приживающееся в России, просто обязано утвердиться на Юге. Направленная государственная поддержка, учитывающая стремление людей иметь свой собственный усадебный дом с землей, будет означать появление нового типа поселений, новых «городов-садов», южнорусской «сабербии» (от англ. Suburb), которая становится не окружением больших городов с их большими многоквартирными домами, не некой пеной, сопровождающей большой город, но вполне самостоятельным явлением.

Огромная станица, огромная субурбанизированная территория, застроенная индивидуальными домами, сегодня не является предметом ни осмысления, ни регулирования, не является областью, где существуют правила и нормы, где есть архитектурные проекты и экспертиза. Признание, развитие, реорганизация этой живой, естественной, растущей ткани может определить содержание манифеста, меняющего и облик и вектор развития сначала российского Юга, а за ним и всей страны.

А.Ю. Казарян

Состояние и задачи изучения архитектуры средневекового Крыма и армянского зодчества как ее важной составляющей[1]

Крым — один из самых ярких и многоликих регионов развития культуры и монументальной архитектуры, что обусловлено его историей, географией и демографическими факторами. Во все времена полуостров являлся территорией совместного проживания нескольких народов и местом, где ввиду войн и миграций этносы периодически сменяли друг друга. Таврический полуостров служил пространством реализации самых разнообразных архитектурных замыслов и зоной пересечения иногда родственных, а порой противоположных в своем изначальном развитии традиций. Населявшими Крым народами создавались города и культовые и мемориальные ансамбли, которые своими впечатляющими силуэтами, органично вписанными в причерноморский и горный ландшафт, активно преобразовывали его. Еще в древнейшие времена облюбовавшие прибрежную полосу греческие переселенцы развивали здесь традицию классической античности, противопоставленную культуре степных кочевников глубинных территорий полуострова. Греки и римляне оставались на этих землях и в более поздние времена, и в эпоху поздней античности они строили новые города и развивали основы раннехристианского и ранневизантийского зодчества.

Картина принципиально меняется в эпоху Средневековья, особенно с XIII по XV век, когда важнейшую строительную деятельность ведут мигрировавшие сюда в большом количестве генуэзцы, армяне, татары, караимы. Расцвет зодчества сопровождался не только тесными контактами,

[1] Исследование осуществлено при поддержке Российского Фонда фундаментальных исследований, Проект № 17-04-00643 «Армянское архитектурное и художественное наследие юга России: храмы и монастыри, их литургические предметы и рукописи XVII–XIX вв. (по материалам коллекций Москвы, Ростова-на-Дону, Астрахани и Крыма)» на 2017–2019 гг.

но и взаимным противостоянием политических образований, а также пересечениями интересов мировых религий. Генуэзская Республика, княжество Феодоро, Золотая Орда, Крымское ханство и, на последнем этапе, Османская империя параллельно и последовательно контролировали территорию Крыма, создавали условия развития международной торговли, обеспечивая культуре полуострова роль объединителя европейских и азиатских цивилизаций. Созданные в рамках этой культуры архитектурные произведения, представляющие в своей совокупности пеструю мозаику форм и стилей, привлекали любителей древностей со второй половины XVIII века. Описания, зарисовки, первые обмеры и раскопки памятников составили первоначальную базу исследований, многие документы которой востребованы и современной наукой.

В настоящей статье автор предпринимает попытку анализа историографии средневековой архитектуры Крыма, а также определения новых задач ее изучении. В отличие от предыдущей статьи, опубликованной на английском языке[1], настоящее, более подробное исследование направлено на анализ изучения архитектуры армян на Таврическом полуострове в контексте общих проблем развития зодчества этой земли. Напомним в связи с этим, что памятник архитектуры отражал не только профессиональное мастерство, но и мысли, традиционные привычки и характер духовных переживаний его создателей. Именно поэтому в заключительном разделе статьи предлагается методологически новый подход (по отношению к традиции изучения наследия региона), при котором произведения монументальной архитектуры необходимо рассматривать в русле не только строительных, но и художественных традиций и эстетической моды элитарных слоев крымского общества, а также с учетом проявления концептуальных архитектурных и художественных идей.

Благодаря проводившимся в конце XIX – начале XX века археологическим работам инженера К.Е. Думберга на руинах античного Пантикапея, А.Л. Бертье-Делагарда на городище Херсонеса Таврического, археолога Н.И. Репникова в Эски-Кермен и Херсонесе, а также получившим развитие с середины XX века археологическим экспедициям советских ученых в научный обиход было введено значительное количество памятников архитектуры. В первую очередь внимание исследователей привлекали средневековые постройки, особенно церкви[2]. Их изучение не шло равномерно, что прослеживается в работе экспедиций в Херсонесе, критический анализ которых недавно был предложен Л.Г. Хрушковой[3]. Среди основ-

[1] *Kazaryan A.* Contemporary State of Research, Goals and Preliminary Conclusions regarding the Architecture of Medieval Crimea // Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 171. International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2017). Paris: Atlantis Press, 2017. P. 153–156. DOI: 10.2991/icassee-17.2018.33

[2] *Бертье-Делагард А.Л.* Древности Южной России. Раскопки Херсонеса // Материалы по археологии России. СПб., 1893. № 12. С. 22.

[3] *Хрушкова Л.Г.* Византийская архитектура Херсонеса Таврического: история изучения, методы и результаты // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 6. 2016. С. 9–46; *Она же.*

ных недостатков растянувшегося почти на два столетия археологического изучения этого городища исследователь отмечает позднее применение стратиграфического метода ведения раскопок, отсутствие фиксации выявляемого архитектурного материала и отсутствие интереса археологов к собственно архитектурной тематике. Оценивая самоотверженную работу К.К. Косцюшко-Валюжинича, заведующего херсонесскими раскопками в 1888–1907 годах и раскопавшего более 1000 м оборонительных стен и 18 церквей и часовен, Хрушкова замечает ничтожное количество фотофиксаций, обмеров и зарисовок. «До сих пор нет ответа на самые простые вопросы, – констатирует автор, – откуда происходят многие тысячи находок, из каких церквей были извлечены сотни капителей, плит, колонн?»[1] Похоже, что архитектурному наследию Херсонеса долгое время не везло на профессиональных исследователей. И это нельзя оправдать всеобщим уровнем развития археологии и архитектуроведческой науки в конце XIX – начале XX века. «Европейский опыт остался полностью неизвестным в Херсонесе», — заключает Хрушкова, приводя достижения английских, французских и немецких специалистов в Средиземноморье[2].

Близкая практика работы, без опытного архитектора и археолога, имела место и при первых систематических раскопках Пантикапея, проводимых инженером К.Е. Думбергом[3]. Однако нельзя утверждать, что такие методы были характерны для набиравшей силы русской археологической школы того времени. С крымской практикой, в частности, резко контрастировала деятельность экспедиции под руководством Н.Я. Марра в Ани — на развалинах средневековой столицы Армении. Этим Анийская экспедиция обязана роли самого Марра и участию других исследователей, получивших университетское образование в Санкт-Петербурге, а также одновременной и многолетней работе в Ани архитектора и ученого Т. Тораманяна, исполнявшего высококачественные обмеры и реконструкции средневековых построек. На научную основу были поставлены организация музея древностей и издательства в Ани, а кроме того, первые попытки консервации памятников архитектуры[4].

Положительные изменения в крымской археологии произошли ближе к середине XX века. Работа А.Л. Якобсона в Крыму, отличающаяся применением сравнительно-исторического метода и увенчавшаяся изданием монографии о Херсонесе[5], справедливо оценивается в качестве

Христианские памятники Крыма (состояние изучения) // Византийский Временник. 2004. Т. 63. С. 167–194.

[1] *Хрушкова Л.Г.* Византийская архитектура. Цит. изд. С. 12.

[2] Там же. С. 21–23.

[3] *Ростовцев М.И.* Античная декоративная живопись на Юге России. СПб., 1914. С. 113; *Толстиков В.П.* Пантикапей, или Боспор Киммерийский // Наше наследие. № 114. 2015. С. 116–129.

[4] *Казарян А.Ю.* Анийский археологический институт. Диапазон деятельности и основы достижения успеха // Вопросы всеобщей истории архитектуры. Вып. 7. 2016. С. 9–27.

[5] *Якобсон А.Л.* Раннесредневековый Херсонес // Материалы и исследования по археологии СССР. № 63. М.; Л.: Наука, 1959. Особенно гл. 3: Монументальная архитектура (С. 125–221).

прорыва, обязанного, в частности, эрудиции этого ученого[1]. Работы Айналова[2] и Якобсона стали основой для последующих исследований позднеантичной и византийской архитектуры в Херсонесе и на полуострове в целом, но оставили нерешенными многие вопросы, включая проблему хронологии архитектурного развития — подобная ситуация, по мнению Л.Г. Хрушковой, сохраняется и сегодня[3].

Следует признать, что в последние десятилетия количество археологически выявленных памятников постоянно пополнялось, а новые открытия византийских храмов, лежащих в толще культурного слоя, происходят и в наши дни[4]. Они способны внести некоторую определенность в понимание развития архитектуры средне- и поздневизантийского периодов. Речь, в частности, идет о единственном достаточно хорошо сохранившемся и научно реставрированном византийском храме на полуострове — церкви Иоанна Предтечи в Керчи.

Исследование запутанной историографии этого несомненно выдающегося памятника византийского зодчества[5] приводит к заключению о незавершенности дискуссии «относительно времени сооружения храма и выделения его отдельных строительных периодов… Решение этих вопросов станет возможным лишь с привлечением дополнительных археологических данных, полной публикацией результатов раскопок церкви в 1956–1980 гг. и материалов ее архитектурных обследований»[6]. Подчеркнем, что среди указанных методов изучения памятника не фигурировал архитектурный или искусствоведческий анализ. Это симптоматично для исследований крымских построек, воспринимаемых даже самыми эрудированными и опытными специалистами преимущественно в качестве археологических объектов. Тот факт, что единственное искусствоведческое исследование церкви Иоанна Предтечи не получило не только развития, но и одобрения коллегами, изучающими крымские древности, тоже показателен. Однако именно в этом исследовании, осуществленном А.И. Комечем, фактически была обнаружена несостоятельность выводов по датировке памятника, основанных на предшествовав-

[1] *Хрушкова Л.Г.* Византийская архитектура. Цит. изд. С. 26–29.

[2] *Айналов Д.В.* Развалины храмов (Памятники христианского Херсонеса, 1). М.: Тов. типографии А.И. Мамонтова, 1905. 153 с.

[3] *Хрушкова Л.Г.* Византийская архитектура. Там же. С. 29–34.

[4] *Кирилко В.П., Мыц В.Л.* Октогональный храм Мангупа // Античная древность и средние века. 2001. Вып. 32. С. 354–375; *Майко В.В.* Христианский храм у подножия горы Килиса-Кая возле Судака (предварительное сообщение) // Материалы научной конференции «Археология средневекового храма», 25–29 сентября 2017 г. Севастополь: музей-заповедник «Херсонес Таврический», 2017. С. 44–46.

[5] *Науменко В.Е., Пономарев Л.Ю.* Христианские памятники и топография Боспора X–XII вв. // Климентовский сборник. Материалы VI Международной конференции «Церковная археология: Херсонес – город святого Климента». Севастополь, 2013. С. 245–248 (все стр. 244–263).

[6] *Науменко В.Е., Пономарев Л.Ю.* Христианские памятники. Цит. изд. С. 248.

ших археологических работах Т.И. Макаровой, не говоря уже о том, что работа продемонстрировала перспективность рассмотрения произведения в широком контексте византийского зодчества[1]. В указанной статье не был учтен весь комплекс археологических данных[2], а потому у ее читателя возникло множество вопросов, в том числе — подозрение на разновременное сложение дошедшей до нашего времени постройки. Вероятно, правы В.Е. Науменко и Л.Ю. Пономарев, утверждавшие, что керченская церковь «представляет собой сложный и многовековой архитектурный комплекс, сохранивший следы неоднократных ремонтов и перестроек. Поэтому нередко поиск аналогий тем или иным архитектурным элементам давал слишком широкий хронологический диапазон и, скорее всего, отражал лишь ее отдельные строительные периоды»[3].

К византийскому наследию, с небольшими оговорками, можно относить пещерные церкви и монастыри Крыма. Обширная монография М.Ю. Могарычева по этим памятникам раскрывает в основном проблемы хронологии, структуры и литургического устройства, но не затрагивает архитектурного анализа[4].

Изучение церковного зодчества латинян, храмы которых были уничтожены после турецкого вторжения, крайне затруднено. Единственная, относительно связанная с этим наследием постройка, так называемый «храм с аркадой» в Судакской крепости, недавно исследовалась В.В. Майко и А.В. Джановым. Отмечая, что «архитектура сооружения имеет многочисленные аналогии в мусульманской культовой архитектуре второй четверти XIV в. и несет черты культовой архитектуры раннего османского стиля», авторы утверждают, что генуэзцы лишь завершили строительство здания, «покрыли штукатуркой его стены и расписали их фресками с изображением святых. В верхней части обрамления михраба была вырезана латинская строительная надпись»[5], сообщающая о строительстве храма в 1373 году. После 1475 года. сооружение снова было обращено османскими властями в мечеть, а фрески были срублены или забелены.

Именно Якобсон 1950-е годы впервые осветил историю архитектуры армян Крыма[6] (опять-таки преимущественно церковной). Его небольшая книга[7], переизданная также в соавторстве с Ю.А. Таманяном в 1992 году, долгое время служила единственным монографическим изданием на эту тему. Однако уже с 1970-х годах эстафету исследований перенял

[1] *Комеч А.И.* Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи // Зограф. Вып. 22. Белград, 1992. С.28–41.

[2] *Науменко В.Е., Пономарев Л.Ю.* Христианские памятник. Цит. изд. С. 248.

[3] Там же. С. 247.

[4] *Могаричев М.Ю.* Пещерные церкви Таврики. Симферополь: Таврия, 1997. 384 с.

[5] *Майко В.В., Джанов А.В.* Археологические памятники Судакского региона Республики Крым. Симферополь: Ариал, 2015. С. 289.

[6] *Якобсон А.Л.* Армянская средневековая архитектура в Крыму // Византийский временник. Т. 8 (33). М., 1956. С. 166–191.

[7] *Якобсон А.Л.* Армянская архитектура в Крыму. Ереван: Айастан, 1990. 60 с.

О.Х. Халпахчьян[1]. Впервые этой частью наследия занялся архитектор, бывший на протяжении второй половины XX века одним из ведущих исследователей армянского зодчества Среди его достоинств следует отметить точность описаний и анализа композиции, строительной техники, стилистических особенностей памятников, интерес не только к выдающимся произведениям, но и к рядовым постройкам, интерес к градостроительству, жилой застройке и гражданской архитектуре в целом. Именно этот ученый предпринял детальное исследование группы фонтанов или родников крымских армян[2]. Свои наблюдения Халпахчьян обобщил в монографии, которая еще ждет публикации.

В последние десятилетия некоторые армянские постройки подвергались археологическим исследованиям, редкие из них реставрировались. Работы сопровождались научными публикациями, в которых рассматривались отдельные особенности армянского архитектурного наследия. Примечательны исследования рельефов и орнаментов, осуществленные Е.А. Айбабиной[3], строительной истории крымских армян и архивных документов, проведенные О.И. Домбровским и В.А. Сидоренко[4], Т.Э. Саргсян[5], В.П. Кирилко[6], ВВ. Майко[7], О.В. Марининой[8] и др. Вопросы типологии подробно рассматривались в диссертационном исследовании и статьях М.Ю. Арсенян, посвященных архитектуре армян Украины[9]. Интересные

[1] *Халпахчьян О.Х.* Особенности планировки крымских поселений армян // АН. Вып. 41. М., 1996. С. 62–70; *Он же*. Культовые постройки крымских армян // АН. Вып. 39. М., 1992. С. 32–45; *Он же*. Памятники крымских армян в Судаке // Архитектура мира. Вып. 1. Материалы конференции «Проблемы истории архитектуры». М., 1992. С. 21–23; *Он же.* Стилистические особенности армянских памятников Крыма // АН. Вып. 41. М., 1996. С. 22–32; *Он же*. Строительные традиции крымских армян // АН. Вып. 43. М., 1999. С. 6–16; и др.

[2] *Халпахчьян О.Х.* Архитектура родников крымских армян // АН. Вып. 37. М., 1990. С. 234–248.

[3] *Айбабина Е.А.* Рельефы и архитектурные орнаменты средневековых армянских храмов Крыма // Научное наследие Крыма, № 5. Симферополь, 2004. С. 6–16; *Она же.* Плиты с рельефами из раскопок церкви Иоанна Предтечи в Феодосии. // ВОН. Ереван, 1981, № 6. С 86–92.

[4] *Домбровский О.И., Сидоренко В.А. Солхат и Сурб Хач.* Симферополь: Таврия, 1978. 126 с.

[5] *Саргсян Т.Э.* Еще раз об армянских церквах в Феодосии XIII–XV вв. Церковь Архангелов Габриэла и Микаэла // Историко-филологический журнал. № 2. 2002. С. 112–130; *Она же*. Армянское архитектурное наследие в Крыму и проблемы его сохранения // Армяне юга России: история, культура, общее будущее. Материалы II международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 26–28 мая 2015. Ростов-на-Дону: Изд-во ЮНЦ РАН, 2015. С. 210–214.

[6] *Кирилко В.П.* Памятники армянской архитектуры Солхата // Исследования по арменистике в Украине. Вып. 1. Симферополь, 2008. С. 35–41.

[7] *Майко В.В.* Армянские памятники средневекового Судака. Новые находки – новые проблемы // Исследования по арменистике в Украине. Вып. 5. Симферополь, 2013. С. 30–34.

[8] *Маринина О.В.* Средневековая армянская архитектура в Крыму на примере Белогорского района // Культура народов Причерноморья. № 199. Т.1. 2011. С.108–110.

[9] *Арсенян М.Ю.* Храмова архітектура вірмен-переселенців на теренах України. Автореф. дисерт. на соиск. уч. степ. канд. иск. Киев, 2015. 21 с.

сведения по истории, анализ эпиграфики и результатов археологических и реставрационных работ содержатся в книге Ф.С. Бабаян и Э.М. Корхмазян и монографиях Т.Э. Саргсян и М.В. Петросяна, посвященных ансамблю монастыря Сурб Хач[1].

Очевидно, что необходимо продолжать собирать материал, изучать отдельные памятники армянского зодчества, уделяя внимание собственно архитектурной проблематике. В связи с этим наибольшее беспокойство вызывает сосредоточенность многих исследований на армянской проблематике при отсутствии широкого сравнительного анализа с другими одновременно существовавшими традициями на полуострове, а также в регионах, связанных с Крымом — прежде всего на пространствах Малой Азии и Армянского нагорья, где в XIII–XIV веках происходило взаимодействие армянского и исламского стилей.

Из всех архитектурных традиций средневекового Крыма армянская принадлежала народу, никогда не властвовавшему на этой земле, но имевшему крупные и влиятельные общины в городах как Генуэзской Газарии, так и Орды, а затем и Крымского ханства. Их ведущая роль могла проявляться не только в осуществлении эффективных торговых связей между частями полуострова, но и в широком участии в строительной деятельности. По оценке Е. Крикуна, «принудительным участием армянских мастеров шло, по видимому, и строительство оборонительных сооружений, оставленных в Крыму генуэзцами»[2].

История изучения золотоордынской архитектуры Крыма уходит своими корнями в науку XIX века. Археологические раскопки, инициированные в 1920-е годы, возрождаются спустя полвека и сопровождаются реставрационными проектами В.Ф. Маркузона и В.П. Кирилко, научными статьями М.Г. Крамаровского[3] и других археологов. Кирилко в последние десятилетия принадлежит ведущая роль как в изучении архитектуры отдельных памятников, выдвижению предложений по их реконструкции и выявлению строительных периодов[4], так и в создании обобщающих исследований[5]. Ученый продолжает исследование архитектуры мусульманских народов Крыма, в том числе и на ее последнем средневековом

[1] *Саргсян Т.Э., Петросян М.В.* Крым: Монастырь Сурб Хач. Симферополь: Предприятие «Феникс», 2008. 127 с.

[2] *Крикун Е.В.* Архитектурные памятники Крыма. Симферополь: Таврия, 1977. С. 23.

[3] *Крамаровский М.Г.* Мавзолеи и зияреты средневекового Солхата // Византия и Крым. Проблемы городской культуры. Екатеринбург, 1995. С. 28–30; и др.

[4] *Кирилко В.П.* Портал крымской мечети Узбека // Stratum plus. Археология и культурная антропология. № 6. Артефакты власти. 2015. С. 253–276; *Он же*. Строительная периодизация т. н. мечети Узбека в Старом Крыму // Генуэзская Газария и Золотая Орда. Казань-Симферополь-Кишинев, 2015. С. 509–558; *Он же*. Михраб мечети в Шейх-Кой // Поволжская археология. № 2 (16). Казань, 2016. С. 138–150; и др.

[5] *Кирилко В.П.* Золотоордынская архитектура Крыма (общее и особенное) // Средневековая Евразия: симбиоз городов и степи. Казань: Отечество, 2013. С. 84–99.

этапе, характеризуемом интенсивным строительством мечетей при османском доминировании.

Тем не менее до сих пор не существует обобщающего исследования по архитектуре средневекового Крыма в целом. Не создан и единый научный свод памятников архитектуры и монументального искусства. Редчайшее в своем роде исследование Е. Крикуна освещает архитектуру всего древнего и средневекового Крыма[1], но в нем представлены лишь самые важные, с точки зрения автора, сохранившиеся постройки.

Другой особенностью изучения Крыма следует признать приоритет археологии над историей искусства, частью которой является история архитектуры. Видимо, изначально древностями повсеместно занималась археология, фокусировавшаяся на выявлении планировок поселений, изучении оснований или остатков построек и культурных слоев вокруг них. Здания, архитектурные детали рассматривались в ряду многочисленных артефактов материальной культуры, причем первостепенное внимание уделялось предметам с бесспорно датирующими культурные слои признаками, например монетам или эпиграфическим надписям.

История архитектуры базируется на знаниях археологии, но ставит иные задачи — во многом они схожи с задачами искусствоведения. История архитектуры затрагивает археологическую стратиграфию настолько, насколько это касается выявления и датировки разновременных слоев на древних постройках, а также позволяет фактографически обосновывать идеи по реконструкции облика руинированного памятника. Архитектурный анализ все же — задача самостоятельная, многоаспектная и требующая рассмотрения памятника в контексте развития зодчества и культуры в целом. Этот анализ в своем развитом варианте базируется на методах искусствоведения, коль скоро мы относим архитектуру к искусству.

Однако именно искусствоведческого подхода к изучению крымских памятников архитектуры явно не хватало науке на протяжении всей, более чем вековой истории ее развития. Достаточно вспомнить характер исследований известного археолога А.Л. Якобсона, наиболее широко охватившего совокупность раннехристианских, византийских и армянских храмов на полуострове, чтобы почувствовать ограниченность этих публикаций анализом исторического контекста создания построек, а также строительной техники и типологии построек. Подобный подход доминировал и в исследованиях других крупных ученых, например в статьях О.Х. Халпахчьяна об армянском наследии Крыма[2]. Такая методология свойственна названным работам В.П. Кирилко, посвященным мусульманским постройкам золотоордынцев и содержащим детальные графические чертежи, периодизацию строительных слоев и реконструкции памятников.

[1] *Крикун Е.В.* Архитектурные памятники Крыма. Цит. изд. С. 19–29.

[2] *Халпахчьян О.Х.* Этапы планировки и застройки Феодосии (с древнейших времен до конца XVIII в.) // АН. Вып. 25. М.: Стройиздат, 1976. С. 35–49; *Он же*. Культовые постройки крымских армян // АН. Вып. 39. М., 1992. С. 32–45.

Памятники крымского улуса нашли свое место в относительно недавно вышедшей в свет монографии Э.Д. Зиливинской об архитектуре Золотой Орды. Однако автор не дискутирует ни по одному из важных вопросов, а проблема развития архитектуры в Крыму не решается, несмотря на приведение кратких описаний не только мусульманских, но и христианских построек трех разных конфессий[1]. Вероятно, среди искусствоведческих исследований, посвященных древней постройке[2], можно назвать лишь работу А.И. Комеча о церкви Иоанна Предтечи в Керчи. Исключительна и попытка В.А. Сидоренко исследования архитектурных стилей.

В большинстве же работ по древностям Крыма задачи вне исторического и археологического изучения вовсе не ставятся. При этом такие существенные для средневекового зодчества и градостроительной структуры произведения, как городские стены, башни, ворота, которыми особо богаты Феодосия и Судак, никогда не становились предметом именно архитектурного анализа. Детальные и развернутые на фоне исторического развития исследования Генуэзской Газарии, княжества Феодоро, пещерных городов Тавриды, проведенные С.Г. Бочаровым[3], В.Л. Мыцем[4], Ю.М. Могаричевым[5], Е.А. Айбабиной[6], В.П. Кирилко[7] и др., дают основательные представления об археологии городищ и отдельных фортификаций, но не претендуют на комплексное архитектуроведческое изучение материала. Особо богата историография генуэзских крепостей городов Кафа и Луста. Бочаров посвятил отдельную статью фортификационным сооружениям Каффы – крупнейшему городу на восточном побережье Крыма, цитадель которого была основана в 1340 году[8]. Автор пишет, что благодаря накопившемуся материалу различных исследований фортификационного комплекса генуэзцев у современных историков есть возможность воссоздать топографию Каффы, необходимую для понимания уровня культуры, быта и нравов эпохи торговой республики Генуи. В статье поднимается вопрос о методах и принципах строительства средневековых портовых городов и поселений Крыма. Также им была предпринята попытка создания пространственной реконструкции крепости Каффы и идентификации ее оборонительных строений.

[1] *Зиливинская Э.Д.* Архитектура Золотой Орды. Ч. I. Культовое зодчество. Казань: Отечество, 2014.

[2] *Сидоренко В.А.* Исследование архитектурных стилей памятников юго-восточного Крыма // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. Киев: Наукова думка, 1988. С. 115–128.

[3] *Бочаров С.Г.* Фортификационные сооружения Каффы (конец XIII – вторая половина XV вв.) // Причерноморье в средние века. СПб.: Алетейя, 1998. Вып. III. С. 82–116.

[4] *Мыц В.Л.* Каффа и Феодоро в XV веке. Контакты и конфликты. Симферополь: Универсум, 2009.

[5] *Могаричев М.Ю.* Пещерные церкви Таврики. Симферополь: Таврия, 1997.

[6] *Айбабина Е.А.* Оборонительные сооружения Каффы / по материалам археологических раскопок // Архитектурно-археологические исследования в Крыму. Киев: Наукова думка, 1988. С. 67–81.

[7] *Кирилко В.П.* Крепостной ансамбль Фуны (1423–1475 гг.). Киев: Стилос, 2005. 269 с.

[8] *Бочаров С.Г.* Фортификационные сооружения. Указ. соч. С. 82–116.

Внимание к строительной технике и особенностям планировки стен цитадели Каффы и ее башен – Чатал-Куле, Орта-Куле и Ашага-Куле – уделяет В.Л. Мыц[1]. Он признает, «что многие из упоминаемых в итальянских источниках "малые города" и "замки", а также некоторые поселения до настоящего времени остаются не достаточно хорошо исследованными (Чембало, Партенит, Воспоро, Провато, Гурзувита, Панеа и др.)»[2]. Археологические находки в культурном слое у цитадели Лустры (Алушта) позволили уточнить датировки некоторых башен. Среди них особое внимание Мыц уделяет Орта-Куле, строительство которой, по его мнению, «осуществлялось местными мастерами под наблюдением генуэзских фортификаторов, как это было в Каффе, Солдайе, Чембало, Тасили и др.»[3]. Однако и в этом фундаментальном исследовании, исключительно важном с точки зрения истории и методологии археологических раскопок и истории средневекового Крыма, проблемам архитектуры уделяется мало внимания.

В монографии В.П. Кирилко, посвященной сооружениям средневековой Алушты, рассматриваются этапы строения крепости. Благодаря археологическим сведениям были приведены данные, уточняющие, какие части крепости (ограда, стены, куртины) в какое время были созданы. Также автором рассматриваются и реставрационные работы, проводимые в крепости[4].

Все эти исследования, безусловно, должны развиваться, но наряду с ними мы вправе ожидать работ в области истории архитектуры и искусствоведения. (Подчеркнем, что подобные работы были созданы по средневековому наследию других регионов Средиземноморья, Причерноморья и Восточной Европы.)

В центре нашего внимания находилось выявление национальных особенностей архитектуры греков, итальянцев, армян, татар и определение характера преломления этих особенностей на крымской земле. Не только национальные традиции, но и принадлежность к определенной религиозной конфессии определяли выбор создателей культовых и мемориальных построек в пользу определенной типологии, по большей части иконографии архитектуры возводимых сооружений.

На примере крымских памятников мы видим, что идеи и однонефной зальной церкви, и крестовокупольного храма имели воплощения в среде греков, итальянцев и армян. Рассмотрение построек этого ряда позволило сделать вывод о верности заказчиков и зодчих греческих и армянских купольных храмов той конкретной вариации универсального крестовокупольного типа, который столетия назад был разработан на их

[1] *Мыц В.Л.* Каффа и Феодоро в XV веке. С. 290, 295.

[2] Там же. С. 240.

[3] Там же. С. 333.

[4] *Кирилко В.П.* Крепостные сооружения средневековой Алушты // Stratum plus. Археология и культурная антропология. № 6. 2014. С. 177–234.

«исторической» родине или «митрополии». Прослеживаются отраженные в архитектурном творчестве взаимоотношения между «колониями» и «митрополиями», которые могли обеспечиваться реальными связями или исторической памятью, как показывают те же храмы Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи и одноименной Иоанна Крестителя церкви в Феодосийском Карантине.

Мир в Средние века был гораздо теснее и мобильнее, чем мы иногда представляем. Ни та, ни другая из упомянутых построек, не имела прототипа на земле полуострова (если судить по сохранившимся памятникам). Для первой был избран византийский тип храма на четырех колоннах, для второго – типично армянский тип купольного зала в его вариации, характерной уже для эпохи развитого Средневековья. Однако, когда избранная схема обрела телесное воплощение, постройки оказались исключительно специфическими, не похожими на десятки однотипных образцов, которые существовали в других уголках греческого и армянского миров.

Изучение каждого храма позволяет судить о чертах, заимствованных из других стилей, переиначенных и соединенных с традиционными. Например, в керченской церкви над мраморными колоннами появляются крещатые столбы, необычные для византийского зодчества, но столь характерные для армянской традиции. Одновременно типично византийская каменно-плинфяная кладка на фасадах этой церкви приобрела характер, позволяющий говорить о заимствовании идеи полосатой облицовки из архитектуры Италии[1]. В упомянутой феодосийской церкви армянские мастера применяют мотивы резьбы, с XI века известные в Армении, а в XIV–XV веках широко распространенные в христианских и мусульманских постройках Малой Азии и Крыма и ассоциирующиеся с сельджукской декорацией. Не исключено, что храм был основан еще в XIII веке, а позже, в 1348 году, был реконструирован, когда в его интерьере появились рельефы, отражающие одновременную традицию зодчества армянской провинции Сюник, но стилистически близкие проторенессансной скульптуре Северной Италии[2].

Для понимания степени взаимодействия традиций интересно сравнить архитектурные детали, отдельные формы. Показательны порталы армянских и татарских зданий, обрамленные орнаментальными лентами, оформленные резными колоннами и нишами. Порталы так называемой мечети Узбека в Солхате (Старый Крым) и церкви Сурб Ншан (Знамения) монастыря Сурб Хач вблизи того же города демонстрируют очевидное сходство. Лишь символические медальоны и надписи выявляют принадлежность каждого из них. Можно выдвинуть гипотезу о заимствовании

[1] *Комеч А.И.* Церковь Усекновения главы Иоанна Предтечи в Керчи. Указ. соч. С. 28–41.

[2] *Казарян А.Ю., Лошкарева Е.А.* Загадки церкви Иоанна Крестителя в Феодосии и задачи ее нового архитектурно-археологического исследования // Материалы научной конференции «Археология средневекового храма», 25–29 сентября 2017 г. Севастополь: музей-заповедник «Херсонес Таврический», 2017. С. 31–34.

идей или о работе одних мастеров над обоими памятниками. Художественный вкус – определяющий фактор в развитии монументального искусства, который важно учитывать при попытках объяснения происхождения архитектурных форм.

При активном «посредничестве» итальянских образцов, кажется, выработался стандартный тип порталов средней величины, не столь представительных, как в отмеченных постройках. Это портал со стрельчатым архивольтом на кронштейнах, устроенных над перемычкой. При не менее активном «посредничестве» армянских образцов в моду входит портал в виде рамы, орнаментированной так называемой сельджукской цепью. Не являлся ли портал первоначальной, относимой мной к XIII веку церкви Иоанна Крестителя в Карантине исходным образцом распространения этого мотива? Наконец, в Крыму сошлись и отчасти сблизились развитые традиции оформления лапидарных строительных надписей: греческая, армянская, итальянская и мусульманская.

Может показаться, что в определенные исторические периоды, например в XIV–XV веках, взаимная интеграция архитектурных традиций позволила создать единый крымский архитектурный стиль. Если судить о деталях, то вполне допустим положительный ответ на этот вопрос. Если же учитывать понятия архитектурной композиции и образа, то нам вновь придется признать, что, несмотря на применение порой одних и тех же форм и орнаментов, результат оказывался разным и, самое главное, почти всегда этот результат отражал национальный дух и образность конкретной художественной культуры. Трудно спорить с тем, что нельзя спутать татарскую мечеть с греческой церковью. Однако сложнее, иногда невозможно, понять различия между церквями греков, армян и генуэзцев, если они построены на основе простейшего типа сводчатого зала с апсидой, и если в них не сохранились литургически обусловленные формы (судакская церковь Двенадцати Апостолов).

Предварительные выводы исследований последних лет демонстрируют важность искусствоведческого анализа архитектурных построек и явлений. Это относится ко всем составляющим архитектурного наследия Крыма, в том числе — к изучению построек армян, учитывая их распространенность, присутствие в застройках как христианских, так и мусульманских городов, а также — установившийся характер их исследования. Отказ от исключительного изучения строительной техники и типологии неизбежен. Исследование архитектурного образа построек будет способствовать раскрытию особенностей процесса интеграции национальных традиций веками проживавших на полуострове греков, армян, генуэзцев, караимов, золотоордынцев и наследовавших им татар. Сохраняя характерные для каждого этноса архитектурные образы, крымские мастера работали на конфессионально разных постройках в схожей строительной технике, применяя подобные архитектурные детали и орнаменты. Изучение зодчества на полуострове окажется успешным при учете широкого контекста развития средневековой архитектуры в регионе.

Н.А. Коновалова

Культура Японии: раздвигая рамки дуальности

При изучении культуры Японии европейцы постоянно сталкиваются с рядом серьезных трудностей. После долгой самоизоляции Япония, открывшись миру в 1868 году, оказалась одной из наименее изученных стран. «Благодаря ее двухвековому отчуждению от всего остального света, о ней забыто было даже и то, что собрано в XVI и XVII веках»[1]. Первые описания японцев – путевые заметки иностранцев – акцентировали внимание на отличиях неизвестной и непонятной культуры от европейской. Европейское мышление по своей структуре дуально (т. е. оно существует внутри полярных полюсов и признает оттеночную градацию между ними, что приводит к усилению или ослаблению смыслового наполнения каждого из полюсов). Эта строгая дуальность представлений до сих пор автоматически переносится на культуру Японии при попытках ее изучения. Те явления или понятия, которые не укладываются в эту схему, долгое время относили к загадочным экзотическим феноменам восточной страны.

Одной из первых предприняла попытку серьезно и всесторонне подойти к изучению культуры Японии Рут Бенедикт, которая попыталась вскрыть внутренние механизмы ее устройства. Она считала, что при описании этой культуры необходимо соединить все существующие в ней противоположности в некое целое, сгладив таким образом противоречия. Для этого она использовала термин «но также»: «мирная, но также воинственная», «консервативная, но также приемлющая инновации» и т. д. Рут Бенедикт подчеркивает, что при описании любого другого народа никому из исследователей не придет в голову добавлять оговорку «но также». Только японская культура каким-то непостижимым образом объединяет в себе все противоположности: «Японцы в высшей степени агрессивны и неагрессивны, воинственны и эстетичны, дерзки и вежливы, непреклонны и уступчивы, преданы и вероломны, храбры

[1] *Венюков М.И.* Очерки Японии. СПб., 1869. С .5.

и трусливы, консервативны и восприимчивы к новому»[1]. Так была отмечена одна из ключевых способностей культуры Японии – умение соединять противоположности.

Напрашивается вывод, что дуальная схема неприменима для описания японского мировоззрения. В структуру дуальных представлений при изучении японской культуры необходимо включить третье (центральное) звено. Получившаяся триада будет точнее описывать специфику японского мировоззрения, так как именно центральное звено, его также можно назвать промежуточной зоной, отторгающее и в то же время вбирающее в себя полярные категории, в представлении японцев становится не просто значимым, а основным для понимания сущности любого явления. Приведем примеры для доказательства существования центрального звена и его главенствующей роли в художественной культуре, архитектуре и, конечно же, мировоззрении японцев.

В архитектуре принцип промежуточности не только распространен, но и наделен ведущей ролью. Как одно из наиболее выдающихся качеств японской архитектуры выделяется ее слияние с естественным окружением, что формирует эффект раскрытости построек. Но хотя японский дом открыт природе, он оказывается совершенно закрытым для постороннего глаза. По периметру дома посажен густой сад, который хоть и изолирует строение, но лучше охраняет интерьер, чем европейская каменная стена с окнами, выходящими прямо на шумную улицу. Открытая галерея (*энгава*), опоясывающая традиционную постройку, скрывает от посторонних глаз



Илл. 1.
Энгава дворца Кацура

[1] *Бенедикт Рут.* Хризантема и меч: модели японской культуры. М., 2004. С. 6.

комнаты. Любимая японцами промежуточная зона находит свое воплощение в традиционной японской архитектуре в виде этой детали, которая «предназначена для того, чтобы выразить продолжение между природой и архитектурой и объединить вместе различные архитектурные группы»[1].

Именно с помощью галереи архитектура Японии связывается с природой, она открывает сооружение природе и в то же время, благодаря галерее, природа включается в архитектурную постройку. Другими словами, зона галереи представляет собой промежуток между внешним и внутренним пространством. Такая промежуточная зона между интерьером и внешним природным окружением в традиционных японских домах является многоцелевым пространством, где можно принять посетителей за чашкой чая. Располагаясь на галерее, посетители находятся уже не в саду, но еще не дома.

Второй уровень промежуточного пространства – прихожая (*genkan* – в переводе с японского «темное пространство») – это зона между главным входом и жилыми комнатами. Она психологически определяет переход от внешнего мира к внутреннему, ведь там снимают обувь, прежде чем войти в дом. *Гэнкан* дает гостям представление о доме, являясь его визитной карточкой, поэтому часто украшается цветами или орнаментом.

Первоначально название «гэнкан» относилось ко входу в дзэн-буддийский храм[2]. Подразумевалось, что каждый входящий через ворота начинает новую жизнь, посвященную учению, а обретение знаний требует усилий. Гэнкан храма имел особую значимость для учеников – это был



Илл. 2. Гэнкан японского дома

[1] *Kurokawa K.* Metabolism in architecture. Boulder, Colorado, 1977.

[2] Слово гэнкан пишется двумя иероглифами, обозначающими «врата в глубокие знания»

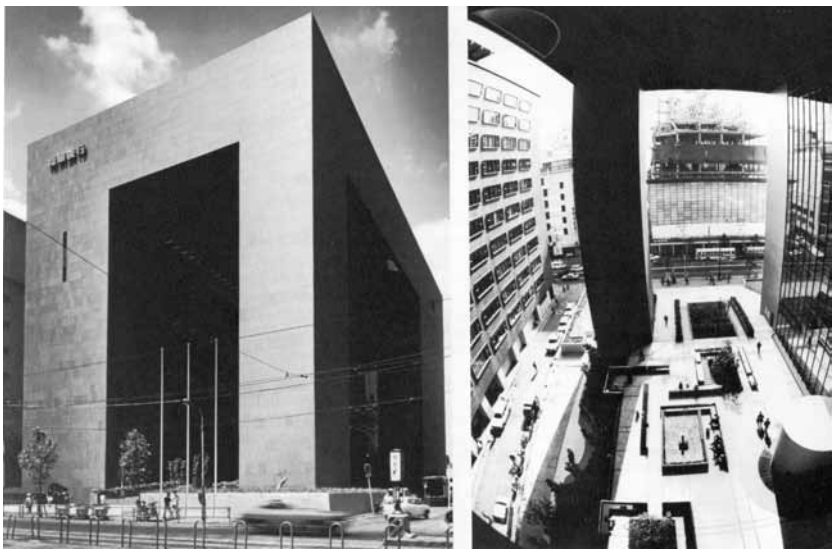
их первый шаг в жизнь созерцателей, ищущих истину в размышлении. Послушник несколько дней оставался один в гэнкане для того, чтобы проверить свою готовность к новой жизни. Позже гэнкан начинают строить в своих домах самураи, богатые купцы, а вскоре этот обычай распространился и среди простого народа. Но во все времена гэнкан как переход от улицы к дому обозначался архитектурными средствами – прежде всего, был поднят над землей. До сих пор приглашение в японский дом звучит как «поднимайтесь». В прошлом передняя часть японского дома, доступная посторонним, считалась открытой лицевой стороной (*харэ / омотэ*), задняя часть, где проходит личная жизнь семьи, понималась как нечто тайное и называлась *кэ / ура*. Соединяла их прихожая, всегда игравшая роль промежуточной зоны, охраняющей недра дома от внешнего мира.

Ведущие мастера современной японской архитектуры также придерживаются основополагающих пространствоорганизующих принципов. Этим демонстрируется связь с традицией не только и не столько формальными методами, сколько на более глубоком уровне основных схем восприятия художественного произведения, его смысловых и эстетических составляющих. Крупнейшие современные архитекторы, создавая свои произведения, стремятся сохранять ощущение пространства, исторически воспитанное культурой Японии.

Например, Кисё Курокава, раскрывая представления о красоте в культуре Японии, создает собственную философию архитектуры, представляя каждое свое произведение как емкий художественный образ. Он умышленно апеллирует к серому цвету и «серым зонам» в здании, делая акцент именно на них. Под «серой зоной» Курокава понимает промежуточное пространство, которое нельзя отнести ни ко внешнему, ни ко внутреннему, оно является срединным элементом, вбирающим в себя качества двух первых.

Своим творчеством архитектор демонстрирует возможности серого цвета, в большинстве своих работ отказываясь от ярких красок в пользу более сдержанных серых оттенков. Серый выступает в работах мастера как цвет, создающий качественные характеристики архитектурным произведениям, наполняющий их содержательными образами, встраивающий произведения в ряд традиционно осмысляемых. Выбранный цвет подчеркивает естественную фактуру используемых материалов – бетона, металлических конструкций, подобно тому как традиционно использовалось некрашеное дерево и подчеркивалась его фактура. Прежде всего именно цветовое решение раскрывает понимание архитектором традиций своей культуры и способствует более полному восприятию его произведений.

В здании банка в Фукуокэ (1976) промежуточное пространство образуется выносом крыши над одним из боковых фасадов. Архитектор рассматривает получившуюся «серую зону» как соответствующую тем же функциям, которые брал на себя гэнкан традиционного японского дома. Ведь гэнкан – это не только зона, где снимают обувь, но и визитная карточка дома, дающая представление о его владельцах. И если общение с гостями никогда не состоится на территории гэнкан (их обязательно проведут в гостевую комнату или пригласят на веранду, энгава), то она вполне подходит



Илл. 3. К. Курокава. Банк в Фукуокэ

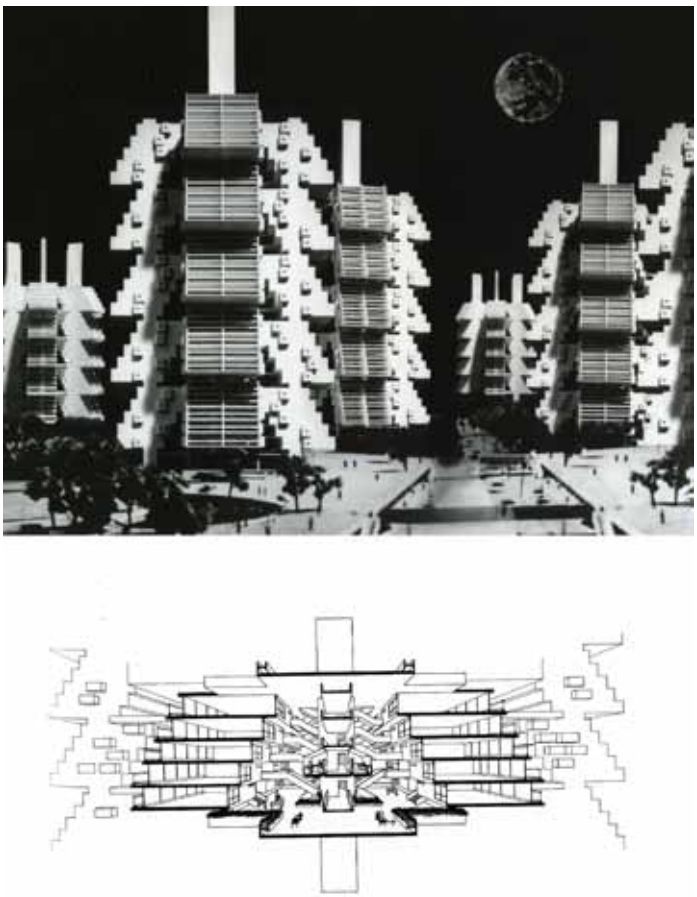
для быстрого делового общения. Именно этими функциями наделено серое пространство входа в банк – в прохладной полутени, среди зелени высаженных карликовых деревьев создана атмосфера, удобная для встречи и общения деловых людей. Для более длительного и серьезного общения люди проходят в само помещение банка (как раньше проходили внутрь дома). Это подтверждает преемственность функционального назначения «серой зоны» по отношению к парадной прихожей традиционного дома.

Киёнори Кикутакэ также создает традиционно воспринимаемое пространство, выделяя в своих произведениях промежуточную зону. Именно промежуток становится, в понимании мастера, вершиной пирамиды традиционных символов культуры Японии. Промежуточную зону архитектор рассматривает как наиболее функционально насыщенную и многоплановую. Не ограничиваясь присущими ей исторически сформировавшимися художественными и смысловыми возможностями, Кикутакэ развивает сопутствующие промежуточной зоне характеристики до максимального предела.

К. Кикутакэ в своих проектах предусматривал несколько типов пространства, разделяя их по функциям. Акцент в архитектуре Кикутакэ всегда делал на объединяющем пространстве, которое, присутствуя во всех его проектах, доминирует и несет на себе основную смысловую и функциональную нагрузку. Открытой и динамичной его архитектура становится благодаря множественности пространственных связей. Кикутакэ демонстрировал возможности пространства как в глобальных мегапроектах, так и в более скромных по масштабу сооружениях. Зодчий всегда проектировал сооружения, ориентируясь на индивидуальные запросы человека.

Глобальный проект «Дома в форме дерева» (1966) не был реализован в полном объеме. На его основе в 1994 году была построена гостиница Со-

фитэл в Токио, чрезвычайно интересная по своим архитектурным находкам, но в 2008 году она была снесена. Кикутакэ делал упор, прежде всего, на включение общественной составляющей в стиль жизни большого города, выступая против закрытости микромира каждой семьи и неумолимо возрастающей отчужденности. Структура дома Кикутакэ позволяет квартире быть максимально раскрытой наружу, не нарушая при этом частного пространства, а лишь наделяя его бóльшим количеством связей. Каждый блок его дома, включающий в себя пять этажей, должен был иметь внутреннюю площадь, на которую выходили бы все квартиры данного блока. Это даст возможность знакомым друг с другом людям собираться и общаться.



Илл. 4. К. Кикутакэ. Проект «Дома в форме дерева» и разрез секции

Эти и многие другие постройки современных японских архитекторов являют собой глубокое понимание функций и эстетики пространства архитектурного объекта, восходящие к ценностным составляющим традиционной культуры Японии.

Проявление свойственного японской культуре нежелания ограничиваться рамками дуальности и расставлять акценты на «начале» и «конце» можно проследить на примере особого отношения к субстанции пустоты, воспринимаемой как особая выразительная категория, наполненная смыслом. Буддизм, выведший в ряд важнейших понятие Абсолюта, наделил наполняющую его категорию пустоты новым качеством. Пустота Абсолюта безгранична, но она не оценивается как пустота вакуума, она представляется неизменной и вечно тождественной самой себе сущностью. Абсолют, то есть «истинный путь», в дзэн-буддизме – это не та пустота, где при отсутствии различий царит негативное ничто, – это «пустота прозрачная», она является «крайним пределом начала и конца», в котором все различия сливаются в единую целостность[1]. Согласно религиозным представлениям, сливаясь с пустотой, человек сливается с Буддой,

[1] *Главеева Д.Г.* Традиционная японская культура. Специфика мировосприятия. М., 2003.

обнаруживает его в своей сущности. Следствием таких представлений явилось то, что пустота стала одним из важнейших содержательных моментов в искусстве и архитектуре.

В технологии живописи тушью, заимствованной Японией у Китая, некоторые области на бумаге или шелке остаются нетронутыми, создавая «пустоту». Они воплощают собой своеобразный интервал, недосказанность, стимулируя тем самым воображение зрителя. Этот пустой фон и стал олицетворением одной из фундаментальных идей буддийской философии – *шуньята* (пустота). Такой белый незаполненный фон занимал иногда значительную часть живописной плоскости, воплощая важнейший мировоззренческий смысл. Пустота обладает возможностью влиять на эмоции и чувства, подсознательно воспринимаясь как модель мироздания. Эта сформированная в веках философия значительно повлияла на эстетические ценности японской культуры и проявляется во всех изящных искусствах, икэбана, городском планировании, но особенно ярко и наглядно – в архитектуре.

В языке появились емкие понятия, передающие восприятие японцами промежуточной зоны. При этом языковые категории отражают всю многогранность ее смыслового наполнения. Ярким символом осмысления пространства является понятие «*ма*». Философское назначение «ма» – «придать пространству ритм». В японском языке это понятие многозначно. Например, в современных словарях «ма» интерпретируется как: 1) связующая зона; 2) зона обмена; 3) интервал; 4) пауза в музыке или танце; 5) момент молчания в декламации; 6) удобное (благоприятное) время, изменение времени; 7) комната в доме; 8) свободное место и др. Слово «ма» употребляется также в качестве наречия «между», «среди».

Определений много, но можно выделить общий для них смысл, идею паузы и пустоты. «Ма» представляет собой некие пустые зоны, которым каждый может придавать, в известных пределах, любое значение. Это «осмысляемая пространственность» или «межпространство», смысловой промежуток в разных сферах культуры, выражающий неприязнь японцев к «соприкосновению» антагонизмов. Более четко «ма» определено в одном из словарей древнеяпонского языка: «обязательный интервал между двумя следующими друг за другом вещами»[1]. Как символ, «ма» связывает, но не разделяет. В нем скрыто таинство соединения, что находит свое выражение в основных видах искусства. В драме Но, когда изображение горя или трагедии резко сменяется радостью, присутствует момент неподвижности. Он позволяет объединить антагонизмы, погасив их противоречивость, и произвести смену настроения. Это момент выражения «ма». Древняя придворная музыка (*гагаку*) включает в себя смысловые паузы, специальные молчаливые интервалы, которые обеспечивают обязательную корректировку при диссонирующих звуках.

Сформированные конструкции мышления влияют и на восприятие пространства. Его изменения и наполнение становятся основой для соз-

[1] *Berque O.* Vivre l'espace au Japon. Paris: Presses univ. dFrance, 1982. P. 63.

дания художественных образов и в архитектурных произведениях. Так, в архитектуре пустые промежуточные зоны получили распространение и обрели ведущую роль. С их помощью зодчим удается достичь «абсолютной гармонии» в своих произведениях.

Основой мышления европейцев являются дуальные категории, например «свет» и «мрак», «белое» и «черное». Они наполняются разными уровнями смысла, не допускающими разночтений, и, отделяясь друг от друга четкой границей, становятся основными смысловыми единицами. Разницу в их восприятии европейцами и японцами можно проследить и на уровне менталитета, и в области художественной культуры. В Европе выработанные веками образы уготовили первое место в сознании светлому началу. Свет идеализируется, соотносится с прозрением и символически рассматривается как источник знаний, благодаря которому человек открывает окружающий мир. Во мраке же сосредоточилось все злое, нечистое, чему было дано подходящее название – «темные силы». И между светом и мраком, и между белым и черным есть промежуточные звенья. Очень ярко выглядит их восприятие разными культурами. Между белым и черным находится серое, однако на нем не только никогда не делается акцента, но и смысловое наполнение этого понятия европейцами показывает отрицательное к нему отношение (взять хотя бы выражение «серый человек», «серость»). Возможно, к «серости» потому так плохо и относятся, что она несет в себе оттенок неопределенности и ее нельзя отнести ни к одному, ни к другому полюсу.

Между светом и мраком расположилась полутень – она в европейском сознании также занимает весьма скромное место. Наблюдение, как тень удваивает предметы реальной жизни, привело к приписыванию ей автономного существования, что в современном европейском сознании выразилось в наделении этого понятия смыслом «сходства». Но это значение несет резко отрицательный оттенок. В этом случае «тень» рассматривается как некий след, ничтожный отсвет оригинала. Вспомним хотя бы известную сказку Г.Х. Андерсена (или пьесу Е.Л. Шварца), где образ тени несет именно такую смысловую нагрузку. При отделении тени от человека она забирает себе все отрицательные стороны натуры. Таким образом, в западной культуре, при действующей бинарной системе мышления, тень, боящаяся света, «оттягивает» на себя все отрицательные качества.

В Японии ключевые позиции отданы именно находящейся между светом и мраком тени. В японской культуре смысл этого явления, по-видимому, напрямую связан с синтоизмом: все имеет свое божество (*ками*), поэтому каждое явление самоценно. Так и тень в художественном отношении представляет ценность сама по себе. В японской культуре именно этот промежуток (срединная зона) доминирует над двумя полюсами. Вероятно, именно отрицательное отношение к любым крайностям и противопоставлениям в культуре Японии и привело к тому, что понятию «тень» уделяется такое значительное место среди других культурных категорий. Соединяя свет и мрак, тень занимает центральное место и видоизменяет привычную для европейца дуальную схему.

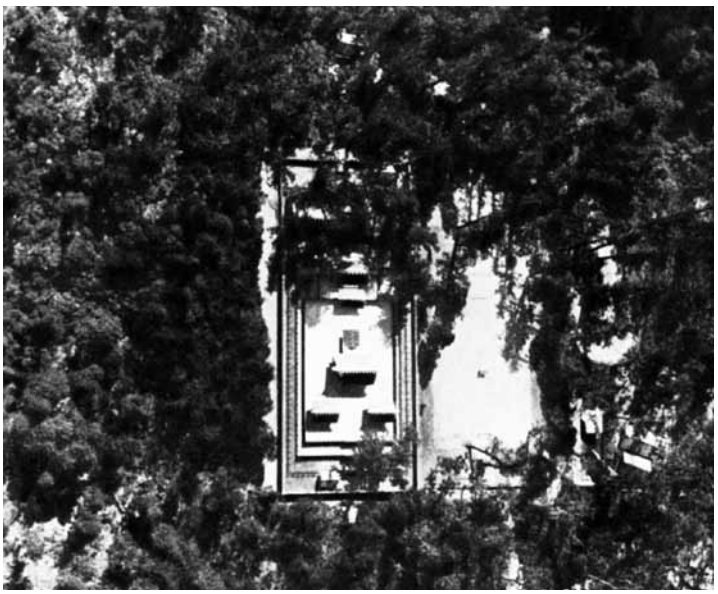
Тень является обязательным наполнением традиционного дома и основной качественной характеристикой опоясывающей постройку галереи (энгава). Изначально веранда в традиционном доме образовывалась из-за сильно выступающего карниза, который должен был обеспечить защиту от непогоды для раздвижных сёдзи, сделанных из бумаги. Кровля, имеющая большой вынос, как зонт защищает дом не только от дождя, но и от палящих солнечных лучей. В дом не проникает яркий, резкий свет, образуется атмосфера полутеней, которая смягчает окраску вещей, придавая ей глубину и насыщенность. Никакой мебели на галерее не предусматривается, поэтому она действительно представляет собой пустое пространство, окружающее жилые помещения тенью. Главная смысловая нагрузка в данном случае делается именно на пустом теневом пространстве. «Будь то дворец или дом простолюдина, безразлично, – в их внешнем контуре прежде всего бросаются в глаза большая кровля, крытая в одних случаях черепицей, в других соломой, и густая тень, таящаяся под нею. Под их карнизом даже среди белого дня бывает темно, словно в пещере: вход, двери, стены, балки – все погружено в густую тень… Строя себе жилище, мы прежде всего раскрываем над ним зонт – кровлю, покрываем землю тенью и уже в тени устраиваем себе жилье»[1].

Стремление затенить, скрыть предмет от любопытных глаз можно обнаружить и в расположении сакральной архитектуры – синтоистских святилищ. Немецкий архитектор Вальтер Гропиус, посетив Исэ и Парфенон, восхищенный этими архитектурными памятниками, задался вопросом: о чем свидетельствуют глубокие тени, окутывающие Исэ, и сияние, излучаемое Парфеноном?[2] Эта загадка волновала его как архитектора, поэтому он прежде всего старался выявить пространственные характеристики сооружений и проникнуть в основы их различий. В сравнении этих выдающихся произведений архитектуры таится проблема сущностных различий японской и западной культур.

Сопоставление Исэ с Парфеноном интересно, так как оба сооружения воздвигнуты в период перехода от эпохи героев к эпохе образования государства и оба являются символами своих культур. Различие между этими двумя памятниками очевидно с первого взгляда. Парфенон, воздвигнутый на вершине, чтобы быть видимым для всех, купается в солнечном свете и исполнен величия, в то время как японское святилище, окруженное четырьмя высокими оградами, скрывается среди густого леса. Этот лес, непостижимая атмосфера которого наводила на мысль о зримом присутствии мистического божества, оказывал глубокое воздействие на образ мыслей японцев. Отсюда напрашивается вывод, что Парфенон является свидетельством уверенности человека в том, что он может покорить природу. Западная культура существует на основе подчинения природы, ее преобразования и использования для нужд человека. Это преодоление хаоса как раз и создает порядок, правильное мироустройство, красоту (космос),

[1] *Танидзаки Д.* Похвала тени // Мир по-японски. СПб., 2000. С. 206.

[2] *Гропиус В.* Границы архитектуры. М., 1971.



Илл. 5.
Святилище Исэ

который был навязан природе. Такое отношение и породило существующее в западном мире противопоставление «природа –культура». В Японии произошло иное. В культуре сформировались представления о главенствующей важности хаоса, который подарил жизнь всему сущему на земле.

Можно также обратиться к языковым формам, которые выражают японское мироощущение, проявляющееся в подчеркивании важности потаенного, глубинного. Емкий смысл несет в себе понятие «*оку*» – глубина, пространство, скрытое от всех. Существует и много других оттенков этого понятия, но все они отражают любовь японцев к «закутыванию предмета», отодвиганию его в тень. Многие религиозные синтоистские церемонии совершаются именно ночью.

О значимости понятия «тень» для самоопределения культуры впервые заговорил Кэнко-хоси[1]. В своем произведении «Записки от скуки» (1324) он обозначил основу, стержень эстетических представлений японцев. «Человек, утверждающий, что с приходом ночи все предметы теряют свой блеск, достоин глубокого сожаления. Внутренняя красота, великолепие вещей во всей красоте проявляется лишь по ночам»[2].

Дз. Танидзаки развивает главу из дзуйхицу Кэнко-хоси и превращает ее в самостоятельное произведение «Похвала тени» (1934), ставшее необыкновенно популярным и за пределами Японии. «Вне действия, производимого тенью, нет красоты: она исчезает подобно тому, как исчезают при дневном свете силуэты деревьев со стен комнаты»[3]. Самоопределяя

[1] Настоящее имя этого литератора Урабэ Кандзёси. Кэнко-хоси – имя монашеское (хоси – буквально монах, «напутствующий в Дхарме, в Учении Будды»).

[2] *Кэнко-хоси Ё.* Записки от скуки / пер. с яп. В. Гореляда // Японские дзуйхицу. СПб., 1998. С. 456.

[3] *Танидзаки Д.* Указ. соч. С. 209.



Илл. 6. Х. Хикосака. Государственный павильон Японии на Экспо-2005

японскую культуру и рассматривая тень как одно из безусловных понятий, необходимых для ее существования, Танидзаки подчеркивает, что никому, кроме японца, не свойственно понимание этого феномена в полной мере.

Согласившись с утверждением П. Флоренского, что миропонимание – это пространствопонимание, несложно будет найти подтверждающие примеры в современной японской архитектуре. Самыми яркими и определяющими японскую культуру примерами можно назвать павильоны страны на Всемирных выставках. На это есть ряд причин: выставочная архитектура, изначально недолговечная, возводится лишь для того, чтобы служить понятным и легко «читаемым» образом культуры страны-хозяйки павильона перед мировым сообществом. Всемирные выставки по своему предназначению вынуждают страны-участницы обратиться к своим традициям, актуализировать их и в то же время – показать перспективы своего развития. Другими словами, Всемирные выставки ставят перед собой задачу соединить в себе день вчерашний и день завтрашний. Таким образом, каждая из стран выносит на Всемирную выставку собственные приемы сохранения своих традиций и способы, которыми они встраиваются в логику дальнейшего развития.

Например, государственный павильон Японии на Всемирной выставке 2005 года (префектура Аити), руководствуясь темой Экспо «Мудрость природы», был возведен из дерева. Кроме того, собственно выставочный зал еще был окутан бамбуковым коконом, имеющим размеры 90 метров в длину, 70 метров в ширину и 19 метров в высоту. Он стал самой большой подобной структурой в мире. На изготовление этого кокона пошло около 23000 бамбуковых стволов, которые должны были быть идеально ровными. Решетка получена традиционным для Японии шестиугольным плетением, именно так еще в древности изготавливали наиболее прочные конструкции. Архитектор павильона Хироси Хикосака считает, что

бамбуковая решетка павильона подобна атмосфере, которая окружает Землю. Также ее можно сравнить с коконом, оберегающим жизнь внутри себя, и в то же время связывающим ее с внешней средой.

Бамбук для японцев – важнейший строительный материал. В традиционных японских домах использовались решетчатые экраны из бамбука, которые создавали тень и несли прохладу в помещение. Также и бамбуковый кокон павильона на Экспо действовал как естественная система охлаждения. В этом и состояло главное предназначение бамбуковой решетки. Она препятствовала проникновению внутрь палящего солнечного света, но пропускала ветер – естественную прохладу. Так же, как в бамбуковой роще всегда царит полумрак, бамбуковый кокон, уменьшая воздействие солнечных лучей на здание, способствовал понижению температуры внутри него, ведь он задерживал 30–40 % солнечного света. Эффект нахождения внутри кокона был подобен отдыху в тени деревьев.

Решетка павильона имела более низкую выступающую секцию крыши, нависающую над входом. Этот козырек был покрыт бамбуковой черепицей. Бамбук, главный строительный материал павильона, – легкий, крепкий, не впитывает влагу, поэтому широко используется в архитектуре Японии. Традиционные дома здесь имели кровлю, состоящую из нескольких слоев бамбуковой плитки. Такое покрытие полностью защищало от дождя и было абсолютно надежным, так как бамбук не гниет во влажном японском климате. При необходимости же испорченные части черепицы могут быть легко заменены на новые. Таков основной принцип японского строительства, при котором конструкция может жить «вечно». Даже в одной детали входа в павильон архитектор сумел сделать яркий акцент на мудрости ранних японских методов возведения архитектурных построек.



Илл. 7. Государственный павильон Японии на Экспо-2005. Фрагмент галереи

Связь с традициями японского строительства подчеркивалась и расположением бамбуковой оболочки, которая окружала выставочный павильон так же, как традиционные дома Японии окружались крытой галереей. Получившееся благодаря решетчатому кокону пространство галереи довольно просторно и было призвано играть ведущую роль в композиции, так же как и в традиционном доме. Однако сделать это пространство пустым было невозможно из-за огромных очередей на вход в павильон. Создать ощущение его наполненности символами бесконечности помогала игра полутеней, создаваемая многочисленными стволами бамбука, из которых была сплетена его уникальная сетка. Таким способом выражалось традиционное для японцев ощущение пространства. Можно с уверенностью сказать, что кокон главного японского павильона на Экспо-2005 – одно из наиболее масштабных и выдающихся сооружений выставки. Он был призван показать как последние технические достижения, так и традиционные методы строительства; как практическую пользу найденных инженерных находок, так и наполненность современного сооружения древними символами. Таким образом, с его помощью павильон иллюстрирует собой тождество идеального проекта и идеальной эстетики, что для японцев и является показателем качества архитектурного сооружения.

Есть все основания утверждать, что японская архитектура новейшего периода истории, находясь в авангарде современного архитектурного процесса, органично включает в себя традиционные пространственные символы и категории. Примеры современной архитектуры Японии позволяют сделать вывод о том, что в архитектуре, в силу ее художественно-пространственных составляющих, чрезвычайно ярко проявляются традиционные троичные градации пространства с ведущим значением центрального (срединного) звена. Пространство разделяется по своим функционально-смысловым свойствам (что подтверждает сохраняющий свою актуальность с древности до наших дней принцип «промежуточности» архитектуры); по своим образно-символическим свойствам (что проиллюстрировано на примере категории «пустоты»); по своим эстетическим свойствам (что было показано на примере категории «тень»).

На мировоззренческом уровне различия в бинарной и троичной (с главным, центральным, звеном) системе мышления выглядят особенно контрастно. Срединная зона, в представлении японцев, всегда будет доминировать над двумя полюсами. Она включает в себя все крайности, гармонизирует их и приводит в равновесие. Это ведущий принцип миропонимания, способствующий плавному перетеканию одного в другое и отсутствию резких границ. Центральное звено, «раздвигающее» рамки дуальности, является философским стержнем культуры Японии и формирует ее знаковые ценности. Этим прежде всего и объясняются сложности в исследовании Японии представителями Запада. Первый шаг на этом пути – отказ от дуальных категорий при интерпретации художественной культуры Японии, что и станет ключом к ее пониманию.

V

Музыка и театр: научные проблемы и практические решения

Е.М. Левашев, Н.И. Тетерина

Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского: научные проблемы и практические решения

В XX столетии в Советском Союзе дважды предпринимались попытки издать полное собрание сочинений Мусоргского. Ни один из проектов не был доведен до конца.

Собрание сочинений Мусоргского под научной редакцией Павла Александровича Ламма открылось в 1927 году изданием контаминативного сводного клавира оперы «Борис Годунов», а завершилось, точнее говоря, оборвалось в 1939 году публикацией «Записей народных песен, черновых набросков и других материалов».

«Еще учеником консерватории, – уточнял музыковед в 1939 году, выступая на научной сессии в Московской консерватории, посвященной 100-летию со дня рождения Мусоргского, – я задался целью познакомиться со всем творческим наследием Мусоргского и, по возможности, не в редакторских обработках, а в авторском изложении. Для этой цели я стал составлять особый каталог сочинений Мусоргского, куда вносил все необходимые мне сведения о написании, издании, исполнении и т. д. Война (имеется в виду Первая мировая война) на время прекратила мои работы. После Великой Октябрьской революции 1917 года тогдашний, как он сам себя величал, "Нарком по музыкальным делам" – Артур Лурье заинтересовался моей работой. По его предложению мною был составлен план академического издания Полного собрания сочинений Мусоргского, с подробным списком всех его произведений. Так как в основу метода моей редакторской работы был положен принцип все вести исключительно по первоисточникам (автографы и первые издания – если таковые издавались при жизни Мусоргского и, значит, им самим прокорректированные) то я, для учета этих автографов завел специальную "книгу автографов". В начале моих работ у меня было зарегистрировано 80 – на сегодняшний же день 426 автографов»[1].

[1] Стенограмма научной сессии историко-теоретического факультета (Московской консерватории) в ознаменование столетия со дня рождения Мусоргского. 20 апреля 1939 года. Маши-

Это обстоятельство нуждается в дополнительном разъяснении. После смерти композитора в 1881 году прошло более тридцати лет, прежде чем Ламм начал усиленно заниматься розысками рукописей. Многое было забыто, личный фонд Мусоргского в собрании Публичной библиотеки не был разобран, еще больше материалов оставались разрозненными и распыленными по мелким частицам в домашних личных коллекциях. И только благодаря многолетней, дотошной работе Ламма по кропотливому собиранию и описанию нотных и рукописных листов автографов композитора как в Публичной библиотеке, так и в многочисленных частных собраниях, количество доступных для изучения рукописей Мусоргского увеличилось более чем в пять раз.

Многочисленные находки, имеющие непреходящую историческую и музыкальную ценность, сформировали и позволили Ламму воплотить в проекте Полного собрания сочинений его генеральную научную идею: соединить все фрагменты авторского музыкального текста «Бориса Годунова» вместе, в одном издании. Возобладавшая идея взаимодополнения авторских редакций при их объединении в одном издании привела к целому ряду теоретических промахов и практических трудностей.

П. А. Ламм проделал гигантскую работу, собирая воедино разрозненные фрагменты: от отдельных записей вокальных партий до крупных фрагментов клавираусцуга и партитуры. Сам музыковед, трудясь подобным образом, пришел к следующему выводу:

«Несмотря на такое обилие всяких эскизов, вариантов и переработок, существующих среди автографных рукописей оперы, весь этот материал удалось уложить при сводной редакции в стройное целое только благодаря наличию у Мусоргского чрезвычайно ясного и логически-обоснованного плана всей оперы»[2].

Здесь требуется сделать принципиально важное уточнение.

Перед Ламмом с начала 1920-х годов и до того момента, пока музыковед творчески не объединился с Б. В. Асафьевым над редактированием авторской партитуры в 1927–1928 годах, никогда не вставал вопрос о том, чему в воссоздании музыкального текста следует отдать приоритет. Говоря несколько иными словами, что важнее, с чего следует начинать работу по реконструкции оперного сочинения: с клавира или с партитуры?

Ламм начал свой труд с восстановления полного клавира, взяв за основу сокращенный авторский клавираусцуг, изданный в 1874 году В.В. Бесселем. Вопрос о восстановлении авторской партитуры был оставлен на будущее.

нопись. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 1. Л. 94. Доклад П.А. Ламма назывался «Итоги работы над рукописным наследием Мусоргского».

[2] *Ламм П.А.* Восстановление подлинного текста «Бориса Годунова» // Мусоргский. I. Борис Годунов. Статьи и исследования. М.: Государственное издательство, Музыкальный сектор, 1930. С. 38. Выделение в тексте соответствует выделению, сделанному П.А. Ламмом.

Однако доминантная (в данном случае контаминативная) научная установка не позволяла объяснять великое множество нестыковок и нелогичностей, обнаруживающихся по ходу редактирования и издания сочинения. Выяснилось, что даты на рукописях не соответствовали друг другу; что находились разные варианты оркестровок одинаковых фрагментов; что между клавиром оперы и партитурой существовало множество непреодолимых расхождений; что, наконец, обнаружились две полных картины «В тереме», причем одна значительно превосходила по размерам другую, – все это Ламм фиксировал очень внимательно и основательно, показывал различные версии в концертах перед слушателями. Но, как правило, никогда ничего не объяснял. Скорее, исследователь был занят в первую очередь именно источниковедческими задачами, а выяснение причин многообразия вариантов и многочисленных расхождений оставлял на будущее.

Однако думается, что дело было не только в этом.

П.А. Ламм рассматривал всю совокупность клавирных и партитурных автографов «Бориса Годунова» как некий единый музыкальный памятник, работать над которым композитор начал в 1868, а закончил в 1872 году. Иначе говоря, музыковед был убежден в том, что Мусоргский в обозначенный хронологический отрезок времени создавал только одну оперу с названием «Борис Годунов», постепенно расширяя ее введением все новых и новых картин, эпизодов, фрагментов.

Полное собрание сочинений Мусоргского в редакции Ламма оказало широкое и разностороннее влияние на музыкальную культуру, вызвало значительный резонанс и в нашей стране, и во всем мире как в научном, так и в художественном аспектах. Не принижая значения этого замечательного труда, тем не менее нельзя не назвать те его научные качества, которые в наши дни уже не могут удовлетворить ни исследователей, ни исполнителей. Это сквозное обращение к произвольному слиянию разных версий редактируемого материала – как нотного, так и вербального. Традиционное для той эпохи убеждение, будто строи медных духовых инструментов, применяемые при жизни Мусоргского, можно безболезненно менять на строи современные (такая позиция привела не только к изменению звучности, но и вынужденному перенесению звуков в другой регистр, что противоречило их драматургической функции). Такого рода переделки были вызваны сугубо практическими причинами: конкретной ориентацией на состав оркестра Мариинского театра 1927–1928 года. Тогда ни Б.В. Асафьеву, ни П.А. Ламму, ни дирижеру В.А. Дранишникову не приходила мысль, что в будущем даже крупные фирмы вернутся к изготовлению аутентичных духовых инструментов.

Следующим закономерным этапом работы над наследием композитора должно было стать предполагаемое к выпуску в 1980–2000 годах Полное академическое собрание сочинений М.П. Мусоргского в 32 томах.

Думается, если бы этот проект осуществился, то русская музыкальная наука могла бы гордиться достигнутыми результатами, да и отношение в мире к ней стало бы принципиально иным.

Научные подходы и принципы были сформулированы главным научным редактором, профессором Е.М. Левашевым. В суммированном виде они сводились к нескольким кардинальным моментам:

– наивозможная полнота публикаций всего наследия композитора, от самых крупных сочинений до мельчайших набросков;

– категорический отказ от рудиментов контаминации в любом ее виде (то есть обязательное раздельное изложение различных редакций как крупных оперных сочинений, так и небольших вокальных песен и романсов);

– сохранение всех без исключения авторских ремарок, фразировочных лиг, а в предусмотренных автором случаях и свободной тональности (то есть без редакторских добавлений ключевых знаков);

– сосредоточение всех вспомогательных материалов (эскизов и набросков партитур и клавиров, текстов либретто) в том же томе, где публикуется само произведение;

– публикация не менее 26 произведений, которые либо никогда не издавались, либо были изданы в упрощенном и неполном изложении;

– параллельное издание сочинений Мусоргского в обработках и переложениях Римского-Корсакова (что особенно необходимо, например, в тех случаях, когда опусы автора, рассчитанные на участие оркестра, сохранились только в клавирном изложении).

Из планируемого собрания сочинений в 32-х томах был издан предварительный том «Наследие М. П. Мусоргского» (публикация 1989 г.) и выпущено два тома партитуры первой редакции «Бориса Годунова» (публикация 1996 г.).

Во второй половине 1980-х годов советское издательство «Музыка» заключило договор на издание ПАСС Мусоргского в 32 томах с крупным немецким издательством «Шотт» («Schott Music»). Научная группа, сформированная тогда из студентов и консерваторских учеников Е.М. Левашева – В. Антипов, Т. Антипова, И. Левашева, Р. Берченко, С. Мартынова, А. Лебедева, Н. Тетерина – была привлечена для подготовки партитуры первой редакции оперы «Борис Годунов». Молодые музыковеды работали с фотокопиями автографов Мусоргского, переписывали партитуру от руки, анализировали и восстанавливали зачеркнутые фрагменты, считывали выскобленные ноты.

Цель, которая была поставлена Е.М. Левашевым, заключалась в следующем: нужно восстановить то театрально-музыкальное сочинение, которое композитор завершил в 1869 году, подал партитуру на рассмотрение театрального комитета Дирекции императорских театров и которая при обсуждении и баллотировке из 7 отзывов получила 6 отрицательных.

Издательство «Музыка» готовило партитуру первой редакции «Бориса Годунова» к выпуску в свет более 7 лет, печать же осуществлялась в одной из немецких типографий. Летом 1996 года только что полученные из Германии два тома в переплете черного цвета были переданы Е. Левашеву. Научные редакторы также получили по одному бесплатному экземпляру

издания[1]. Казалось бы, начало, хотя и с большим опозданием, было положено и теперь можно не только мечтать, но и уверенно говорить о скором выпуске следующих томов.

Но редакционные и финансовые обстоятельства в издательстве «Музыка» складывались далеко не самым лучшим образом. Сменялись директора издательства, ходили слухи о возникновении и затем таинственном исчезновении никому не известных зарубежных фирм… Даже об этих туманных обстоятельствах научные редакторы ничего не знали вплоть до 2006 года. Е.М. Левашев продолжал направлять усилия музыковедов, и к началу 2000 года были подготовлены и сданы в издательство «Музыка» следующие тома:

– клавир первой авторской редакции оперы «Борис Годунов» (был произведен нотный набор, верстка, редактирование, написаны исследовательские статьи и текстологические комментарии);

– оркестровые сочинения (сделан нотный набор, верстка, том прошел два этапа редактирования, написаны исследовательские статьи и текстологические комментарии);

– хоровые сочинения (завершена работа научных редакторов, написаны исследовательские статьи и текстологические комментарии, том сдан в производство);

– романсы и вокальный цикл «Юные годы» (завершена работа научных редакторов, написаны исследовательские статьи и текстологические комментарии, том сдан в производство);

– опера «Борис Годунов» в редакции Н.А. Римского-Корсакова (окончено научное редактирование, материалы передавались издательским редакторам и нотным наборщикам).

Ни один из подготовленных томов никогда не появился на прилавках нотных магазинов ни в нашей стране, ни за рубежом.

Как стало известно научным редакторам только в конце 2006 года, издательство «Шотт» еще в 1996 году отправило в Россию 300 экземпляров двух первых томов ПАСС для распространения в нашей стране. Тираж прибыл из Германии в Москву, долгое время лежал на складе, но эти книги не были вывезены издательством «Музыка» с почты, и… все 300 экземпляров были почтовыми служащими отправлены назад в Германию. Несколько лет назад издательство «Шотт» аннулировало контракт с «Музыкой» на издание ПАСС Мусоргского в 32 томах[2].

[1] М.П. Мусоргский. Борис Годунов: Музыкальное представление в четырех частях. Либретто М.П. Мусоргского по одноименной трагедии А.С. Пушкина. Первая редакция (1869). Партитура. Т. 1–2 / Публикация, музыкально-текстологические и исторические комментарии. ПАСС М. П. Мусоргского; Науч. ред.-сост. Е.М. Левашев. М.: Музыка – Майнц: Шотт, 1996.

[2] Об этих обстоятельствах Е.М. Левашеву и Н.И. Тетериной было рассказано несколькими сотрудниками немецкого издательства (B. Pfau, Dr. T. Sertl, H. Doll) во время их приездов в Москву в 2006–2008 гг.

Однако дирекция Государственного института искусствознания (Москва) постоянно обращалась в Министерство культуры с вопросом о финансировании Собрания сочинений Мусоргского в 27 томах. И, к счастью, в 2013 году первый раз получило в рамках Федеральной целевой программы «Культура России» средства на подготовку первого тома ПАСС.

Следует сразу сказать, что это издание – новый проект в 27 томах, с новым планом-проспектом, с новыми научными подходами. Он не имеет никакого административного отношения к не состоявшемуся и обанкротившемуся альянсу издательств «Музыка» и «Шотт».

Если же говорить о дальнейшем продвижении в научном подходе к музыкально-драматургическому материалу Мусоргского, то нельзя не напомнить, что работа группы Е.М. Левашева для издания первой редакции «Бориса Годунова» проводилась в юбилейный год 150-летия со дня рождения композитора. А в прошлом году отмечалось 175-летие, то есть разрыв составил ровно четверть века. Поэтому совершенствование методологии изучения и изложения представляется вполне закономерным.

Приведем лишь несколько примеров как углубления, так и расширения исследовательских ракурсов.

Так, в аспекте уточнения творческой биографии композитора ныне удается в целом ряде случаев не ограничиваться обобщенной констатацией периода работы Мусоргского над каким-либо произведением, а с гораздо большей точностью определить, как именно протекал творческий процесс.

Покажем это на примере оперы «Борис Годунов».

Хотя музыковеды и музыканты-исполнители имеют в общих чертах представление о существовании двух авторских редакций оперы 1869 и 1874 годов, но всю сложность и запутанность общей картины мало кто может себе представить.

Посетители оперных театров при традиционном разговоре о двух авторских редакциях совершенно теряются и задают правомерный с точки зрения публики, но в художественно-научном плане некорректный вопрос: «Но все-таки, как же правильно завершать спектакль – сценой “Смерть Бориса” или же сценой “Кромы”?»

Ученые-музыковеды, в силу их привычки ориентироваться на прочно утвердившиеся терминологические определения П.А. Ламма – Предварительная редакция (1869) и Основная редакция (1874) – в лучшем случае считают большинство промежуточных версий исторически преходящими этапами работы между отправной и финальной точками.

Однако возможность более детального, во многом отличающегося от версии Ламма истолкования авторских редакций оперы «Борис Годунов» была предопределена самим процессом шестилетней работы композитора над своим сочинением с 1868 по 1874 год.

Самому Ламму была известна как минимум одна промежуточная авторская версия оперы, но первый систематизатор и исследователь рукописей Мусоргского в середине 1920-х годов мог только зафиксировать данный драматургический вариант, но не сумел найти подходящего научного

объяснения, а потому оставил этот факт без каких-либо комментариев, не уточнив даже время создания этой версии[1].

Лишь в конце 1980-х годов российский музыковед В.И. Антипов при составлении аннотированного указателя «Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам» методологически обосновал необходимость разделения многолетнего труда композитора на *семь драматургически самодостаточных оперных произведений*[2].

Уточним, что из семи авторских редакций лишь одна принадлежит к так называемой «первой редакции» – с точным указанием даты завершения партитуры – декабрь 1869 года. А все шесть следующих версий оперы были созданы композитором в период с 1871 по 1874 год, то есть в тот хронологический промежуток, который последовал за отказом Дирекции Императорских театров принять «Бориса Годунова» на сцену для постановки (февраль 1871 года) и вплоть до издания В.В. Бесселем клавира оперы, выпущенного в свет вскоре после премьеры оперы в Мариинском театре (весна 1874 года).

В привычной для всех универсальной типологии именно эти шесть авторских версий 1871–1874 годов получили общее наименование «второй редакции» оперы. Хотя до сегодняшнего времени не было приведено ни одного достоверного факта, подтверждающего такое итоговое суммирующее объединение, во многом условное, которое бы исходило либо от самого композитора, либо от его ближайшего окружения, пусть даже по памяти пересказывающего намерения либо уточняющие слова автора музыки.

Таким образом, только после серьезных научно-архивных изысканий и публикации указателя рукописей композитора, составленного В.И. Антиповым, в историческом аспекте стало совершенно ясно, что в результате воздействия разных факторов, к которым можно отнести, например, формальные требования репертуарного комитета императорских театров, запреты как церковной, так и светской цензуры, пожелания друзей композитора, внутренние видоизменения композиторской концепции – Мусоргский при работе над своим сочинением с 1868 по 1874 год психологически семь раз ставил заключительную точку, решая для себя или, быть может, даже говоря: «опера окончена».

При этом каждая из семи драматургических версий «Бориса Годунова» является самоценной и завершенной по композиторской концепции, а также абсолютно достаточной для театрально-постановочных решений по сохранившемуся нотно-музыкальному материалу. Каждая из них в контексте эволюции художественного мышления Мусоргского

[1] См.: *Ламм П.А.* Автографы оперы «Борис Годунов» М.П. Мусоргского. Доклад, читанный в исторической секции Государственной Академии наук 4 ноября 1924 года. РГАЛИ. Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 2. Л. 19.

[2] См.: *Антипов В.И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам // Наследие М.П. Мусоргского: Сборник материалов. М.: Музыка, 1989. С. 70–85.

представляет собой реализацию его различных взглядов на проблему истолкования событий русской истории конца XVI – начала XVII века.

Критерии разделения оперы «Борис Годунов» на авторские версии с позиции музыкальной текстологии и оперной драматургии дополнительно могут быть совершенно четко определены по соотношению фактов семикратной смены режиссерско-сценической концепции самого композитора. Это отразилось: 1) в добавлениях и сокращениях музыкального материала; 2) в принципиальных переделках всего композиционного плана сочинения, вплоть до исключения целых сцен; 3) в слияниях либо разделениях картин; 4) в перемене порядка их расположения; 5) в частичном изменении партитуры или совсем иной оркестровке целого ряда фрагментов.

Помимо перечисленного укажем, что иногда Мусоргский с целью более выпуклого отображения исторической символики изменял место действия. Например, в одной из последних картин он перенес изображение народного бунта из деревушки Сокольники на реке Днепре достаточно далеко – в окрестности поселка Кромы на одноименной речке. Такое решение естественно подразумевало иные возможности для сценографических и режиссерских постановочных вариантов.

Еще один пример. В поздних версиях оперы сцену смерти Бориса Мусоргский воспроизвел не в первоначально намеченном интерьере Святых сеней у кремлевской церкви «Спас Золотая решетка», а без возражений перенес ее в Грановитую палату (с декорациями недавней постановки трагедии «Борис Годунов» А.С. Пушкина).

Обратим далее внимание на некоторые принципиальные моменты, связанные уже с художественной редакцией и переоркестровкой оперы Н.А. Римским-Корсаковым.

Историческое значение творческой редакции Римского-Корсакова обусловлено как ее высокой популярностью во всем мире, так и очень важной для судеб оперного театра конкретной ситуацией, возникшей в начале XX столетия, когда гениальная опера Мусоргского стала известна в Европе и затем на протяжении почти четверти века исполнялась на оперных сценах только в редакции Римского-Корсакова.

Сравнивая между собой время редакторской работы Римского-Корсакова, можно с очень небольшой степенью условности констатировать показательную закономерность: редактированию почти всего наследия Мусоргского композитор посвятил примерно одно десятилетие (преимущественно 1880-е годы), а труду только над «Борисом Годуновым» он отдал вдвое больше – 20 лет жизни (с декабря 1888 по июнь 1908 года).

Объективный и опирающийся на исторические документы обзор работы Римского-Корсакова над «Борисом Годуновым» представляет не только чисто научный интерес, но и абсолютно необходим для решения сугубо практических задач публикации партитуры: для обоснованной источниковедческой систематизации материалов, для аргументированного разделения текстов на основные и вспомогательные, а самое главное –

для выяснения кардинального вопроса: принадлежат ли Римскому-Корсакову несколько редакций оперы «Борис Годунов» или же нотные материалы дают основание говорить лишь об одной редакции?

После проведения научных разысканий стало очевидно, что применительно к работе Римского-Корсакова необходимо говорить только об одной редакции «Бориса Годунова», которая осуществлена им в трех драматургических вариантах: сокращенном (1896), полном (1904), расширенном (1908).

Кроме того, композитор категорически не допускал перестановки картин внутри оперного сочинения. Свою точку зрения он с подчеркнутой декларативностью выразил публично:

«В издании моей обработки эта сцена («Под Кромами») помещена <…> перед сценой смерти Бориса, согласно первоначальному намерению автора, так как, по убеждению моему, после сцены смерти Бориса никакая другая сцена в опере Мусоргского немыслима»[1].

Наконец, Римский-Корсаков не допускал даже мысли о введении в его редакцию «Сцены у храма Василия Блаженного». Об этом неопровержимо свидетельствует аргументация А.К. Глазунова в его официальном письменном отказе инструментовать данную сцену для постановки 1927 года в Большом театре.

Громадный по объему и исключительный по художественной ценности труд Римского-Корсакова нашел свое воплощение не только в целостной партитуре итогового расширенного варианта «Бориса Годунова», но и в большой группе сопутствующих материалов, которые тоже имеют непреходящее эстетическое и историческое значение.

Эти партитуры Римского-Корсакова связаны преимущественно с разными вариантами оркестровки и с различным функциональным предназначением музыки.

Во-первых, дополнительные материалы, предназначенные для разных вариантов сценического исполнения оперы:

1) пять картин (Новодевичий монастырь, Венчание на царство, Сцена в келье, Уборная Марины Мнишек, Сцена у фонтана), инструментованных для увеличенного состава оркестра – с тройным составом деревянных духовых с привлечением английского рожка, бас-кларнета и контр-фагота;

2) два номера из Польского акта, предназначенные для исполнения партии Марины Мнишек не контральто, а драматическим сопрано: Ария Марины (на тон выше); Дуэт Марины и Самозванца (на 1/2 тона выше);

3) 14 дополнительных номеров, предназначенных для концертного исполнения, из них: а) 11 номеров для исполнений певцами-солистами и хором – Хор калик перехожих, Песня Шинкарки, Песня Варлаама, Песня про комара, Игра в хлест, Ария Бориса, Хор Сандомирских девушек, Ария Марины, Польский с хором, Дуэт Марины и Самозванца, Рассказ Пимена;

[1] *Римский-Корсаков Н.А.* Письмо в редакцию // Полное собрание сочинений Н.А. Римского-Корсакова. Литературные произведения и переписка. М., 1965. Т. 2. С. 242.

б) 3 оркестровые пьесы, созданные для исполнения в концерте (без хора и певцов-солистов): «Колокольный звон» из картины «Венчание на царство» для измененного (уменьшенного) состава оркестра (с тремя флейтами, но с двойным составом других деревянных духовых); «Колокольный звон» из картины «Венчание на царство» для расширенного состава оркестра (с тройным составом деревянных духовых, двумя арфами, с дополнительными медными инструментами – двумя корнетами и контр-альтовой трубой); «Интродукция и Полонез» для большого состава оркестра (с тройным составом деревянных духовых и двумя корнетами).

Может возникнуть вопрос: почему в прошлой версии собрания сочинений Мусоргского число томов было 32, а теперь уменьшилось до 27?

Скажем сразу, что какие-либо сокращения материала тут ни при чем.

На протяжении 25 лет работа не прекращалась ни в исследовательском отношении, ни в аспекте методологии издания. Найдены приемы отображения нотных текстов, которые более удобны для визуального восприятия и одновременно позволяют распределить материал по томам в компактном виде. Так, например, оркестровые произведения Мусоргского в авторских редакциях и в переработке Римского-Корсакова планируется поместить в один том. По тому же принципу будут компоноваться тома с хоровыми и камерно-вокальными сочинениями, что, как мы надеемся, создаст значительные удобства для исполнителей и для исследователей.

В. А. Александрова

Редакция П. Ламма – Б. Асафьева оперы М. Мусоргского «Хованщина». Постановка научной проблемы на материале архивных документов

В ряду хорошо известных научных и художественных редакций оперы М.П. Мусоргского «Хованщина» – от первых ее спектаклей в XIX столетии по партитуре Н.А. Римского-Корсакова (1886, 1892, 1897) до последующих этапных постановок, связанных с именами И.Ф. Стравинского и М. Равеля (1913), а затем Д.Д. Шостаковича (1958–1960), и вплоть до сенсационной концепции К. Аббадо (венская премьера 1989 года) – одна из пяти версий не получила вплоть до наших дней ни сценического воплощения, ни издания, ни музыковедческого осмысления. Это совместная работа профессиональных музыкантов и выдающихся ученых XX века: Павла Александровича Ламма и Бориса Владимировича Асафьева (1931).

Напомним, что Мусоргский работал над своей оперой на протяжении девяти лет, до самых последних дней жизни, но так и не завершил. Недописанной осталась музыка 2-го и 5-го действий. Большая часть оперы написана автором в виде клавира. Оркестрованы лишь два фрагмента из 3-го действия: Песня Марфы «Исходила младёшенька» и Хор стрельцов.

Ламм начал восстанавливать клавир оперы по подлинным автографам Мусоргского в 1926 году. С 1930 года к работе активно подключился и Асафьев, задача которого заключалась преимущественно в инструментовке клавирного изложения, однако драматургически главная цель состояла в убедительном с творческих позиций завершении не вполне оконченных фрагментов. Работа была воплощена в партитуре к февралю 1931 года. Клавир Ламма в том же году был опубликован, а партитура Асафьева так и не увидела свет. К счастью, рукопись не пропала – она хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства (Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 105–109).

Отсутствие серьезных исследований по названной теме привело к ситуации, в контексте которой возникли немотивированные предположения и даже домыслы о полной неудаче названного совместного труда.

Поэтому одна из задач предлагаемой статьи заключается в определении тех векторов исследования, которые – независимо от подтверждения либо опровержения сложившихся стереотипов – приведут в итоге к заполнению одной из важных лакун в истории российского музыкознания XX столетия.

I. К истории вопроса

В связи с намеченной выше проблематикой автором статьи была предпринята работа по сбору и хронологической систематизации архивных источников для воссоздания процесса работы ученых над «Хованщиной». Круг лиц, документы которых дали богатый фактологический материал – родственники, друзья и коллеги как П.А. Ламма, так и Б.В. Асафьева (среди них С.С. Попов, С.А. Ламм, О.П. Ламм, И.С. Асафьева, Н.Я. Мясковский, К.С. Сараджев, В.А. Киселев, Н.А. Малько и др.), сотрудники Музсектора Госиздата (с 1930 – Музгиза). Были также использованы документы из фонда Музгиза, протоколы заседаний Комиссии по изучению русской музыки Государственной академии художественных наук (ГАХН), рукопись О.П. Ламм «П.А. Ламм. Опыт биографии» и другие.

Первое упоминание о начале работы П.А. Ламма над восстановлением клавира «Хованщины» по рукописям Мусоргского мы находим в Протоколе заседаний комиссии по изучению русской музыки ГАХН от 27 сентября 1926 года[1]. А уже в письме от 16 июня 1927 года Ламм предлагает Асафьеву сотрудничать с ним: «Льщу себя надеждой, что этой же осенью мы скажем “Исполнен долг, завещанный нам русской музыкой” и будем вести беседы о “Хованщине” – мне так хотелось бы, чтобы именно Вы взялись присочинить недостающее там и все наинструментовать…»[2].

Научная работа постоянно дополнялась практикой постановок.

Интересен доклад Б.В. Асафьева от 3 июля 1927 года на заседании художественного совета по опере при государственном театре оперы и балета (ныне – Мариинский театр) «О работе комиссии по репертуару на пятилетку». В нем он предлагает включить «Хованщину» в «радикальной постановке в [новой] музыкальной редакции, а отсюда в сценической… использовав для этого подлинный текст автора»[3], в план постановок на ближайшие 5 лет. В дальнейшем краткие упоминания о «Хованщине» продолжают регулярно встречаться в переписке Ламма и Асафьева.

[1] РГАЛИ. Ф. 941. Оп.5. Ед. хр. 30. Л. 19 об.

[2] Переписка Б.В. Асафьева с П.А. Ламмом/ Публ. О. Ламм // Из прошлого советской музыкальной культуры: Сб. статей / Сост. и ред. Т.Н. Ливанова. М.: Советский композитор, 1975. С. 123.

[3] Материалы к биографии Б. Асафьева / Сост. А. Крюков. Л.: Музыка, 1982. С. 184–185.

Важным с точки зрения принятия организационных решений становится 1928 год, когда на сцене Мариинского театра была поставлена опера «Борис Годунов» в редакции Ламма с участием Асафьева. От результатов этой постановки как художественных, так и финансовых, зависела возможность продолжения работы тандема Ламм–Асафьев над восстановлением подлинного Мусоргского. Постановка имела громкий успех, но также вызвала и шквал критики от сторонников редакции Н.А. Римского-Корсакова (А.К. Глазунова, А.Н. Римского-Корсакова, администрации Большого театра в лице Н.С. Голованова и др.).

Тем не менее в 1928 году Музсектор Госиздата заключил с П.А. Ламмом договор на дальнейшую работу над Мусоргским (об этом рассказывает О.П. Ламм в своем труде «П.А. Ламм. Опыт биографии»)[1]. 31 декабря 1928 года директор Музсектора А.Н. Юровский в письме Асафьеву просит его приехать в Москву: «ввиду необходимости в срочном порядке выяснить все детали по редактированию и инструментовке оперы “Хованщина” Мусоргского»[2], что подтверждает факт договора (хотя бы устного) с Музсектором о публикации «Хованщины».

Работа шла своим чередом, ничто не предвещало проблем, однако в 1930 году публикации партитуры «Хованщины» начинают угрожать сразу несколько обстоятельств.

Сначала происходит реорганизация Музсектора Госиздата в «Музгиз», в связи с чем вынужден покинуть свою должность С.С. Попов (музыковед, друг П.А. Ламма, сотрудник Музсектора)[3].

И если поначалу еще остается надежда на то, что работа над изданием Мусоргского продолжится по плану, то с последующими событиями она исчезает на глазах. В начале 1931 года был смещен с поста директора Музсектора А.Н. Юровский, и «начался калейдоскоп новых директоров во вновь реорганизованном издательстве “Музгиз”»[4]. Каждый из новых директоров подвергал пересмотру договоры с П.А. Ламмом на издание Мусоргского.

Одновременно с кадровыми перемещениями начались проблемы, связанные с давним сотрудничеством Музсектора Госиздата (в дальнейшем Музгиза) и венского издательства «Универсаль Эдицион» (Universal Edition). Между двумя издательствами существовало постоянное соглашение о совместной работе, и публикация сочинений Мусоргского в редакции Ламма представляла значительный интерес для венцев. Однако судебное дело с издательством Бесселя (претендовавшим на авторские права при издании всех сочинений Мусоргского), финансовая

[1] *Ламм О.П.* П.А. Ламм. Опыт биографии. РНММ. Ф. 192 (Ламм). Ед. хр. 361. С. 357.

[2] РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 778. Л. 10.

[3] Подробно о С.С. Попове см.: *Комаров А.В.* Прирожденный архивист. Очерк биографии С.С. Попова // Альманах ГЦММК имени М. И. Глинки. Вып. III / Ред.-сост. М.П. Рахманова. М.: Издательство «Дека-ВС», 2007. С. 769–800.

[4] *Ламм О.П.* Указ. соч. С. 385.

убыточность сотрудничества и внезапная кончина директора «Универсаль Эдицион» Эмиля Герцки приводят к окончательному прекращению совместной работы[1]. В Советском Союзе издание продолжалось, но встречало множество препятствий (в итоге Ламмом после сокращения было издано 8 томов Полного собрания сочинений Мусоргского).

Вышеописанные сложности, по всей видимости, стали удобным предлогом для того, чтобы отложить публикацию партитуры «Хованщины», тогда как истинной причиной были, прежде всего, разногласия двух музыкантов.

Б.В. Асафьев окончил работу над «Хованщиной» в феврале 1931 года. Ознакомившись с партитурой, Ламм ее не одобрил: «…не желая обидеть Бориса Владимировича и не доверяя в этом щекотливом деле самому себе, Павел Александрович созвал целый "совет" из композиторов и музыкантов в который вошли: Н.Я. Мясковский, К.С. Сараджев, В.Я. Шебалин и А.А. Шеншин. Общий безусловный приговор был [таков], что инструментовка Асафьева во многом ошибочна не только в отношении понимания им стиля Мусоргского, но и просто в отношении элементарного оркестрового звучания и без сомнения не будет способствовать успеху оперы на сцене»[2].

Несмотря на всю мягкость, с которой Ламм сообщил Асафьеву о своем решении, дружеские отношения между ними, безусловно, дали трещину.

Судьбу партитуры оперы, созданной Асафьевым, позволяет проследить записка от 15.12.1931 г. от секретаря Музгиза в Ленинградскую редакцию Музгиза для передачи Б. Асафьеву, хранящаяся в РГАЛИ: «При сем препровождается /ценной посылкой на 1000 р/ Мусоргского "Хованщина", партитура I, II, III, IV и V действий под ред. П.А. Ламм (I действ. 204 стр., II действ. 154 стр., III действ. 152 стр., IV действ. 135 стр., V действ. 53 стр.). Всего 4-ре тетради (IV и V действие в одной тетради). Секретарь Е. Шефтель»[3]. Таким образом, становится понятно, что партитура была переслана Асафьеву и, по-видимому, хранилась у него вплоть до того, как после его смерти архив был передан его вдовой в РГАЛИ.

Важно также отметить, что, несмотря на непонимание Ламмом асафьевской оркестровки «Хованщины», он не считал себя вправе вершить суд над работой крупного музыканта и хотел обнародования этой работы. Это подтверждают:

– заявление Ламма в Правление МГК от 23.06.1938 года с предложением почтить память Мусоргского к 100-летию со дня его рождения, содержащее предложение исполнить «Хованщину» по имеющейся партитуре Асафьева[4];

[1] Подробнее об этом см.: *Бобрик О.А.* Венское издательство «Universal Edition» и музыканты из Советской России: история сотрудничества в 1920–30-е годы. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; издательский дом «Галина скрипсит», 2011.

[2] *Ламм О.П.* Указ. соч. С. 384-А.

[3] РГАЛИ. Ф.2658. Оп. 1. Ед. хр. 778. Л. 22.

[4] *Ламм О.П.* Указ. соч. С. 426.

– составленный Ламмом план ПСС Мусоргского, датированный 25.06.1946 года, где в списке томов присутствует и партитура «Хованщины» в оркестровой версии Асафьева[1].

Разногласия между двумя учеными, безусловно, вытекают из их разных представлений о проблеме редактирования музыкальных произведений. На этом вопросе необходимо остановиться подробнее.

II. Совпадения и естественные различия во взглядах Ламма и Асафьева на проблему редактирования

Взгляды на проблему редактирования Мусоргского оба автора высказали применительно к «Борису Годунову», работа над которым велась хронологически раньше «Хованщины». Ламм в предисловии «От редактора» к клавиру оперы «Хованщина» напрямую отсылает к предисловию к клавиру «Бориса Годунова», где он уже однажды изложил свои принципы редактирования.

Асафьев же планировал дать развернутый материал о своей работе над «Хованщиной» в качестве предисловия к партитуре оперы (об этом он пишет в статье «В работе над Хованщиной»[2]), однако либо так ее и не написал, либо местонахождение рукописи неизвестно.

По этой причине судить о редакторских принципах Асафьева нам также приходится на основании суждений, высказанных им применительно к «Борису Годунову» и более того – к творчеству Мусоргского в целом. Нам представляется, что, с определенными оговорками, это все же возможно.

Важно оговорить, что основную работу по восстановлению текста «Хованщины» по рукописям Мусоргского проделал Ламм. В задачу Асафьева входили инструментовка клавира, инструментальное решение конца 2-го акта (не дописанного Мусоргским), гармонизация и инструментовка большого фрагмента 5-го действия (сцены Марфы с Андреем Хованским, цифры 22–32), где «весь мелодический материал принадлежит Мусоргскому, гармонизация же сделана Б.В. Асафьевым на основе аналогичных мест оперы»[3].

Уже при беглом взгляде на партитуру Асафьева становится очевидным разнообразие строев духовых инструментов.

Приведем использованный им состав инструментов: Fl. piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti (in A, in B), 2 Fagotti, 4 Corni (in E, in F), 2 Trombe (in D, in A, in B), 3 Tromboni, Timpani, Tamburino, Tamburo militar, Piatti, Campane, Violini I, Violini II, Viole, Celli, Bassi. Кроме того, в исполнении (на сцене и за сценой) участвуют: 3 Trombe (in C), духовой оркестр (Banda).

Чем обусловлен этот выбор инструментов?

Обратимся к материалам, оркестрованным Мусоргским.

[1] РНММ. Ф. 382 (Абрамский). Ед. хр. 698–700.

[2] М.П. Мусоргский: К пятидесятилетию со дня смерти. 1881–1931: Статьи и материалы / Под ред. Ю. Келдыша, Вас. Яковлева. М.: Гос. Муз. изд-во, 1932.

[3] РГАЛИ. Ф. 2658. Оп. 1. Ед. хр. 109, Л. 31. Примечание рукой П. Ламма.

I. Песня Марфы «Исходила младёшенька» в двух источниках:

1. Публикация, сделанная Ламмом в 7-м томе ПСС, вып. 2.

2. Рукопись П.А. Ламма, представляющая собой копию автографа Мусоргского, сделанную Ламмом в Ленинграде в Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки (она хранится в ВМОМК им. М.И. Глинки[1]).

II. «Хор стрельцов» (по сей день не опубликован). Существуют два автографа Ламма, содержащие этот номер:

1. Рукопись Ламма, которая представляет собой копию автографа Мусоргского, хранящегося в ОР РНБ[2].

2. Рукопись хора (автограф Ламма) в редакции Ламма и Асафьева, явно предназначенная для публикации в составе всей оперы[3].

Действительно, сравнительный анализ составов инструментов в оригинальных партитурах Мусоргского и в редакции Ламма показывает, что состав и строи инструментов были сведены им к распространенным тогда в оркестровой практике[4].

В оригинальной оркестровке «Хора стрельцов» присутствуют кларнеты in C, валторны и трубы in D, а в редакции Ламма кларнеты – in A и in B, валторны – in F.

В оригинальной версии «Песни Марфы» – валторны in C, трубы in D. В партитуре в редакции Ламма – валторны in F, трубы in B.

По-видимому, вопрос о том, придерживаться ли авторского решения при выборе строя духовых инструментов, был одним из тех, в которых мнения Ламма и Асафьева категорически разошлись.

Кроме того, очевидно, что два ученых относились по-разному к вопросу о том, какую версию авторского текста считать основной. Ламм был убежден в необходимости «положить в основу издания последнюю авторскую редакцию и к ней прибавить все варианты и добавления»[5]. Асафьев же считал позицию Ламма неприменимой именно к творчеству Мусоргского.

В своей статье «Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского» он пишет: «При воспроизведении его сочинений нельзя ограничиваться формальным отношением к делу и брать последнюю

[1] РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 147. Л. 73–80; оригинал Мусоргского: ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 50.

[2] РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 147. Л. 59–72; оригинал Мусоргского: ОР РНБ. Ф. 502. Ед. хр. 52.

[3] РНММ. Ф. 192. Ед. хр. 276.

[4] Об этом же, ссылаясь на докладную записку Ламма, хранящуюся в РГАЛИ (Ф. 2743. Оп. 1. Ед. хр. 260. Л. 24–27 об.), пишет А.В. Комаров в статье Документы истории русской музыки в деятельности московских ученых 1910–1930-х годов // Проблемы музыкальной текстологии: Статьи и материалы / Ред.-сост. Д.Р. Петров. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2003. С. 122.

[5] Мусоргский, Модест Петрович (1839–1881). Полное собрание сочинений. Т. 2. Хованщина: Нар. муз. драма: В 5-ти д. / Сост. и прораб. по автогр. композитора Павел Ламм; Предисл. ред.: В 8-ми т. / Под общ. ред. Ан. Александрова, П. Ламма и Н. Мясковского. М.: Музгиз; Вена: Универс. изд-во, 1932.

редакцию в качестве основной, одобренной автором, ибо все варианты всегда правдивы и ценны, так как, в сущности, вполне законченных и окончательно завершенных произведений у Мусоргского не было и быть не могло. В этом отношении музыкальное творчество являлось для него целиком жизненным процессом. Все обвинения Мусоргского в том, что он легко менял под воздействием чьим-либо и по собственному побуждению отдельные моменты и значительные куски в своей музыке, теряют всякую опору, как только отнестись с вниманием к его композиторской природе и перестать применять к нему мерки, снятые с других»[1]. Помимо сказанного выше, важно напомнить, что одной из основных (и, в общем, справедливой) претензий критиков редакции Ламма и Асафьева оперы «Борис Годунов» была именно недопустимость контаминации текстов первой и второй редакций. В случае с «Хованщиной» ситуация иная, так как она существует формально в одной редакции – но количество музыки, написанной Мусоргским, все равно диктует необходимость отбора материала.

III. Асафьевская партитура «Хованщины» как прибавление к композиторскому наследию Асафьева

Асафьев, окончивший консерваторию по классу композиции в 1910 году (класс Н.А. Римского-Корсакова и А.Н. Лядова), в том же году поступил на работу концертмейстером балета Мариинского театра, что во многом определило его композиторские интересы. В период с 1906 по 1922 год он создал большое количество произведений, среди которых две детские оперы, семь балетов, музыка к драматическим спектаклям, произведения для фортепиано, романсы. Однако затем в его композиторском творчестве произошел перерыв на целое десятилетие.

В начале 1930-х годов Асафьев, угнетенный цензурным давлением, мешавшим ему откровенно высказываться в своих музыковедческих работах, нашел отдушину в возвращении к композиторскому творчеству. Работа над оркестровкой «Хованщины» повлияла на его вкусы и пробудила вдохновение. В письме Мясковскому от 16 февраля 1931 года (спустя всего 10 дней после окончания работы над «Хованщиной») он признается: «…у меня сейчас как-то личный вкус обернулся к партитурам, где мало инструментов, но не потому только, что их мало, а потому, что это малое число выражает отсутствие лишнего и простоту высказывания»[2].

О влиянии работы над оперой Мусоргского на композиторское творчество Асафьева пишет и О.П. Ламм: «Работа над партитурой “Хованщины”, хотя и вызвавшая критику со стороны Мясковского, Ламма и других

[1] Опыт обоснования природы и характера творчества Мусоргского // Глебов И. (Асафьев Б.В.) К восстановлению «Бориса Годунова» Мусоргского: Сб. ст. М., 1928.

[2] Письмо Асафьева Мясковскому от 16.02.1931 г. (РНММ. Ф. 33 (Прокофьев). Ед. хр. 522–546).

москвичей, пробудила творческую мысль Асафьева, и он решился обратиться к композиции[1].

Показательно, что сразу же после инструментовки «Хованщины» Асафьев создает свои главные балеты, по сей день не сходящие с театральной сцены: «Пламя Парижа» (1932) и «Бахчисарайский фонтан» (1934). Впоследствии он создает множество произведений: оперы, балеты, симфонии, концерты, фортепианные, камерно-инструментальные и камерно-вокальные сочинения, но они уже не имеют такого успеха, как два вышеупомянутых балета.

Более подробный анализ творчества композитора позволит прояснить важный вопрос: является ли скромность оркестрового состава намерением Асафьева следовать тому принципу, который выявился в двух партитурных автографах «Хованщины» Мусоргского, или же данное свойство характерно в целом для произведений Асафьева начала 1930-х годов?

IV. Двойной автограф Ламма и Асафьева, хранящийся в РГАЛИ, как объект исследования

Рукопись, носящая название «М. Мусоргский “Хованщина”. Партитура. Инструментовано Б.В. Асафьевым. Общая редакция П. Ламм» – полная, беловая. Рукой Ламма выполнены вокальные и хоровые партии, сценические ремарки, русская подтекстовка и ее немецкий перевод, разметка страниц и пагинация. Рукой Асафьева – нотный текст всех инструментов, их названия и обозначения темпов. Также рукой Асафьева в конце 5-го действия проставлены дата и подпись: «Д[етское] С[ело] 5–6 февраля 1931, Б. Асафьев». Листы заполнены целиком, исключая два пропуска в 3-м действии, где предполагалось вставить два фрагмента – Песню Марфы и Хор стрельцов – в оркестровке Мусоргского.

В работе Ламма и Асафьева над «Хованщиной» явственно прослеживается «двоевластие»: области редактирования четко разделены и закреплены за каждым (во всех других редакциях право принятия окончательного решения всегда было у одного человека: Римского-Корсакова, Дягилева, Шостаковича). По-видимому, на процесс работы над оперой оказало влияние и то, что Ламм жил в Москве, а Асафьев в пригороде Ленинграда (в Детском Селе). Ламм высылал Асафьеву почтой фрагменты клавира в награвированном виде, по мере их готовности.

V. Редакция «Хованщины» П. Ламма – Б. Асафьева в ее кратком сравнении с версиями других творческих редакторов этой же оперы

Важным этапом изучения редакции П. Ламма и Б. Асафьева должно стать ее рассмотрение в ряду других редакций «Хованщины». Ключевые моменты, на которые следует опираться при сравнении разных версий –

[1] *Ламм О.П.* Указ. соч. С. 400.

это, прежде всего, два фрагмента оперы, не завершенные Мусоргским, а именно конец 2-го акта (на словах Шакловитого «обозвал Хованщиной и велел сыскать») и большой фрагмент в 5-м действии.

Итак, в чем же заключаются решения Ламма и Асафьева?

Как известно по автографу клавира «Хованщины», Мусоргский стремился завершить второй акт сценой растерянности и ужаса оцепеневших заговорщиков (Василия Голицына, Ивана Хованского и Досифея), сраженных известием о приказе Петра Первого провести немедленное расследование – сыск по всем правилам и со всей жестокостью той эпохи. Для этого композитору требовалось найти в сфере оперного жанра нечто подобное «немой сцене» в драматическом театре. Но последняя нотная строка так и осталась оборванной.

В конце 2-го действия Ламмом дописано полтора такта – разрешение оборванной гармонической последовательности в тонику. При инструментовке Асафьев психологически очень сильно, а драматургически точно выбирает для завершения сцены тревожное звучание одной литавры (тремоло на звуке *ре* малой октавы – от резкого удара *forte* – через *sforzando* – к *piano*). В 5-м действии Асафьев гармонизует сцену Марфы с Андреем Хованским (начиная со слов Марфы «Подвиглись. Господи, не утаю скорби моей» и вплоть до появления Досифея со словами «Труба предвечного!»), от которой в автографе Мусоргского сохранилась только запись вокальных партий. Опера заканчивается Хором раскольников.

При сравнении с драматургическими версиями других композиторов-редакторов можно сделать вывод, что Ламм и Асафьев выбрали путь наименьшего вмешательства в авторский текст и одновременно добились наиболее точного эмоционального и художественного решения. Для краткого предварительного пояснения приведем в конспективном виде суть решений других редакторов двух этих опорных фрагментов оперы.

Римский-Корсаков в конце 2-го действия вводит тему рассвета, в 5-м же действии дописывает сцену разгорающегося пламени. При постановке С.П. Дягилевым второе действие было полностью купировано, а в 5-м действии И.Ф. Стравинский написал Заключительный хор на темы Мусоргского. В редакции Д.Д. Шостаковича в конце 2-го действия звучит Марш петровцев за сценой, а в 5-м акте композитор делает полифоническую тройную кульминацию, присоединяя также тему пришлых людей и тему рассвета. В постановке Венской оперы 1989 года под управлением К. Аббадо использована версия Шостаковича, но в финале оперы – Заключительный хор, сочиненный Стравинским. В постановке Московского академического Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко 2015 года (где за основу взята редакция Шостаковича) свою версию завершения оперы предложил композитор В.А. Кобекин.

Заключение

Главный вопрос, который встает перед исследователем: представляет ли «Хованщина» в редакции Ламма и Асафьева художественную ценность или же речь идет об ошибочно утвердившемся мнении? Был ли прав «совет», заключивший, что оркестровка Асафьева неудачна? Точно ответить мы не можем, но не исключено, что тогда, весьма вероятно, все находились под влиянием роскошного оркестра Римского-Корсакова. Задача предстоящего исследования – подготовить базу для аргументированных выводов.

Для этого необходимо:

1) воссоздание асафьевской партитуры;

2) выяснение позиции Асафьева применительно к воссозданию оркестрового звучания и оркестрового стиля Мусоргского (в следовании или в вынужденных отклонениях от авторских принципов). Необходимо проанализировать, могла ли оказать влияние на Асафьева новейшая (в то время) европейская тенденция лаконизма в оркестровке.

Скорее всего, станет возможным с позиции как прошлого века, так и сегодняшнего дня выяснить правоту или неправоту Асафьева, а может быть, прийти к выводу об антиномическом сочетании того и другого. Разумеется, необходимо подготовить к изданию асафьевскую партитуру «Хованщины» (безусловная ее научная ценность не подлежит сомнению) и поставить вопрос о перспективах и целесообразности ее сценической реализации.

А.В. Комаров

Леонова или Мусоргский? Авторство романса «Письмо после бала» как источниковедческая и историко-культурная проблема

В наследии М.П. Мусоргского до сих пор остается немало таинственных страниц, без освещения которых образ великого композитора будет заведомо неполным. Хотя систематическая работа с документальными источниками по Мусоргскому насчитывает свыше 100 лет и отмечена выдающимися достижениями, целый ряд материалов, необходимых для разрешения тех или иных вопросов, касающихся как творчества, так и жизни композитора, еще ждет выявления. Независимо от того, связаны ли они с самыми известными сочинениями или, напротив, представляют периферийные области творчества, значимость появления новых достоверных сведений и открытия новых источников весьма высока, поскольку определяется, прежде всего, масштабом фигуры Мусоргского и ролью композитора в отечественной и мировой музыкальной культуре.

Летом 2017 года в фондах Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки (с февраля 2018 года Российский национальный музей музыки) автором настоящей статьи была обнаружена рукопись романса «Письмо после бала», выполненная Мусоргским[1]. Обзор атрибутивных процедур, позволивших установить принадлежность манускрипта руке композитора, представлен в статье ниже. Чем можно объяснить, что манускрипт, зарегистрированный в книге поступлений основного фонда Музея в июне 1951 года, за все время хранения не был востребован ни в экспозиционной, ни в научно-исследовательской работе? Ведь на вторую половину XX – начало XXI века пришлось и несколько крупных юбилеев Мусоргского (125-, 150- и 175-летие со дня рождения,

[1] Российский национальный музей музыки (далее – РНММ). КП 3584. Ф. 280 (Собрание рукописей композиторов XVIII – начала XX веков). № 50.

соответственно, в 1964, 1989 и 2014, 100-летие со дня смерти в 1981 году), и подготовка фундаментальных справочных изданий (в частности аннотированного указателя «Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам», составленного В.И. Антиповым[1]). В 1976 году увидела свет двухтомная антология камерно-вокальных произведений композитора[2]. Ответ, на наш взгляд, следует искать в истории и обстоятельствах бытования сочинения, в частности, сравнительно малом интересе к личности того автора, под именем которого оно фигурирует в историографии.

Романс «Письмо после бала» до сего дня известен как сочинение певицы Дарьи Михайловны Леоновой, ученицы Дж. Мейербера, Д. Обера и М.И. Глинки, выдающейся артистки русской императорской сцены, постоянного творческого партнера Мусоргского. Первое упоминание о романсе «Письмо после бала» содержится в письме Мусоргского к семье своих петербургских знакомых М.И. Федоровой, П.А. и С.П. Наумовым от 3–15 августа 1879 из Николаева и Херсона:

> «В Елисаветграде, впервые, Дарья Михайловна доставила нам возможность услышать свое сочинение прямо с эстрады (en forme d'une lettre, dite: "après le bal"). Очень грациозная и симпатичная пьеска на мотив вальса, – аккомпанемент должен изображать отдаленные звуки воспоминаемого вальса, – и на этом музыкальном фоне поется следующее:
> (Письмо после бала) "В вихре вальса кружась, Вы шептали [мне][3] о мечтах золотых Вашей юной любви. И я слушала Вас, вместе с вами кружась, и восторгом мне был лепет юной любви. Но, в мечтах золотых, юный друг мой, и в порыве страсти забыли Вы, что таинственной клятвой, навеки, отреклась я от восторгов любви. И верьте мне, юный друг мой, – любовь вас обманет и тяжко обманет… Ответа жду, ответа мне, без упрека за то, что смутила я Вас. Отвечайте ж скорей, без притворства и лжи, если ненависть в Вас заронила к себе: где и когда я увижу Вас и где открыть могу тайну клятвы моей[?][4]"
> Дарья Михайловна изволила не однажды утверждать – будто бы это письмо сочинено мною на ее музыкальное сочинение; но, во всяком случае,

[1] *Антипов В.И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель // Наследие М.П. Мусоргского: сборник материалов к выпуску Полного академического собрания сочинений М.П. Мусоргского в тридцати двух томах / Сост. и общ. ред. Е.М. Левашёва. М.: Музыка, 1989. С. 63–148.

[2] *Мусоргский М.П.* Романсы и песни. Для голоса в сопровождении фортепиано: В 2 т. М.: Музыка, 1976.

[3] Текст романса, который Мусоргский привел в письме, в мелких деталях отличается от варианта, помещенного в издании сочинения. В квадратных скобках добавлены слово и вопросительный знак, пропущенные композитором при написании письма.

[4] Первое предложение текста романса, повторяющееся в коде сочинения, в письме Мусоргского опущено.

такое письмо лучше виршей, примеченных мною на грациозном и очень симпатичном, светском вальсе. Эффект был полный и бисовали»[1].

Очевидно, Мусоргский описал здесь один из концертов знаменитого турне Леоновой по Югу России 1879 года, в котором он участвовал как пианист и аккомпаниатор. Впоследствии в 1879 – первой половине 1880 года певица неоднократно исполняла «Письмо после бала» в ансамбле с Мусоргским в разных городах России. В декабре 1879 года романс был издан петербургской фирмой «М. Бернард» в серии «Романсы и песни. Музыка Д.М. Леоновой» (номер доски 410; цензурное разрешение на издание от 12 декабря 1879 года)[2]. По-видимому, издание не предназначалось для широкого распространения, поскольку содержало указание «Собственность автора». Оно не значится в каталогах фирмы. Права на распространение и исполнение Леонова, очевидно, оставила за собой.

Второе издание «Письма после бала» появилось в 1972 году – во втором томе двухтомного «Литературного наследия» Мусоргского как сочинение на слова композитора[3].

Оформление титульного листа первого издания несколько режет глаз изображением довольно масштабного свитка, на котором всего два названия (илл. 1):

«№ 1. Слеза, аранжированный М.И. Глинки [sic!]. 60 к.,

№ 2. Письмо после бала, вальс капричио [sic!]. 1 р.»

Рукопись первого из двух названных романсов находится в составе альбома «Автографы Михаила Ивановича Глинки», принадлежавшего В.П. Энгельгардту[4]. Она представляет собой автограф Глинки, на титульном листе которого сам композитор указал: «Слеза. Романс. Слова В. Василько-Петрова. Музыка Д.М. Леоновой». Однако одного взгляда на рукопись достаточно, чтобы убедиться, что это не копия музыкального текста, выполненная Глинкой, а его автограф.



Илл. 1. Титульный лист к изданию серии «Романсы и песни. Музыка Д.М. Леоновой». СПб.: М. Бернард, 1879. РНБ

[1] Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. В 2-х т. / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Т. 1: Письма, биографические материалы и документы. М.: Музыка, 1971. С. 246–247.

[2] Использованный экземпляр: Российская национальная библиотека. Отдел нотных изданий и музыкальных записей. Шифр хранения М 150 194 М-223822.

[3] Модест Петрович Мусоргский. Литературное наследие. В 2-х т. / Сост. А.А. Орлова и М.С. Пекелис. Т. 2: Литературные произведения. М.: Музыка, 1972. С. 222–226.

[4] Российская национальная библиотека. Отдел рукописей. Ф. 190 (М. И. Глинка). № 5.

Правки в рукописи носят творческий характер: обильные зачеркивания, вставки текста[1]. Считать романс «Слеза» сочинением Леоновой нет оснований.

Остается предположить, что единственным оригинальным произведением Леоновой является романс «Письмо после бала», весьма масштабное и сложное сочинение, определенно выдающее руку опытного и тонкого мастера. Могло ли оно появиться без серьезной композиторской подготовки?

Подозрения, что и романс «Письмо после бала» не принадлежит Леоновой, в научной литературе высказываются едва ли не всякий раз при его упоминании. Однако все авторы фактически пересказывают пространный комментарий А.Н. Римского-Корсакова, который он сделал в 1932 году, впервые публикуя процитированное выше письмо Мусоргского:

> «Грациозная и симпатичная пьеска на мотив вальса – это "Письмо после бала вальс-каприччио, музыка Леоновой". Пьеса эта издана у М. Бернарда и имеет цензурную дату "1879 г., 12-е ноября"[2]. Из письма видно, что текст пьесы ("вирши, примеченные… на вальсе") сочинен и подогнан к музыке Мусоргским. Но поскольку здесь же приводится утверждение Леоновой, что письмо-де это сочинено М[одестом] П[етровичем] на ее "музыкальное сочинение", а далее сам М[одест] П[етрович] противопоставляет письмо как целое своим виршам, то невольно закрадывается мысль об известном участии Мусоргского и в музыкальном оформлении пьесы. Если допустить правильность этого предположения, то под "музыкальным сочинением" Леоновой пришлось бы понимать попросту напетую или наигранную ею тему вальса.
>
> Все эти обстоятельства напрашиваются на сравнение с другим случаем "авторства" Д.М. Леоновой, когда в 1855 году М.И. Глинка, неравнодушный к молодой Леоновой, собственноручно начертал романс "Слеза" на слова Василько-Петрова "музыка Д.М. Леоновой". Думается, что Д.М. Леонова как в 1855 году, так и в 1879 была одинаково далека от самостоятельного сочинения музыкальных пьес. К слову сказать, сверх этих двух вокальных пьес больше за ней никаких произведений и не значится.
>
> Живые современники Мусоргского помнят еще до сих пор, как М[одест] П[етрович] аккомпанировал "После бала", разнообразя пьесу при требованиях повторений импровизированными вариантами. Внимательный просмотр вальса – внешний и внутренний — дает почувствовать в такой, например, ремарке "Tempo di valse, grazioso. Delicatissime, scherzando e cantabile" или в нескольких изящных и нежных тактах перед репризой – руку опытного и тонкого художника. Но вместе с тем все же, разумеется, этот вальс-каприччио – "пьеса Леоновой", то есть вещь, написанная

[1] Наши наблюдения над автографом М.И. Глинки были сделаны по фотокопии рукописи, хранящейся в РНММ (КП 4743. Ф. 49 (М. И. Глинка). № 532).

[2] Ошибка комментатора. В действительности цензурное разрешение на издание романса было получено 12 декабря 1879 г.

Мусоргским не всерьез и не как своя, а для певицы, в ее вкусе и голосовых средствах и, вероятно, на ее же мотив»[1].

Хотя последним предложением А.Н. Римский-Корсаков несколько дезавуировал весь предыдущий комментарий, необходимо подчеркнуть его выражение «вещь, написанная Мусоргским». Написана ли она «всерьез» или «не всерьез», как «своя» или не как «своя», – вопрос, ответ на который лежит в другой плоскости.

Основным препятствием к решению проблемы авторства романса «Письмо после бала» оставалось полное отсутствие каких-либо документальных свидетельств. В.И. Антипов в своем аннотированном указателе «Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам» так определил характер творческого участия композитора в создании романса: «Письмо после бала. Романс. Слова и музыкальная обработка Мусоргского». И добавил: «Автограф Мусоргского обнаружить не удалось»[2]. В действительности же автографом Мусоргского является та рукопись, которая была недавно найдена в фондах Музея музыки.

В настоящее время манускрипт хранится в фонде 280 (Собрание рукописей композиторов XVIII – начала XX века) под инвентарным № 50. Он поступил в Музей 20 июня 1951 года в составе массива из 121 музыкальной рукописи, ранее хранившихся в библиотеке Московской консерватории. Часть тех рукописей была передана в консерваторскую библиотеку в первой половине 1920-х годов вместе с архивом петербургского издательства «М. Бернард». В их числе находился и рассматриваемый документ.

В инвентарной книге фонда 280 рукопись описана как авторизованная копия романса «Письмо после бала», сочиненного Леоновой, что отвечало и сведениям из самого источника, и распространенным представлениям об этом сочинении. На титульном листе записано: «“Письмо после бала” / Valse-capriccio [sic!] / Д.М. Леоновой». Имя певицы как автора романса указано и перед нотным текстом на л. 2.

Рукопись состоит из 5 листов 14-строчной нотной бумаги без знаков изготовителя. Формат 26х38 см. В двойной лист (л. 1, 5) вложены одинарный и двойной листы (соответственно, л. 2 и 3–4). Заполнены л. 1 (оформлен как титульный), 2–4 об. (текст произведения). Л. 1 об., 5, 5 об. не заполнены. Запись текста как нотного, так и словесного, на л. 2 и до середины л. 2 об. велась фиолетовыми чернилами, затем, до конца сочинения, черными. На титульном листе и всех заполненных листах рукописи имеются издательские и цензорские пометы, связанные с подготовкой издания сочинения (черные чернила, простой, синий карандаши). В нижней части

[1] М.П. Мусоргский. Письма и документы / Собрал и приготовил к печати А.Н. Римский-Корсаков при участии В.Д . Комаровой-Стасовой. М.-Л.: Государственное музыкальное издательство, 1932. С. 395.
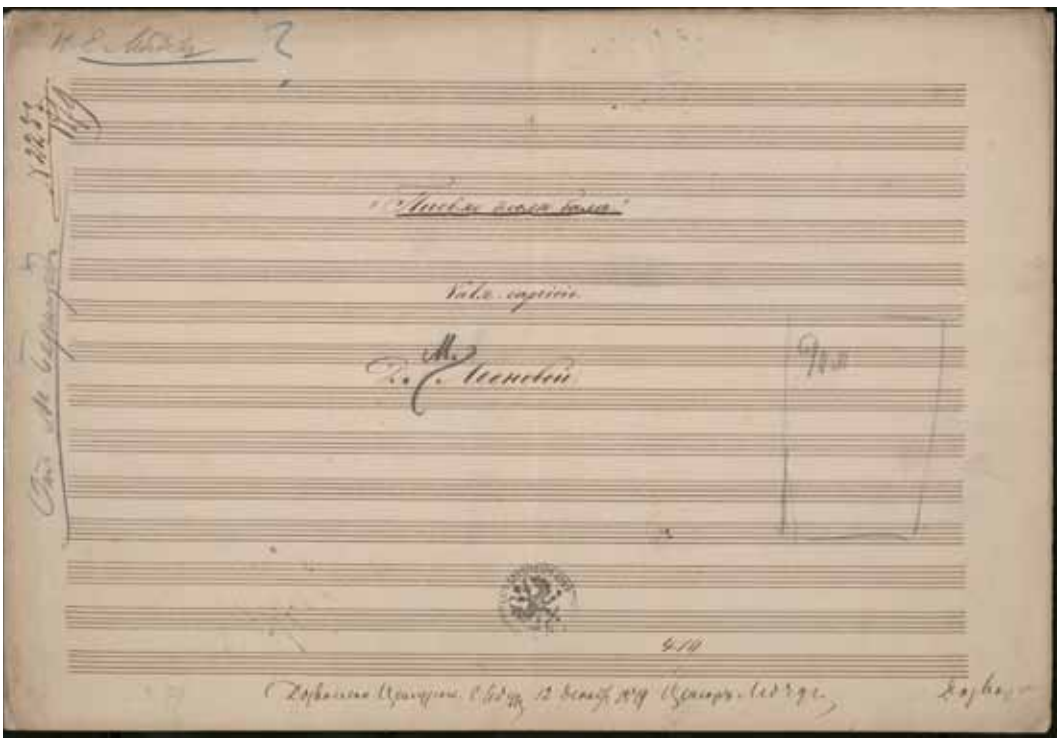
[2] *Антипов В.И.* Произведения Мусоргского по автографам и другим первоисточникам. Аннотированный указатель. С. 139.

титульного листа поставлен штамп С.-Петербургского цензурного комитета (черный оттиск) и разрешительная виза цензора Н.Е. Лебедева, датированная 12 декабря 1879 года (черные чернила).

Сопоставление почерка, которым записан нотный и словесный текст рассматриваемой рукописи, с образцом почерка Леоновой[1] показало, что манускрипт романса не принадлежит руке певицы.

Рукопись выполнена каллиграфическим почерком, идентичным тому, которым записаны автографы музыкальных произведений Мусоргского. Для сравнения может быть привлечена любая рукопись композитора из фондов Музея музыки, в том числе автографы переложения для пения с фортепиано оперы «Женитьба»[2], фрагментов оперы «Сорочинская ярмарка»[3], а также вокального цикла «Детская»[4] и ряда других сочинений.

Налицо полное сходство записи нот, пауз, знаков альтерации, ключей, словесных ремарок. Очень характерно оформление титульного листа,



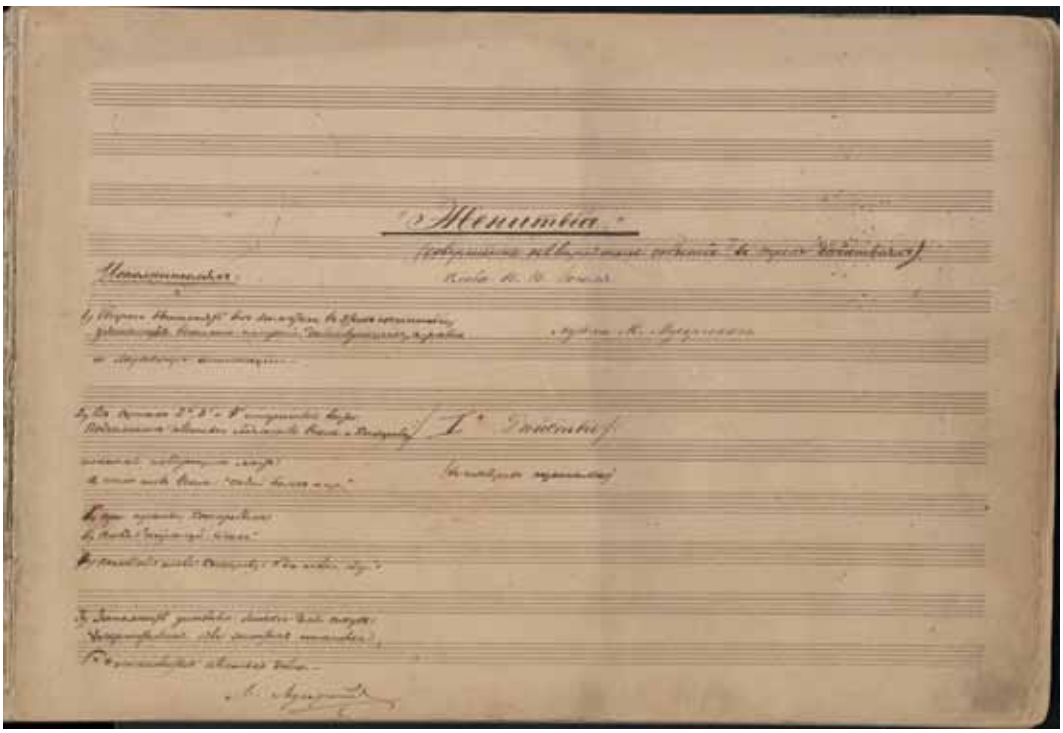
Илл. 2. М.П. Мусоргский. Романс «Письмо после бала». Титульный лист автографа. РНММ

[1] Письмо Д.М. Леоновой к неустановленному лицу (Николаю Осиповичу) от 1 июня 1884 (РНММ. КП 13790/17. Ф. 541 (Коллекция Э.Ю. Элькинда). № 172).

[2] РНММ. КП 1200/10071. Ф. 70 (М. П. Мусоргский). № 1.

[3] Фрагмент Сцены ярмарки из д. I (РНММ. КП 1200/10076. Ф. 70. № 2), Думка Паробка из д. III (РНММ. КП 1200/10072. Ф. 70. № 3), фрагмент д. II (РНММ. КП 1200/10073. Ф. 70. № 4), Песня Хиври (РНММ. КП 692. Ф. 70. № 5; КП 691. Ф. 70. № 6), Думка Параси (РНММ. КП 689/1. Ф. 70. № 7; РНММ. КП 688. Ф. 70. № 8), Гопак веселых парубков (РНММ. КП 690/1–2. Ф. 70. № 9–10).

[4] РНММ. КП 1200/10069. Ф. 70. № 21.



Илл. 3. М.П. Мусоргский. «Женитьба». Совершенно невероятное событие в 3 действиях. Титульный лист автографа. РНММ

на котором название сочинения указано в кавычках с подчеркиванием и записано с определенным нажимом пера. В той же манере выполнен, в частности, титульный лист автографа оперы «Женитьба» (илл. 2, 3).

В рукописи сочетаются фиолетовые и черные чернила, что является отличительной особенностью творческих рукописей Мусоргского конца 1870-х годов. В этой связи можно упомянуть, в частности, автографы Песни Хиври, Думки Параси, Гопака веселых парубков из оперы «Сорочинская ярмарка»[1], а также фортепианного экспромта «В деревне»[2]. Необходимо подчеркнуть, что сочетание чернил разного цвета скорее свойственно творческой рукописи, автографу, нежели рукописной копии, изготовление которой предполагало бы бóльшую строгость и аккуратность.

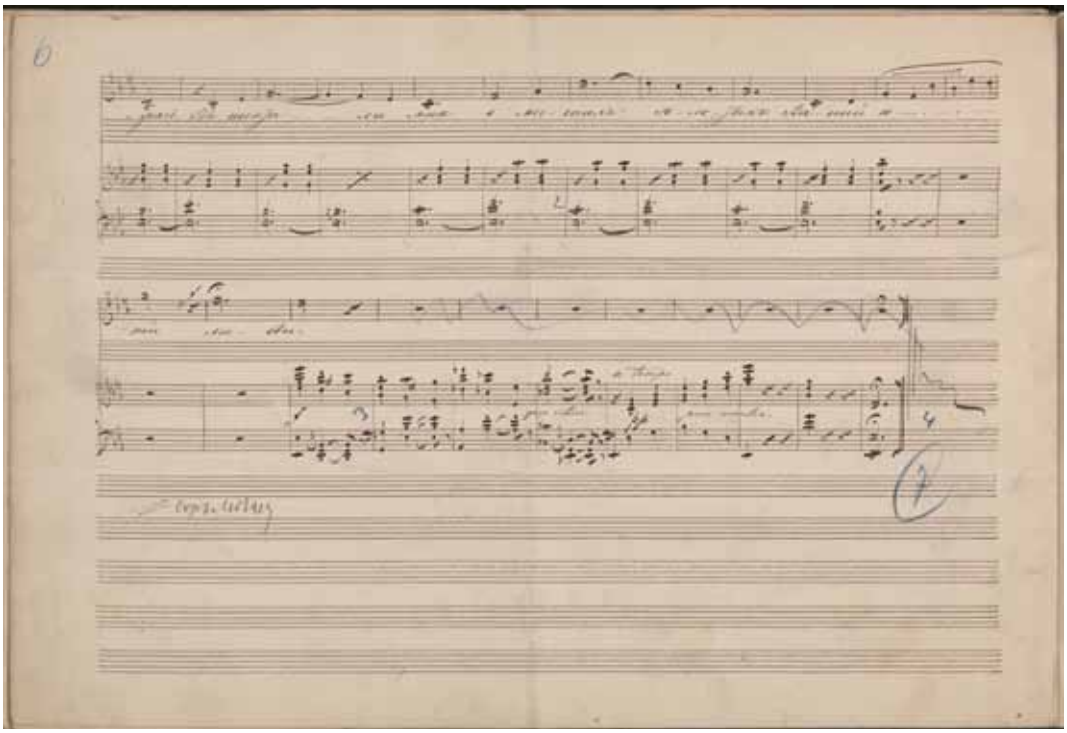
Характерен выбор бумаги альбомного формата, которую Мусоргский предпочитал бумаге книжного формата и использовал при записи сочинений разных жанров. 14-строчная нотная бумага, такая же, как в рукописи романса «Письмо после бала», применена в нескольких автографах «Сорочинской ярмарки»[3].

Вместе с тем, несмотря на несомненную принадлежность записи музыкального текста Мусоргскому, эта рукопись отличается от других

[1] РНММ. КП 691. Ф. 70. № 6; РНММ. КП 688. Ф. 70. № 8; РНММ. КП 690/2. Ф. 70. № 10.

[2] РНММ. КП 1200/10070. Ф. 70. № 15.

[3] РНММ. КП 1200/10073. Ф. 70. № 4; РНММ. КП 692. Ф. 70. № 5; РНММ. КП 690/1. Ф. 70. № 9.



Илл. 4. М.П. Мусоргский. Романс «Письмо после бала». Последняя страница с нотным текстом. Автограф. РНММ
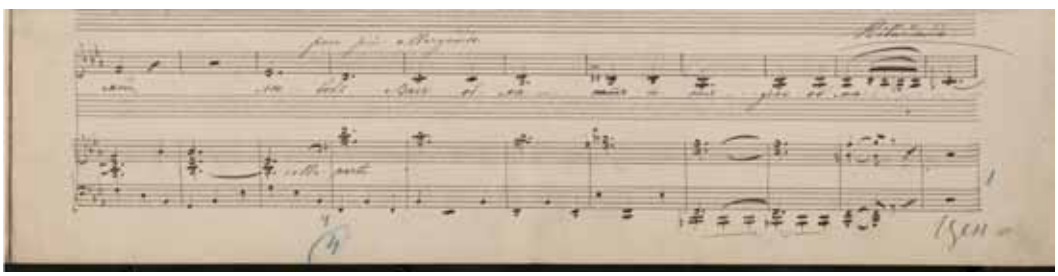
автографов композитора. На титульном листе, перед началом нотного текста и после завершения рукописи Мусоргский всегда указывал свое авторство, порой добавляя точную дату и время окончания работы. В данном случае на титульном листе и перед началом нотного текста композитор выставил первый инициал и фамилию певицы Леоновой. После завершения нотного текста романса «Письмо после бала» чья-либо подпись отсутствует (илл. 4). Тот факт, что Мусоргский никак не обозначил себя в собственной рукописи законченного сочинения, определенно указывает на особое отношение композитора к записанному тексту.

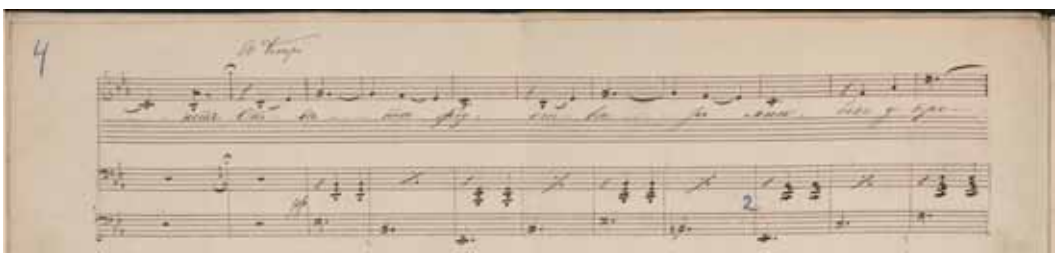
Обращаясь к собственно музыкальной материи «Письма после бала», нельзя не отметить, что этот романс разительно отличается от поздних камерно-вокальных сочинений Мусоргского (циклов «Песни и пляски смерти», «Без солнца», а также знаменитой «Песни о блохе», написанной вскоре «Письма после бала»). Но нельзя сказать, что композитору это произведение абсолютно чуждо. Ближайший аналог для «Письма после бала» – «Салонный вальс» («Патти») из «Райка», где столь же явно представлен танцевальный жанр (вальс). Есть общее с некоторыми романсами, включенными в сборник «Юные годы», – «Ах, зачем твои глазки порою», «Отчего, скажи, душа-девица», «Что вам слова любви». Стилистические особенности данной группы сочинений обусловлены специфическими творческими задачами, которые, в свою очередь, ставили жанр, условия исполнения, художественный и социальный контексты.

Так, в случае с «Патти» стилизация арии в характере вальса связана с жанром музыкального памфлета. Принимая во внимание обстоятельства создания «Письма после бала» (во время гастрольной поездки Леоновой и Мусоргского), можно предположить, что романс сочинялся как эффектный концертный номер, предназначенный в том числе для исполнения на бис.

Сходство «Письма после бала» с «Патти» из «Райка» проявилось и в ироничном местами характере высказывания, по-видимому, уже неразрывно связанном для Мусоргского с жанром вальса. Так, в т. 35, 37 «Письма после бала» в партии правой руки аккомпанирующего фортепиано явно намеренно использованы остро диссонирующие созвучия (*as-d*^{1}*-es*^{1}). Реприза начинается откровенно неловким распеванием «Ответа жду, ответа мне» (т. 89–96).

Хотя специфических для композитора особенностей в вокальной партии «Письма после бала» совсем немного, тем не менее есть одно очень индивидуально окрашенное место – спуск в предельные низы диапазона («любовь Вас обманет и тяжко обманет», т. 79–88), где Мусоргский заботливо указал пианисту «colla parte» (илл. 5, 6). Здесь возникает тень Марфы из «Хованщины» – низкая кульминация в ее партии в V акте на





Илл. 5 и 6. М.П. Мусоргский. Романс «Письмо после бала». Т. 77–98. Автограф. РНММ

словах «В огне и пламени закалится та клятва твоя»[1].

Композиторское участие Леоновой – присоединимся к мнению А.Н. Римского-Корсакова – ограничилось, скорее всего, начальным мотивом или первым разделом романса. Также нельзя исключать, что начальный мотив представляет собой цитату из пока неустановленного

[1] Автор благодарит ведущего научного сотрудника Сектора истории музыки Государственного института искусствознания, доктора искусствоведения, профессора С.И. Савенко за указание на это сходство.

сочинения. Он нехарактерен для музыкального тематизма Мусоргского. Развитие, начинающееся с отклонения в параллельную тональность c-moll (т. 41), сразу меняет характер мелодики: движение преимущественно по аккордовым звукам тонической гармонии сменяется поступенным восходящим и нисходящим движением, встречаются широкие выразительные ходы (например на малую сексту, т. 41–42). Эти хорошо заметные изменения являются признаком того, что исходный материал развивается другим музыкантом, хотя и в рамках изначально заданной стилистики.

Подчеркнем, что роль Мусоргского в создании «Письма после бала» не может быть определена как «музыкальная обработка» романса Леоновой, как это сделано в аннотированном указателе Антипова (см. выше). Обработка предполагает наличие оригинала. Оснований для предположения, что Леонова представила исходный материал, равный по продолжительности романсу «Письмо после бала», не дают ни масштаб сочинения, ни характер развития, ни, следовательно, состав вокальной партии.

Наконец, фортепианная партия романса определенно свидетельствует, что ее написал композитор-пианист. Помимо масштабного звучания в завершающем отыгрыше романса (т. 170–178), на это указывает постоянное варьирование начального периода при повторении с помощью фактурных приемов, добавления неаккордовых звуков, введения кратких имитаций, изменения регистра (ср. тт. 9–24, 25–40, 89–104, 105–120, 153–166). В исполнении самого Мусоргского эти варианты, по-видимому, были еще более разнообразными, о чем упомянул в своем комментарии А.Н. Римский-Корсаков. Отметим также выразительный эпизод в тт. 149–152: аккорды у фортепиано в верхнем регистре на три *piano*. Еще одним свидетельством творческой работы Мусоргского над фортепианной партией можно считать пояснение, данное в процитированном выше письме к М.И. Федоровой, П.А.и С.П. Наумовым. В нем композитор несомненно выступил как автор аккомпанемента, что видно из попытки объяснить своим корреспондентам, какой выразительный смысл вкладывался им в фортепианную партию: «аккомпанемент должен изображать отдаленные звуки воспоминаемого вальса».

Хотя подробное источниковедческое рассмотрение и стилистическое обобщение имеет важное научное значение, ответ на вопрос, что стало причиной полного отказа Мусоргского от авторства сочинения, еще только предстоит найти. Поводом не включать этот романс в число своих сочинений стали для композитора, по-видимому, сугубо внешние причины его появления. Возможно, Мусоргский намеревался преподнести Леоновой подарок в виде нового сочинения[1] и в связи с этим не желал ассоциировать себя с произведением на чужую тему в танцевальном жанре. В известном смысле «Письмо после бала» не является результатом

[1] Подарок мог быть сделан по следам 50-летия певицы, которое она отметила в марте 1879 г., за несколько месяцев до первого упоминания романса.

собственно творчества Мусоргского, если под таковым понимать достижение тех высоких художественных целей, которые композитор обычно ставил перед собой. Тем не менее обнаруженный нотный автограф открывает возможность рассмотреть создание романса как один из видов творческой работы Мусоргского и несомненный факт его композиторской биографии. Положение этого сочинения характеризуется известной двойственностью. Не принадлежа в прямом смысле к оригинальным сочинениям Мусоргского и не неся в себе характерный для композитора душевный посыл, оно, как было отмечено выше, не может считаться в полной мере и обработкой произведения другого автора. Мусоргскому принадлежат композиция романса, развитие музыкального материала и разработка фортепианной партии. Именно как особая творческая работа «Письмо после бала» должно войти в корпус наследия Мусоргского и быть включенным в Академическое Полное собрание сочинений с детальным объяснением всех известных обстоятельств и выдвижением возможных предположений.

Г.У. Лукина

Тайна замысла хорового цикла С.И. Танеева ор. 35 на стихи К.Д. Бальмонта

Загадка ор. 35 таится уже в обращении Танеева к поэзии Бальмонта – ярчайшего выразителя эстетики декаданса, образный мир которой, казалось бы, был чужд творчеству Танеева, предпочитавшего для крупных хоровых сочинений поэзию А.К. Толстого, Я.П. Полонского, А.С. Хомякова.

Для цикла ор. 35 Танеев избирает стихотворения из трех поэтических сборников – «Под северным небом» (1894), «В Безбрежности» (1895) и «Тишина» (1898). В них Бальмонт отдает дань «песням сумерек и ночи», где «рядом с самыми восторженными вспышками, так много самой больной тоски»[1], «мертвого бессильного молчанья». О чрезвычайно трудоемком продуманном процессе отбора стихотворений для цикла свидетельствует объем прочитываемой Танеевым поэзии: в общей сложности 233 стихотворения.

К работе над циклом Танеев, судя по черновым наброскам, приступил в 1911 году, уже погрузившись в сочинение кантаты «По прочтении Псалма». Импульсом к началу сочинения цикла явилось письмо Певческого союза пражских учителей от 11 февраля 1911 года с просьбой «подарить» им музыкальное произведение[2]. Танеев знал по своей поездке в Прагу этот коллектив, слышал в его исполнении хор «Прометей», что и определило посвящение цикла именно этому обществу. Л.З. Корабельниковой удалось найти в архиве Певческого союза пражских учителей литографированные издания нескольких хоров из I и III тетрадей.

В письме А. В. Станчинскому от 13 июня 1912 года композитор указывает: «…только что окончил 11 хоров для мужских голосов (всех хоров будет 12)». Из письма следует, что изначально Танеевым планировалось

[1] *Бальмонт К.Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Бальмонт К. Стозвучные песни. Ярославль. Верхне-Волжское книжное издательство, 1990. С. 265.

[2] В архиве танеевского фонда музея-заповедника П.И. Чайковского сохранилось указанное письмо. См.: В[11], № 1480.

написание цикла из трех тетрадей. Это подтверждают и эскизные тетради, на обороте обложки одной из них[1] зафиксирован первоначальный план цикла из трех тетрадей (см. таблицу 1). Постепенно замысел цикла разросся до 16 хоров; изменилась и последовательность стихотворений, о чем свидетельствуют архивные материалы с эскизами за 1912–1913 годы[2] и публикация сохранившихся тетрадей. По этим материалам и можно «вычитать» идею танеевского цикла на слова Бальмонта.

Таблица 1.

Первоначальный план цикла	Окончательный план цикла
	Тетрадь I (на 3 голоса):
№ 1. Морская песня.	№ 1. Тишина.
№ 2. В пространствах эфира.	№ 2. Призраки.
№ 3. Тишина.	№ 3. Сфинкс.
№ 4. Мертвые корабли.	№ 4. Заря.
	Тетрадь II (на 4 и 5 голосов):
	№ 5. Молитва.
№ 5 a. Небесная роса.	№ 6. В пространствах эфира.
№ 5 b. Звуки прибоя.	№ 7. И сон и смерть.
№ 6. Ручей?	№ 8. Небесная роса.
№ 7. Гибель.	Тетрадь III (на 4 и 6 голосов):
№ 8. Молитва.	№ 9. Мертвые корабли.
	№ 10. Звуки прибоя.
	№ 11. Морское дно.
№ 9. Лебедь.	№ 12. Морская песня.
№ 10. Белый лебедь.	Тетрадь IV (на 4 голоса):
№ 11. Призраки.	№ 13. Тишина.
№ 12. Морское дно.	№ 14. Гибель.
	№ 15. Белый лебедь.
	№ 16. Лебедь.

При избрании стихотворений для цикла Танеев явно руководствовался определенным драматургическим замыслом. В сюжетной канве отчетливо проступает образная динамика – от «сладостных снов» и ночных грез через пробуждение зари и красный свет заката *к мечте* в тишине. Замкнутость «безмолвного царства» подчеркивается поэтической «репризой»: в основе текста в 13-м, как и первом хоре, – текст стихотворения «Тишина».
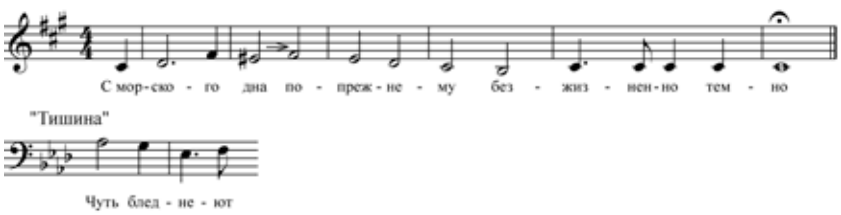
В содержании цикла «обыгрывается» на различные лады один и тот же пейзажный мотив: ночное небо (луна, звезды) и водные просторы (море, реки, берега). В первом хоре «Тишина» представлена картина с «бледным

[1] См.: РНММ. Ф. 85. № 315.

[2] См.: ГЗМЧ. В1. № 226-234, 240.

светом небес», где «бледный серп луны» смотрит в воды «задремавшей реки»; в поэтическом тексте хора «Морское дно» представлен пейзаж, где «пучины моря» мечтают о вольной высоте «ласковой луны». Так в сюжете цикла возникает замкнутый круг «мечтаний» – призрачный образ иллюзорного бытия.

Танеев преломил в цикле характерный для бальмонтовской поэзии инверсионный принцип образного, эмоционально-смыслового «переворачивания» противоположных явлений (воды – неба, сна – смерти, тьмы – света, дня – ночи, глубины – высоты, тишины – звучности и пр.). Так, основная тема хора из третьей тетради «Морское дно» (11) является зеркальным отражением темы первого хора «Тишина» (1) (Пример 1). Эта интонационная арка образует целое, запечатлевающее мир, где все во всем отражается.



Пример 1. Начальные такты хоров «Морское дно» (11) и «Тишина» (1)

Принцип инверсии в цикле проявляется и в отдельных хорах. Показательным примером является хор «Морское дно», где отображено заложенное в стихотворении сопоставление темного дна и лунного света. Тональный, ладовый (фа-минор – Ми, Фа, Ля-мажор), темповый и динамический контраст между двумя семантическими сферами очевиден. Однако композитор, внешне сохраняя контраст полюсов (низ – верх), все же сближает указанные сферы тематически и фактурно (полифонический склад). Так рождается перевернутый в смысловом отношении образ. Примечательно в связи с образной переменчивостью ладовое просветление в каденциях разделов о пучинах моря, что «мертвенно глубоки» (Cis-dur, т. 56), и морском дне, где «по-прежнему безжизненно темно» (Fis-dur, т. 101). Заключительный fis-dur'ный аккорд на слове «темно» подготавливает образ красоты, воспеваемый в «Морской песне». Он связан уже не с небом или луной, а с морем.

В системе отражений вглубь и ввысь совершенно по-особому выглядит главный образ в стихотворениях двух последних хоров цикла – образ лебедя. В стихотворении «Белый лебедь» он – воплощение той красоты, что обнаруживается только на грани миров, двух бездн: водной («Под тобою глубь немая») и небесной («Над тобой – Эфир бездонный»). Такое особое представление образа лебедя – в сущностно «чистом», отстраненном от иллюзорного и двойственного бытия, – подчеркивается в стихотворении последнего хора.

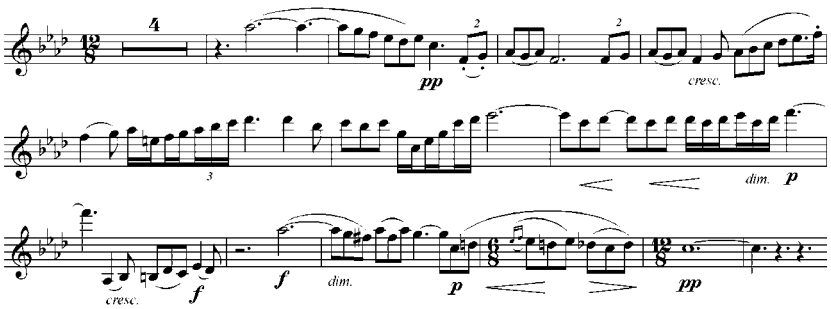
Важно отметить, что «Лебедь» занимает в сборнике Бальмонта «В безбрежности» отнюдь не финальное положение: оно – пятнадцатое из 95-ти

стихотворений. Очевидно композитор увидел его особую смысловую функцию в целом цикла[1]. Последний хор выполняет роль эпилога. В нем дан образ умирающего лебедя:

Все, чем жил с тревогой, с наслаждением,
Все, на что надеялась любовь,
Проскользнуло быстрым сновидением,
Никогда не вспыхнет вновь.
Все, на чем печать непоправимого,
Белый лебедь в этой песне слил,
Точно он у озера родимого
О прощении молил.
… Не живой он пел, а умирающий,
Оттого он пел в предсмертный час,
Что пред смертью, вечной, примиряющей,
Видел правду в первый раз.

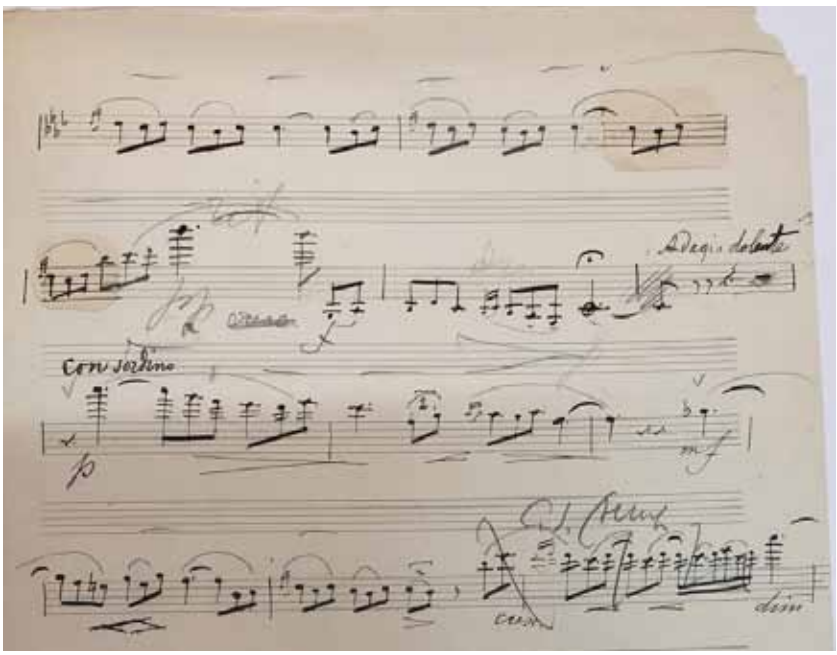
Поэтическое высказывание «Видел правду в первый раз» воспринимается в экзистенциальном ключе. Бытие, изначально преподносимое как идеальное, перед лицом смерти расценивается как непоправимое, невозвратное, прошедшее, что «проскользнуло быстрым сновидением». В результате «пограничной ситуации» открывается истинное понимание сущности бытия, осознания своего существования, самого себя.

Сохранившийся танеевский автограф музыки «Лебедя» позволяет услышать удивительно проникновенное завершение хорового цикла трагическим соло скрипки. Начальный пронзительный звук *as*[2] после четырехтактной паузы звучит как крик души:



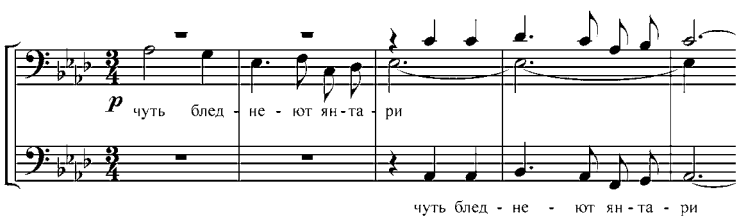
Пример 2.
Хор «Лебедь» (16)

[1] Примечательно сравнение заключительных стихотворений в сборниках Бальмонта. Сборник «В безбрежности» заканчивается стихотворением «За пределы предельного, К безднам светлой Безбрежности!» (95), в котором следует продолжение домчатся «в мир чудесный К неизвестной Красоте!». В других двух сборниках финал тоже далек от содержания стихотворения «Лебедь»: «Под северным небом» завершается стихотворением «Смерть, убаюкай меня» (Жизнь утомила меня…) (61); «Тишина» – «Звезда пустыни» (77).



Автограф Танеева. Архив ГДМЧ, фонд С.И. Танеева

Несмотря на несомненное тематическое родство темы лебединой песни с первым хором «Тишина», в ее поступенном нисхождении и взмывающих гибких пассажах отсутствует исходная As-dur'ная идилличность, растворенность в мире царства тишины. Тогда как интонационному строю первого хора присущ именно этот мотив сладостного сна:
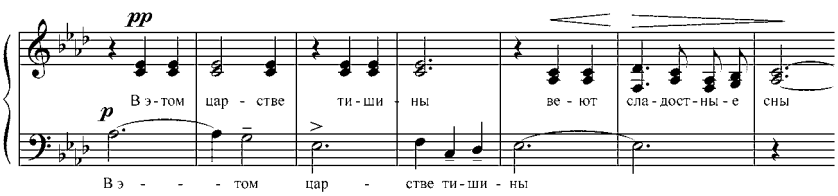


Пример 3. Хор «Тишина» (1)

Танеев услышал его особую музыкальность, которая достигается через соединение рифмующихся строк (тишь – камыш, река – облака, небес – лес, день – тень и др.), анафорический повтор («тихий»; непосредственное выражение тишины словами «тишь», «тихий», «тишина» находим в каждой строфе), аллитерации («т», «ш», «с» — «спит камыш», «сладостные сны», «смотрит … серп Луны» и т. д.). Услышал и воплотил в эхообразных имитациях, восходящих и ниспадающих трихордовых окончаниях на рифмующиеся слова, мотивном кружении вокруг терций в тихой убаюкивающей трехдольности.
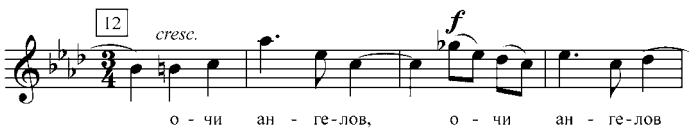
Однако не все однозначно в интонационном строе хора «Тишина». В нем слышно не только убаюкивание, но есть в его звучании загадочность, двойственность, обнаруживаемая во втором разделе на слова «тихий, бледный свет небес», «тихий, темный, сонный лес». Исходная интонация здесь преобразуется в нечто вроде салонного романса с романтическим секстовым воспарением, переходящим неожиданно в угловатый мелодический рисунок по звукам увеличенного квартсекстаккорда, разрешенного манерным предъемом. Дальнейшее секвентное проведение темы (на терцию вверх) на фоне тональных отклонений в сторону глубокого обемоливания создает ощущение «порывистости», «экстатичности», которое не вяжется с состоянием сна. Это смысловое противоречие получает развитие и далее.

В репризе тяжелая «командорская» поступь квартовых шагов основной темы в увеличении у вторых басов вступает в «конфликт» с вальсовым «аккомпанементом» (теноров и первых басов). Противоречие тем более явственное, что музыкальный план находится в семантическом «диссонансе» с соответствующими поэтическими строками «В этом царстве тишины веют сладостные сны»:
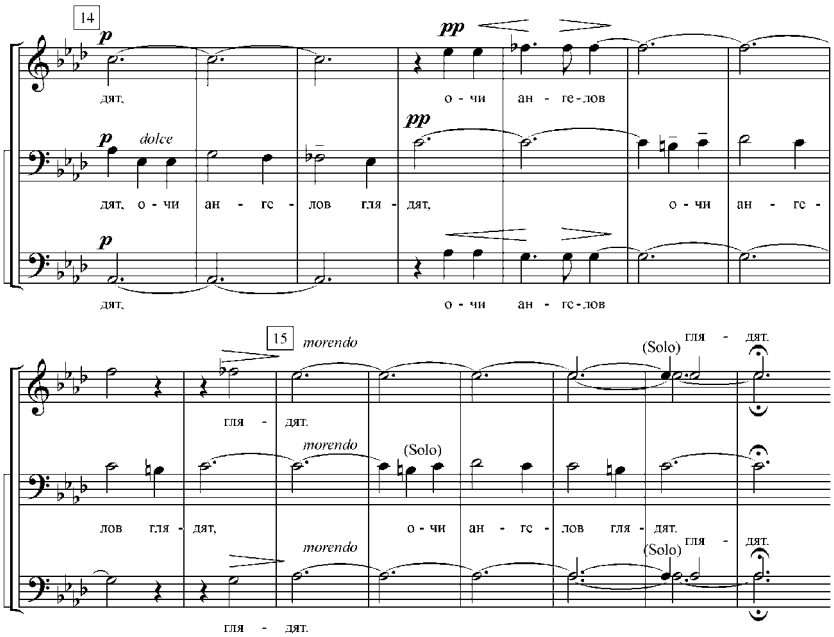


Пример 4.
Хор «Тишина» (1)

К концу хора поэтический текст как бы растворяется в музыкальном звучании; интонационное движение происходит вне связи со значением слов. Особенно заметен самодовлеющий характер музыкального ряда в звучании строки стихотворения «очи ангелов глядят». Здесь слова, как и у Бальмонта, выполняют не столько роль носителей смысла, сколько – красивой поэтической формулы. Свидетельство тому преувеличенно порывистая романтическая интонация в напряженной для теноров тесситуре (ц. 12, Пример 5), ее многократные секвентные проведения, кружение у басов хроматизированной интонации в амбитусе ум.3, оттягивающее завершение хора (ц. 14-15, Пример 6).



Пример 5.
Хор «Тишина» (1)
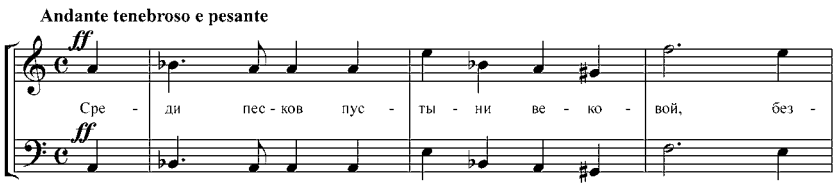
Пример 6.
Хор «Тишина» (1)
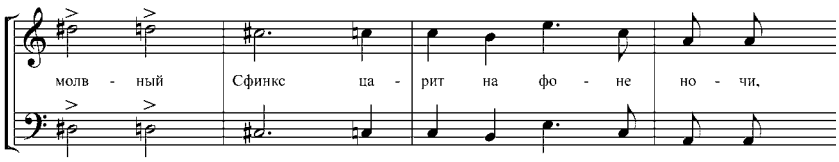


Бальмонт в работе «Элементарные слова о символической поэзии» писал: «Вы смотрите и видите за переменчивыми красками и за очевидными чертами еще что-то другое, красоту полураскрытую, целый мир намеков, понятных сердцу, но почти всецело убегающих от возможности быть выраженным в словах»[1]. Принцип бесконечной «смены мигов», лежащий в основе поэтического текста, определил соответствующие в музыкальном его прочтении приемы. Главным из них в цикле является круговая инверсия. Внешнее единство бытия безбрежного и бездонного молчанья под его воздействием разлагается постепенной трансформацией основных образов.

Так, сладостные сны в первых хорах сменяются в «Сфинксе» сном безобразным, немым кошмаром. Впечатление грозного Сфинкса – «чудовищной мечты» создается минимальными средствами: октавным унисоном, напряженными хроматическими ходами и широкими скачками на ч. 5, тритон, ум. 7, предельно высокой тесситурой звучания теноров (f^2, g^2).

Пример 7.
Хор «Сфинкс» (3)
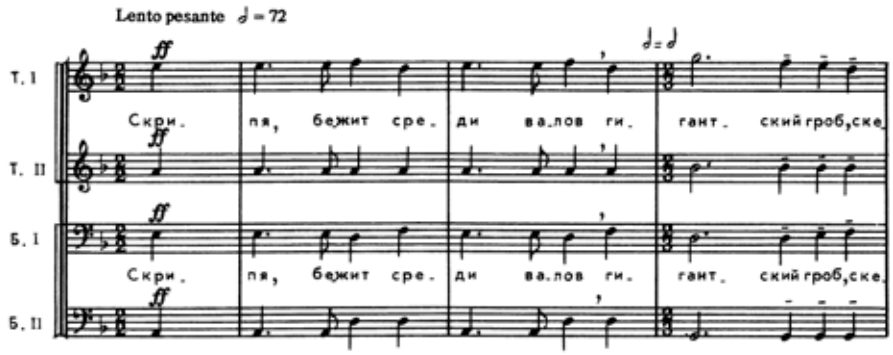


[1] *Бальмонт К.Д.* Указ. соч. С. 265.



В стихотворениях третьей тетради («Мертвые корабли» (9), «Звуки прибоя» (10), «Морское дно» (11), «Морская песня» (12)) сон трактуется как «бездушный», вечный на дне. Именно такие характеристики, как «бездушность», «безжизненность» раскрывают истинную семантику слов «сон», «тишина», «ночь», означающих смерть.

Но кто постиг, что вечный мрак — отрада,
С тем вступит Смерть в союз любви живой,
И от ее внимательного взгляда
К страдальцу сон нисходит гробовой[1].

В стихотворении «Мертвые корабли» образ корабля предстает как «гигантский гроб, скелет плавучий», который мчится в «бездушном мире пустыни сонной» и «только Солнца красный свет Горит, как факел похоронный». Тематизм хора «Мертвые корабли» (9) по ритмической организации, фактуре напоминает хор «Сфинкс», усиливая тем самым интонационное единство основных образов сна и смерти.



Пример 8. Хор «Мертвые корабли» (9)

Примечательно, что образ корабля есть и в стихотворении, избранном Танеевым для хора цикла ор. 27 – «На корабле». Вл. Соловьёв назвал это стихотворение Полонского «прекрасным образчиком истинно поэтической аллегории»[2], в которой заря знаменует духовный свет, а образ корабля в лучах фотодоссии[3] уподобляется ковчегу Ноя – оплоту спасения от мировой катастрофы. У Бальмонта же образ корабля дан

[1] *Бальмонт К.Д.* «И сон и смерть».

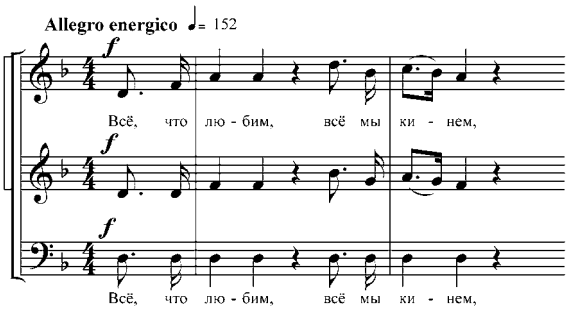
[2] Фотодоссия буквально означает светодаяние (термин Псевдо-Дионисия).

[3] *Соловьёв В.С.* Литературная критика. М.: Современник, 1990. С. 162.

в полной смысловой асимметрии – на нем «иссяк светильник жизни жгучей»[1].

На первый взгляд алогичным в интонационном процессе кажется, что по мере усиления значимости образа сна как смерти все более акцентируется мотив движения (от медлящей «гаснущей тени» до несущихся бешено привидений кораблей и «полета все вперед»). К четвертой тетради усиливается и динамика звучания (от «тихого леса» с «шелестом листьев», «шепотом трав», «плеском речной волны» до «шума моря», волны, грохота морского прибоя, стона «всплесков смеха», грохота эха и «призыва-угрозы морской волны»). Подобный парадокс разрешается тем, что носительницей смерти является морская стихия (волна, прибой и т.д.), образ которой разворачивается на crescendo и с ускорением темпа. В результате драматургия цикла направлена на выражение исступленного устремления-полета к смерти, а «Морская песня» – воспринимается как гимн ей.

Пример 9.
Хор «Морская песня» (12)



В этом контексте становится понятным ненадобность в поэтике цикла лирического героя, образа личности. В стихотворениях, избранных Танеевым, отсутствует личное местоимение «я», столь значимое в текстах кантат и ор.27. Даже когда речь идет от личного местоимения «мы» (в хорах «Звуки прибоя» и «Морская песня»), природа этого множества неодушевленная. «Мы» – это прибой, морская волна. Благодаря множеству глаголов «зальем», «возьмем», «поглотим», «взберемся», «кинем», «спешим» создается образ действенной, активной, разрушающей силы[2]. Стихийная сущность образа «мы» раскрывается в тексте Бальмонта к хору «Морская песня», сюжетная канва которого от «все, что любим, все мы кинем» и до «мы сольемся с синим морем и на дне, в полусне, будем грезить о волне» – основана на некой утопической идее «переспорить даль». Слово Бальмонта облекается в необычную для Танеева обобщенную интонему, весьма (если не подчеркнуто) близкую революционно-гимнической
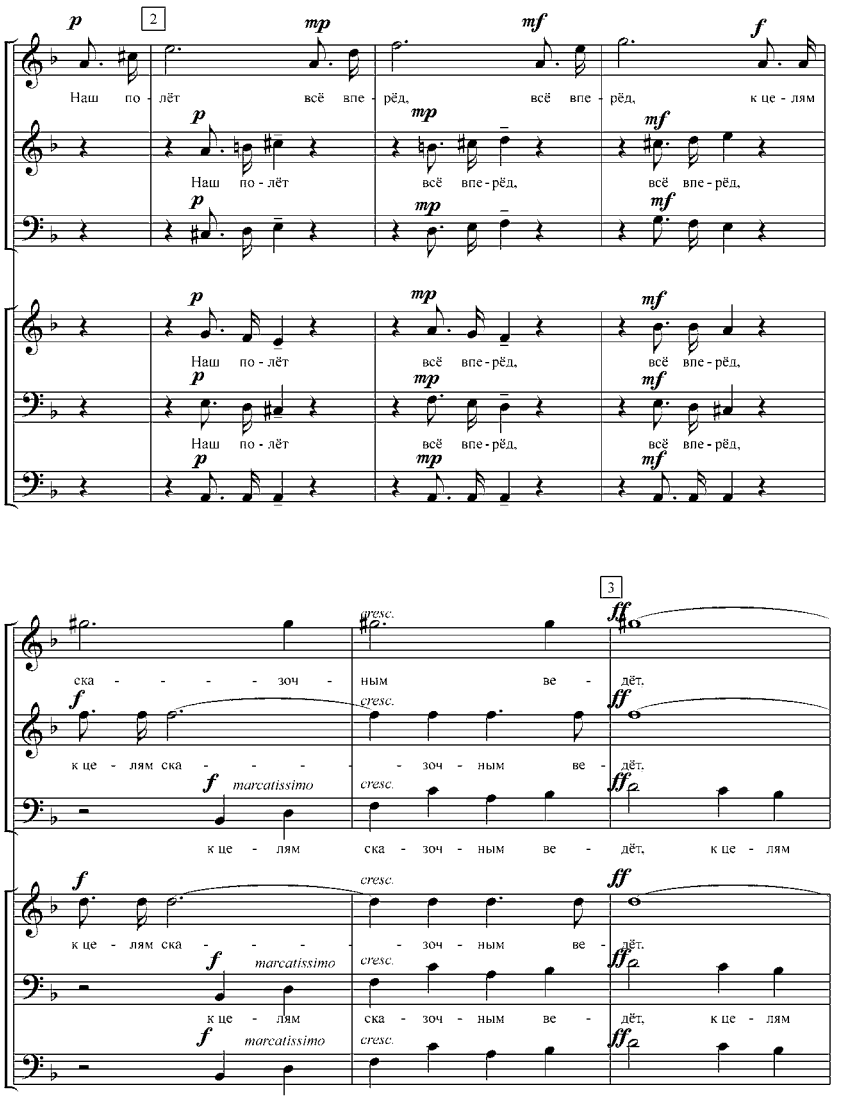
[1] *Бальмонт К.Д.* «Мертвые корабли».

[2] Для выявления смысловой разницы опусов 27 и 35 вновь показательно сравнение со стихотворениями Полонского, где с местоимением «мы» согласуются глаголы позитивного, созидательного действия: «Мы мачты укрепим, мы паруса подтянем, / Мы… пойдем, и дружно (песню/…) грянем: “Господь, благослови грядущий день!”».

песенности. Боевой настрой темы усиливается мощным двухорным звучанием мужских голосов.

Смысловой диссонанс содержания этого хора вскрывается в процессе развертывания основной темы, которая уже на этапе запева теряет изначальную отвагу. Бунтарский по сути образ искривляется, воспринимается в поле комического.
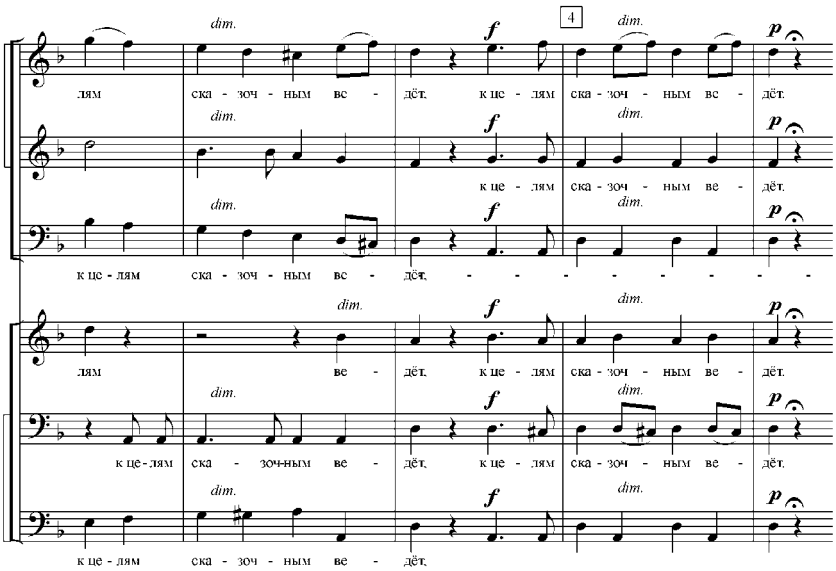
Запев «Морской песни» строится наподобие разбега: цепочка пружинистых мотивов с постепенно увеличивающимся амбитусом вкупе с динамическим нарастанием на слова «к целям сказочным ведет». Внезапно движение «кричащих» фанфарных мотивов «застревает» на gis – в немыслимо высоком на фортиссимо для теноров регистре.



Пример 10.
Хор «Морская песня»
(12)

Далее шаблонная каденционная формула словно обрубает ожидаемое длительное заключительное утверждение. Однако, будто спохватившись о его недостаточной убедительности, – банальное автентическое окончание назойливо повторяется.

Пример 11.
Хор «Морская песня» (12)
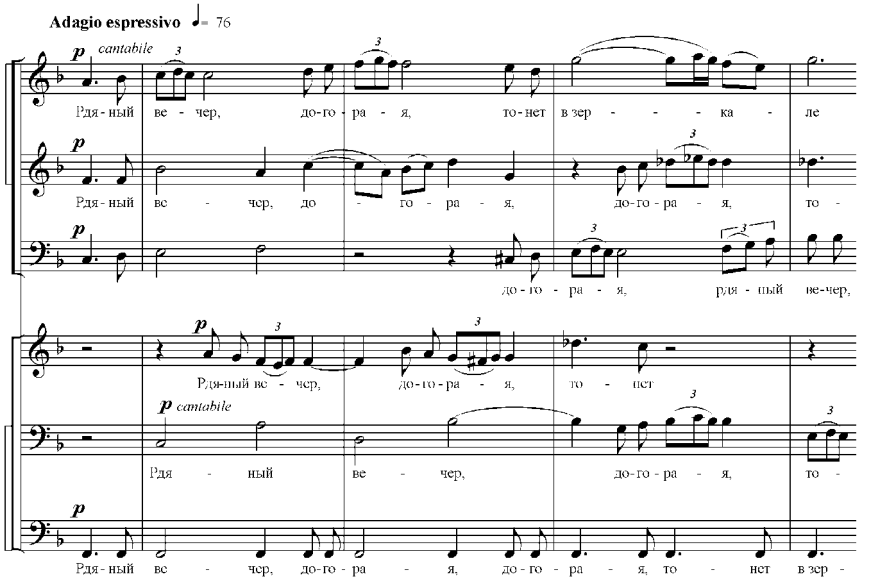


Тем более неожиданной выглядит картина сказочного мира в F-dur'ном разделе хора. В нем довлеет чувственная интонация ориентального колорита, погруженная в вязкие имитационные и метрические хитросплетения хоровой фактуры, наполненной зыбкими триолями, имитирующими семантику псевдоромантической мечтательности, с которой никак не согласуется тяжеловесная звучность органного пункта у басов в ритме, напоминающем изначальный революционный напев (только в увеличении; Пример 12).

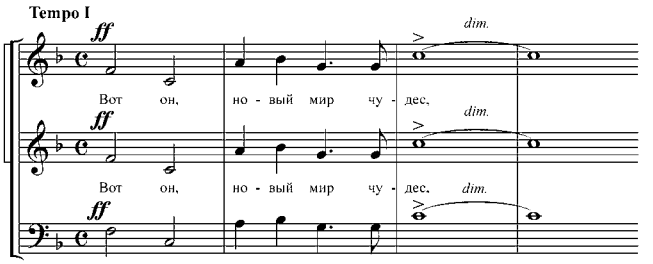
Столь же неожиданным оказывается переключение от «благорастворения воздухов» к фанфарному панегирику «новому миру чудес» (Пример 13).

В заключительном D-dur'ном разделе хора – в контрапункте громогласной гимнично-призывной и тяжеловесной остинатной тем (ц. 22–25) на слова «Мы сольемся с синим морем…» – царит безрассудная радость («мы потонем в Красоте»). Как отзвук этого своего рода экстаза смерти воспринимается утомительно длинная имитация на ритмо-остинато «И на дне в полусне Будем грезить о волне».

Неоднозначность (вплоть до комического) в содержании хора «Морской песни» сопряжена с ростом в интонационном строе хора противоречий, динамика которого направлена на обнажение мнимости «сказочных» целей. Феномен комического в музыкальном «прочтении»



Пример 12. Хор «Морская песня» (12)



Пример 13. Хор «Морская песня» (12)

Танеевым бальмонтовского стиха выражает его ироничную позицию в отношении такого рода оргийных «музыкальных упоений», устремленных к экстатическим состояниям «снятия и упразднения граней личного сознания»[1]. Эта стихия бессознательного «безумия» культа Диониса была чужда творческому кредо Танеева.
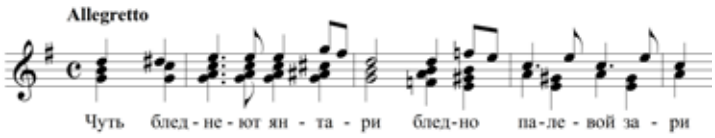
Следуя закону аберрации, поэтика стихотворения «Тишина», избранного для следующего после «Морской песни» хора, воспринимается теперь в полной инверсии первому хору: в «свете» поэтики дионисийского экстаза смерти спокойствие «Тишины № 2» «есть обманчивая и чудовищная тишина омута, в котором кружится скрытый водоворот»[2]. Так

[1] По словам В.Иванова, «вселенская жизнь в целом и жизнь природы дионисийны». См.: *Иванов В.* Родное и вселенское. М.,1994. С. 92.

[2] *Бальмонт К.Д.* Предисловие // Стихотворения Бодлэра. Москва: Петровская библиотека, 1895. С. V-VI.

Бальмонт определил тишину и молчание в стихотворении Бодлера. Аналогично – в ноуменальном ключе – воспринимается мир в цикле самого Бальмонта. Судя по сохранившемуся автографу начальной темы хора[1], этот образ молчания диаболического типа и определил характерную для его звучании скерцозность.

Пример. 14. «Тишина» № 2 (13)



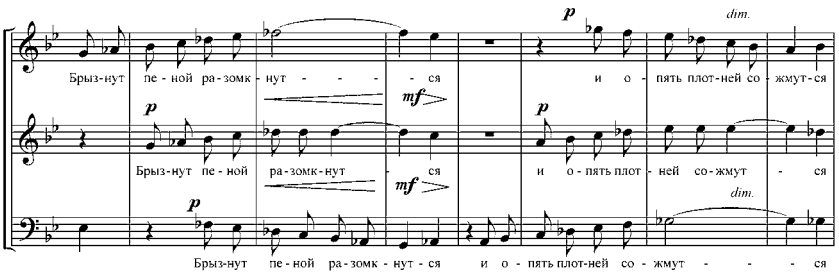
Хор на стихотворение «Гибель» завершает «переливчатую нить» мечтаний и зыбких устремлений. Столкновение противоположных по эмоциональной насыщенности образов создают картину гибели «царства тишины», аналогом которого здесь дан зачарованный сад, что окутан «предчувствием бури» и желанием «обняться и слиться» с грозою. Сложный комплекс изменчивых, «мгновенных», противоречивых психологических состояний фиксирует крушение идиллии покоя. Судя по эскизу хора, Танеев сохранил этот поэтический образ, о чем свидетельствует g-moll'ная ключевая интонация, в основе которой стремительное кружение терцового мотива в контрапункте со стонущими секундами.

Стилистика дошедших до нас хоров ор. 35 отличается как от цикла ор. 27, так и всего остального хорового творчества. Солидаризируемся с Л.З. Корабельниковой, которая отметила в бальмонтовском цикле тенденцию к «скупости, порой аскетизму средств <…>. В известных нам восьми хорах (нет основания думать, что в других дело обстояло иначе) не встречаются сколько-нибудь сложные полифонические приемы и формы»[2]. Добавим к этому, что излюбленный Танеевым контрапункт, функционирующий в качестве связующего элемента музыкальной ткани, в бальмонтовском цикле порой приобретает совершенно противоположную функцию. Изолированные, замкнутые контрапунктические комбинации выглядят в некоторых хорах как схематичные перестановки голосов, порождая этим прерывность, неестественность и надуманность интонационного движения.

Такого рода «игра в движение» характерна для хора «Призраки». Во втором разделе путем контрапунктических перестановок достигается буквальная иллюстрация слов в хоровой фактуре – то расширяющейся, то сжимающейся (в противоположном и косвенном движении голосов).

[1] В1 папка № XXI № 234. Темы для хоров ор. 35. IV.

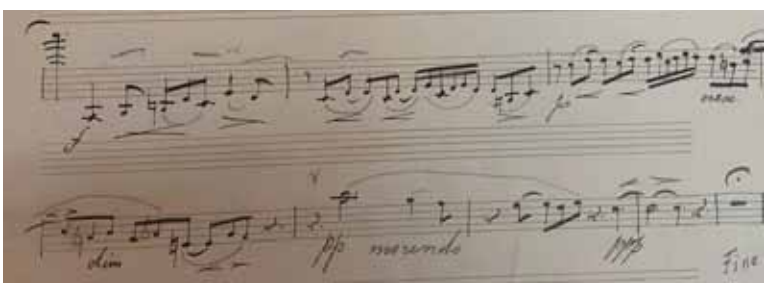
[2] *Корабельникова Л.З.* Творчество С.И. Танеева. М.: Музыка, 1986. С. 218.



Пример 15.
Хор «Призраки» (2)

Подобные примеры применения подвижного контрапункта в целях создания мнимой динамики встречаются и в хорах «Заря» (4), «Морское дно» (11).

Помимо намеренного выхолащивания процессуальной природы сложного контрапункта, в цикле обращает на себя внимание секвенцирование, тендирующее к инерции, «беспрепятственному» движению в никуда, ни к чему. Посредством секвенций и «крещендирующих» повторов в хорах бальмонтовского цикла достигается «разбухание» звуковой динамики, внезапно прерываемой либо шаблонными кадансирующими формулами («Призраки» т. 12-13, 62-63, 76-78; 96-98; 116-118; «Заря» т.39-40; «Сфинкс» т. 11-13, 30-31, 48-49; «Звуки прибоя» т. 31, 68, 72-73, «Морская песня» т. 19-20, 79-81, 82-83, 114-115), либо прерванными кадансами и разного рода оттяжками тоники («Сфинкс» ц. 7). Возникает интонационный «обман», или «подмена» – разрешение то опережает, как бы «обрывая» ожидание тоники, то напротив – нарочито отдаляет появление устоя. И то, и другое вызывает комический эффект. Нередко интонационная логика как бы заводит в тупик: движение «утыкается» в одни и те же обороты-замыкания, что придает музыкальному развертыванию характер скованности, имитирующей загипнотизированность сознания idee fixe («Призраки», «Сфинкс», «Морская песня»). Так на интонационном уровне создается эффект «пустого кружения»[1], воплощающего идею дурной бесконечности.



Автограф Танеева.
Архив ГДМЧ, фонд
С.И. Танеева
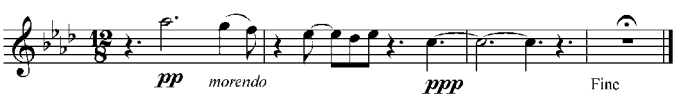
[1] Характеристика декадентской поэзии А. Ханзен-Лёве. См.: *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб.: Академический проект, 1999. С. 117..

В хорах до эпилога транслируется характерный для стихотворений Бальмонта принцип «смены мигов», переменчивости состояний, фиксирующий мнимость заманчивого «идеала» царства тишины. Отрицание сочувствия к нему продиктовало Танееву особую форму комического подхода к анализу смысла поэтического слова. По задаче содействовать поиску «рождения» истины этот подход близок сократовской иронии. Танеев, подобно великим мудрецам, направляет наш ум (внутреннее око) к сверхчувственному уровню Божественного мира. Он словно вторит поучению Феофана Затворника: «Прежде всего снимай с очей ума твоего покровы, содержащие его в ослеплении»[1]. По-видимому, этой обращенностью к внутреннему человеку определяется выбор стихотворения «Лебедь» для последнего хора. В нем, насколько возможно судить по сохранившимся фрагментам, отсутствует комическая рефлексия. Песнь умирающего лебедя не встраивается в призрачную реальность, доминирующую в поэтике всех остальных хоров цикла. Между яркой и выразительной по своему элегическому наполнению мелодией соло скрипки (см. пример 2) и начальной интонацией первого хора «Тишина», из которой она производна, «пропасть». Усиливает смысловую отделенность скрипичного заключения и звучание инструментального соло, по сравнению со звучанием мужского хора, и бессловесность, позволяющая выразить состояние «последнего вздоха души» «чистыми средствами», и высокий регистр мелодии у скрипки.

Трагичность, слышимая в мелодии, словно «разрывает» сеть «мечтанья бесконечного, беспечального, беспечного»[2]. В ней нет депрессивных диссонансов, интонации отчаяния. Открытие сущностно реального (не иллюзорно-призрачного) мира определяет тонус мелодии. Она звучит возвышенно, возбуждая в душе чувство присутствия невыразимой тайны и подсказывая катарсический смысл эпилога – пробуждение души от плена «царства мертвого бессильного молчанья»[3], боль от собственного несовершенства.

«Прощальное» проведение основной темы соло скрипки в самом конце прерывается на пианиссимо залигованной длиннотой звука *с,* который будто растворяется, перестает быть явленным.

Пример 16. Последние такты мелодии для соло скрипки из хора «Лебедь» (16)



[1] Цит. по: Букварь Сотницы. Начало познания вещей Божественных и человеческих. М.: Сибирская Благозвонница, 2002. С. 41.

[2] *Бальмонт К.Д.* «И да, и нет».

[3] *Бальмонт К.Д.* «Болото».

Вопреки нисходящему движению мелодии речь здесь не о падении и гибели. Неотмирная тихость динамики, нивелирование ясной метрики с помощью паузирования на сильные доли, мотивы сердечного воздыхания словно о невыразимом, As-dur-ная просветленность и, наконец, завершение мелодии паузой с ферматой на весь такт – вот что создает эффект «истаивания», спасительной сердечной устремленности к небесному.

По словам А. Ахматовой, «…читающий поэт читаемую поэзию усваивает не в общепринятом смысле слова, он усваивает ее новым стихом»[1]. Несомненно, Танеев увидел в поэзии Бальмонта возможность воплотить свой творческий замысел, далекий от декадентского культа «печали, угнетенности и сумерек», «силы внутренней неизбежности»[2]. Онтологический в образной программе цикла «поворот» от тьмы неразумия к свету Истины подсказывает: интенция мысли Танеева в отношении стихотворений Бальмонта, избранных для хоров опуса 35, близка крупным сочинениям композитора. Ведь идея кантат «Иоанн Дамаскин» и «По прочтении псалма», хорового цикла опуса 27 на слова Я.П. Полонского, трилогии «Орестея» сопряжена именно с просветлением, преображением, идеей духовного восхождения в Горнее[3]. Принципиальное отличие в том, что в программе цикла на стихотворения Бальмонта нет ни слова о всепрощающей братской христианской любви – этом всеобъемлющем принципе, способе бытия. Более того, в «Морской песне» речь о «не-любви» («все, что любим, все мы кинем»). Парадокс, но в начальном варианте цикла (1912) одноименный хор был первым. Соответственно, драматургия опуса выстраивалась тогда совсем иначе – от «не-любви» как разрушительной дионисийной стихии к гибели («Морское дно»). Однако для созидателя Танеева, который утверждал, что искусство – это «духовная деятельность <…> что соединяет людей не насилием, а любовью, что служит указанием на радость единения между собой или на страдание, происходящее от разъединения»[4], такой финал был явно не приемлем. Высоту замысла обеспечил образ «Лебедя», который воспринимается символом пробуждения души от сна соблазняющих и искушающих мечтаний «коллективного сознания о счастливом “нигде”, утопическом сказочном счастье»[5] без любви.

[1] *Найман А.* Рассказы об А. Ахматовой // Новый мир. 1989. No 2. С. 98-131. С. 120.

[2] Так характеризовал свою поэзию ранних сборников сам Бальмонт. См.: *Бальмонт К.Д.* Стозвучные песни: Сочинения (избранные стихи и проза).

[3] Как ни парадоксально, но и в трилогии «Орестея», по древнегреческой трагедии Эсхила, идея аналогична хоровым сочинениям. Танеев (совместно с В. Венкстерном) в греческую трагедию вносит евангельское осмысление греха, искушения, совести. Орест проходит страстной путь к покаянию.

[4] *Танеев С.И.* Разные выписки и заметки по философии. Цит. по: *Лукина Г.У.* Творчество С.И. Танеева в свете русской духовной традиции. М.: Композитор, 2015. С. 208.

[5] *Ильин И.А.* Я вглядываюсь в жизнь. Книга раздумий // *Ильин И.А.* Собрание сочинений в десяти томах. Том третий. Москва: Русская книга, 1994.

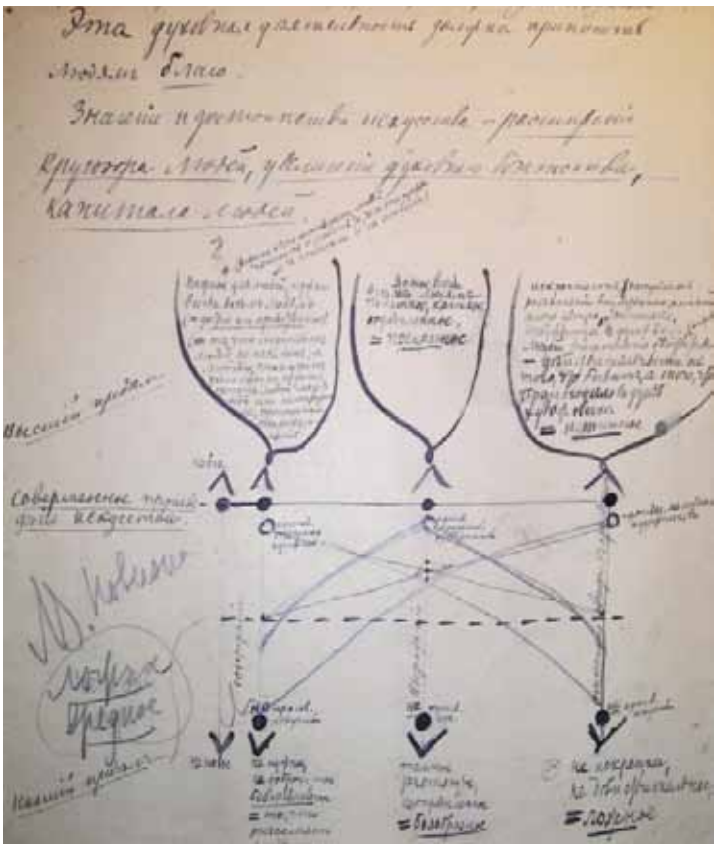


Фото автографа Танеева. Разные выписки и заметки по философии. Архив ГДМЧ, фонд С.И. Танеева

В бальмонтовской «лебединой песне» Танеев услышал пророчество о судьбе самого поэта[1] и многих представителей интеллигенции рубежа XIX–XX веков, которые в «оргийном безумии», что «весь мир, смеясь, колышет» (Ф. Сологуб), «ощущении чудесного могущества и переизбытка силы, сознания безличной и безвольной стихийности, ужаса и восторга потери себя в хаосе» (Вяч. Иванов) призывали дионисийскими гимнами ускорить «разрушительную и возродительную катастрофу мира».

Сохранившиеся «страницы» опуса 35 позволяют услышать в «новом стихе» композитора-мыслителя не только предупреждения современникам о грядущих социальных и культурных бедствиях, но призыв, обращенный и к нам, будущим поколениям, к духовному пробуждению…

[1] Потрясения 1917–1920 годов стали причиной перемен духовного перерождения поэта. Первые свидетельства тому проявились уже в сборнике «Сонеты солнца, меда и луны» (1917). Во многом перемене в мировоззрении Бальмонта способствовала и его дружба с И.С. Шмелёвым, возникшая в эмиграции. Как писал Б.К. Зайцев, Бальмонт, всегда «язычески поклонявшийся жизни, утехам ее и блескам», исповедуясь пред кончиной, произвел на священника глубокое впечатление искренностью и силой покаяния: он «считал себя неисправимым грешником, которого нельзя простить». *Зайцев Б.К.* Далекое. Washington: Interlanguage Literary Associates, 1965. С. 38–47.

Е.М. Петрушанская

Полифония намерений: по архивным материалам о премьере оперы И. Стравинского «The Rake's Progress»

I. Вступление

Начиная с 1920-х годов сочинения И.Ф. Стравинского исполнялись в Италии регулярно. И личность Игоря Фёдоровича, и его творчество пользовались в этой стране особой популярностью: ноты произведений мастера получали широкое распространение, каждый новый опус воспринимался восторженно. Сценические сочинения Стравинского звучали в Италии гораздо чаще, чем произведения других современных авторов, уступая лишь операм Рихарда Штрауса (постановки музыки Стравинского в 1935–1945 годах – 10 раз, Прокофьева –1, Шостаковича – ни разу, Бартока – 1, Р. Штрауса – 24 раза)[1].

На Биеннале в Венеции музыка Стравинского была важным обертоном, исполнялась почти на каждом фестивале. Об отношении к ней говорит и то, что композитор Ренцо Массаранти после 1-го венецианского фестиваля современной музыки (1930), «даже будучи горячим сторонником фашизма, ошикал артистический национализм некоего болонского критика, который объявил Респиги лучше Стравинского»[2].

[1] По таблице в книге: *Nicolodi F.* Musica e musicisti del ventennio fascista / ed. Fiesole, Firenze: ed. Discanto, 1984. Milano, 2009. P. 206. См. также: *Nicolodi F.* Il sistema produttivo, dall'Unità a oggi // Storia dell'opera italiana. A cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestrelli. Parte II // I SISTEMI. 4. Il sistema produttivo e le sue produttivo e le sue competenze. Torino, E.D.T., Edizioni di Torino, 1987. P. 207, 208.

[2] *Sachs H.* Musica e regime. Una storia della musica in Italia durante il ventennio fascista. 1987. Milano, «Il Saggiatore musicale», 1995. P. 125. Сведения даны автором книги на основании информации в журнале «Musica oggi» (XII-b, giugno 1930).

II. Обзор ранее не исследованных архивных материалов о премьере Стравинского «The Rake's Progress»

Нами были собраны данные о постановках в Италии опер «Соловей», «Мавра», «Персефона», оперы-оратории «Царь Эдип», «The Rake's Progress»[1]. В последней воплотились личные пристрастия и желанные творческие задачи композитора: обращение к английской культуре XVII века, вечный авантюрный сюжет о контакте с дьяволом, либретто гениального англоязычного поэта, иронически-трагедийный абрис неоклассицизма.

В феврале 1951 года «Нью-Йорк Таймс», ссылаясь на публикацию нот оперы в издательстве Boosey and Hawkes, анонсировал: первое исполнение «Повесы» должно пройти в Covent Garden (оно состоялось лишь в декабре того же года). Писали и о перспективе постановки в Central City Opera House в Колорадо летом 1952 года[2].

О премьере в Италии тогда речи не было. Но большие гастроли по Европе композитора, обосновавшегося в США и получившего в 1945 году американское гражданство, привели его в 1951-м в Неаполь, Милан и Венецию. Локусом мировой премьеры «Похождений повесы» стал любимый город, где был похоронен Дягилев: «разговор» с ним, похоже, долго звучал в творчестве Стравинского. Так на символической границе западной и восточной цивилизаций (то есть в Венеции) на сцене театра «Ла Фениче» ожил опус, задуманный еще до премьеры балета «Орфей», которая состоялась в 1948 году. Как известно, картины и гравюры английского художника XVIII столетия Уильяма Хогарта Стравинский впервые увидел в 1947 году – именно по мотивам цикла Хогарта, носившего название «A Rake's Progress», была написана опера «Похождения повесы». Почему сочинение, к которому с 1930-х годов было устремлено и им завершилось неоклассическое направление в творчестве Стравинского, открылось миру именно в Италии?

Итальянское присутствие в «Похождениях повесы» (в тени *английского*, названного композитором первостепенным) – одна из важных стилистических и смысловых точек отсчета. Это проявляется и в архитектонике системы персонажей, и в сюжетном, и звуковом содержании. Беря за основу принципы commedia dell'arte, музыкант в то же время переиначивает их, словно разрушая гармонию прежнего мира.

Казалось бы, все известно о замысле, истории возникновения оперы, ее музыкальных особенностях, целях автора, контактах с либреттистами (У.-Х. Оденом и Ч. Кальманом), атмосфере и месте первой постановки в театре «Ла Фениче» в Венеции на XIV фестивале Биеннале 11 сентября 1951 года. Но в архивах, особенно в Историческом архиве современного искусства Биеннале Венеция (ASAC) мы обнаружили материалы, проливающие новый свет не только на историю премьеры, но и на предварительные

[1] *Петрушанская Е.М.* Русская опера в Италии: по материалам архивов. М., 2018 (в печати).

[2] *Parmenter R.* Inthe Music Fields // The NewYork Times, Weekly Suppliment International Air Edition, Sundey. 1951. February 11. P. 8.

намерения автора оперы[1]. Приведем факты из прежде не известной переписки, касающейся локуса проведения премьеры, осознавая роль стратегии автора в судьбе «Повесы»[2].

В сентябре 1951 г. он говорил в интервью репортеру: «*Звуковое пространство, на которое я рассчитывал с самого начала и которое предполагалась в этой опере – малый оркестр, несколько персонажей, маленький хор. Короче, "камерная музыка", как, например, опера "Так поступают все (женщины)". И это объясняет, как и почему я особенно рассчитывал на первую мировую премьеру именно в таком обрамлении, как театр Ла Фениче. Это было бы гораздо более предпочтительно, чем премьера в Метрополитен – театре, который первый запросил у меня эту оперу, и в Ла Скала*»[3].

III. Новые сведения об истории постановки оперы и о «полифонии намерений» композитора

Выстроив разрозненные листки неисследованных документов ASAC в хронологическом порядке, проследим путь «Повесы» в Serenissima.

17 февраля 1951 года экстраординарный комиссар Биеннале Джованни Понти известил министра, что «новость о первом исполнении на будущем венецианском фестивале уже опубликована в Нью-Йорк Таймс и, скорее всего, исходит от Стравинского». С изъявлением радости по этому поводу вскоре в Калифорнию было отправлено извещение об авансе в размере 5000 долларов (согласно контракту от 06.02.1951 о премьере и участии композитора в качестве дирижера на первом спектакле); также 15000 долларов было отправлено в Банк Америки в июне 1951 года[4].

Для премьеры нужны были силы, средства Милана. Из письма от 2 апреля из Ла Фениче (для Родольфо Палуккини, представителя газеты «Giornale di Venezia») узнаем о получении телеграммы от Стравинского; он просил прийти к согласию с Ла Скала. Джованни Понти написал два письма о сотрудничестве дирижеру Ла Скала Антонио Гирингелли, но ответа не получил. Театр Ла Скала требовал привезти их оркестр, но венецианцы не хотели тратиться: у них был предварительный договор о бесплатном использовании оркестра и певцов итальянского Радио.

И тут обнаружились обстоятельства ранее неизвестные, а именно – прошлогодние обязательства композитора отдать оперу в Ла Скала. По причине архивного запрета цитирования перескажу лишь суть

[1] L'Archivio Storico dell'Arti Contemporanea della Biennale di Venezia (ASAC), fascicolo «Musica» 17. 1951. «The Rake's Progress», l'epistolario.

[2] ASAC, fascicolo «Musica» 17. 1951. «The Rake's Progress», l'epistolario. L'Archivio storico del MMF e del Teatro comunale di Firenze.

[3] Strawinsky ha detto. Intervista a Emilia Zanetti // Guida al «Rake's Progress»: XIV Festival Internazionale di Musica Contemporanea. Venezia, Editoriale Opus per conto della Biennale, 1951, p. 8, 9. Перевод автора.

[4] Ibid.

проблемы. Доктора Рота, издателя и Стравинского очень беспокоили угрозы Гирингелли *вызвать публичный скандал* в газетах и в Парламенте (Camera dei deputati. – *Е. П.*). Венецианцам были понятны опасения законопослушного лондонского издателя и композитора. Ведь если бы Гирингелли осуществил свою угрозу, подав в суд о невыполнении композитором обязательств 1950 года дать оперу театру Ла Скала, то Биеннале могла бы получить от итальянского суда *секвестр* нотного материала (то есть разрешение на его изъятие. – *Е. П.)*, необходимого для исполнения оперы. Защищаясь, организаторы венецианской премьеры потребовали оставить их в покое, грозили устроить скандал, ведь у них на руках был контракт, подписанный автором, и квитанция о первом задатке.

Но раз директор Ла Скала «угрожал», значит, у него имелись документальные свидетельства. Улаживая конфликт, Фердинандо Балло уверял Гирингелли, что венецианские переговоры со Стравинским и доктором Ротом, начатые в 1948 году, возвратились к первоначальному предложению о премьере в Венеции. Были приняты условия автора, связанные с публикацией либретто на английском языке. Балло писал Стравинскому 9 апреля 1951 года о самом важном – о продолжении подготовительной работы над оперой и о том, что маэстро не стоит тревожиться по поводу споров о миланской и венецианской сценах, поскольку все переговоры в руках министерства, от которого зависимы и Ла Скала, и Фестиваль, а они придут к соглашению – скандала не допустят[1].

Действительно, в итоге пришли к компромиссному решению: в событии совместно приняли участие Фестиваль, театры Ла Фениче и Ла Скала, а также Радио Италии. История, казалась, была завершена, но материалы другого хранилища добавили свои краски, открыли новые сведения, касающиеся предыстории оперной премьеры.

До 1951 года Флоренция неотступно следила за творчеством Стравинского, стараясь, чтобы у них звучало как можно больше музыки русского композитора. Шла переписка Франческо Сичилиани (тогда – артистического директора Театро комунале, Фестиваля «Флорентийский май») и Стравинского, писавшего из Голливуда[2]. 29 мая 1949 года Игорь Фёдорович в письме уверял, что еще не ясны сроки завершения его работы на основе либретто на английском языке, а кроме того, говорил о постановке оперы на английском языке, скорее всего, в США или в Англии.

Dear Sire,

[…] any definite plans before I finish my work; this will probably not take place before the end of 1950.

[1] ASAC, fascicolo «Musica» 17. 1951. «The Rake's Progress», l'epistolario. b.004. Festival di Musica Contemporanea 1951–1952. Varie: corrispondenza. Carteggio relativo a Stravinsky. Raccolta documentaria, serie «Musica», 1951, busta n. 2; fondo storico, serie «Musica», buste n. 4, 20); fototeca, serie «Musica», busta n. 4); «Fondo storico» Биеннале Венеции, 1951–1952.

[2] L'Archivio storico del Teatro Comunale di Firenze e del Festival «Maggio musicale Fiorentino». 1949. Epistolario relativo a Stravinsky. Raccolta documentaria. NN 445, 448.

On the other hand, this opera being composed in English, must have its Premiere in an English speaking country, or, in other word, either in the USA or in England.

If you are interested to have it later on, of course not as a World Premiere performance, you can contact my publishers: Boosey and Hawkes Inc. 30 West[1].

Однако из Флоренции последовало предложение Стравинскому и Boosey and Hawkes, где планировалась первая публикация нот оперы, исполнить сочинение *по-итальянски*. Оба отвергли это предложение. 14 июня 1949 г. Сичилиани получил из Лондона «вежливый отказ» от доктора Рота – доверенного лица композитора. В этом же письме говорилось о расплывчато-отдаленных сроках окончания оперы, вместе с тем автор письма уверял в высоком качестве флорентийского музыкального фестиваля и желании в целом достичь с ним договоренности:

Cher Monsier, Je vous remercie pour vos amables letters du 3 et 4 juin concertant le nouvel operà… Je crois qu'il trop tout de prendre des dispositions à l'heure actuelle parce que Stravinsky a seulment terminè la composition du premier acte (il y en trois en tout) et n'a pas encore commencé l'instrumentation. Je ne pense donc pas que l'opera soit terminé avant le printemps de 1950 et Stravinsky lui-même crois pouvoir achever la composition de l'operà seulment en hiver 1950–1951 ce qui fait qu'il m'est impossible de m'engager à present et en tout cas je dois consulter Stravinsky lorsque l'oeuvre serà terminée. Je vous tiendrai au courant de ce qui c'estpassé et je m'empresse de vous dire que je connais bien la haute qualitè du MMF et que je serais tres heureux s'il était possible d'aboutir à une arrangement. D-r Roth[2].

Флорентийцы высказали готовность ждать новый опус композитора, просили информировать о процессе создания оперы, писали о безусловном желании представить мировую премьеру нового сочинения Стравинского, однако композитор выбрал «золотого Феникса» Венеции[3].

Итак, благодаря архивным исследованиям и обнаружению ранее неизвестных писем стало ясно, что Стравинский сначала (еще до переговоров с Ла Скала и с Венецией) предназначал оперу для исполнения во Флоренции и получил приглашения от флорентийского Театра Комунале. Однако договаривавшиеся стороны не сошлись не только в вопросе языка предполагаемой постановки, но и в понимании материальных условий. К последним Игорь Фёдорович, судя по документам, сохранившимся в архиве ASAC Биеннале Венеции, отнесся с особой строгостью – он назначил чрезвычайно высокую плату за свой композиторский труд.

Из архивных документов можно понять, что композитор вел игру сразу с тремя театрами, выбирая, какому из них достанется право первой постановки столь значимого для него опуса. Сначала, в 1949 году, он вел переговоры о первом исполнении оперы с театром Флоренции, где традиционно, еще со времен Микеланджело Буонаротти, на искус-

[1] L'Archivio storico del Teatro Comunale di Firenze e del Festival «Maggio musicale Fiorentino». 1949. Epistolario relativo a Stravinsky. Raccolta documentaria. NN 445, 448..

[2] Ibid.

[3] Ibid.

ство не хватало денег. Там требовали исполнения оперы по-итальянски, а когда поняли, что для достижения цели надо соглашаться на исполнение на английском языке, композитор уже не хотел видеть свой опус на сцене Театро Комунале: в это время уже начались его переговоры с Ла Скала. Во Флоренции событие, вероятно, не получило бы мощного резонанса ни в прессе, ни у публики. Затем, судя по претензиям Гирингелли по поводу обещаний, данных Стравинским представить оперу осенью 1950 года, речь зашла о постановке в престижном театре Ла Скала.

Однако итоговый выбор композитора вполне понятен: для первого исполнения «Похождений повесы» зал театра Ла Фениче – старинный, уютный, как и вся обстановка Венеции, – подходил гораздо больше, чем миланская сцена. Стравинский проигнорировал знаменитого дирижера Гирингелли и весь могучий, похожий на государственную машину московского Большого, театр Ла Скала. И последовав своему художественному инстинкту, оказался в итоге прав.

Судя по архивным свидетельствам, а именно – начальному отсутствию в программах Биеннале 1951 года «Повесы», маэстро заключил финальный контракт с Венецией только после начала февраля 1951 года. У Стравинского была давняя любовь к этому городу, а кроме того – налаженные творческие связи и уверенность в большом общественном резонансе инаугурации важнейшего для него сочинения. Может, великий мистификатор, он хотел показать лежащему на венецианском кладбище Сергею Дягилеву свои блестящие успехи? Существенны и лучшие экономические условия золотой «венецианской осени».

Зная концепцию об автобиографичности оперы (Л. Акопян), предположим, что идея «Похождений повесы» отбросила тень на историю постановки, послужила причиной и той неоднозначности, которую называем «полифонией намерений» автора о *материализации* и *локализации* первого исполнения произведения.

IV. Сравнение мотивов либретто оперы с прототекстом Пушкина

Предложим новый артефакт для размышлений о прообразах либретто рассматриваемой оперы.

Значимую роль играет уже выбор сюжета: по словам Стравинского, им сразу был *«узнан его сюжет»* в серии гравюр Хогарта: «una volta riconosciuto il mio soggetto nelle stampe di Hogarth…"[1] Думается, это признание своего, знакомого сюжета обусловило дальнейшие требования композитора к либретто. Еще из его письма к Одену от 6 октября 1947 года было ясно, что жанр имел отдаленные аналогии с «Историей солдата» (в их числе, например, «царапанье на скрипке», не вошедшее в окончательный вариант). Кстати, в начале работы эти аналогии были определены самим Стравинским: "*Bear in mind that I will compose* **not** *musical drama, but just*

[1] Strawinsky ha detto. Intervista a Emilia. P. 8, 9.

an opera with definitely separated numbers connocted by spoken (not sung) words of the text, because I want to avoid the customary operatic recitative"[1].

Вероятно, уже при просмотре гравюр композитор четко представлял финал своего будущего сочинения: «*Конец героя в психиатрической лечебнице, царапающего на скрипке, послужил бы достойным завершением его бурной жизни*»[2]. Интересно, почему же самим Стравинским было мгновенно «узнано» на выставке произведений Хогардта нравоучительное повествование, которое стало сюжетной линией оперы? Ведь оно сразу было опознано композитором как нечто очень близкое, родственное его прежним опусам.

И тут к спорам *о близости или чуждости опуса Стравинского поэтике русской оперы* добавим не рассматриваемый ранее аргумент. Сначала вспомним прежние сквозные темы, причем не только подступы Стравинского к «большой опере» («Соловей», «Мавра» по поэме «Домик в Коломне» Пушкина и пр.), но и важные топосы отечественного музыкального театра, где проходят мотивы искушения дьявольскими обещаниями, богатством, красотой, а также, игры с судьбой (и в карты), пути к безумию и/или смерти… В «Похождениях повесы» современная композиторская лексика вбирает элементы английского Settecento, переплетается с европейской лирикой прошлого (идущей от «Пер Гюнта» Грига). Не столько интонации, но знаки, ассоциации говорят о русской традиции, а именно – об иронически преображенных влияниях Серебряного века, эстетике «Мира искусства», где по-своему преломились веяния галантной эпохи.

В финале «Повесы» особенно заметны трансформированные влияния оперного романтизма и отечественной традиции. Укажем лишь на важный топос «смертельной колыбельной».

В завершающих оперу звуках слышатся отголоски «Песен и плясок смерти» Мусоргского (финала цикла), «Колыбельной Волховы» Римского-Корсакова («Садко»), последней сцены «Мазепы» Чайковского (колыбельная безумной Марии умирающему Андрею). Сквозят в образе Баба-турчанки черты «пиковой дамы» и тень Германа, завершившего путь в сумасшедшем доме.

Другое пересечение с русской традицией есть в указанном Л. Акопяном топосе – сказочном воплощении в опере трех желаний героя[3]. Структурная общность триады испытаний основана на мифологии уходящих в древность фольклорных мотивов: в честолюбивых целях, в союзе героя с силой зла, «нежитью», с антигуманными проявлениями потустороннего. В этом же ряду стоит отметить тему инициации, трех ступеней испыта-

[1] *Stravinsky Igor*. Selected Correspondence / Ed. and vith commentaries by Robert Craft. Vol. I. London: Faber, 1982. P. 299; New York: Alfres A. Knopf, 1985). Письмо цит. по изданию: *Савенко С.И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. С. 83.

[2] Ibid.

[3] *Акопян Л.О.* Музыкальная автобиография Стравинского // Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1993. С. 170.

ния, трех «загадок», кругов судьбы[1], возвышающих героя или ведущих его к жизненному фиаско.

Зная об исследованиях жанра «Похождений повесы», добавим наше наблюдение о влиянии на литературную основу оперы английского «романа воспитания»[2] с его тонами нравоучительности и морализирования. Внимательно вслушавшись, ощущаем, что в главной, «настоящей опере» Стравинского возникла некая «опера воспитания». Это проявляется в сюжете, характере драмы, в музыкальном содержании – внедрении в современный язык «поучительных аллюзий» из музыки прошлого. Элементы оперного культурного багажа актуализированы, но изысканно «опорочены» – вполне внятно для слушателя (особенно для слушателя Биеннале, которому часто открывались и звуковые картины музыки барокко, и остро современные картины). Вместо катарсиса в «Повесе» два «музыкальных вывода»: скрыто намекающий на итоговые русские оперные просветления, и – моцартовского духа моралите с тайной дьявольской усмешкой. «The Rake's Progress» – травестированная «опера воспитания» (и с русской, и с европейской точек зрения на историю культуры и музыки). Она стала очень популярной во второй половине XX века, оказала влияние на предпочтения публики и во многом явилась моделью для подражания в музыке, театре и кино (на наш взгляд, вплоть до Гринуэя).

Отметим еще один впервые обнаруженный, важный с точки зрения драматургии «мотив» либретто «Повесы».

Сюжетная основа оперы представляется родственной основополагающим драматургическим линиям устного рассказа Пушкина «Уединенный домик на Васильевском». Этот записанный очевидцем и авторизованный самим поэтом рассказ был опубликован в 1829 году и заново открыт специалистами лишь в 1912 и 1913-м годах[3]. По результатам литературоведческих исследований тогда же был сделан ошеломляющий вывод: пушкинский полуимпровизированный устный рассказ фактически *явился прототекстом* трех петербургских повестей поэта. Написал об этом Владислав Ходасевич в статье 1914 года, опубликованной в 1922 году[4]. Он

[1] Троичная основа в русских операх высвечивается, начиная от «Руслана» (три победы: над Головой, в замке Наины, над смертью – пробуждением Людмилы). Ее можно усмотреть и в «Князе Игоре» (три стадии сначала ведут к поражению, затем – к спасению путем преодоления страха затмения, искушений Кончака, сомнений в побеге). Она несомненна в «Садко» Римского-Корсакова. Можно ощутить трехступенчатую градацию падения героя и в мнимо реалистической «Пиковой даме» с ее мотто «трех карт» (и трех грехов: овладение Лизой, смертельная победа над графиней, грех игры, дозволенной плодами предыдущих и завершающейся ударом третьей ставки).

[2] *Влодавская И.А.* Поэтика английского романа воспитания начала XX века: типология жанра. Киев: Вища школа, 1983.

[3] Повесть опубликована в 1829 году за подписью «Тита Космократова»: это псевдоним В.П. Титова, который показал свою запись устного рассказа Пушкину, сделавшему в письменном тексте свои коррективы.

[4] *Ходасевич В.Ф.* Петербургские повести Пушкина // *Ходасевич В.* Европейская ночь. Статьи о русской поэзии. Стихотворения. Воспоминания. М.: ЭКСМО, 2013. С. 385–406.

аргументированно доказал, что в «Уединенном домике на Васильевском» прочерчены основные сюжетные линии созданных позже «Домика в Коломне», «Медного Всадника» и «Пиковой дамы». Ходасевич проследил важные сюжетные ходы, делающие повести «замкнутым, единым циклом»: искушение, вступление в союз с «нечистой силой», а в двух последних – конец героев в сумасшедшем доме. Центральной темой «неразрывного цикла» петербургских повестей Пушкина он счел «вторжение потусторонней силы в обыденную жизнь человека»[1].

Но ведь и в «Похождениях повесы» Стравинского такие темы и сюжетные линии являются ведущими, определяющими! И в этом можно усмотреть черты близости финальной оперы композитора с ранней «Маврой»; только то, что в молодости было разыграно как фарс, в «Повесе» стало подлинной трагедией. Именно поэтому осмеливаемся сделать следующий шаг – поставить либретто Одена и оперу Стравинского в один ряд, то есть в ряд произведений, прототекстом которых (без ведома и желания их авторов), по сути, явился уединенный «домик на Васильевском». А уж мог ли композитор в 1920-х годах знать о названной публикации Ходасевичем устного пушкинского рассказа, не столь существенно (сведений об этом у нас нет). Сюжетные узлы и сквозные тематические линии «выдают», без ведома музыканта, названное родство.

V. Заключение

Итак, в контексте обозначенных литературных сюжетов, либретто «Похождений повесы» может представать как своего рода *посттекст* петербургского рассказа Пушкина. Во многом именно этим объясняется, почему автор оперы по «Домику в Коломне» сразу «узнал», вычленил близкий ему сюжет в серии гравюр Хогарта, определив его основой будущей оперы.

Проясняется в связи с этим и первое условие Стравинского либреттисту: конец героя в сумасшедшем доме. Приведенное сравнение дает возможность высказать предположения о некоторых причинах сюжетообразующих «дополнений» в либретто по сравнению с гравюрами Хогарта. В типологических сюжетах о «повесах», зачастую главенствуют мотивы нечестного обогащения героя, чем-то выгодной, привлекающей внимание женитьбы на «бородатой женщине». (Кстати, линия Venera barbaris в опере Стравинского – словно воплощение эпиграфа из Овидия к «Домику в Коломне»: «*то мужчина, то женщина*»[2] – а ведь таковы свойства искушающего дьявола.)

Общность мотивов либретто оперы с петербургскими повестями и устным рассказом Пушкина венчает игра в карты, итог которой – потеря разума. Это на новом материале доказывает многообразную, глубинную связь оперы Стравинского с русской культурой.

[1] *Ходасевич В.Ф.* Петербургские повести Пушкина. С. 405–406.

[2] *Публий Овидий Назон.* Метаморфозы. Пер. С. Шервинского. М.: Художественная азбука, 1983. Кн. IV.С. 280.

К.А. Супоницкая

Валерий Гаврилин и Генрих Гейне (к вопросу об эволюции композиторского стиля)

Композитору порой бывает трудно найти *своего* поэта. Например, прекрасно зная и очень любя творчество М. Цветаевой, Гаврилин не счел нужным записывать свой вокальный цикл на ее стихи. Хотя музыка была сочинена, но мастер, всегда относившийся к себе очень строго, не решился ее обнародовать. Совсем иное дело с поэтическими опусами Г. Гейне: они увлекали буквально с первых строк, и извечных композиторских сомнений – «сочинять или не сочинять» – не было.

Уже в детские годы Гаврилин почувствовал особую музыкальность поэзии немецкого мастера и, влюбившись в его сочинения, сделал Гейне своим «соавтором», создал на его слова целый ряд опусов: первый был написан в тринадцатилетнем возрасте, над последним Валерий Александрович работал и в последние годы жизни.

I. Детские сочинения Валерия Гаврилина: знакомство с поэзией Гейне

В одном из интервью Валерий Гаврилин высказал мысль о том, что чистый, не испорченный с детства ребенок живет духом, а не душой. Он упомянул в связи с этим идеи архиепископа Луки (в миру – Валентина Феликсовича Войно-Ясенецкого), относившего дух к более высокой субстанции по сравнению с душой и считавшего, что «энергия духа вырабатывается сердцем и связывает человека со всем миром»[1].

Обостренная восприимчивость к замечаниям взрослых, трагическое переживание первых потерь, способность к состраданию отличают то особое умение «слышать сердцем», которое доступно только очень чутким натурам. В этом же ряду, очевидно, и восприятие музыки, поэтического слова, произведений изобразительного искусства…

[1] *Гаврилин В.А.* Слушая сердцем… Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. С. 334.

О своей особой восприимчивости Гаврилин в детстве, конечно, не догадывался и о карьере композитора не помышлял: «Мама хотела, чтобы я был ветеринаром. Мне иногда кажется, что я не обязательно должен был стать музыкантом. Я был бы, наверное, неплохим ветеринаром и просто музыкальным человеком», – утверждал будущий классик русского музыкального искусства[1].

Но судьба сложилась иначе. Отец Гаврилина добровольцем ушел на фронт и в 1942 году погиб. А мама, директор Кубено-Озёрского детдома, в 1950-м была арестована по ложному обвинению. До ее полного оправдания после смерти Сталина Гаврилин жил в детском доме в поселке Ковырино близ Вологды. Там работали замечательные, всецело преданные своему делу преподаватели, зачастую – на общественных началах, из любви к детям. В их числе была и Татьяна Дмитриевна Томашевская – талантливая пианистка и, несмотря на свои совсем молодые годы, очень мудрый педагог.

Именно она первой осознала уникальный дар будущего автора знаменитых «Тетрадей» и «Перезвонов», заметила его увлечение не только музыкой, но и поэзией и, прежде всего, конечно, лирикой Гейне. «Валерик всегда очень много читал, брал книги из библиотеки, – вспоминала Татьяна Дмитриевна. <…> Часто это были стихотворные томики Гейне. Я долго раздумывала: почему его так тянет к великому немцу? Наверное, тогда уже интуитивно он почувствовал, что нашел опору в стихах, замешанных на боли и преодолении страдания. Те стихи и стали первыми текстами его сочинений. Их потаенная музыка взволновала его, подсказала, как записать ее в нотных строчках»[2].

В папку «Первые произведения Гаврилина», хранящуюся в семейном архиве, входят ксерокопии целого ряда сочинений: Полька № 1 (1951) и Полька № 2 (1953), Andante (1951), Вальс № 1 (1952) и Вальс № 2 (1953). А кроме того, вокальные (хоровые и сольные) произведения 1953-го года – «Рыбаки», «Красавица-рыбачка» (слова Гейне), «Партитура для хора и солистов», «Мельник, мальчик и осел» (партитура), «Песня про кота» (для детского ансамбля), «Ты голубыми глазами» (романс на стихи Гейне), «Ты не пароход» (шуточная песня).

Большинство своих пьес Гаврилин дарил Томашевской: «Однажды он зашел в класс с улыбкой, но очень неуверенно и остановился у двери. Прижал к себе какие-то листочки и молчал. Потом подошел к пианино и робко подал их мне. Это были листки из альбома по рисованию, нотный стан расчерчен очень ровно, написано аккуратно: “Г. Гейне. Красавица-рыбачка. Для голоса с сопровождением фортепиано, музыка В. Гаврилина”. А сверху: “Посвящаю Т.Д. Томашевской в день ее рождения. Кажется, нечего желать, кроме хорошего. Правда?”»[3].

[1] *Гаврилин В.А.* Слушая сердцем…

[2] «Этот удивительный Гаврилин…» / Сост. Н.Е. Гаврилина / СПб.: Композитор, 2008. С. 21–22.

[3] Там же. С. 26–27.

Итак, уже в юные годы (в 13 лет) Гаврилин обратился к творчеству совсем не детского поэта, показал свои опусы приезжему ленинградскому педагогу, Ивану Михайловичу Белоземцеву. Встречу с ним, конечно, организовала Т.Д. Томашевская. Судя по ее воспоминаниям, «Красавица-рыбачка» произвела на столичного гостя особое впечатление, хотя сам автор позже отзывался об этом сочинении не иначе, как о детской, очень смешной музыке.

Изучая ранние работы Гаврилина, можно сделать вывод, прежде всего, о том, что несмотря на позднее поступление в музыкальную школу он прекрасно разбирался и в гармонии, и в форме, а кроме того – был наделен ярко выраженным мелодическим даром. Последнему, разумеется, суждено было в полной мере раскрыться в сочинениях центрального периода творчества. Но уже в детские годы будущий автор хрестоматийно известных вокальных опусов обладал особым композиторским умением, а именно – *мелодическим слышанием стиха*. Иными словами, ранние гаврилинские темы рождались под впечатлением от поэтических опусов Гейне. Потом Г.В. Свиридов скажет об этом: «Ведь вы сочиняете вместе со словами? Это уже рудиментарный способ, редкий сейчас»[1]. И сам Валерий Александрович в одном из интервью, словно отвечая Свиридову, заметит: «У меня, наверное, действительно какой-то рудимент того периода. У меня рождается прямо *нота в слог*»[2] (курсив мой. – *К. С.*).

II. Становление авторского стиля: особенности драматургии «Немецкой тетради»

По рекомендации И.М. Белоземцева Гаврилин поехал в Ленинград, поступил в школу-десятилетку при консерватории, а позже и в саму консерваторию. О создании масштабных вокальных циклов юный автор тогда не задумывался: он сочинял в основном инструментальную музыку, нередко в духе Д.Д. Шостаковича – композитора, чьи опусы знал наизусть. Но педагог по специальности, Орест Александрович Евлахов, был уверен, что «обращение к вокальным жанрам музыки помогает <…> выработке выразительной и пластичной мелодики у учащегося, закрепляет в его сознании мысль о главенствующей роли мелодического начала в музыкальном творчестве вообще»[3].

Игнорирование вокальных жанров грозило Гаврилину отчислением из консерватории: естественно, он срочно принялся за поиск поэтических источников. В итоге выбор был сделан: студент решил вновь обратиться к творчеству своего «детского» поэта. Собственно, с сочинениями Генриха Гейне он не расставался никогда, причем читал и перечитывал не только

[1] *Гаврилина Н.Е.* Наша жизнь (по дневникам и не только). СПб.: Композитор, 2014. С. 273.

[2] *Гаврилин В.А.* Указ. соч. С. 180.

[3] Орест Евлахов – композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания. Л.: Советский композитор, 1981. С. 95.

его стихи, но и прозу. У Валерия Александровича имелся томик стихов немецкого автора: он взял его в школьной библиотеке, да так и не вернул. Позже в доме появилось и собрание сочинений, которое вскоре было испещрено гаврилинскими пометами.

Возможно, еще в детские годы, когда создавалась «Красавица-рыбачка», будущий автор «Немецких тетрадей» почувствовал близкую ему фольклорную линию гейневской лирики. Композитор неоднократно отмечал, что «в творчестве Гейне с необъяснимой силой преломлены интонации немецкого фольклора, а в любом фольклоре есть что-то общее: простота, доступность, искренность чувств, и общительность – обязательное свойство»[1]. Здесь, по сути, впервые (именно в связи с «Немецкой тетрадью») Гаврилин говорит о своем композиторском кредо, а именно – о демократичности музыкального языка, о доступности музыки любому слушателю: «Люди сочиняют музыку прежде всего для того, чтобы можно было общаться, иначе она не нужна, она теряет смысл. И вся глубина чувств, которая заложена в народной музыке, в народной поэзии, – она только для того, чтобы общаться со своими ближними. И вот, начиная с этого сочинения, "Немецкой тетради", я главной задачей своего творчества сделал одно – общительность»[2].

Первая «Немецкая тетрадь», произведение, отличающееся стилевой самостоятельностью, свидетельствующее о яркой самобытности авторского почерка, было завершено в 1962 году, когда композитору исполнилось всего 23 года. Именно в поэзии Гейне Гаврилин обрел свою неповторимую интонацию, которая потом будет слышна в «Русской тетради» и в «Военных письмах», в «Скоморохах» и в «Трех песнях Офелии».

Среди знаковых черт стиля, например, воплощение художественных образов посредством персонажной интонации[3], с характерными для нее изобразительностью и рельефностью, семантическая многомерность одних и тех же интонаций, парадоксальные жанровые сочетания и модуляции. Одним словом, уже в этом цикле проявилась яркая театральность мышления Гаврилина. Но одно дело – найти наконец свой путь, и совсем другое – угодить профессору.

Евлахову «Немецкая тетрадь» решительно не понравилась. Для Гаврилина его резко отрицательное мнение, конечно, было катастрофой, он даже думал об уходе из консерватории. В то же время популярность вокального цикла (вне стен вуза, но в профессиональных музыкантских кругах) росла с каждым днем. Причины этого очевидны: во-первых, зримая

[1] *Гаврилин В.А.* Указ. соч. С. 119.

[2] Там же.

[3] Термин *интонация персонажа* был предложен В.В. Медушевским. Согласно его концепции интонацию персонажа отличают «выпуклость, рельефность обнаружения телесно-моторных признаков; небольшие размеры тем, отграниченность, нередко и контрастность мотивов, закругленность, ограненность кадансами как бы соответствуют телесной завершенности и определенности персонажей» (Цит. по: *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 71).

театральность музыки, во-вторых, концентрация действия вокруг одного-единственного героя – поэта-мечтателя, ищущего идеал романтика, словно продолжающего шубертовские и шумановские типажи.

Его образ раскрывается многопланово. В шести песнях, контрастно расположенных и на первый взгляд не связанных между собой, высвечиваются разные свойства романтической натуры: ранимость и мечтательность, ироничность и склонность к трагическому мироощущению. Исподволь, будто пунктиром прочерчивается типичная гейневская история о неразделенной любви. Развязка трагедии совпадает с ее кульминацией: Петер приходит на свадьбу своей возлюбленной и со слезами на глазах смотрит, как она танцует с новым избранником (последняя часть цикла – «Ганс и Грета»).

Здесь интонация стона-вопля, сопровождаемая механическими «колокольными» аккордами фортепиано, призвана передать состояние тяжелейшего душевного страдания героя-романтика, для которого потеря возлюбленной равносильна утрате смысла жизни. Причем колокольный звон вырастает в данном случае из темы свадебного танца. Подобный метод жанровой перекодировки одних и тех же интонаций в дальнейшем будет очень характерен для Гаврилина.

В «Разговоре в Падерборнской степи», например, посредством жанрового переосмысления трихордовой попевки (песня-пастораль с оттенком колокольности – плясовая песня) подчеркивается антагонизм двух гейневских героев: романтика и скептика

Усиление театральности, сценичности проявляется в наиболее важных направлениях работы композитора с текстом. Прежде всего это связано с подчеркиванием характерности речи того или иного героя. Основным способом достижения этого является многократный повтор одних и тех же фраз, слов или слогов, а также включение слов, изначально отсутствующих в поэтическом тексте.

Прием повторения служит в ряде песен устойчивым средством выражения иронии. К таким песням относятся, например, «Разговор…», «Добряк», «Милый друг мой». В последней включение зова «А-у!», а также семикратное повторение реплики «Но не можешь сердца скрыть», четырехкратное повторение фразы «дыра в жилете» выражают насмешку над влюбленным поэтом.

Итак, уже первый многочастный цикл Гаврилина требовал от исполнителей не только музыкального, но и актерского дарования.

Триумфальное шествие «Немецкой тетради» началось после ее премьерного показа в Доме композиторов 20 января 1962 года. Сочинение исполняли А. Почиковский и И. Головнёва. Позже «Немецкая тетрадь» звучала в интерпретации А. Ведерникова и Н. Гуреевой, С. Лейферкуса и И. Головнёвой. Всюду цикл имел огромный успех, и даже Орест Евлахов, довольно долго не признававший уникальность этого опуса, в итоге изменил свое мнение.

III. Романтические тенденции во втором цикле на стихи Гейне: особенности вокально-театрального синтеза

Гаврилин об успехе «Немецкой тетради» отзывался как о непреднамеренном, обусловленном в первую очередь его обращением к творчеству любимого поэта: «Получилось совершенно случайно. Я напал на поэзию Генриха Гейне, вдруг увидел, какие это удивительные мудрые мысли, как это написано – просто и музыкально. И с тех пор Гейне для меня является эталоном, мерилом музыкальности стиха»[1].

В письме музыковеду Н.А. Шумской от 9 марта 1965 года композитор отмечал: «Моя мечта – написать русскую оперу и композицию по отрывку из "Зимней сказки" Гейне (нечто вроде оратории с танцами и бытовыми сценами) – глазами русского, как и все, желающего того, чтобы два народа, так часто (волею судеб) сталкивающиеся в разрушительных войнах, навсегда полюбили друг друга, потому что дух каждого из них – велик и прекрасен и взаимно необходим. Это дух Маркса, Гейне, Мусоргского, Гайдна, Брехта, Чайковского…»[2]

Валерий Александрович был, вероятно, последним романтиком в русском музыкальном искусстве. По крайней мере, в наше время, увы, не появилось новых композиторов, мечтающих о создании оперы на гейневский сюжет. Нет и продолжателей песенных традиций Шуберта, Шумана… И сама тематика вокальных циклов – неразделенная любовь лирического героя, его поклонение прекрасной и гордой красавице, отдавшей свое сердце другому, крушение по этой причине всех надежд и чаяний, трагическое переживание одиночества – вряд ли может считаться современной. Но, по словам самого Гаврилина, он не верил в современное – его интересовало только вечное[3]. Поэтому новое обращение в 1972 году к поэзии Гейне и создание «Немецкой тетради» № 2 было закономерным, тем более если принять во внимание многолетнюю любовь Гаврилина к творчеству этого автора.

Создавая либретто «Второй немецкой тетради», композитор будто бы брал поэта себе в соавторы. При этом он не ограничивался каким-либо одним переводом, но, как и в случае с первой «Немецкой тетрадью», свободно компоновал разные[4]: его, вероятно, в первую очередь интересовал не стиль перевода, а само содержание стихотворного текста.

Вполне естественно, что второй цикл многопланово развивал сюжет первого, обогащал историю любви новыми деталями и поворотами, при-

[1] *Гаврилин В.А.* Указ. соч. С. 82.

[2] Там же. С. 22.

[3] Цит. по: *Гаврилин В.А.* О музыке и не только… Записи разных лет. СПб.: Композитор, 2012. С. 212.

[4] Авторы переводов: В. Левик, С. Маршак, А. Глоба, А. Плещеев, П. Карабан, Ю. Тынянов, В. Гаврилин – в I «Немецкой тетради»; В. Левик, С. Маршак, Ю. Тынянов, П. Карп, Т. Сильман – во II «Немецкой тетради».

званными еще более обострить трагическое несоответствие мира идеального, воображаемого героем-романтиком, и мира реального, в котором «дорогая пошла под венец и стала жить в любви да совете с глупейшим из всех дураков на свете».

Соответственно, нужны были и иные средства выразительности. Поэтому для нового «немецкого спектакля» композитору-режиссеру понадобился целый вокальный театр. Примечательно, что это сочинение, посвященное музыковеду Арнольду Сохору, сам автор даже не называл циклом: в его записях фигурировал заголовок – «Вторая немецкой тетрадь для пения и фортепиано»[1]. Тем самым подчеркивалась огромная драматургическая роль инструментального начала (в «Тетради» шесть (!) самостоятельных фортепианных интерлюдий): «Это сочинение – рассказывал автор, – вокально-фортепианное в полном смысле, то есть роль фортепиано столь же значительна, сколь и роль голоса. <…> Первые три интерлюдии исполняются вторым пианистом на фортепиано, помещенном за сценой. После № 10 певец покидает эстраду, и № 11 исполняется из-за сцены. Если по каким-либо причинам второе фортепиано невозможно поместить за сценой, то тогда четвертая и пятая интерлюдии, а также № 11 исполняются на <…> втором фортепиано»[2].

Уже из одного этого описания перемещений музыкантов можно сделать вывод о том, что композитор мыслил «Вторую немецкую тетрадь» как некое театрализованное действо. Подтверждение этому – слова самого Гаврилина: «В исполнении предполагается элемент актерской игры. Оно может сопровождаться пантомимой, изображающей – в зависимости от содержания – музыкальные военные шествия, светские танцы, а также различные душевные состояния: вдохновение, раздумье, смерть и т. д. <…> Автор не счел нужным в подробных, мелких деталях динамики, темпа, агогики навязывать манеру и характер исполнения, рассчитывая на художественную чуткость и инициативу исполнителей»[3].

По сути, «Вторая немецкая тетрадь» – это еще одна (после «Русской тетради») своеобразная моноопера Гаврилина. Действуют здесь и найденные в «Русской тетради» драматургические закономерности. Это, например, конфликтное противопоставление образов – в данном случае героя-романтика и его соперника, гусара (причем первый показан в динамике, второй – статично), волновой принцип развития, где кульминационные вершины образуют сквозную линию. Прочерчивается определенный сюжетный ход: первая кульминация – трагическое переживание потери возлюбленной («В сердце моем горе… Лишь ее я потерял… я слезам отставку

[1] «Жанр определить трудно, – отмечал автор, – так как написана она в рондо-сонатной форме. По сути дела, это вокально-инструментальная соната. Она выстроена по определенным законам драматургии: экспозиция, разработка, реприза» (Цит. по: *Гаврилина Н.Е.* Указ. соч. С. 217).

[2] *Белов Г.Г.* «…Я главной задачей своего творчества сделал одно – общительность» // *Гаврилин В.* Собрание сочинений. Т. XII. СПб.: Композитор, 2007. С. 9.

[3] Там же. Закономерно, что два приведенных высказывания предваряют в партитуре нотный текст: во многом они могут служить руководством для музыкантов-исполнителей.

дал!»), вторая – высмеивание поэтом гусара-соперника (здесь герой подражает звучанию гусарской трубы: «Тум-ту-ру, ту-ру-ру-ту, тум-ту-ру»), третья – уход героя («Уеду, вернусь – и вы будете снова ни холодны, ни теплы, как всегда. И я пойду по вашим могилам, а в сердце холод и пустота»). Наконец, ретроспективная логика развертывания сюжета: об исходе трагедии известно с самого начала. При этом во «Второй немецкой тетради» последняя песня основана на материале первой: и та и другая раскрывают главенствующий в цикле образно-содержательный мотив сомнений, тревожных предчувствий лирического героя.

Трагические переживания реальности сменяются погружением в иллюзорный мир. Вдруг поэт-романтик представляет, что возлюбленная все-таки станет его женой. Отсюда и в музыке – завораживающие колыбельные интонации, призрачная колокольность. И тем горше последующее неизбежное осознание одиночества, причем страдания, тоже как в предыдущей «Тетради», ориентированы вовне. Герой обращается ко «всему свету»; своеобразным зрителем и одновременно участником действия становится «военный народ» – гусары (их характеризует парадная маршевая музыка).

Интонационным фундаментом «Второй немецкой тетради» служит малотерцовая лейтинтонация, которая в том или ином виде появляется в тематизме большинства песен и интерлюдий, наделяясь взаимоисключающими значениями. Ее изначальный вопросительный характер во многом обуславливается гармонической неустойчивостью (на сильную долю такта приходится гармония уменьшенного вводного секстаккорда).

Во втором разделе девятой песни лейтинтонация выступает средством характеристики Антигероя. Здесь она появляется в жанровом обличии марша. Но она же служит средством характеристики состояния завороженности, мечтательности в пятой части цикла (партия фортепиано).

Как и в первой «Тетради», действенным средством усиления театральности выступает прием остинатного вращения одних и тех же речевых оборотов. Например, повторение слов и слогов в песне «Трубят голубые гусары» создает эффект сбивчивой речи взволнованного человека, характеризует состояние душевного смятения героя, переживающего измену возлюбленной: «Бе-да, да-да, с военным народом, устроили нам ку-ку-ку-терь-му! Ты да-да-да-же свое сердечко сдала, сдала на постой кой-кому! Кой-кому, кой-кому, кой-кому, кой-кому, кой-кому, кому, кому, кому, кому?» И в целом повторность, присущая игровым художественным формам, получает в музыке Гаврилина самые разнообразные преломления. Одно из них, например, связано с переносом тем из одного сочинения в другое (излюбленный гаврилинский метод). Другое восходит к многократному возвращению к одним и тем же интонациям, словам и слогам в рамках одного сочинения (а нередко и одной его части) – и это тоже становится важным компонентом композиторской техники.

Исполнителей «Второй немецкой тетради» было несколько. Судьба сочинения складывалась так: в 1977 году Музфонд отпечатал текст на рота-

принте, а издан цикл был только в 1981 году. В первой редакции он был исполнен консерваторским преподавателем Б. Лушиным и пианистом А. Каганом (1976). Затем, уже во второй редакции, прозвучал в 1978-м в блистательном исполнении С. Яковенко и Ю. Смирнова.

Композитор неоднократно подчеркивал в разговорах с Сергеем Борисовичем Яковенко, что в сценическом поведении он может быть абсолютно свободен. В итоге актерская интерпретация поразила, в самом положительном смысле, не только Гаврилина, но и всех слушателей-зрителей: песню «Мне снился сон, что я Господь…» знаменитый баритон исполнял, лежа на рояле.

Потом циклом заинтересовалась З.А. Долуханова и стала разучивать его со своими учениками. Этим произведением увлеклась и пианистка Н.А. Тульчинская. Она подготовила его с певцом Владимиром Черновым, который спел «Тетрадь» во Дворце театральных деятелей (1988), но вскоре уехал за границу, поэтому другого концерта не было.

«По прошествии очень долгого времени, – вспоминала Тульчинская, – (прошло восемь лет) я решилась, не знаю даже и как, сделать обе “Немецкие тетради” <…> и стала заниматься с певцом Игорем Гавриловым. <…> Мы работали четыре месяца по пять дней в неделю. Валерию Александровичу, слава Богу, понравилось – и это было счастье»[1]. Концерты состоялись в Ленинграде, в Смоленске, в Москве, в Вологде, и всюду «Немецкие тетради» пользовались грандиозным успехом.

IV. Утраченный опус Валерия Гаврилина

В 1973–1975 годах Валерий Александрович работал над вокальным циклом «Вечерок», куда включил сочиненный ранее романс на слова Гейне «Лунным светом»[2]. Таким образом строки немецкого автора оказались вписанными в совсем иной сюжетный контекст: речь шла уже не о романтическом герое, а о пожилой женщине, которая, перелистывая страницы старинного альбома, вспоминает счастливые мгновения своей ушедшей юности.

Однако кроме этих сочинений, написанных на стихи Гейне, существовала и «Третья немецкая тетрадь». Она имела подзаголовок «Бимини» (по названию гейневской поэмы).

Сам Гаврилин рассказывал о своей немецкой трилогии: «*Первая тетрадь* – более юношеская, более романтическая, некоторые номера написаны на тексты, использованные крупнейшими немецкими композиторами (“Бедный Петер” и т. д.). Это сочинение о любви романтической. *Вторая* – трагедия более зрелого человека, разлад действий, крушение мира иллюзий, но вместе с тем сохраняется светлое восприятие мира. Реминисценции из Бетховена, Моцарта, Шумана, Малера. Все стихи о любви

[1] «Этот удивительный Гаврилин…» Указ соч. С. 230.

[2] Помимо Гейне цикл создавался на стихи А. Шульгиной, народные, а также самого Гаврилина. Опус посвящен его первой исполнительнице – З.А. Долухановой.

неудачной, но на фоне картин действительности. К Гейне в ряд пристраиваются все музыкальные классики. *Третья* – "Бимини" – остров фантазий, где все бесконечно счастливы. Форма точно такая же, как и во "Второй". Это сочинение надежды. Это зрелый Гейне»[1] (курсив автора – *К. С.*).

Куда исчез гаврилинский «остров фантазий», созданный на стихи из «Бимини» и других произведений немецкого поэта? История драматическая: этот цикл, так же как и действо «Свадьба», был полностью сочинен и записан, но случайно выброшен вместе с ненужными нотами при переезде на другую квартиру в 1996 году. Гаврилин тяжело это переживал, решил восстановить оба произведения. По найденным черновиковым записям он стал заново воссоздавать свою прекрасную страну «Бимини». Но завершить эту работу не успел, осталось только несколько текстов Гейне, выведенных аккуратнейшим почерком Валерия Александровича. В их числе и такие:

Колыбель моей печали,
Склеп моих спокойных снов –
Город грёз, в чужие дали
Ухожу я, – будь здоров!
***
В царство молодости вечной,
На волшебный Бимини,
В чудный край мечты плыву я,
Будьте счастливы, друзья!

Кошка-крошка Мимили,
Петушок Кики-рики,
Будьте счастливы, мы больше
Не вернемся с Бимини.
***
Причудам дерзостно и смело
Я жизнью жертвовал всегда.
Я проиграл, но не беда, –
Не ты ли, сердце, так хотело!

Итак, по воле случая, последним монументальным действом на стихи Гейне стала «Вторая немецкая тетрадь», появившаяся на свет в 1972 году. Отметим попутно, что помимо трех указанных опусов, у Гаврилина был замысел и «Четвертой немецкой тетради» – в Каталоге сочинений мастера, в разделе Замыслы значится: «Путевые картины» (Немецкая тетрадь № 4)[2].

[1] *Гаврилина Н.Е.* Указ. соч. С. 217–218.

[2] Валерий Гаврилин. Каталог сочинений. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Композитор, 2016. С. 124.

VI. Заключение

Вокальный стиль Гаврилина во многом сформировался под воздействием поэзии немецкого автора. Именно гейневская лирика подвигла композитора на создание его первого вокального цикла. Уже в нем отчетливо обозначились ключевые черты стиля. Позже они закрепились во втором монументальном сочинении на стихи Гейне, представляющем уникальную форму вокально-театрального синтеза, приближающуюся по своей драматургии к моноопере.

Как и Гаврилин, Гейне прожил сравнительно недолгую жизнь, немного не дожив до 60 лет. Как и автор «Немецких тетрадей», был он и реалистом, и в то же время лириком, наделенным особой душевной чуткостью, ранимостью. В его поэзии совсем юный музыкант, воспитанник вологодского детского дома, ощутил, несмотря на отдаленность эпохи, нечто принципиально близкое себе. И, вероятно, уже в детские годы принял решение, которое позже записал: «Если в нашем времени чего-то очень явственно не хватает, надо вспомнить, что ведь когда-то оно было. Нет в сегодняшней жизни романтизма, рыцарства, бессребреничества – пусть это будет в музыке»[1].

[1] Гаврилин В.А. Слушая сердцем… Указ. соч. С. 229.

Е.А. Артамонова

Неизвестные страницы русской музыкальной культуры: к истории создания Гимна СССР. Архивные находки

I. Вступление

История создания оркестровки Государственного Гимна СССР в 1943 году не была исследована и широко освещена в публикациях, несмотря на то, что композитор Сергей Василенко подготовил подробную статью для печати, в которой рассказал о своей встрече со Сталиным и членами Политбюро, давшими разрешение на радиотрансляцию по всей стране Гимна СССР в его оркестровке. Автору настоящей статьи посчастливилось работать с архивами композитора, изучать его публикации в библиотеках Москвы и Лондона и обнаружить ранее неизвестные сочинения и документы. Цель публикации – восстановить цепочку событий с того момента, когда песню Александрова (уже известную в то время как «Гимн партии Большевиков», мелодия которого, в свою очередь, являлась обработкой его же песни «Жить стало лучше») утвердили в качестве нового Государственного Гимна СССР, и оценить роль Сергея Василенко в ее оркестровке.

II. Кто такой Сергей Василенко?

Многолетняя и многогранная творческая деятельность композитора, дирижера, педагога, филантропа и общественного деятеля Сергея Никифоровича Василенко (1882–1956) неразрывно связана с Москвой и историей России первой половины XX века. Почти пятьдесят лет (1906–1941, 1943–1956) он преподавал композицию и инструментовку в Московской консерватории, воспитав плеяду композиторов, музыковедов и исполнителей, ставших впоследствии ярчайшими представителями многоликой русской музыкальной культуры. Среди них Александр Александров, Анатолий Александров, Николай Голованов,

Леонид Половинкин, Дмитрий Рогаль-Левицкий, Николай Рославец, Игорь Способин, Арам Хачатурян, Павел Чесноков и многие другие.

Задолго до Революции 1917 года Василенко-композитор приобрел известность и уважение благодаря своему глубокому пониманию и музыкальному проникновению в русскую национальную культуру и традицию, включающую знаменный распев и крюковое пение с его истоками в старообрядчестве, фольклор, красочные образы русских пейзажистов, поэзию символизма и мистику эстетики Серебряного века. Его музыкальный язык сформировался под сильным влиянием традиций русской композиторской школы XIX века, под воздействием стиля Танеева, Ипполитова-Иванова и Скрябина, но с оттенками раннего модернизма. Русская история и культура стали источниками музыкального вдохновения и выражения Василенко, а его интеллект и широчайшая эрудиция восхищали современников. Некоторые критики называли его «глубоким аналитиком»[1] за основательные знания не только русской, но и зарубежной музыки, особенно Вагнера, французских импрессионистов, традиции трубадуров и труверов, народной музыкальной культуры Востока и Запада. Маштабность его знаний и мастерство в их применении, особое слышание инструментальных красок и их «микстов» (качество, которое Василий Сафонов отметил у Василенко еще в студенческие годы) позволяли композитору проявлять свой талант разнообразно и самобытно. Он скончался в 1956 году, оставив обширное композиторское наследие, насчитывающее более 146 опусов. Среди них пять симфоний, концерты для балалайки, трубы, виолончели, арфы, кларнета, фортепиано, валторны, небольшие оркестровые произведения (в том числе «Экзотическая сюита» и две «Китайские сюиты»), семь опер и семь балетов, камерная и инструментальная музыка, романсы, хоры, обработки народных песен, десятки переложений и многое другое.

Во второй половине XX века наследие Василенко выпало из поля зрения музыкантов и слушателей, а он приобрел репутацию незначительного советского композитора-конформиста. Однако неопубликованные архивные документы и материалы, которые автору удалось обнаружить, показывают Сергея Никифоровича порядочным человеком и талантливым музыкантом. Поиск своей «ниши» в советской музыкальной культуре вынудил его скрывать от власти и публики многие музыкальные произведения, которые писались в стол. В них Василенко – мастер композиции и инструментовки, владеющий изящной звуковой палитрой, разнообразными стилистическими подходами к гармонии и ритму, форме и фразировке, артикуляции и динамике[2]. В то же время ряд его произведений

[1] *Браудо Е.М.* Сорокапятилетие творческой деятельности заслуженного деятеля искусств С.Н. Василенко. РГАЛИ. Ф. 2024 (Браудо, Евгений Максимович). Оп. 1. Ед. хр. 37. Л. 18.

[2] *Artamonova E.* Unknown Sergei Vasilenko and His Viola Compositions: Recent Discoveries in Russian Archives [Неизвестный Сергей Василенко и его альтовые произведения. Недавние находки в российских архивах]. Journal of the American Viola Society, №1, vol. 28. 2012. P. 33-47. http://eprints.gold.ac.uk/7604/. Artamonova E. Liner Notes, Sergei Vasilenko and the Viola, 2-11 //

формировался в свете требований советской власти, цензуры в области искусства и государственных заказов. Необходимость содержать семью и поддерживать ее социальный статус вынуждали Василенко избегать ненужных политических шагов и неоправданных рисков. Дворянское происхождение композитора могло иметь для него фатальные последствия. В связи с публичной лояльностью Василенко к советской власти и новому пролетарскому обществу многие факты его биографии до недавнего времени оставались неисследованными либо неверно интерпретировались. Среди них – заказ на инструментовку Гимна СССР.

III. Конкурс на написание гимна

Объявление о замене «Интернационала» новым Государственным Гимном СССР в декабре 1943 года не стало большой неожиданностью. Иностранный, французский по происхождению «Интернационал» не мог представлять страну в разгар ее войны с нацистами. Текст устарел и не соответствовал времени. Из протокола Политбюро ЦК ВКП(Б) «О государственном гимне»:

«Ныне существующий Государственный гимн Советского Союза "Интернационал" не отвечает положению Советского государства, так как: 1) Он только призывает к борьбе эксплуатируемых, к раскрепощению от насилия и к построению нового мира, то есть говорит о задачах, которые трудящиеся Советского Союза уже решили; 2) Не отражает в своем содержании коренных изменений, происшедших в нашей стране на базе Советов, и не выражает социалистической сущности Советского государства, ввиду чего "Интернационал" остается признанным гимном для трудящихся капиталистических стран, которым еще предстоит борьба за свое освобождение от капиталистического рабства».

Отметка о голосовании: «т.т. Сталин, Молотов, Калинин, Ворошилов, Микоян, Каганович, Берия, Маленков, Щербаков, Вознесенский – за». Утверждено 25 октября[1].

Новый гимн, созданный своим, советским автором, должен был продемонстрировать солидарность всех граждан страны, прославить достижения и мощь государства под руководством Сталина, следовавшего заветам «великого» Ленина. Конкурс был открыт для всех. Участие в нем интерпретировалось как государственная обязанность, своего рода повинность – независимо от того, хотел ли кто участвовать или нет. Некоторые

Sergei Vasilenko. Complete Music for Viola and Piano. Elena Artamonova (viola) and Nicholas Walker (piano). Toccata Classics, TOCC 0127, 2011, compact disc [вступ. статья Артамонова Е.А. Сергей Василенко и альт // Сергей Василенко. Первая полная коллекция произведений для альта и фортепиано. Елена Артамонова (альт), Николас Уокер (ф-но)]. http://www.toccataclassics.com/cddetail.php?CN=TOCC0127

[1] Музыка вместо сумбура. Композиторы и музыканты в стране Советов, 1917–1991. Документы. Ред.-сост. Максименков Л.В. М.: Демократия, 2013. С. 228–229.

композиторы и поэты представили несколько вариантов гимна, тем самым показывая свое рвение и услужливость власти, ведь успех в конкурсе однозначно гарантировал известность и почитание на государственном уровне. К 25 октября 1943 года стихи Сергея Михалкова и Габриэля Эль-Регистана были утверждены, но потом, в течение еще двух месяцев, авторы дорабатывали свой текст, следуя личным рекомендациям Сталина. 14 декабря Сталин утвердил финальный вариант текста и сделал выбор в пользу музыки Александра Александрова, подчеркнув, что в своем решении руководствовался «доступностью этой музыки массам, которые знали ее еще раньше»[1]. Официальное заявление об утверждении и принятии текста и музыки нового гимна было опубликовано в «Правде» только 22 декабря 1943 года.

Невероятный размах конкурса и прослушиваний отражен в обширном списке его участников. В постановлении Совета Народных Комиссаров СССР, опубликованном в «Правде», и других газетах 5 января 1944 года была объявлена благодарность 165 композиторам и 41 поэту, принявшим участие в конкурсе. Помимо официальной словесной благодарности за проделанную работу все участники получили денежное вознаграждение, варьировавшееся от 4 и 8 – до 100 тысяч рублей. Александр Александров, Михалков и Эль-Регистан получили по 100 тысяч. Композиторы, чьи гимны были отобраны для хоровых и оркестровых прослушиваний, получили по 8 тысяч. Остальные участники – по 4 тысячи за каждый новый вариант музыки и текста.

IV. Оркестровка гимна

Заказ на оркестровку нового Государственного Гимна СССР, написанного Александром Александровым, бывшим студентом Василенко, обеспечил социальную протекцию Василенко в последние годы жизни. Согласие на этот заказ было смелым и рискованным шагом для всех его участников, так как успех зависел не только от качества работы, но и от того, насколько она понравится Сталину. Так композитор Виктор Кнушевицкий (1906–1974), в прошлом обучавшийся и у Василенко, и у Александрова, сделал оркестровку для всех номеров финального раунда конкурсных прослушиваний. Сталину понравилась музыка Александрова, но оркестровку он раскритиковал[2]. Тогда к участию в проекте привлекли Василенко, хотя позже ни в одном из документов он не упоминал о том, что заменял кого-то. Композитор лишь отметил, что Александров попросил

[1] *Василенко С.Н.* Сталин И.В. Воспоминания. Главы. РГАЛИ. Ф. 2871 (Собрание архивов деятелей литературы). Оп. 1. Ед. хр. 72. Л. 2а.

[2] *Laurel E.* Fay. Shostakovich: A Life. – New York: Oxford University Press. 2005. С. 139. 2. Dmitry Shostakovich. Testimony, ed. Solomon Volkov. London: Faber & Faber. 2005. С. 201–205. *Boris Gasparov.* Five Operas and a Symphony: World and Music in Russian Culture. – New Haven, London: Yale University Press. 2005. С. 214–218.

его взяться за эту работу, поскольку считал лучшим в деле оркестровки[1]. Это характеризует Сергея Никифоровича как благородного и деликатного человека, не опустившегося до слабости сталкивать лбами своих коллег. Ту же тактичность он проявил в своей речи на пленуме Союза Композиторов СССР в 1948 году, проходившем под знаком постановления Жданова о композиторах-формалистах[2].

V. Принципы оркестровки

С 1 января 1944 года до развала Советского Союза в декабре 1991 года оркестровая запись Государственного Гимна СССР начинала радио- и телетрансляции по всей стране. Имя Василенко в связи с гимном было названо лишь однажды. 8 января 1944 года газета «Литература и искусство» опубликовала на своей заглавной странице серию статей о первом исполнении Гимна СССР. Там же была размещена заметка Василенко – на сегодняшний день единственный аналитический очерк, раскрывающий методы оркестровки Государственного гимна:

«На мою долю выпала великая честь – провести инструментовку гимна для симфонического оркестра. Задача инструментатора вообще заключается в том, чтобы как можно ярче и полнее выявить музыкальное содержание произведения, причем расположение внутренних и крайних голосов дается гораздо шире, чем это дается в фортепианном изложении, поскольку для этого в оркестре имеются большие возможности.

Приступая к столь ответственной работе, как симфоническая инструментовка нового гимна Советского Союза, я думал раньше всего о том, чтобы средствами оркестровых красок выразить всю полноту огромного содержания текста и музыки гимна. Гимн должен звучать мощно и в то же время просто, торжественно, хорально, но без лишнего движения средних голосов. В этом отличие симфонической инструментовки гимна. Яркой, но в то же время простой звучности следует добиваться иными средствами, например, применением кларнетов и гобоев в необычно высоком регистре. В соединении с первыми и вторыми скрипками они дают звенящую звучность.

Важно, чтобы припев гимна звучал с особой силой. Для этого в первой же фразе припева: “Славься, Отечество наше свободное” оркестр переходит на более интенсивный регистр. Кульминационного звучания музыка достигает в третьей строке припева: “Знамя советское, знамя народное…” Поэтому, начиная за два такта до этой фразы, оркестр должен передать большой подъем, который достигается в инструментовке усилением верхнего регистра при одновременном усилении басов.

[1] *Василенко С.Н.* Страницы воспоминаний. М., Л.: Государственное музыкальное издательство. 1948. С. 19.

[2] *Василенко С.Н.* Моё выступление на Первом пленуме. РНММ. Ф. 52 (Василенко, Сергей Никифорович). Ед. хр. 1536.

Многолетний опыт подсказал мне необходимость дать плавную, широкую линию самой мелодии гимна на фоне крепкой основы хорального звучания среднего регистра.

Инструментовка сделана сейчас для симфонического оркестра обычного состава. В настоящее время я заканчиваю работу по инструментовке музыки гимна для усиленного симфонического оркестра»[1].

Стоит отметить, что Василенко удалось в сжатой форме передать суть своей работы над голосоведением и оркестровкой. Другие авторы (и в том числе выдающийся дирижер Александр Мелик-Пашаев) писали свои статьи в духе времени – чрезмерно восхваляли текст и музыку гимна.

«Оркестру Большого театра Союза ССР была доверена большая, почетная и ответственная задача: первому сыграть новый гимн Союза Советских Социалистических Республик. <…> Я лично, как гражданин Советского Союза, как художник, как дирижер, никогда не забуду первого исполнения нового гимна. Это были изумительные, неповторимые минуты», – отмечал А. Мелик-Пашаев[2].

VI. Частное прослушивание и банкет с членами Политбюро

В архивах РГАЛИ хранятся неопубликованные воспоминания Василенко, датированные 7 августа 1947 года, о Сталине и частном прослушивании гимна, организованном для него и членов правительства в Большом театре 30 декабря 1943 года в 22 часа. За прослушиванием последовал банкет, который Василенко смог покинуть лишь в 6 часов утра следующего дня[3]. Как отмечал композитор, в ту ночь гимн прозвучал в трех разных аранжировках троекратно. Сначала – в исполнении хора Краснознаменного ансамбля (до-мажорный вариант, за роялем – Александр Александров). Затем Военный показательный оркестр представил версию инструментовки Николая Иванова-Радкевича (за дирижерским пультом Семен Чернецкий). Последней прозвучала ми-бемоль мажорная версия Василенко в исполнении оркестра Большого театра под управлением Мелик-Пашаева. Прослушивания «прошли превосходно, музыканты старались изо всех сил»[4]. Когда закончились все выступления и члены правительства покинули ложу, офицер охраны нарушил воцарившуюся в зале тишину и попросил Василенко пройти в аванложу Сталина: «Товарищ Василенко, пожалуйте сюда!» На последовавшем затем банкете композитор сидел напротив Сталина, рядом с которым разместились Молотов, Берия, Калинин, Щербаков, Микоян, Храпченко, дирижеры Чернецкий, Мелик-Пашаев.

[1] *Василенко С.Н.* Принципы инструментовки // Литература и искусство. Раздел: В Совете Народных Комиссаров СССР. 8 янв. 1944.

[2] *Мелик-Пашаев А.Ш.* Первое исполнение гимна // Литература и искусство. Раздел: В Совете Народных Комиссаров СССР. 8 янв. 1944.

[3] *Василенко С.Н.* Сталин И.В. Воспоминания. Главы. РГАЛИ. Ф. 2871. О. 1. Ед. хр. 72. Л. 1.

[4] Там же. Ед. хр. 72. Л. 1а.

Рядом с Василенко сели Александр Александров, Иванов-Радкевич, Михалков и Эль-Регистан.

Воспоминания Василенко испещрены множеством правок. Текст редактировался совместно с Марией Николаевной Виташевской (1901–1986) – писательницей, ответственным лицом Гослитиздата. Подобная редакторская скрупулезность явно свидетельствует о том, что заметка готовилась к публикации. Процитируем речь Сталина, произнесенную в присутствии членов Политбюро и коллег. Иосиф Виссарионович не только выразил благодарность Василенко за оркестровку, доступную массам, но и объяснил враждебное отношение большевиков к культурному наследию и его представителям.

«Про Александрова говорить я не буду – нам он всем известен, и его учитель, и присутствующие здесь дирижеры знают его еще лучше. Про музыку мы говорить не будем, мы не специалисты, а про оркестровку имеем право сказать![1] Почему? Потому что это звучит реально, ярко, выражая все, что находится в музыке, и об этом может судить всякий слушатель, не имеющий специального музыкального образования. Александров – наш, он давно для нас работает, а вот я хотел сказать о тех, кто пришел к нам на помощь.

В начале Революции было другое отношение к старым мастерам, и отношение неправильное… Говорили: “нам не нужно наследие прошлого, создадим все новое, неслыханное с нашей молодежью”. Это было неправильно, как и было много уродливых явлений, что неизбежно в начале Революции. Как же можно, чтобы наука, литература, музыка и живопись не опирались на опыты предыдущих не годов, а столетий? Чтобы старые мастера не пришли со своим опытом, со своими знаниями, не научили бы молодежь строить новую жизнь? Вот товарищ пришел к нам на помощь, и какой блестящий результат мы получили! Он уже далеко не молод, но я вижу, что он полон сил и энергии… Пожелаем ему еще долгих лет такого же здоровья и такой же энергической работы, чтобы он не только сам давал бы нам свои произведения, но и научил бы своему мастерству нашу молодежь! За Ваше здоровье, Сергей Никифорович!»[2]

Поверить этой искусно составленной и отрежессированной речи, полной комплиментов и покаяния за прошлое, могли только наивные и неопытные люди, среди присутствующих таких, скорее всего, не было. Сталин продолжал говорить со своими гостями в отеческой манере:

«Здесь мы видим редкое и трогательное соединение: подряд сидят т. Василенко, т. Адександров и т. Иванов-Радкевич, сделавший военную инструментовку, которой мы все довольны. Александров учился у профессора Василенко, а Иванов-Радкевич у Александрова. Выходит – отец, сын и внук»[3].

[1] Сталин любил говорить о себе во множественном числе, как лицо царской крови.

[2] *Василенко С.Н.* Сталин И.В. Воспоминания. Указ. соч. Главы. Ед. хр. 72. Л. 2а-3.

[3] Там же.С. 3.

Василенко воспринял его фальшивый тон и произнес благодарственную речь, в которой выразил глубокую признательность за поддержку искусству:

«В такое время, когда все внимание занято неслыханной, жесточайшей войной, наш дорогой Иосиф Виссарионович находит время и силы обращать внимание на искусство… И он, и члены Правительства прослушали неисчислимое количество гимнов. Иосиф Виссарионович лично работал с авторами над исправлениями текста… Его участие в искусстве выражается не только в создании гимна, он вообще зорко и неустанно следит за русским искусством. И если теперь возможно продуктивно работать во всех областях искусства, то этим всецело мы обязаны Иосифу Виссарионовичу»[1].

Василенко подчеркнул, что он не процитировал речь Сталина слово в слово, но сегодня и этот текст сполна передает безропотное подчинение композитора верховной власти в искусстве.

VII. Оркестровка Рогаль-Левицкого

Согласно документам бывшего студента Василенко и его коллеги, профессора Дмитрия Романовича Рогаль-Левицкого, он еще раз переоркестровал Государственный Гимн Александрова по личному распоряжению Сталина весной 1944 года[2]. Нет оснований сомневаться в том, что такая оркестровка действительно была, хотя Василенко преднамеренно оставили в полном неведении, оберегая 72-летнего композитора от лишних волнений. В то же время возникает вопрос о количестве изменений, внесенных Рогаль-Левицким в эту переоркестровку. В его статье говорится, что были добавлены арфы, колокола, фразы пиццикато у нижних струнных, кроме того, в завершающих строфах была усилена звучность. Тем не менее Василенко не заметил никаких изменений, когда слушал гимн в присутствии Рогаль-Левицкого, и порадовался за оркестровку, как за свою собственную, а Рогаль-Левицкий не решился сказать правду. Партитуры обоих вариантов помогли бы разрешить возникший вопрос, но, к сожалению, копия оркестровки Василенко в архивах найдена не была. Предположение автора настоящей статьи о лимитированности изменений в переоркестровке гимна частично подтверждается словами Сталина, адресованными Рогаль-Левицкому, которые процитированы в статье Владимира Лакшина: «Вы взяли лучшее, что было прежде, соединили со всем хорошим, что придумали сами, и получилось то, что нужно. Очень хорошо».

[1] *Василенко С.Н.* Сталин И.В. Воспоминания. Указ. соч. С. 3а.

[2] Сообщено О.Г. Дигонской автору статьи 13.07.2012. *Рогаль-Левицкий Д.* Страницы воспоминаний, ред. О. Дигонская // Музыкальная академия. 1998, № 3. С. 159–175. *Лакшин В.Я.* О 281-м авторе гимна / Дмитрий Рогаль-Левицкий. Гимн // Независимая газета, Раздел: архив. 12 фев. 1991, № 19. С. 5.

Статья Лакшина, вышедшая в «Независимой газете» 12 февраля 1991 года, основана на ранее неопубликованных воспоминаниях Рогаль-Левицкого, написанных в Москве и датированных 11–20 апреля 1944 года. После кончины Рогаль-Левицкого в 1962 году их передали Владимиру Лакшину, сыну друга семьи. Мемуары описывают прослушивание новой оркестровки Государственного Гимна и последовавший затем банкет в присутствии Сталина и членов Политбюро (весна 1944).

Рогаль-Левицкий не указал дату прослушивания, но новости, полученные Сталиным ночью во время банкета (о том, что Красная армия вышла на 85-километровом участке к реке Прут – государственной границе СССР и об освобождении города Каменец-Подольского) указывают на 26 марта 1944 года.

VIII. Вывод

Василенко искренне гордился результатом своей оркестровки. В неопубликованных воспоминаниях, написанных в период между концом 1949 и началом 1950 года, он выразил чувство благодарности за проявленное доверие, подчеркнув, что участие в столь важной государственной миссии для него большая честь[1]. Его внешняя благонадежность и признание власти, безусловно, помогли выжить и продолжить профессиональную деятельность. Вероятно, Сталин был в определенной степени прав, заключив, что общий результат оркестровок Василенко и Рогаль-Левицкого был очень хорош, поскольку подошел не только советской, но и постсоветской власти. Один из парадоксов нашего времени состоит в том, что в 2000 году Государственный Гимн СССР с новым, третьим вариантом текста[2], сочиненным тем же поэтом Сергеем Михалковым, стал Государственным Гимном Российской Федерации и продолжает звучать в современной России.

[1] *Василенко С.Н.* Автобиографические записи. РГАЛИ. Ф. 2579 (Фёдоров, Василий Васильевич). Оп. 1. Ед. хр. 408. Л. 23.

[2] В 1977 году в процессе десталинизации была утверждена обновленная версия – без упоминания имени Сталина.

Н.К. Самойлова

Инструментальный ансамбль в русской музыке: тембровые новации

XXI век уже внес свои коррективы в соотношение искусства камерно-ансамблевого исполнительства и современного сообщества. В культуре ансамблистов возникают новые тенденции, характеризующие жизнь жанра. На этапе современности уже в музыке XX столетия стилевая полифония ансамблей с фортепиано проявила себя особенно доказательно. Здесь, с одной стороны, наблюдается дальнейшее развитие и обогащение норм и принципов классического искусства, а с другой, параллельно идет рост радикальных преобразований, отрицающих апробированные временем жанровые и тембровые каноны. Однако в любом случае ключевым понятием становится композиторская трактовка жанра, где также возникает вопрос о стиле жанра, где экспериментирование находит благодатную почву, прежде всего в контексте индивидуального стиля композитора.

В музыке XXI столетия камерность по-прежнему в числе важных составляющих общестилевых музыкальных процессов. В силу этого она активно воздействует на обновление самого феномена звукового образа ансамбля с участием фортепиано. Именно в таком конгломерате инструментов сама тембровая сфера легко трансформируется, проявляя гибкость и подвижность. Существенно здесь и другое. Жанровая область камерной музыки завершившегося столетия значительно расширилась за счет интенсивного развития самих жанров, ранее менее востребованных композиторской практикой. Кроме того, позитивным оказался стилевой взаимообмен как внутри жанров ансамблевой музыки (дуэт, трио, квартет и квинтет), так и совсем иных камерных сфер с более многочисленным составом участников. В тембровом представительстве ансамблей все большую роль начинают играть новые принципы звукоизвлечения на разных инструментах, что повлияло на их репертуар.

С позиции XXI века стало очевидно, что среди прочего имеет место отход от классического состава, связанный с поиском новых тембровых сочетаний. Нередки случаи, когда тембр становится доминирующим

средством выразительности, а поиски в области тембра – заданной самоцелью. Причем происходит это не только как следствие увлеченности композиторов другим звуковым полем, например, электронной музыкой. Это отмечает С. Слонимский в статье «Третий авангард и пути музыки»: «Нынешнее ультрасонорное направление – это новейший “третий авангард”. В некоторой мере мы вновь находимся в самом начале музыкальной истории, у ее истоков – его величество тембр вновь правит бал… Но это уже тембр индустриально оснащенный, инструментально и компьютерно сверхвооруженный. Это уже не сама наивная природа, а ее технически рафинированный “ультратембровый суперкомплекс”»[1].

Жанр фортепианного квартета в музыкальной истории России последних веков

Подтвердим наши наблюдения обращением к судьбе такого жанра, как фортепианный квартет. При избранности тембрового состава жанр сохранил свою независимость и композиторскую востребованность. Известно, что фортепианный квартет – не изобретение завершившегося столетия. Время его зарождения в европейской музыке (появления ранних образцов) – первая четверть XIX века. Тогда именно данный состав квартета, сочетавшего фортепиано и три струнных голоса, закрепился как особая жанровая разновидность.

В России фортепианный квартет, как бы несколько запоздав со своим рождением, обрел уже к началу XX столетия полноправное гражданство в ряду других явлений камерно-инструментального творчества, став важным общемировым руслом его европейского развития. За сравнительно недолгий период русский фортепианный квартет показал себя как яркое явление в мировой истории жанра. Его становлению не предшествовали периоды борений, связанные в западноевропейской музыке XVII–XVIII веков с поисками в ансамбле классической формы, принципов взаимоотношений инструментов. Зародившийся жанр принял классический прототип как некую органичную для себя данность. При этом о своей романтической природе он заявил изначально. Интегрировав ценнейший опыт венских классиков, русский фортепианный квартет вместе с новой образностью адаптировал и черты русской художественной ментальности и отечественного фольклора, и то, что было важно для возможностей трех струнных голосов.

Отсюда становится ясно, почему структура содержания отечественных фортепианных квартетов оказалась как бы целиком погруженной в область лирики с характерным для нее комплексом субъективных переживаний. Последнее, естественно, не привело к сужению идейно-образной сферы жанра.

Вместе с тем в отечественной музыке отношение к жанру квартета, прежде всего струнного, на рубеже XIX–XX веков было неоднозначным

[1] *Слонимский С.М.* Третий авангард // Играем с начала. 2014. № 9. С.3.

и у композиторов, и у исполнителей. Так, П. Чайковский, являясь автором большого количества сочинений различных жанров, ни разу не обратился к фортепианному квартету. Наоборот, высказывания композитора свидетельствуют, что долгое время он был в стане противников ансамблевой музыки[1].Тем не менее существуют факты, которые все-таки указывают на тяготение мастера к камерному жанру. Так, во второй части Второго фортепианного концерта «тембровый план композитора восходит к идее тройного солирования, где кроме рояля на функции премьеров выдвигаются виолончель и особенно скрипка»[2]. Подобное обращение к камерности отмечают и исследователи: «…не предвестие ли это траурного трио для скрипки, виолончели и фортепиано, которое Чайковский посвятит в 1882 году “памяти великого художника” – Николая Григорьевича Рубинштейна?»[3]. Примечательно, что данный ансамблевый цикл оказал существенное влияние на дальнейшее развитие камерно-инструментального жанра. Как отмечает Т. Гайдамович, «масштабность концепции, подлинный симфонизм, сочетание философской глубины содержания с демократичностью воплощения – вот те основные моменты, наличие которых после трио Чайковского станет почти обязательным для сочинений подобного рода»[4].

Существует и ряд других невыясненных вопросов. В частности, «почему именно девятнадцатилетнему С. Танееву, еще не завершившему свое обучение в Московской консерватории, Чайковский поручил определенную корректорскую работу по изданию Первого фортепианного концерта (ор. 23), а имя Танеева было выставлено Чайковским (до февраля 1875 года) в первоначальном посвящении на автографе партитуры концерта»[5]. Не оказало ли определенное влияние на самого Чайковского тяготение его ученика к камерному жанру? Известно, что для Танеева камерная музыка явила собой одну из наиболее значимых сфер композиторского творчества мастера. Как пишет М. Скребкова-Филатова, «можно ли представить себе русскую камерную музыку второй половины XIX – начала

[1] Говоря, например, о фортепианном трио, он, в частности, писал в одном из писем к фон Мекк: «Дело в том, что по устройству своего акустического аппарата я совершенно не переношу комбинации фортепиано со скрипкой и виолончелью solo. Эти звучности кажутся мне взаимно отталкивающими друг друга…» (*Гайдамович Т.А.* Русское фортепианное трио: история жанра. Вопросы интерпретации. М.: Музыка, 1993. С. 131).

[2] *Долинская Е.Б.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки. М.: Композитор, 2005. С. 367.

[3] *Райскин И.Г.* XIV Московский Пасхальный фестиваль к 175-летию Петра Чайковского. S://WWW.MARIINSKY.RU/PLAYBILL/PLAYBILL/2015/5/1/3_2000.

[4] *Гайдамович Т.А.* Указ. соч. С. 137.

[5] *Вайдман П.Е.* С.И. Танеев и П.И. Чайковский: из истории взаимоотношений // Памяти Сергея Ивановича Танеева. 1915–2015: Сборник статей к 100-летию со дня смерти. М.: Научная библиотека, 2015. С. 7.

XX века без имени Сергея Ивановича Танеева?»[1] Это созвучно заключению другого современного исследователя: «В начале XX века он [Танеев] стал центральной фигурой в нравственном и профессиональном плане для музыкальных кругов старой столицы. И практически возглавил московскую композиторскую школу»[2].

Инструментальный ансамбль в творчестве С. Танеева

Инструментальному ансамблю как существенной магистрали композитор отдавал много творческих помыслов. Сам совокупный объем созданного Танеевым в данной сфере уникален для русского мастера XIX – начала XX века. Композитор определил ее для себя ведущей областью, где разведывал и осваивал на отечественной почве разные жанровые ветви. Прав был Б. Асафьев, утверждая, что именно в творчестве Танеева «…русская камерная инструментальная музыка окончательно перешла из стадии отдельных художественных более или менее удачных произведений, а также из области ансамблей, рожденных салонным музицированием, в сферу высшего музыкального сознания»[3]. Отсюда внушительный итог[4] и коренные черты мышления композитора. Русский национальный стиль предстает в камерно-инструментальных произведениях Танеева в ярко выраженном индивидуализированном варианте, откристаллизовавшемся на базе типичных образно-выразительных приемов, характерных для русской психологизированной драматургии, которые получили развитие в творениях П. Чайковского и А. Бородина, Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского, С. Рахманинова, Н. Метнера и Н. Мясковского. Ансамблевое творчество композитора обогащает представления о русском национальном музыкальном характере и стиле. Собственное понимание Танеевым национального в музыке, как считает Г. Лукина, определяется следующим: «Национальное – вовсе не воссоздание видимых явлений русской жизни, тех или иных особенностей русского характера

[1] *Скребкова-Филатова М.С.* Танеев – полифонист и романтик // Памяти Сергея Ивановича Танеева. С. 5.

[2] *Грачев В.Н.* С. Танеев – А. Пярт и В. Мартынов: линия пророчества в музыкальной культуре Отечества // Памяти Сергея Ивановича Танеева. С. 150.

[3] *Асафьев Б.В.* Русская музыка XIX и начала XX века. 2-е изд. Л.: Музыка, 1979. С. 222.

[4] Соната для скрипки и фортепиано a-moll (без op. 1911), Трио (для скрипки, альта и виолончели D-dur, без op., 1880, и h-moll, без op., 1913; для 2 скрипок и альта, op. 21, D-dur, 1907; Фортепианное трио, op. 22, D-dur, 1908; для скрипки, альта и тенор-виолы, op. 31, Es-dur, 1911), струнные квартеты (Es-dur, без op. 1880; C-dur, без op., 1883; A-dur, без op., 1883; d-moll, без op., 1886, по 2-й редакции - 3-й, op. 7, 1896: 1-й, op.4, b-moll, 1890; 2-й, op. 5, C-dur, 1895; 4-й, op. 11, a-moll, 1891; 5-й, op. 13, A-dur, 1903: 6-й, op. 19, B-dur, 1905; G-dur, без op., 1905), Фортепианный квартет op. 20, E-dur 1906; квинтеты (1-й струнный – для 2 скрипок, альта и 2 виолончелей,op. 14, C-dur1901, 2-й струнный - для 2 скрипок, 2 альтов и виолончели, op. 16, C-dur, 1904; Фортепианный, op. 30, g-moll, 1911), Andante для 2 флейт, 2 гобоев, 2 кларнетов, 2 фаготов и 2 валторн (без op. 1883).
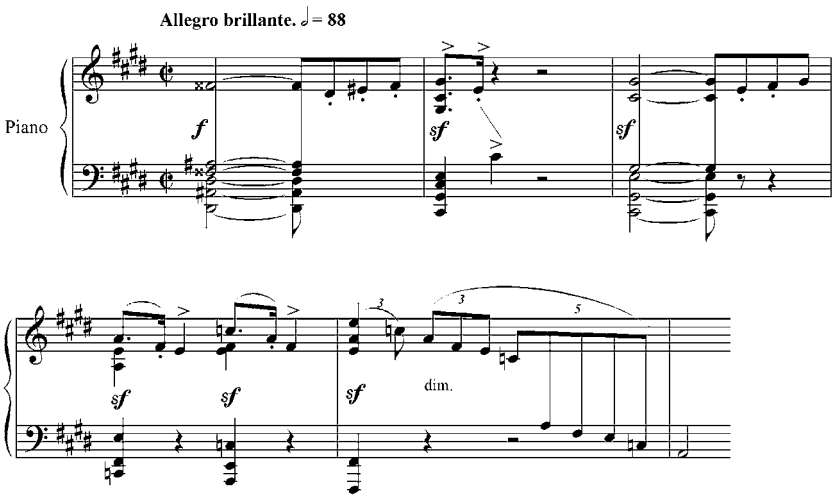
и не цитирование народных музыкальных тем… Своей главной задачей [Танеев] полагал выявлять “певческое начало” как атрибут национального сознания в любой форме…»[1]

Сам этап аналитической подготовки позволил ансамблевым сочинениям композитора не просто резонировать со стилевыми веяниями времени (поиск средств технического и фактурного перевооружения музыкальных текстов), но и поднять ансамблевый жанр с фортепиано на иной уровень, прежде всего глубоких философских обобщений.

В камерном творчестве Танеев демонстрирует постоянное соприкосновение с иными жанрами. Так, за квартетами, использующими ресурсы струнных голосов с максимальным углублением содержания, последовало освоение им других ансамблевых форм, адаптирующих масштабные концепции монументальных жанров. Доказательством этой тенденции становится последовательное создание струнных квинтетов и фортепианного квартета. По наблюдениям современников, «монументальный стиль еще не был никак свойствен русскому музыкальному сознанию»[2]. Танеев же, монументализируя, шел как бы вразрез с общим направлением развития отечественной камерной музыки, тогда ориентированной более в сторону изобразительности, красочности и сжатости форм. В камерно-ансамблевых циклах получат выражение все основные художественные идеи и образные сферы, свойственные симфоническому, кантатному и оперному творчеству мастера: глубокие раздумья, драматизм и душевный героизм, – в рамках крупных концепций, которые ранее в русской музыке были прерогативой оперы, симфоний.
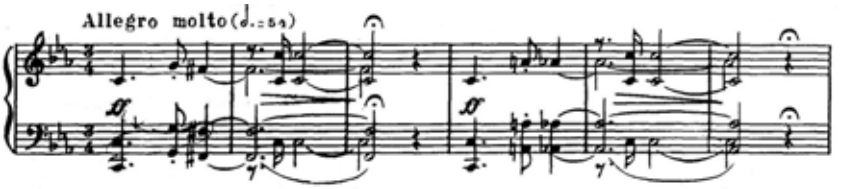
Так, например, образцы тематизма драматического плана можно встретить в первых частях симфонии c-moll и фортепианного квартета E-dur.

Пример 1.
С. Танеев.
Фортепианный
квартет E-dur



[1] *Лукина Г.У.* Творчество С.И. Танеева в свете русской духовной традиции: Монография. М.: Композитор, 2015. С. 3.

[2] *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Танееве. М.: Классика – XXI, 2003. С. 26.



Симфония c-moll

Об основных этапах эволюции отечественной и зарубежной ансамблевой музыки
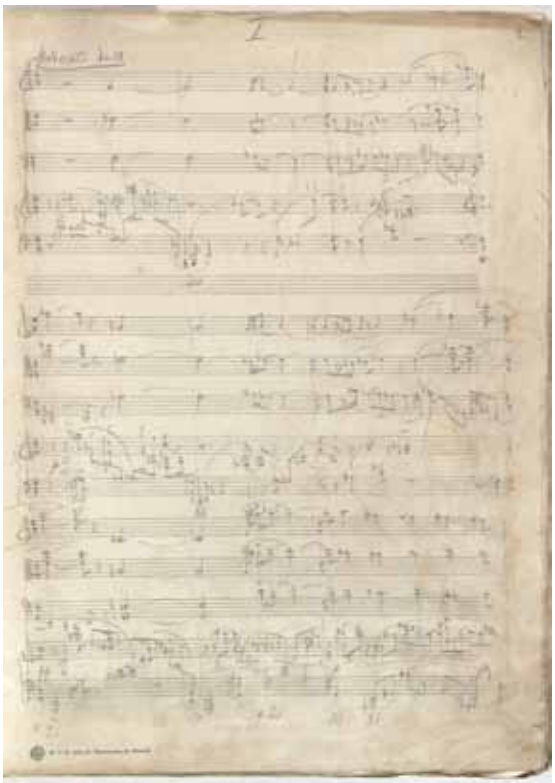
К рубежу XIX–XX веков параллельно с камерным творчеством Танеева разворачивается и деятельность в сфере струнных ансамблей с фортепиано других русских композиторов, в числе которых М. Ипполитов-Иванов, В. Золотарев, В. Зеленский и Г. Катуар. Большинство текстов фортепианных квартетов демонстрируют углубление нормативных признаков жанра. В частности, наблюдается неуклонное следование закономерностям сонатно-симфонической структуры цикла, а также закрепление типов соотношения инструментальных партий. Устанавливаются и другие стилевые параметры, по которым развивался фортепианный квартет в минувшем столетии.

Интерес композиторов XX века к рассматриваемому жанру возникает относительно регулярно. Само же развитие квартета происходит в контексте индивидуального авторского стилевого прочтения жанра. Рождаются такие разные по стилю сочинения, как фортепианный квартет В. Денбского (1942) и Соната-фантазия для фортепианного квартета М. Гнесина (1945), фортепианные квартеты М. Тица (1954) и В. Ширинского (1965).

Определить основные направления этапов развития жанра позволяет методология М. Арановского, рассматривающего эволюцию инструментальной музыки как триаду: сохранение канонических принципов жанра – обновление в рамках канона – и его новая жизнь, вне канона.

При этом оказывается, что стилевое движение фортепианного квартета в XIX и XX веках резонирует с общими эволюционными процессами в инструментальной музыке этих столетий. Начальный период развития рассматриваемого жанра в отечественной музыке практически относится к концу XIX века и охватывает первые два десятилетия XX века. Например, созданный на этом этапе квартетный опус М. Ипполитова-Иванова (1893) демонстрирует прямую связь с каноном жанра, где стилевой абрис фортепианного квартета Г. Катуара (1916) в целом вполне каноничен.

Вместе с тем о наличии в данном сочинении отдельных новых черт говорит, например, последовательное проведение принципов монотематизма. Наряду с этим особенности формообразования камерной композиции, где конструктивно замысел, с точки зрения цикла, может быть определен как форма, «размываемая» от части к части, позволяют рассматривать фортепианный квартет Г. Катуара как веху на пути к обновлению жанра.



Пример 2. Г. Катуар. Фортепианный квартет a-moll (фрагмент рукописи)

Ближе к середине завершившегося столетия происходит обновление жанра в рамках канона, например в квартете В. Денбского (1942) и в Сонате-фантазии М. Гнесина (1945). В последнем тексте композитор подчеркивает известную свободу формы, уточняя название произведения – соната-фантазия для фортепианного квартета. Кроме того, в обеих партитурах также имеет место некоторая новация в гармоническом слышании и в ритмической структуре. Классический состав квартета (струнное трио и фортепиано) сохраняется во всех названных сочинениях, созданных в первой половине XX века.
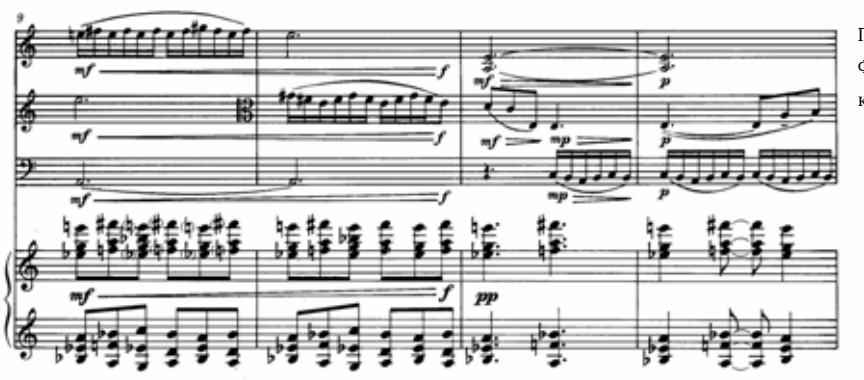
В группе камерных композиций последней трети XX века видны наиболее радикальные преобразования жанра. Оригинальные тембровые составы вводили в свои ансамбли С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Шнитке. Среди них лишь последний использовал традиционный состав ансамбля для трех струнных и фортепиано. Иначе к творческому решению подошли Губайдулина и Денисов.

Оба мастера создают ансамбль для четырех инструментов, выйдя прежде всего за рамки тембрового канона. Так, «Музыка для клавесина и ударных инструментов из коллекции Марка Пекарского» Губайдулиной (1971) представляет собой текст, отражающий такую важную тенденцию, как концертная функция ударных инструментов, ставшая особенно весомой в звуковой среде музыки XX столетия. Пьеса написана для ударника Марка Пекарского и пианиста Бориса Бермана. Основу ее фоносферы составляет музыка тембров, где объединены европейское чембало и восточные инструменты – китайские тарелки, чанг, бянь-джунь, а также помпейские тарелки. Автор «Музыки» стремится к тембровому равновесию всех участников. Обе части сочинения реализованы как контрастно-симметричное движение вверх (первая часть) и вниз (вторая часть). Текст Квартета включает две характерные аллюзии: на Вальс Шопена cis-moll (у бянь-джуня и помпейской тарелки), Фуги g-moll из первого тома «Хорошо темперированного клавира» И.С. Баха (у чанга).

На пути преобразования квартета имело место и новое «предложение» от Денисова, который создает программное сочинение «Боль и тишина» на стихи О. Мандельштама (1979). В звуковую среду квартета теперь привлечены голос и вербальный ряд. Создан также необычный тембровый синтез: меццо-сопрано, кларнет, альт и фортепиано. Подобный состав
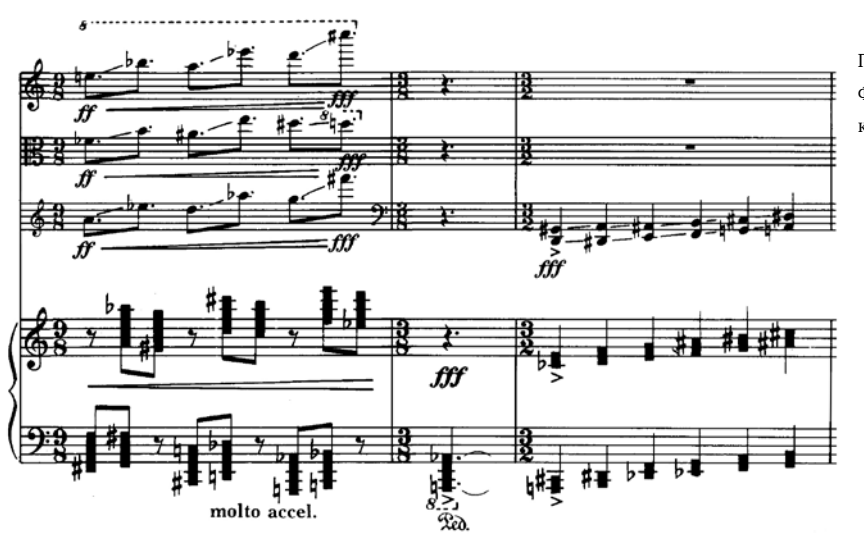
является собой пример индивидуального тембрового решения, избранного специально для данной партитуры. Близкие тенденции наблюдаются и в квартете для сопрано, флейты, альта и арфы на стихи Гете «Горные вершины» («Über allen Gipfeln ist Ruh…») Ф. Дружинина (1994).

Вместе с тем именно в XX веке композиторы делают доминирующей идею зримого не только сопоставления, но и противопоставления тембров. Так, в фортепианном квартете А. Шнитке почти в равной степени представлены обе темброво-звуковые идеи: единение и противопоставление, где особая роль отведена клавишному инструменту как лидеру, нередко выполняющему роль оркестра.



Пример 3. А. Шнитке. Фортепианный квартет

В этой ансамблевой композиции воплощается тембровая идея, где фортепиано и струнные нередко трактуются антагонистически. Именно здесь тембровая детерминированность позволила композитору предельно драматизировать замысел, в котором стержнем выступает идея конфликта личности и окружающего мира.



Пример 4. А. Шнитке. Фортепианный квартет

Следует также учитывать, что пианизм XX века не столько культивирует фактор кантиленности, сколько восходит к идее ударности или воспроизведению шумовых и звоновых эффектов (удары по крышке рояля или его корпусу, кластерные удары по клавиатуре, удары по струнам пальцами, молоточками и т. д.).

Подчеркнем и еще одну примечательную тенденцию: камерно-инструментальный ансамбль к началу минувшего столетия оказался уже достаточно подготовленным к звуковому воплощению новых смысловых и технологических направлений. Ансамбли были вовлечены в процесс освоения практически всех стилевых инноваций эпохи. В силу этого в начале XX века жанр заметно продвигается на музыкальной авансцене. Именно в этот период закладывался фундамент его стилевого и репертуарного изобилия, наблюдаемого в наши дни.

Причиной этого послужило многообразие стилевых направлений, тенденция к свободной трактовке ансамбля и сильнейшее его тяготение к самым разнообразным инструментальным комбинациям. Кроме того, явственно возросла роль детализированного тембрового письма.

Описанные явления имели место не только (а порой и не столько) в отечественном ансамблевом творчестве, но прежде всего мировой камерной музыке первой трети XX столетия, где стилевые тенденции были особенно многоликими – от соблюдения классических нормативов до разных форм экспериментирования. Целый ряд камерных произведений той поры отличает тяготение к объективному, светлому и позитивному видению мира и человека, что выражалось в уравновешенности форм и проясненной лексике[1]. Субъективно-романтическая специфика заявляла о себе изредка, что порой отражалось в эксклюзивно-тенденциозных заголовках. В их числе: «Случайности» (для фортепианного квартета) Ф. Шмитта (1939). Аналогичный настрой был в квинтетах: «31 мгновенье» (для деревянных духовых, челесты, ксилофона, ударных и фортепиано) П. Арма (1951), «14 способов описания дождя» (флейта, кларнет, скрипка, виолончель и фортепиано) У. Эйслера (1941).

Отметим: развитие отечественной камерно-инструментальной музыки второй половины XX века имеет глубинные связи с процессами, происходившими в зарубежном ансамблевом творчестве. Так, в русской музыке подобная тенденция выражена в уже ранее упоминавшемся сочинении Э. Денисова («Боль и тишина» для голоса, кларнета, альта и фортепиано (1979), а также в произведениях Ю. Каспарова («Пейзаж, уходящий в бесконечность» для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано (1991), В. Тарнопольского («Сцены из действительной жизни» для сопрано, флейты, валторны и фортепиано (1995).

[1] Таковы, в частности, Две интерлюдии для флейты, скрипки и фортепиано Ж. Ибера, Утренняя серенада для фортепиано и 18 инструментов Ф. Пуленка (1929), «Пастушьи песни» для фортепианного трио Б. Мартину (1940), Пастораль для флейты, скрипки и фортепиано Х. Андриссена (1956), Первый фортепианный квинтет Т. Бацевич (1952).

Другое направление представляют камерные композиции, относящиеся к ветви раннего авангарда. В качестве примера приведем квартет для скрипки, кларнета, тенора-саксофона и фортепиано А. Веберна (1980).

Отметим, что сама область камерно-инструментального творчества приобрела много особых черт в движении от романтической образности к множественности стилистических проявлений современности. Жанр ансамбля струнных с фортепиано прошел через разные фазы эволюционных процессов. Это сказалось на разных уровнях структуры композиций: содержательном аспекте, инструментально-тембровых решениях, переосмыслении функциональных ролей инструментов-партнеров, стабильных и мобильных чертах.

В современной композиторской практике востребованность жанра очевидна. В частности, именно в первое десятилетие XXI века возникла серия квартетных ансамблей с участием фортепиано, родившихся в стенах крупных учебных заведений: фортепианный квартет музыкально-педагогического института им. М.М. Ипполитова-Иванова, а также аналогичные ансамбли в студенческом варианте Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского – фортепианный квартет Credo и квартет Anno Domini.

В текущем столетии не требует специальных комментариев интерес композиторов-пианистов к ансамблевому концертированию со струнными.

Так, московский пианист-композитор Н. Мдоянц сочинил фортепианный квартет (2009) специально для Credo-квартета. Сочинение имеет три разнохарактерные части с привычными темповыми контрастами и образует характерный для камерной музыки цикл.

Сам же русский фортепианный квартет – не только прошлое, но и составная часть сегодняшней панорамы камерных жанров. Настоящим свидетельством его постоянного обновления являются партитуры современных композиторов и интерпретаторов. Лауреаты Международного конкурса памяти А. Шнитке и С. Рихтера молодые композиторы А. Бесоногов и А. Петайкин (2015) обратились к жанру фортепианного квартета именно классического состава.

Как видим, новейшая генерация ансамблей с участием фортепиано как стабильных по тембровому представительству, так и допускающих вариантное тембровое сочетание, свидетельствует о большой художественной потенции самой жанровой ветви, доказавшей всем ходом своего исторического развития неисчерпаемые возможности этой сферы.

С. Цчида

«Горчичное зерно» Рахманинова (значение лейтритма «троичного удара» в финале «Этюдов-картин», соч. 39)

Введение

С малым, но таящим великую силу горчичным зерном Господь сравнивал Царствие Небесное. «Ибо истинно говорю вам: если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: "перейди отсюда туда", и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» (Мф. 17:20). Подобно зерну, деяния апостольские способны принести богатые всходы, посеять на земле христианскую веру. Таковы и чаяния истинных творцов: их суть – вера в горчичное зерно.

Думается, в сочинениях Рахманинова, равно как и в опусах, допустим, И.С. Баха, можно найти множество доказательств веры. Сам Сергей Васильевич подчеркивал: «Любовь, горечь, печаль или религиозные настроения – всё это составляет содержание моей музыки»[1]. В интервью журналу «The Etude» (1941) он отметил: «Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли»[2].

Христианская мысль прочитывается не только в поэтических текстах вокальных опусов и в самой концепции сочинений Рахманинова (от мрака к свету), но и в многочисленных преобразованиях значимого для творчества композитора лейтмотива. Последний, в частности, обнаруживаем в «Шести музыкальных моментах» и «24 прелюдиях».

Ритмоформула, названная нами «троичным ударом», широко известна как любимый ритм Рахманинова. Однако до сих пор не было сколько-нибудь серьезных исследований, посвященных анализу творчества Мастера сквозь призму осмысления ключевого лейтритма. Вместе с тем вне

[1] *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в 3-х томах / Составление, редакция, предисловие, комментарии и указатели З.А. Апетян. М.: Советский композитор, 1978. Т. 1. С. 147.

[2] Там же. С. 145.

его понимания, вероятно, невозможно постичь тайну музыки русского классика, равно как нельзя пройти мимо знаменитого «мотива судьбы», изучая стиль Л. ван Бетховена[1].

Итак, в настоящей статье мы попробуем выявить и проанализировать принципы использования указанной ритмоформулы, типического кода музыки Рахманинова, на примере его «Этюдов-картин», соч. 39. Подчеркнем, что «троичный удар» представляет острый ритмический мотив из трех повторяющихся звуков. Но в широком смысле описываемая формула может включать и разные звуки (например: до, ре, до / до, ре, ми / и т. д.).

Тайна Этюдов-картин, соч. 39

Сергей Васильевич Рахманинов написал «Этюды-картины» (соч. 39) в тяжелый для страны революционный период (1916–1917). Сочинение впервые было исполнено самим автором в Петрограде 21 февраля 1917 года. В конце того же года 44-летний Рахманинов со всей семьей покинул Россию. Тогда он не мог и представить, что это не временная разлука, а прощание с родиной.

Так ор. 39 стал последним сочинением композитора, созданным в родной стране. И в этой связи наиболее притягательна тайна «картин», заключенная, в частности, в своеобразии тонального плана и роли финала в драматургии целого.

Тональный план

Цикл состоит из 9 пьес: восемь написано в миноре (фа, ля, фа диез, си, ми, ля, до, ре), девятая – в ре мажоре.

Подобный тональный план в истории музыки встречается не так часто: как правило, чередование тональностей подчиняется принципу контраста – мажор сменяется минором и т. д. Но у Рахманинова, внутреннему мироощущению которого были ближе, вероятно, минорные краски, схожую тональную организацию находим, например, в Шести музыкальных моментах, соч. 16: четыре пьесы написаны в миноре, две финальные – в мажоре.

Однако в Этюдах-картинах пропорции соблюдены иначе, чем в Шести музыкальных моментах: минор длится в два раза дольше, мажорное звучание, напротив, в два раза короче. Отсюда и иное восприятие тональной концепции цикла.

Итак, попробуем ответить на вопрос: какова драматургическая роль тонального плана в знаменитом опусе Рахманинова?

[1] Отметим попутно, что «мотив судьбы» появляется не только в Пятой симфонии, но и в других широко известных сочинениях. Например в сонатах для фортепиано («Appassionata», «Tempest», «Waldstein»), в Четвертом концерте для фортепиано, в Скрипичном концерте, в Сонате для виолончели соч. 69, в Квартетах соч. 74, соч. 95, и т. д.

Роль финала в драматургии целого

Быстрый мажорный финал после восьми минорных частей воскрешает в памяти известную японскую поговорку. Только речь идет не о «Кюси ни иссё», а о «хасси ни иссё»[1]. В чем же смысл? Какова идея финальной части цикла Рахманинова? Для разрешения этой загадки проанализируем сочинение целиком.

Образное содержание Этюдов-картин, соч. 39

Фумико Хитоцуянаги в своих работах констатировал, что Этюды-картины Рахманинова – квинтэссенция его фортепианного стиля. При этом исследователь имел в виду не только технический, но и смысловой аспект: отражение в этом опусе предгрозовой эпохи в истории России; он назвал этюды шедевром, без слов говорящим о значимых веяниях времени[2]. Одним словом, произведение весьма трудно для интерпретации – как технически, так и философски.

Поскольку в каждом этюде звучат начальные четыре звука знаменитой средневековой секвенции «Dies irae», некоторые музыковеды называют его «Вариацией на скрытую тему Dies irae».

Приведенные ниже названия (в скобках) были указаны композитором Отторино Респиги, который работал над оркестровкой некоторых Этюдов-картин (1930). «Разрешите мне, Мэтр, – пишет Рахманинов, – дать Вам несколько пояснений, касающихся тайн авторского замысла, которые, по моему убеждению, помогут Вам лучше понять характер этих “Этюдов” и, оркеструя их, найти нужные краски»[3]. Так автор посвящает аранжировщика в программу своих сочинений. Но необходимо иметь в виду, что время тогда было непростым: многие, и в том числе покинувшие пределы России художники, склонны были выражать свои мысли иносказательно. Поэтому рахманиновские заголовки могут лишь косвенно пролить свет на образный строй его пьес. При этом истинное содержание раскрывается только при детальном рассмотрении интонационного строя. Подчеркнем в связи с этим, что наиболее часто встречающиеся мотивы – это упомянутый троичный удар (лейтритм) и начальные звуки секвенции «Dies irae».

№ 1. В основе тематизма – каскады пассажей, бурлящих, словно ревущие волны. Имея в виду известный этюд Шопена, пианисты шепчут, что это нечто вроде «революционного этюда Рахманинова». В тематическом пассаже правой руки скрывается мотив «Dies irae» (вторая половина 1-го такта: ми-бемоль, ре, ми-бемоль, си).

[1] Игра слов в японском изречении. «Кюси ни иссё» буквально означает: «После девяти смертей одна жизнь», то есть после длительного безнадежного состояния – неожиданное спасение. А «хасси ни иссё» – «После восьми смертей одна жизнь», но так, разумеется, никто не говорит.

[2] 一柳富美子『ラフマニノフ　明らかになる素顔』東洋書店、2012年。(Fumiko Hitotsuyanagi. Revealing the true image of Rachmaninoff, Toyo shoten, 2016.) P. 48.

[6] *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в 3-х томах. Указ. соч. С. 271.

№ 2. Рахманинов в письме к Респиги назвал этот опус «Морем и чайкой». Основанная на «пустых» кварто-квинтовых ходах прозрачная мелодия звучит словно воспоминание о чем-то далеком, теперь несбыточном. В партии левой руки почти постоянно проводится мотив «Dies irae».

№ 3. Тематический материал первых тактов основывается на кратких попевках. Их вариантный повтор, акцентирование сильной и относительно сильной долей сообщают музыке характер взволнованного патетического высказывания. Следующая фраза, развертывающаяся с вершины-источника, включает мотивы секвенции «Dies irae» (такты 5–6 и т. д.).

№ 4. Интонационный строй этой Картины вызывает в памяти образы старинных танцев: о стилистике минувших эпох позволяют говорить, в частности, элементы модальности, полифонические приемы работы. Здесь неоднократно появляется ритмоформула, названная нами «троичным ударом». В средних голосах начальной темы при внимательном рассмотрении также можно различить звуки секвенции «Dies irae».

№ 5. Вероятно, одна из самых проникновенных мелодий в творчестве русского классика. В кульминационной зоне исходной теме (средний пласт фортепианной фактуры, партия левой руки) контрапунктирует ряд аккордовых фраз, названных профессором Московской консерватории Воскресенским «воплем русских деревенских женщин». В этом «вопле» также сокрыты мотивы «Dies irae».

№ 6. «Красная Шапочка и волк». С грозным «рычанием» начальных пассажей контрастируют легкие пассажи в высоком регистре. В развитии темы появляется отдаленный вариант «Dies irae» (9-й такт), он же звучит в среднем разделе (контуры средневековой секвенции постепенно вырисовываются из восходящего движения темы – после Poco meno mosso такты 4, 5, 6 и т. д.). Далее в музыкальную ткань исподволь вплетается и троичная ритмоформула (после темпового обозначения Presto). Можно предположить, что этот выдающийся опус повествует не столько о сказочных персонажах, сколько раскрывает вполне реальные, тяжело переживаемые композитором образы и темы революции.

№ 7. «Похоронный марш»[1]. Смысловой центр цикла, – словно похороны не одной личности, а целой страны и ее народа. В самом начале развертывания пьесы ее автор дает ремарку довольно редкую: *Lugubre* (дословно – *мрачно*). И далее (первые 13 тактов): *pesante* (тяжеловесно, подчеркнуто), *lamentoso* (жалобно). Сам композитор в письме к Респиги отмечал: «Итак, главная тема – это марш. Другая тема представляет собой хоровую песню. В части, начинающейся движением шестнадцатыми в c-moll и немного далее в es-moll, я представляю себе мелкий, непрестанный и безнадежный дождик. Развитие этого движения достигает кульминации в c-moll, это

[1] Профессор Московской консерватории В.К. Мержанов упорно убеждал автора настоящей статьи: «Садакацу, ты обязательно должен играть этот шедевр», поскольку многие пианисты избегают исполнения седьмого этюда-картины, соч. 39.

церковный звон. Наконец, финал – это начальная тема или марш»[1]. Не тот ли колокольный звон, который писал художник в своем этюде-картине, обрушился в реальности на Россию в 1916–1917 годах? Завершается пьеса отголоском темы *lamentoso*.

«Похоронный марш» – единственный в цикле номер, где не звучит ни мотив «Dies irae», ни ритмоформула «Троичного удара»[2].

№ 8. По настроению – светлая печаль, словно долгожданное успокоение после долгой скорби. В верхнем пласте фактуры вновь фигурирует преобразованный мотив «Dies irae». Далее (раздел «a tempo meno mosso») вслед за ниспадающим с вершины-источника пассажем вновь появляется ключевая ритмоформула – троичный удар (такты 58, 60), затем он же – в поступенно восходящем движении (такты 75, 77 и 78), и как легкий отзвук, отдаленное воспоминание о прожитом – в коде (такты 92–97). В заключительных тактах лейтритм, сопряженный с вопросительной интонацией, прозвучит еще трижды и растворится в тишине.

№ 9. Этюд-картина начинается с громового удара колокола. В тематизме рассматриваемая ритмоформула фигурирует беспрерывно (в целом – около 115 раз; если же называть «троичным ударом» мотив из повторяющихся звуков – 80 раз). Немаловажно с точки зрения драматургии и концепции цикла, что в этой части пропорциональное соотношение «Dies irae» и троичного удара меняется с точностью до наоборот[3].

В первом Этюде-картине секвенция «Dies irae» звучала в верхнем регистре, троичный удар – в нижнем. Подчеркнем, что мотив секвенции в основном фигурировал в контексте пассажей и имел преходящий характер (партия правой руки), в то время как троичный удар подчеркнуто резко, акцентированно звучал в партии левой, достиг самых низких в пьесе тонов (см. *rallentando* (замедляя), такты 45–77). Подобное соотношение сил не менялось вплоть до второй половины 8-й пьесы, где троичный удар появился в высоком регистре.

В заключительной части «Dies irae» ни разу не звучит в высоком регистре: здесь мотив секвенции появляется в среднем (7-й такт) и нижнем пласте фортепианной фактуры (70-й такт)[4]. В то же время всецело в высоком регистре господствует ритмоформула троичного удара. Зачастую сопряженная с ней интонация основывается на повторяющихся точках-

[1] *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в 3-х томах. Указ. соч. С. 271.

[2] Вариант троичного удара – повторяющийся до-бемоль, пониженный основной тон, привносящий элемент острой диссонантности (партия левой руки, 14–19-е такты).
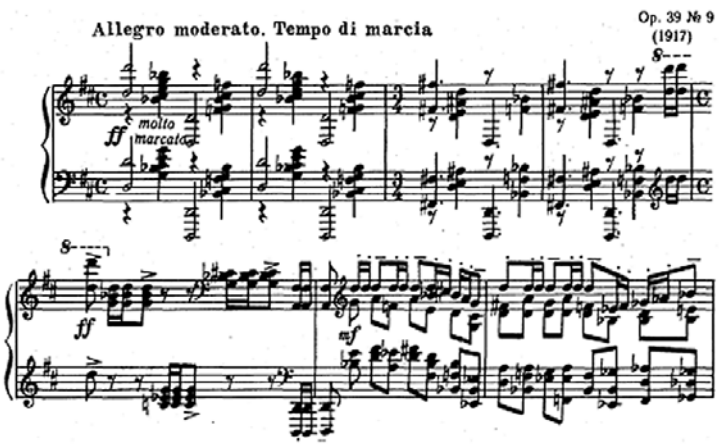
[3] Отметим в связи с этим, что в музыкальной ткани, при наличии любого количества голосов, наиболее слышимым (четко выделяемым человеческим слухом) является верхний голос. Именно поэтому мелодия зачастую пишется в верхнем голосе (по этой же причине, кстати, обращаясь в толпе к одному человеку, мы инстинктивно повышаем голос).

[4] Отдаленный отголосок, скорее, аллюзию на мотив знаменитой секвенции находим в такте 94: в целом фигура похожа, но отсутствует ключевой, начальный тон, поэтому мотив становится невесомым, растворяется в многоплановой фактуре финального этюда.

тонах (как сильные «три стука») либо имеет восходящую направленность (7–13 тт.).

Так в контексте драматургии целого ритмоформула троичного удара вытесняет мотив средневековой секвенции. В интонационной форме цикла прочитывается ключевая для творчества русского классика идея: смерть отступает перед лицом Божьей силы. При этом символом образа смерти традиционно служит секвенция «Dies irae»[1], олицетворением божественного начала выступает троичный «утвердительный» мотив.

Рядом с темповым указанием «Allegro moderato» значится: «Tempo di Marcia». Авторский программный подзаголовок (из письма к Респиги) – «Восточный марш» (Пример 1).



Пример 1. С. Рахманинов. Этюды-картины, соч. 39. № 9

Думается, для русских композиторов мир Востока – это, прежде всего, мир, противостоящий Западу. При этом Восток, как известно, включает и Японию, и Китай. Однако Харрисон констатирует, что в финале Этюдов-картин (соч. 39) нет ни одной черты, хотя бы отдаленно напоминающей восточные марши[2].
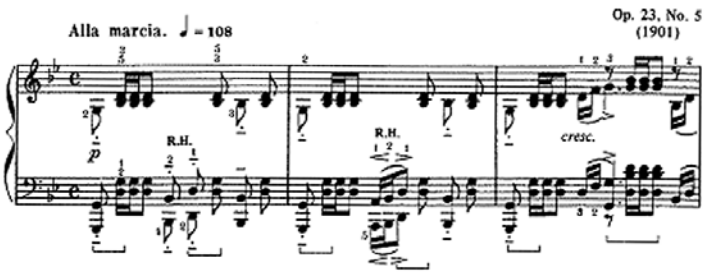
Финальная часть рассматриваемых этюдов, скорее, вызывает в памяти другой знаменитый и очень часто исполняемый опус Сергея Васильевича – Прелюдию соль минор, соч. 23, № 5. В ее тематизме также часто встречается троичная ритмоформула. Повторяется и начальное указание: «Alla marcia» (буквально – как марш. Пример 2).

Из этих примеров следует, что троичная ритмоформула нередко связывается в творчестве Рахманинова с маршевым началом. Однако этим

[1] Рахманинов, кстати, трактовал «Dies Irae» не только как знак смерти, но и как символ нечистой силы. На это он, в частности, указывал в письме к хореографу Михаилу Фокину, когда тот задумал балетную постановку «Симфонических танцев» (письмо от 29 августа 1937 г. См.: *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в 3-х томах. Указ. соч. Т. 3. С. 114).

[2] См. об этом: マックス・ハリソン『ラフマニノフ　生涯、作品、録音』音楽之友社、2016年。(Max Harrison. Rachmaninoff. Life, Work, Recordings. Ongakunotomo sha, 2016. P. 199).

Пример 2. С. Рахманинов.
Прелюдия соль минор, соч.23, № 5



спектр значений не исчерпывается (особенно если речь идет об Этюдах-картинах).

Коль скоро указанная ритмоформула играет в драматургии рахманиновских сочинений одну из главных ролей, необходимо рассмотреть случаи ее применения.

«Троичный удар» – лейтритм в сочинениях Рахманинова

Прежде всего приведем в пример финал широко известного Второго фортепианного концерта: рассматриваемая ритмоформула появляется в заключительных тактах[1]. То же касается и Третьего фортепианного концерта. Эти шедевры Рахманинова завершаются троичным ударом.

Примеры лейтритма фигурируют не только в кодах, но и в иных разделах концертов. Например, во Втором концерте для фортепиано троичный удар появляется в переломный с точки зрения драматургического развития момент (см. третью часть концерта). Нагнетание, многократное повторение и передача ключевой интонации от одной партии к другой (духовые – фортепиано-соло) готовят появление первой темы. При этом гармонический остов темы заимствован из «колокольного» вступления к концерту. Повтор гармонии отнюдь неслучаен: знаменитая колокольная тема словно изнутри наполняется троичными мотивами. Ее ритмическая структура дробится, посредством чего высвечивается новый жанровый оттенок – маршевость. Подобное преобразование темы в драматургии целого связано с усилением активного, действенного начала. Иными словами, «троичный удар» снова фигурирует в традиционной рахманиновской концепции «от мрака к свету».

Троичный удар пронизывает ткань Третьего концерта для фортепиано с оркестром (не встречается только во второй части).

Кроме названных двух великих концертов троичный удар встречается и в иных опусах Рахманинова, причем нередко как главный мотив[2].

[1] Из-за знаков акцента (примеры 3, 4) троичная ритмоформула может читаться несколько иначе. Подчеркнем, однако, что суть ритмоформулы состоит в движении от слабой доли к сильной. Именно поэтому к ней нередко добавляется начальная сильная доля. Последнее обстоятельство вовсе не меняет характера троичного удара. Скорее, напротив, усиливает его.

[2] Перечислим некоторые примеры (случаи, где помимо троичного мотива в качестве главенствующих фигурируют иные темы, указываются в скобках): Прелюдия соль минор, соч. 23–5;

Итак, «троичный удар» появляется в тематизме целого ряда сочинений С.В. Рахманинова[1]. Семантика троичной формулы довольно обширна, выступает знаком разных образных мотивов и состояний: «решимость», «фатум», «победа» и др. Драматургическое же значение финала рассматриваемых Этюдов-картин можно было бы обозначить емкой формулой «победный марш». Однако подобное определение выглядит весьма однобоко, особенно если принять во внимание все предшествующее маршевому финалу развитие интонационной формы, где главенствующую роль играл минорный лад.

Противоречие не снимается и известным изречением Рахманинова по поводу его «Острова мертвых» (соч. 29) о том, что жизни предшествует смерть[2]. Мотив воскрешения, думается, можно считать лишь одним из образных мотивов финала Этюдов-картин: есть и иные смыслы. Для их определения попробуем еще раз более подробно проследить путь развития троичной ритмоформулы.

Истоки и значение троичного удара

Троекратно повторенный звук, как правило, неслучаен. Таковы сигналы SOS или стук в дверь: сама регулярность сигнала свидетельствует о его преднамеренности. Сообщения, передаваемые троекратным ударом, могут быть различными, например «вызов», «проверка», «тревога», «доказательство», «утверждение» и т. д. Кроме того, случайный трехразовый звук обычно затухает (*dim.*), в то время как динамика «троичного удара» зачастую имеет крещендирующую направленность. В этом и призыв к вниманию, и проявление некой силы, устанавливающей контроль над сознанием человека. Иными словами, «троичный удар» – это мгновенно считываемый сигнал, призывающий к действию, пробуждающий целеустремленность. И сочинение, тематизм которого буквально пронизан троичной ритмоформулой, автор предваряет ремаркой «Tempo di Marcia» («В темпе марша»).

Рассуждая об истоках «троичного удара», нельзя хотя бы отчасти не коснуться вопроса христианского мировоззрения Рахманинова. Отметим

Прелюдия ля минор, соч. 32–8; Этюд-картина ми-бемоль мажор, соч. 33; Этюд-картина си минор, соч. 39–4; Симфония № 2, соч. 27 (вторая часть); Симфонические танцы, соч. 45 (первая часть: главный мотив; третья часть); Соната для виолончели, соч. 19 (первая часть: первая тема; кода); Вариация на тему Шопена, соч. 22 (9-я вариация, с 21-й вариации до коды); Вариация на тему Корелли, соч. 42 (18-я вариация) и др.

[1] Отметим, что в качестве примеров мы привели лишь несколько тем из рахманиновских сочинений. Список может быть дополнен следующими наименованиями: «Полишинель», соч. 3–4, «Крысолов» соч. 38–4 и др. Увеличенный троичный мотив появляется и в знаменитом «Вокализе», но здесь он звучит в медленном темпе, а потому имеет иной характер. Однако заслуживает дальнейшего исследования тот факт, что мелодия «Вокализа» вбирает наряду с «троичным ударом» мотив секвенции «Dies Irae».

[2] См. об этом: *Рахманинов С.В.* Альбом. М.: Музыка, 1988. С. 89.

в связи с этим, что как только речь заходит о русской культуре, в первую очередь упоминается знаменитая икона Андрея Рублева – «Троица». Именно она служит для иностранцев символом русского православия и русского христианского искусства.

«Троица» – это образ Бога, раскрываемый в христианском вероучении. Это символ веры, к которому русские обращались ежедневно на протяжении тысячелетней истории Православной Руси. Догматика православного вероучения с младых ногтей вошла в плоть и кровь Сережи Рахманинова и впоследствии не могла не отразиться на его творчестве. Идеал России, воспевающий гармонию и всеобщее единение, мягок, как дуга этой иконы, близок душе, как мелодия Рахманинова, и великолепен, как его гармония. Кстати, это ощущение близко восприятию японцев, особо почитающих коллективность. Единственное различие заключается, вероятно, в наличии или отсутствии веры в то самое Христово горчичное зерно.

В числе русских, молящихся стоя перед этой иконой, был, безусловно, и Сергей Васильевич Рахманинов. Как и многие русские, он глубоко пережил тайну и святость этой иконы, а вместе с ней и христианский символ троичности. Поэтому рассматриваемая нами троичная ритмоформула имеет в творчестве Рахманинова глубокие религиозные корни: тройственность переживается как единое целое, отсылает к Троичности Изначальной.

Собственно звук есть сила, летящая по воздуху. Поэтому мы и говорим, что «троичный удар» выражает не только «решимость», «фатум», «победу», но и Изначальную Троичность. Последняя находит отражение в интонации, иными словами, становится звуковой иконой – музыкальным знаком силы Божией.

«Троичный удар» артикулируется в сочинениях Рахманинова отчетливо, ясно. Он несет особый свет – слово творца во славу Божию. Это исповедь и выражение веры композитора, иными словами – его горчичное зерно, облаченное в форму музыкальной интонации.

«Ибо истинно говорю вам: если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: “перейди отсюда туда”, и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» (Мф.17:20). По преданию святых отцов, эта «гора» означает любые препятствия и трудности в жизни[1]. О горчичном зерне Господь еще говорит: «Царство Небесное подобно зерну горчичному, которое человек взял и посеял на поле своем, которое, хотя меньше всех семян, но, когда вырастет, бывает больше всех злаков и становится деревом, так что прилетают птицы небесные и укрываются в ветвях его» (Мф. 13:31-32).

[1] Православная церковь при толковании слов Писания должна постоянно обращаться к преданию святых отцов, основываясь на следующем слове Апостола: «Прежде всего то, что никакого пророчества в Писании нельзя разрешить самому собою. Ибо никогда пророчество не было произносимо по воле человеческой, но изрекали его святые Божии человеки, будучи движимы Духом Святым» (Петр. 2, 1:20-21).

Господь спрашивает не количество, но качество веры. Это качество и есть бесконечная, самая трудная задача всех христиан, что, безусловно, сознавал и глубоко верующий Сергей Васильевич Рахманинов.

Среди знаменитых высказываний, раскрывающих кредо Мастера, мы уже цитировали следующее: «Музыка композитора должна выражать дух страны, в которой он родился, его любовь, его веру и мысли»[1]. Думается, автор Этюдов-картин сумел запечатлеть главное уже в трех ключевых звуках. Его лейтинтонация, подобно бетховенскому «мотиву судьбы», ставшему знаком непревзойденной человеческой мудрости, явилась знаком непреходящей человеческой веры. Именно поэтому эти два ритмических мотива проникли в души миллионов, даровали восторг, силу и умиление[2].

Символическое выражение троичности в музыке Рахманинова

Символическое выражение троичности в музыке Рахманинова можно найти, в частности, в «24 прелюдиях»[3], где мотив «трех нот» и связанный с ним образ существенно трансформируются за счет смены самого средств выразительности: речь уже идет не о ритме, а о мелодии и гармонии. Троичный мотив, в частности, подчеркивается в кульминации финала (соч. 32–13)[4].

Аналогичный прием использован и в кульминации финала Этюдов-картин, соч. 39, где «троичный удар» проводится в каждом пласте фортепианной фактуры (аккордами, в партиях обеих рук). При этом здесь прослеживается «тройная троичность», поскольку в восходящем движении «троичный удар» звучит в трех регистрах, трижды. Собственно, в финале цикла множество случаев, когда «троичный удар» повторяется три раза. Но до кульминации ритмоформула проводилась максимум «3×3», и не было такого размаха, как в кульминационной зоне, охватывающей три регистра: «3×3×3».

Неизменный размер маршевого финала Этюдов – 4/4, что плохо согласуется с троичной формулой. Но в процессе развития формы возникают такты, которые можно было бы условно назвать «неполными» и «переполненными», то есть смешивающими двудольность и трехдольность. Например, такого рода синтез нередко встречаем в среднем разделе.

[1] *Рахманинов С.В.* Литературное наследие в 3-х томах. Указ. соч. Т. 1. С. 145.

[2] Одна из причин воздействия этих мотивов на человека объясняется тем, что ритм – первичное измерение музыки. А изначальное свойство, как известно, запоминается проще и, следовательно, действует сильнее.

[3] См.: *Цчида С.* Россия и Рахманинов глазами японского музыканта. М.: Издательский дом «Научная библиотека», 2016. Глава 6/IV.

[4] В этой пьесе (соч. 32–13) «главная тема, составляющая троицу из трех нот, становится трехголосной Троицей и ассоциируется с новым измерением – Новой Землей» (*Цчида С.* Россия и Рахманинов глазами японского музыканта. Указ. соч. С. 214).

Однако, помимо кульминационной зоны, «трехдольные» такты «в течение трех тактов» нигде не встречаются.

Итак, в финале цикла «троичный удар» уподобляется колоколу, возвещающему благую весть. В кульминации он звучит в трех регистрах трижды – таково заключительное слово творца, утверждающего веру в силу Божию.

Выводы

В непростой для страны революционный период, связанный, в частности, и с отказом от церкви, Рахманинов создал сочинение, проникнутое духом истинной веры. Восемь минорных частей сменяются в финале цикла светлым, «колокольным» мажором, словно предшествующие страдания вмиг отвергаются во имя утверждения единственно значимой истины. Чем продолжительнее дождь, тем благодатнее солнце; чем длиннее туннель, тем ослепительнее внешний свет. Цикл Рахманинова можно было бы назвать музыкальным выражением слов Господа: «Сила бо Моя в немощи совершается» (Кор. 2, 12:9).

Начальная ремарка Tempo di marcia позволяет также сказать, что это марш «троичного удара». Иными словами, священный марш – священное действие[1], сдерживаемые слезы и мужество, сохраняемое несмотря ни на что[2]. Таким образом, загадка Этюдов-картин разрешается, становится объяснимой и их тональная драматургия.

Opus 39 – подарок Рахманинова его Родине, «горчичное зерно», которое великий музыкант оставил на родной земле, дабы взошло оно пышным цветом Веры и Правды. Иными словами, в революционные времена композитор пророчествовал воскрешение родной страны, возвещал грядущее Царствие Небесное. Человек склонен порой винить обстоятельства в своих неприятностях. Действительно, жизненные метаморфозы способны подчас «придавить» человека, отнять у него последние силы. Композитор же рисовал в своих «Этюдах-картинах» (пусть иной раз и мрачными красками

[1] Православная Церковь не считает военную силу абсолютным злом, признает самозащиту. Иоанн Предтеча не отрицает боевую силу (Лк., 3:14). См. «Три разговора» В. Соловьева. В западной музыке нередко дух воина и его сила изображаются символически, как «духовная сила». Пример: Ф. Лист, Études d'exécution transcendante «Wilde Jagd» (Трансцендентный этюд «Дикая охота»). Обычный перевод «Дикая охота» ошибочен. В словаре сказано: «Войска бесов» (『新現代独和辞書』三修社、ロベルト・シンチンゲル（他）編、1997年。Новый немецко-японский словарь. Sanshu-sha, 1997, с. 1553) или «Войска умерших духов». А православная вера, жизнь в вере – это марш, т. е. вечное шествие от славы к славе.

2 Неслучайно эпиграфом к своей Первой симфонии Рахманинов избрал библейские строки: «Мне отмщение, и Аз воздам» (Рим., 12:19). Всё предав Богу, творец (художник) терпит, уповая лишь на высшую правду, на грядущий свет Царствия Небесного. Это истинный рыцарь, живущий по закону Noblesse oblige. Дословный перевод: «Благородное (дворянское) происхождение обязывает». Переносное значение: «Честь обязывает», «положение обязывает».

«*Lugubre*», и находясь в состоянии тяжелого отчаяния) образы светлые: он понимал, что истинная вера способна превозмочь любые обстоятельства. «Если вы будете иметь веру с горчичное зерно и скажете горе сей: “перейди отсюда туда”, и она перейдет; и ничего не будет невозможного для вас» (Мф. 17: 20) – такова главная идея знаменитого рахманиновского сочинения[1].

[1] Думается, предпринятый анализ Этюдов-картин может быть интересен не только музыковедам и любителям творчества Рахманинова, но и пианистам. Зачастую их авторские интерпретации игнорируют значимость ключевых лейтмотивов – «троичного удара» и Dies Irae. Вместе с тем без дифференциации фактурных элементов, без надлежащего подчеркивания ключевых лейтмотивов не представляется возможным донести до слушателя содержание знаменитого рахманиновского опуса. Например, в «Этюде-картине» соч. 39–9 после 75-го такта необходимо выделить троичную ритмоформулу посредством снятия педали перед второй долей.

Е.О. Миклухо

Современный английский композитор Джон Тавенер об эзотерической и экзотерической музыке

Изучение содержания музыки еще совсем недавно связывалось с исследованием личности и творчества отдельного композитора, а не самого процесса сочинения, идей, на основе которых возникает то или другое музыкальное произведение, их воплощения исполнителем и восприятия слушателем.

Возникновение теории музыкального содержания, дающей научное обоснование перечисленным выше вопросам, связано с работой В.Н. Холоповой «Музыка как вид искусства»[1], в рукописи которой в 1980 году автором было начато построение этой теории[2]. В дальнейшем теория музыкального содержания получила развитие в статьях В.Н. Холоповой и других исследователей. В 2014 году вышла книга В.Н. Холоповой «Феномен музыки»[3], которая явилась «подлинным теоретическим трактатом», где, «противопоставляя традиционному, чисто конструктивному подходу к изучению музыки новую теорию, в основе которой лежит смысловой, содержательный подход, В.Н. Холопова решает развернутый спектр проблем музыкального искусства, так что музыковедение начинает брать на себя функции и некоторых смежных гуманитарных наук, в частности эстетики, которая во многом себя исчерпала»[4]. Во второй части книги изложена авторская теория музыкального содержания. В сфере этой теории

[1] *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Изд. 4-е, испр. СПб. [и др.]: Лань; Планета музыки, 2014. 319 с.

[2] *Ферапонтова Е.В.* «Musurgia universalis» XXI века: рецензия на книгу: *Холопова В.Н.* Феномен музыки. М. – Берлин: Директ-Медиа, 2014 // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 4 (8) С. 43. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2014_4%20(8)_3_Ферапонтова%20(final).pdf (дата обращения 1.10. 2017).

[3] *Холопова В.Н.* Феномен музыки. М.: Директ-Медиа, 2014. 384 с.

[4] *Ферапонтова Е.В.* Указ. соч. С. 39.

исследование идей композиторов получило новое значение, что позволяет осмыслить и найти критерии ценности произведений современного искусства, соотнести их с явлениями в истории музыки различных эпох и народов.

Идеи современного английского композитора Джона Тавенера (1944–2013) о содержании музыкальных произведений и связанной с ним сущности творческого процесса являются новым источником информации для теории музыкального содержания.

Творчество и личность Джона Тавенера – замечательное явление современной музыки. Произведения композитора популярны в Британии и за ее пределами; его сочинения были отмечены И.Ф. Стравинским и высоко оценены Бенджамином Бриттеном. Основной идеей творчества Тавенера был духовный поиск и возвращение к живым традициям в музыке, утраченным, по его мнению, на Западе. В своих произведениях композитор обращается к обрядам различных религиозных конфессий – христианства, индуизма, буддизма, ислама; к музыке многих народов и исторических эпох – к искусству коптов, американских индейцев, к культурам стран Ближнего Востока, Индии, Византии, Греции, Древней Руси, России.

С детства обнаруживший большие музыкальные способности, Тавенер получил образование в Лондонской Королевской Академии Музыки. После первой успешной премьеры драматической кантаты «Кит» (“The Whale”, 1966) в 1968 году несмотря на оказанную ему поддержку, популярность и открывшиеся перспективы в сфере модернизма, 24-летний композитор отходит от этого направления для того, чтобы найти более глубокие основания музыки, связанные, как полагал Тавенер, с традициями музыки различных народов и культур. Произведения Тавенера были отражением поиска нового музыкального языка и личных духовных исканий композитора. Принадлежавший по происхождению пресвитерианству – одному из направлений протестантизма, пройдя увлечение католицизмом и разочарование в нем, в 1977 году, в возрасте 33 лет Джон Тавенер принял православие в Русской Православной Церкви, в Кафедральном Соборе Успения Божией Матери и всех Святых – приходе Московского патриархата в Лондоне и оставался православным христианином до конца своих дней[1].

Творческое наследие Тавенера кроме музыкальных произведений включает книги и интервью, содержащие размышления о сущности и взаимосвязи различных явлений искусства, о традициях, истории и современной музыке, о концепциях создания музыкальных произведений.

[1] *Балуева Н.В.* Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато / Под научной редакцией Н.Г. Денисова. Вступ. ст. Н.С. Серегиной. М.: Языки славянской культуры, 2012. 432 с.; *Миклухо Е.О.* Сэр Джон Тавенер: «Я оказался в своем доме, и я остался в нем» // Беседы о преподобном Сергии: Материалы международной научно-практической конференции «Духовное наследие преподобного Сергия Радонежского. К 700-летию преподобного Сергия Радонежского» 8–10 ок-тября 2014 года / Составитель и редактор Н.С. Серегина / СПб.: РИИИ, 2015. С. 85–87.

Одна из важнейших идей композитора – об эзотерической и экзотерической музыке – нашла воплощение в его творчестве.

Как известно из терминологии философии: «Эзотерический и экзотерический (греч. внутренний и внешний). Термином "эзотерический" называют идею, теорию, предназначенную только для посвященных, понятную лишь специалистам. В противоположность ему термин "экзотерический" применяется в смысле "популярный", "доступный и неспециалисту". Употребляются также для обозначения внутренних, существенных (эзотерических) и внешних (экзотерических) связей явлений»[1].

Тавенер использует термины философии для описания содержания и процесса создания музыки именно «для обозначения внутренних, существенных (эзотерических) и внешних (экзотерических) связей явлений»[2].

Для примера применения своей концепции «эзотерической» и «экзотерической» музыки композитор приводит два своих произведения: «Mystagogia» (1998) («Мистагогия»; от греч. «подготовка к мистериям») и «Ultimos Ritos» (1972) (исп. «Последние Обряды»). В «Ultimos Ritos», по словам Тавенера, «традиция действует очень экзотерическим и очень западным способом»: «Расположение инструментов, тот факт, что литавры помещены во все четыре угла собора, тот факт, что хор построен крестообразно, тот факт, что в разделе этого произведения, который я называю Descent of the Eucharist (Сошествие Евхаристии), трубы представляют инструменты королевского величия и тот факт, что сверху им вторят флейты, которые представляют Божественную Любовь: вся эта диспозиция сил является очень экзотерическим способом использования традиционных элементов и остается, я бы сказал, теологией, навязанной извне»[3]. В «Mystagogia», в которой используется «эзотерический способ», композитор «едва ли способен сказать, откуда вообще появляются ноты»: «Это почти как если бы процесс композиции сформировался via negative (лат. через отрицание), вырос из текста, который я не написал, но включил в свое сознание»[4]. Таким образом, «эзотерическим способом» создания произведений Тавенер называет процесс, в котором композитор является как бы проводником, через который приходит в мир уже созданная музыка, и композитору нужно только принять ее в свое сознание и записать. Это подтверждает и интервью, данное Тавенером в 2000 году, «в день возведения его королевой в рыцарское достоинство»[5],

[1] Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. 4-е изд. М.: Политиздат, 1981. 445 с. // Цифровая библиотека по философии. URL: http://filosof.historic.ru/enc/item/f00/s12/a001287.shtml (дата обращения 1. 10. 2017).

[2] Там же.

[3] *Tavener J.* The Music of Silence. A Composer's Testament / Edited by Brian Keeble. London: Faber & Faber, 1999. 210 p. P. 125. Фрагменты текста из книги Джона Тавенера «The Music of Silence. A Composer's Testament» здесь и далее цитируются в переводе автора статьи.

[4] Там же. P. 126.

[5] *Барбан Е.С.* Английский архив: [сборник заметок, статей, очерков, интервью]. СПб. : Композитор, 2015. 338, [1] с., [12] л., ил., портр. С. 144.

российскому и британскому журналисту Е.С. Барбану: «Я назвал бы себя сосудом, сквозь который проходит музыка. <…> Я бы сравнил свой метод сочинения с методом иконописца, пишущего икону. Когда я пишу музыку, передо мной всегда стоит икона Спасителя. С появлением музыки я чувствую, как что-то проходит сквозь меня. Трудно сказать, что это такое и откуда это исходит»[1].

«Экзотерический» и «эзотерический» способы создания музыки в концепции Тавенера могут подразумевать одни и те же средства, однако суть этих методов не зависит от средств. В качестве примера в книге «The Music of Silence. A Composer's Testament» («Музыка Безмолвия. Завещание композитора») приводится использование индусских ритмов в произведениях Тавенера и Мессиана. Несмотря на то, что Тавенер говорит о Мессиане как о близком ему композиторе и считает его «одной из самых значительных фигур XX столетия», который «с помощью необычайно самобытного способа стремится вернуть… утраченное ощущение духовного»[2], он также называет Мессиана «главным примером современного композитора, который действительно никогда не идет дальше экзотерического»[3]. Идея, обосновывающая использование тех или иных средств, по Тавенеру, определяет «эзотерический» или «экзотерический» способ создания произведения: «Я бы хотел думать, что… использование индусских ритмов было эзотерическим, потому что, когда бы я ни использовал индусские ритмы, для этого была метафизическая причина»[4]. Таким образом, именно «метафизическая причина», идея, лежащая в основе того или другого музыкального произведения, согласно концепции Тавенера, является главной для применения к методу создания этого произведения терминов «эзотерический» или «экзотерический». «Эзотерическим» можно назвать сочинение или метод его создания, когда они согласованы и обоснованы идеей произведения. «Экзотерическое» – то, что привнесено в музыку извне, то, что не имеет глубинных внутренних оснований.

В качестве примера можно привести рассуждения Тавенера о музыке Штокхаузена. На вопрос Е.С. Барбана о «духовной стороне» музыки Штокхаузена и о том, «может ли духовное содержание музыки определяться и нерелигиозными факторами», Тавенер ответил: «На мой взгляд, Штокхаузен слишком далеко зашел в своем смешении мировых религий. Бóльшая часть того, что он пишет, мне кажется наивным и в какой-то степени тщетным, лишенным подлинного основания. И именно в этом состоит опасность стремления объять все религии мира»[5]. Дальше композитор говорит о близкой ему концепции создания произведений, основанных на религиозных идеях: «Вы можете соприкоснуться с Богом, соединиться

[1] *Барбан Е.С.* Английский архив. С. 147.

[2] Там же. С. 149.

[3] *Tavener J.* The Music of Silence. Op. cit. P. 126.

[4] Там же.

[5] *Барбан Е.С.* Английский архив. Указ. соч. С. 148.

с ним через художественное творчество с помощью личных испытаний, и тогда у вас может появиться ощущение божественного состояния – как, к примеру, это случилось с Серафимом Саровским…»[1]. Таким образом, именно личный опыт переживания идей, воплощенных в музыке, определяет, по Тавенеру, глубинность ее оснований, ее «эзотеричность».

Жизнь и творчество Джона Тавенера всегда были неотделимы друг от друга. Через различные трудности и препятствия композитор стремился достигнуть простоты, ясности и глубины своих произведений, их подлинности и соответствия тому духовному и душевному опыту, который он испытал в жизни. После обращения в православие, по совету митрополита Антония Сурожского – деятеля русского церковного зарубежья, в то время Экзарха (главы) Русской Православной Церкви на Западе, Тавенер написал православную Литургию. «Я хочу, чтобы вы написали музыку на текст православной Литургии Св. Иоанна Златоуста, но я хочу, чтобы вы не знали ничего о системе сакральных тонов Православной Церкви. Я хочу, чтобы у вас был полностью спонтанный отклик на текст», – сказал Тавенеру митрополит Антоний[2]. Впоследствии композитор понял, что митрополит сказал так, полагая, что собеседник уже чувствует, как создавать музыку в традиции[3]. Тавенер, привыкший моментально воплощать свои идеи в музыке, вскоре написал цикл богослужебных песнопений Литургии Святого Иоанна Златоуста («Liturgy of St. John Chrysostom», 1977). Однако эта музыка, не связанная с традициями православия, не была принята прихожанами[4]. По словам регента Кафедрального Собора Успения Божией Матери и всех Святых в Лондоне протоиерея Михаила Фортунато, которого Тавенер называл «возможно, наиболее значительным ныне живущим экспертом по русскому церковному пению»[5], «получилась совершенно неприемлемая партитура»[6], так как она не была основана на традициях православного богослужебного пения. Этот опыт заставил композитора переосмыслить возможность быстрого воплощения любых своих идей в любой тематике и направил его в область погружения в традицию для того, чтобы создавать музыку в соответствии с ней[7].

Путь к созданию музыки «эзотерическим способом» для Тавенера был связан с нахождением соответствующего музыкального языка. В поисках «метафизического языка» Тавенер использовал в своих произведениях – «Ultimos Ritos»; «Introit for March 27, the Feast of St John Damascene» (1968) («Антифон на 27 марта, праздник Св. Иоанна Дамаскина») – «материал Баха». Однако композитор называл Баха «не истинно сакральным» («not

[1] Там же.

[2] *Tavener J.* The Music of Silence. Op. cit. P. 35.

[3] Там же. P. 36.

[4] Там же. P. 35.

[5] Там же. P. 43.

[6] *Балуева Н.В.* Регент: судьба и служение. Протоиерей Михаил Фортунато. Указ. соч. С. 103.

[7] *Tavener J.* The Music of Silence. Op. cit. P. 35–36.

truly sacred»)[1], и говорил, что, с его точки зрения, применять материал Баха можно, «как символ религии»: «Я использовал его как символ, экзотерическим способом…»[2] Тавенер «использовал материал Баха как формулу, чтобы найти свою собственную музыку…»[3]. Таким образом, «это было все еще экзотерическим» способом создания музыки[4].

В произведениях «Zoë», «которое обращается к жизни вечной»[5], и «The Last Discourse» (1997) («Последний Дискурс»), посвященном последней беседе Христа с учениками, исключительно сложным, по словам композитора, было «писать музыку для Христа» и найти «музыкальный эквивалент» «чрезвычайно эзотерическому языку», на котором говорит Христос: «Но то, что, я думаю, мы можем сделать, конечно, с музыкальной точки зрения, это использовать obscure (“малоизвестный”) музыкальный язык для голоса Христа»[6]. В «Zoë» для этой цели композитором используются ритмы Самаведы[7], которые «невероятно трудно нотировать и трудно петь из-за бесчисленных различий в темпах каждого такта»; в «Последнем Дискурсе» – «микротональная дхрупадоподобная мелодическая линия… и этот эффект относился к сущему не этого мира»[8].

С техникой композиции, по концепции Тавенера, также связаны различные возможности воплощения идеи в музыке. В последние годы XX века композитор «отказался от использования серийной техники»: «Это, правда, не относится к алеаторическим элементам. У меня возникло убеждение, что музыка в наше время находится в состоянии упадка. Мне кажется, что, используя двенадцатитоновую технику, очень трудно выразить в музыке что-либо позитивное. Возможно, единственным композитором, которому это удалось, был Стравинский. В конце жизни он довольно своеобразно пользовался этой техникой. И мне кажется, что у Арво Пярта должны были возникать сходные проблемы, когда он пользовался серийной техникой. Откровение древнерусских духовных песнопений позволило мне отойти от ее использования»[9]. Здесь нужно отметить, что обращение Тавенера в православие было связано с влиянием на него песнопений знаменного распева (древнего распева Русской Церкви), услышанных им в исполнении хора Кафедрального Собора Успения Божией Матери и всех Святых в Лондоне под управлением регента

[1] *Tavener J.* The Music of Silence. Op. cit. P. 126.

[2] Там же.

[3] Там же.

[4] Там же.

[5] Там же. P. 127.

[6] Там же.

[7] Самаведа – сборник древнеиндийских канонических сакральных текстов, включающий нотированные ритуальные песнопения.

[8] *Tavener J.* The Music of Silence. Op. cit. P. 127.

Дхрупад – вокально-инструментальный жанр индийской классической музыки, восходящий к ведической эпохе.

[9] *Барбан Е.С.* Английский архив. Указ. соч. С. 149–150.

протоиерея Михаила Фортунато: «Я помню отчетливо первое время, когда я стал православным. Я помню выразительность музыки. Говорили, что я пришел к православию через музыку, но это не полная правда, потому что я не особенно люблю церковную музыку Бортнянского, Рахманинова. Я люблю такие вещи, как знаменный распев; распев средних веков»[1].

Центральный период творчества Джона Тавенера, длившийся более 20 лет (с конца 70-х до конца 90-х годов XX века), связан преимущественно с обращением к православной традиции, русской, греческой, византийской культурам: «То, что я пишу сейчас, можно назвать модальной музыкой. В этом смысле у меня с Пяртом много общего: на него повлияло григорианское песнопение, на меня – древнерусское и греческое»[2]. Эта общность, по Тавенеру, обусловлена связью «с сакральной символикой: числовой и каббалистической, византийским палиндромом… и тому подобным»: «Все это — часть техники, которую я использую… Все это наделяло великую музыку прошлого духовной глубиной. Нам следует сейчас попытаться вновь открыть для себя приемы и техники, ведущие к обретению этой духовности»[3].

В интервью, приведенном в книге Тавенера[4], композитору задали вопрос, уточняющий смысл его терминов «эзотерический» и «экзотерический» применительно к музыке: «<…> экзотерический – <…> это что-то налагаемое на музыку для целей композиционного процесса и исполнения. <…> эзотерический <…> Это не то, что связано с композиционным и исполнительским процессами, но то, что связано с внутренней склонностью композитора и исполнителя к духовному и метафизическому содержанию музыки», с чем Тавенер согласился и добавил: «… эзотерическому потребовалось очень, очень долгое время, чтобы вырасти во мне. <…> это должно иметь какую-то связь с отсутствием усилия, отложением житейского попечения, с полным, полным подчинением миру Бога»[5]. Свои прежние знания, приемы и методы создания музыки Тавенер считал неприменимыми к новому эзотерическому способу, который композитор стремился найти: «…требуется смирение, чтобы… признать, что все, что я узнал до этого момента, является посредственным и довольно бесполезным…»[6]. Все старое должно быть забыто, чтобы принять новое: «Я хочу забыть все, что я узнал. Я хочу заменить его чем-то новым»[7]. Так же композитор говорил о состоянии, которого он хотел достигнуть для того, чтобы создавать эзотерическую музыку: «Это подобно огню, и этот огонь любви обращает разум целиком в сердце, где соединяется с ним»[8].

[1] *Tavener J.* The Music of Silence. Op. cit. P. 38.

[2] *Барбан Е.С.* Английский архив. Указ. соч. С. 150.

[3] Там же.

[4] *Tavener J.* The Music of Silence. Op. cit.

[5] Там же. P. 127–128.

[6] Там же. P. 128.

[7] Там же.

[8] Там же.

В данной статье освещена идея Джона Тавенера о эзотерической и экзотерической музыке, связанная с жизнью и творчеством композитора, с его приемами и методами создания музыкальных произведений. В заключение приведем высказывание Тавенера о эзотерической музыке, поискам которой были посвящены многие годы его жизни: «Эта эзотерическая музыка, которую я пытаюсь описывать вам в словах – эзотерическая не значит, что эта музыка умная, не значит, что она более красивая, конечно не значит, что она более захватывающая. Она говорит о вечной и неизменной реальности, и она существует на более высоком уровне. Она не является предметом человеческих манипуляций. Необычная, высшая, неуловимая природой, она приходит необычным образом. Реальность других измерений прорывается сквозь завесу нашего земного тела, пронизывая наше слабое естество»[1].

[1] *Tavener J.* The Music of Silence. P. 129.

Й. Чикота

Некоторые особенности стиля Фридьеша Хидаша (на примере «Праздничной музыки»)

Имя венгерского композитора Фридьеша Хидаша, вероятно, не столь известно в широких кругах. Несмотря на то, что сочинения этого автора исполняются сегодня по всему миру, его музыку вряд ли можно назвать популярной. Скорее, ее ценят музыканты-профессионалы, причем, как правило, исполнители на духовых инструментах[1]. Однако стиль этого автора заслуживает самого пристального изучения, поскольку отличается самобытностью и узнаваемостью.

Собственный почерк композитор обрел очень рано и далее, на протяжении пятидесяти лет, оставался верен избранной манере. Если его ранние сочинения во многом продолжили традиции великих предшественников и, прежде всего, Золтана Кодая и Белы Бартока, то уже к 1960-м годам он нашел не только свою жанровую палитру, но и оригинальную, всегда узнаваемую авторскую интонацию.

Творчество его питалось многими источниками – от барокко до романтизма. Стилевыми прототипами в музыкальном искусстве рубежа веков он избрал импрессионистские опусы К. Дебюсси, неофольклорные опыты З. Кодая. При этом каждая составляющая не существовала изолированно, но становилась частью стилевого синтеза. Среди миксов такого рода можно назвать, например, соединение принципов мелодического развития, типичных для Кодая, с гармонической палитрой Дебюсси.

Многие средства выразительности Хидаш заимствовал у романтиков[2]. Отсюда и соответствующая образность – выражение возвышенных чувств,

[1] В 2014 году была издана единственная книга, посвященная Ф. Хидашу. Автор данной статьи является одним из участников авторского коллектива. См.: *Eeva Saarela, László Marosi, József Csikota, Reiner Hobe. Hidas Frigyes.* Amicus Auctoris Musikverlag, 2014. 130 с. В книгу вошли биография и воспоминания; написана на английском языке.

[2] Речь, в частности, идет об особенностях гармонического языка, методах оркестровки, принципах формообразования и проч.

открытая эмоциональность, опора на интонацию лирического героя[1]. Среди традиционных средств отображения диаметрально противоположных эмоциональных состояний используется тембровая драматургия. Имеется в виду многократные переизложения темы (соло – различными группами инструментов – tutti оркестра). Постепенная трансформация камерного звучания в мощное оркестровое (в динамике ff) – характерная особенность индивидуального почерка, почерпнутая, разумеется, из симфонических партитур романтиков. При этом не чужда стилю автора и барочная легкость, прозрачность фактуры (во французском духе). Такова богатейшая палитра его оркестрового письма.

Что касается гармонических структур, приоритетные позиции занимала тональность на консонантной основе. Но наряду с ней в гармонической ткани целого ряда сочинений Хидаша находим кластерные остродиссонирующие образования, сонорные и серийные элементы. Иными словами, в творческой лаборатории композитора все компоненты, заимствованные из разных эпох и направлений, работали на создание уникального синтеза. Делалось это, разумеется, не ради композиторской игры, а во имя достижения определенного художественного результата.

Творческий путь Ф. Хидаша был длительным и плодотворным. За 56 лет он написал более 150 музыкальных произведений. Перу венгерского автора принадлежат многочисленные оркестровые пьесы, ансамбли для различного состава инструментов, целый ряд духовных сочинений, в числе которых Реквием (1995) и Te Deum (2000). Он прекрасно знал симфонический оркестр, а потому создал концерты почти для каждого его инструмента. И все же главной сферой композиторской деятельности, безусловно, было написание музыки для духовых: именно в ней авторский стиль Хидаша проявился наиболее полно, поэтому и в Венгрии, и за рубежом его знают, прежде всего, как создателя духовых сочинений.

В Венгрии духовые опусы Хидаша постоянно звучат и в концертах, и по радио. Мы обязаны ему серьезным расширением не только духового сольного, но и оркестрового репертуара. При этом Хидаш не относился к кругу современных композиторов, увлеченных экспериментами в области звукоизвлечения: он исходил из традиционного, функционального использования инструментов, но в то же время стремился вынести на поверхность все возможности тембра и диапазона. Его сочинения плотно вошли в репертуар духовиков всего мира, сам же композитор к своей популярности в этом жанре относился довольно иронично и шутил: «Меня провозгласили папой духовиков»[2].

В числе часто исполняемых опусов можно назвать Birthday Concerto для тромбона и симфонического оркестра (1998) и Septettino для трех труб, двух тромбонов и тубы (1995); Тромбоновый квартет (1996, существует также его версия для квартета туб) и «188 тактов для меди» для 12 валторн,

[1] Термин В.В. Медушевского.

[2] Цит. по: интервью Zene-Szóval (2002. október 23.). Magyar Rádió Archívuma, Budapest. Archivum of the Hungarian Radio.

12 труб, 10 тромбонов, двух туб и ударных (сочинение было посвящено Синагоге Сегеда, 1995); «Четыре движения» для брасс-ансамбля (1991) и Этюд для военного оркестра (1988).

Одним из наиболее известных сочинений была и остается «Праздничная музыка» для духового оркестра (Festive Music, 1985). Эта композиция относится к немногим произведениям Хидаша, созданным по случаю каких-либо памятных исторических событий. «Праздничная музыка» была написана по поручению руководства Вооруженных сил Венгрии к сорокалетию со дня освобождения страны от фашистских захватчиков. В этом – одно из проявлений тенденций, значимых для венгерской культуры в целом: не позволять народной памяти угаснуть, посвящать эпохальным событиям литературные опусы, памятники, творения живописи, архитектуры и музыки.
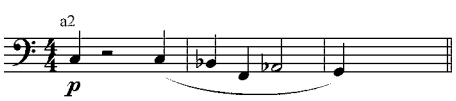
Премьера состоялась в день праздника освобождения 4 апреля 1985 года в Военном культурном центре Венгрии, оркестром дирижировал Ласло Мароши. Через несколько лет Хидаш несколько сократил время звучания и сделал новую редакцию «Праздничной музыки». Этот вариант был издан в 1996 году.

Не имея программы, Festive Music оказалась, по сути, произведением сугубо программным. Только литературный комментарий здесь был заменен посвящением определенным датам. Именно этим обстоятельством обусловлена специфика драматургического развертывания.

Вероятно, сам заголовок настраивает слушателя на определенный лад: ожидание того, что сейчас духовой оркестр должен исполнить фанфарную гимническую тему. Однако вместо этого сочинение начинается со скорбной мелодии, которую затаенно, в низком регистре выводят фаготы и тубы (включая теноровую). Нисходящая малосекундовая интонация, лежащая в основе темы, сообщает ей жанровый оттенок плача.

С другой стороны, в самом контуре мелодической линии изначально заложен особый смысловой код, отсылающий к типично романтической интонации вопроса (пример 1).
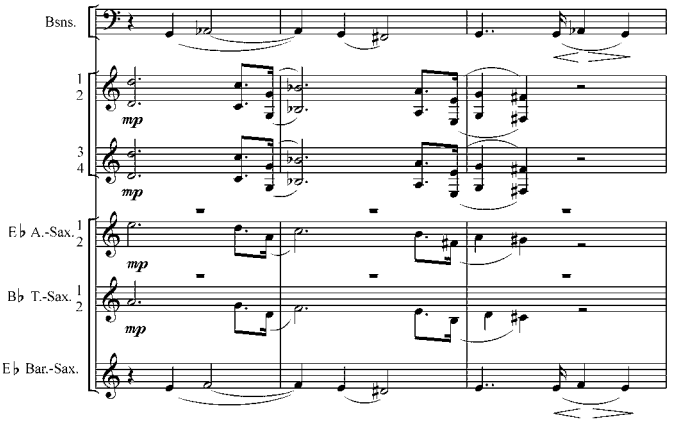
Пример 1. «Праздничная музыка» для духового оркестра (Festive Music). Интродукция



Подобные формулы в различных вариантах нередко встречаем, например, в тематизме сочинений Шопена, Листа, Шумана и других романтиков.

При дальнейшем развертывании обнаруживаются некоторые жанровые элементы военной музыки: уже в третьем такте подключаются литавры, по мере развития изначальный вопросительный оборот, завершающийся нисходящей малосекундовой интонацией, сопрягается с пунктирным ритмом (пример 2).

Так постепенно в тематизме интродукции высвечивается маршевое начало: из скорбной интонации вопроса рождается вначале поступь траурного шествия. Для полноценного марша ей еще не хватает
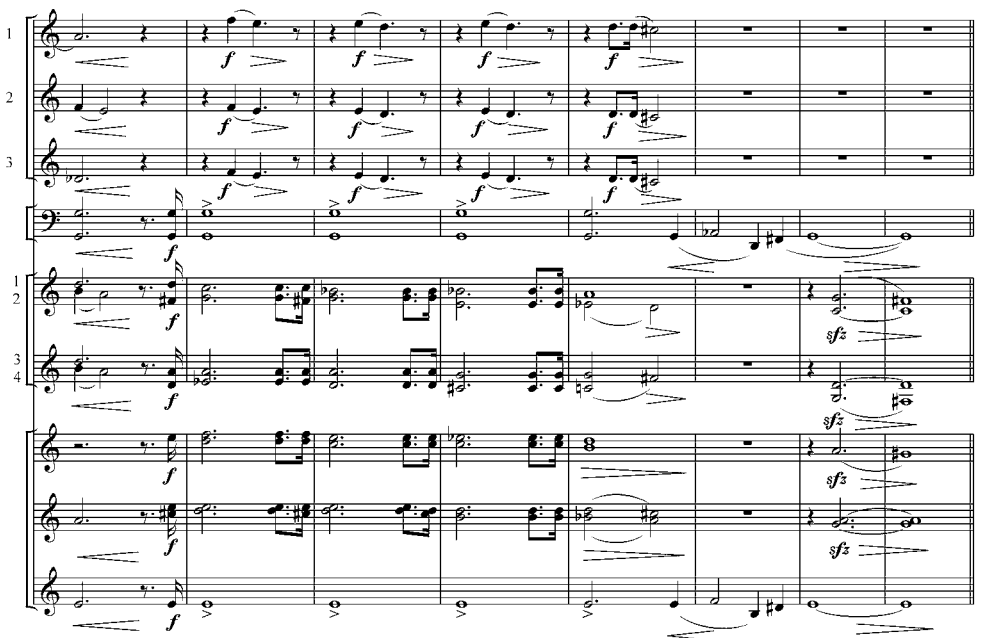


Пример 2. «Праздничная музыка» для духового оркестра. Интродукция. Цифра 1

размеренности, регулярности. Марш формируется исподволь, понемногу усиливается звучание, добавляются различные инструменты духового оркестра: валторны, саксофоны, кларнеты и проч. Монодийный поначалу склад разрастается в мощную духовую полифонию.

В кульминационной зоне противопоставление двух ключевых интонаций достигается посредством разделения оркестра на группы: малосекундовый оборот (кларнеты и трубы) всякий раз «блокируется» аккордовым пунктирным комплексом другой части духового состава. В последних тактах в партии туб и тромбонов появляется вариант исходной

Пример 3. «Праздничная музыка» для духового оркестра. Завершение Интродукции
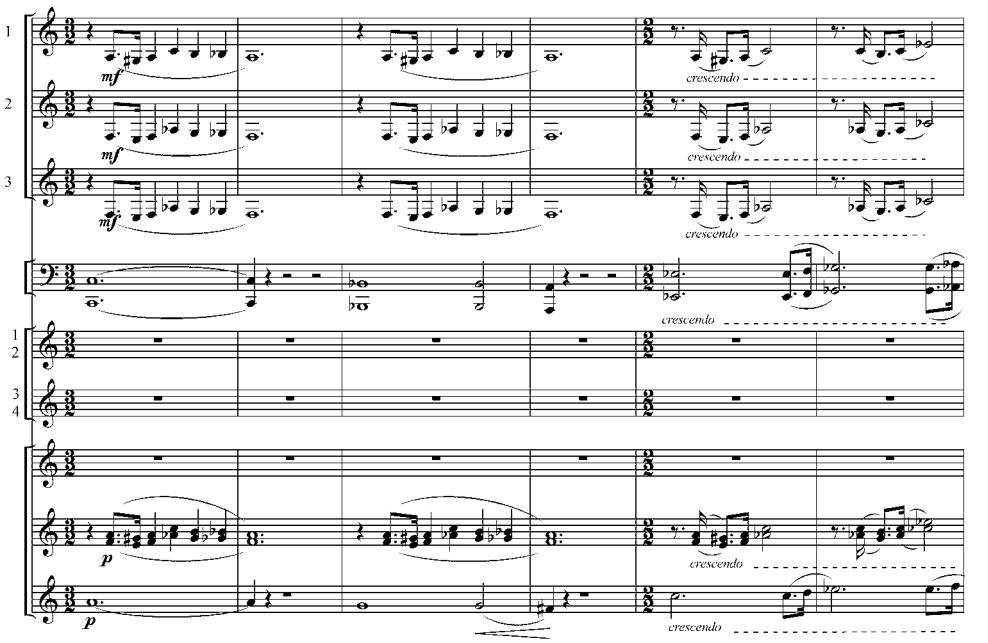


вопросительной формулы. Завершается интродукция главенствующим в ней мотивом плача (пример 3).

Подчеркнем, что уже здесь, во вступительном разделе, реализация заданной программы осуществляется средствами, типичными для музыки романтизма: репрезентантами диаметрально противоположных состояний (подавленность, уныние, скорбь – воодушевление, воля к победе, упорство) выступают интонации, имеющие устойчивую семантику, отсылающие к определенным жанровым прототипам. При этом обе жанровые сферы (условно: марш и плач) не существуют изолированно, но вступают в многоплановое полифоническое взаимодействие. Таким образом, мотивное вычленение из тем, контрапунктические приемы работы, т. е. разработочный тип изложения, присутствует уже в интродукции.
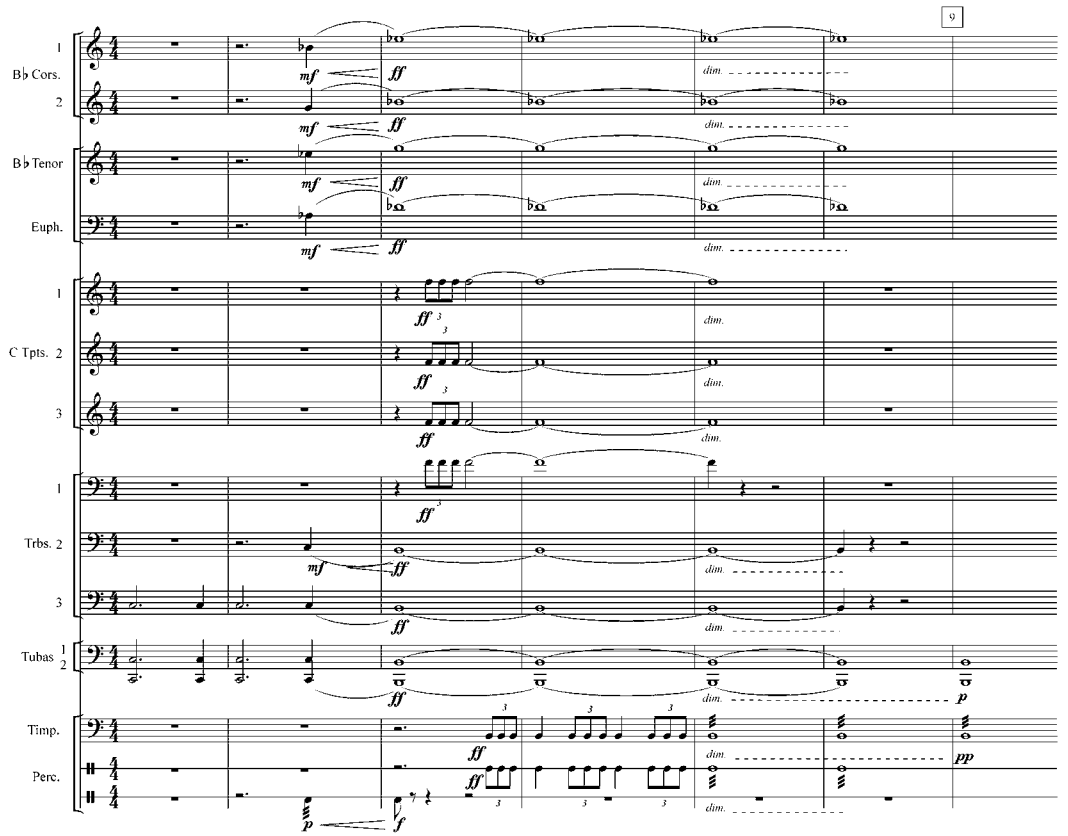
Интродукция вряд ли может считаться кратким «конспектом» последующего содержания (как часто бывает в программных сочинениях): исход борьбы не предрешен – заключительной точкой тематического развертывания служит еще раз повторенная интонация вопроса-плача. Ей контрастирует новая действенная тема (основной раздел формы), которую условно можно было бы назвать «темой сражения». Вся она соткана из кратких узкообъемных попевок. Их многократное варьирование касается, прежде всего, мелодического плана. Пунктирная ритмоформула – лейтритм, заимствованный из интродукции, – сохраняется на протяжении всего развертывания (пример 4).

Пример 4. «Праздничная музыка» для духового оркестра. Тема сражения



По мере становления марша в музыкальную ткань вплетается давно ожидаемая фанфара. И здесь Хидаш использует традиционное средство выразительности – широко известную бетховенскую ритмоформулу (тромбоны, трубы, ударные – ff, пример 5). Это наивысшая точка и вместе с тем перелом действия. В жанровом срезе – многопланово подготавливаемое, наконец полновесное звучание маршевой темы.

Пример 5. «Праздничная музыка»
для духового оркестра. Маршевая тема



По сути, *праздничная* музыка, как заявлено в названии, начинает свое развертывание только с кульминации интонационной формы. Здесь отчетливо слышатся гимнические интонации массовой песни, близкой советской, что с точки зрения посвящения теме свободы от фашизма отнюдь не случайно.

Волновой принцип музыкального развертывания постепенно вбирает новые тематические образования, апеллирующие к еще одной жанровой сфере. Впервые появляются широкие кантиленные мелодические образования. Так исподволь происходит подготовка главной темы сочинения –

гимна Венгрии, который в полную мощь прозвучит в заключительном разделе Festive Music.

Драматургия целого имеет ярко выраженную крещендирующую динамику. По мере развития интонационной формы происходит постепенный отказ от одних жанровых прообразов и переход к другим. При этом переход (по аналогии с модуляционными процессами в гармонии) осуществляется на основе общего элемента – маршевой ритмоформулы. В этом плане современный венгерский композитор следует заветам романтиков-симфонистов: его форма прорастает постепенно, основывается на сквозном развитии ключевых элементов. Уже при первом исполнении сочинение имело грандиозный успех[1], оно было воспринято как гимн не только венгерскому народу, выжившему и сохранившему свою культуру, но и шире – как хвалебная песнь миру на Земле. Позволим себе предположить, что подобный опус вряд ли мог быть написан с помощью современных средств: довольно сложно создать песню, прославляющую свободу, используя, допустим, серийные методы. В этом отношении многоплановая опора на традиции романтиков оказалась как нельзя кстати.

Самоопределение Хидаша – «последний венгерский романтик»[2] – широко тиражируется венгерскими музыковедами. Выделяя следование традиции в качестве основы стиля, они справедливо отмечают новаторство в использовании виртуозных возможностей инструментов (прежде всего духовых – и это, между прочим, требует от музыкантов серьезной технической подготовки), ритмическую и метрическую асимметрию, диссонантность гармонической вертикали, необычайно резкую смену темпов, разветвленную тембровую драматургию (тембровую модификацию, диффузию, сопоставление – как по горизонтали, так и по вертикали), наконец – использование самого современного духового состава. (В этом плане написание концертов для скрипки, виолончели или фортепиано с духовым оркестром – идея тоже всецело новаторская.) Но, вероятно, «последний романтик» – определение, которое имеет отношение не только к стилю, но, помимо этого, очень точно характеризует ту роль, которую сам Мастер хотел сыграть в современном искусстве[3]. В своих сочинениях Фридьеш Хидаш стремился открыто говорить о чувствах и ценностях, которые отошли, быть может, в искусстве XX столетия на второй план, но никак не утеряли своей значимости.

Отметим попутно, что и в жизни Хидаш был самым настоящим романтиком, человеком в высшей степени ранимым и чувствительным. Его сверхчуткое отношение к людям стало легендой: еще и сегодня все

[1] Первое исполнение состоялось в Будапеште в 1985 году.

[2] См. интервью: Bieliczkyné Buzás Éva: «Hiányzik a biztató kézszoritás…» BeszélgetésHidas Frigyes zenbeszerzővel (1990.01. 11.) URL: http://fonix-sarok.hu./?Zenei%C3%ADr%C3%Alsok:Hidas Frigyes:Best%C3%A9lget%C3%A9s Hidas Frigyes zeneszerz%C5%91vel %281990. 01.11.%29, 2014-05-10.

[3] Не случайно устроенная недавно в его память выставка носила именно такое название.

коллеги вспоминают необыкновенную человечность, внимательность и тактичность этого музыканта.

Творческая личность его более походила на личности старых мастеров: он сочинял легко и быстро, вдохновение черпал из всех явлений жизни. Мог запросто написать новую тему, допустим, во время прогулки, затем сразу ее аранжировал, и через какое-то время рождалась новая партитура.

С этой его способностью, кажется, не слишком сообразуется заявление, сделанное им в 2002 году по радио: «Для сочинения нужно не вдохновение, а прилежание. Если кто-нибудь ждет поцелуя музы, у него не останется времени, чтобы сочинить музыку к сроку»[1]. Вместе с тем приведенное высказывание очень точно характеризуют дисциплинированность и пунктуальность Хидаша: он всегда приносил партитуру точно к оговоренной дате[2]. Такой подход был весьма органичен для уклада жизни этого автора, поскольку он не мог заниматься чем-то иным, кроме сочинения музыки: она лилась из глубины его сердца. На вопрос журналиста о том, почему для своих сочинений он избирал именно тональную систему, композитор в том же радиоинтервью ответил просто: «Я пишу такую музыку, потому что хочу, чтобы окружающие меня люди улыбались, когда слушают ее»[3].

По мнению Хидаша, музыка состоит из трех главных компонентов: мелодия, гармония, ритм. Мелодия должна быть яркой и запоминающейся, обязательно должна нравиться публике. И он стремился создавать такие опусы, которые были бы близки и понятны самому широкому слушателю. А мнения профессиональных критиков, считавших его сочинения «легковесными», ни в коей мере композитора не волновали. Иными словами, на протяжении всей творческой жизни он оставался верен себе и своему пути.

Сегодня самобытный авторский стиль венгерского композитора не устаревает, его сочинения пользуются успехом и, в отличие от многих и многих опусов современников, продолжают звучать в концертных залах. А в этом, вероятно, и кроется подлинное признание мастерства художника – его творениям не суждено пылиться на полках: каждое следующее поколение музыкантов и слушателей будет открывать их заново.

[1] Цит. по: Zene-Szóval (2002. Október 23.). Interjú. Magyar Rádió Archívuma, Budapest.

[2] Данное утверждение сделано на основания личного знакомства с Хидашем. Как президент Восточно-Европейской WASBE Ассоциации я общался с композитором, у нас были регулярные дискуссии.

[3] Цит. по: Zene-Szóval (2002.október 23.). Interjú. Magyar Rádió Archívuma, Budapest.

Р.В. Псху, А.В. Марцева, Н.Н. Данилова,
Л.Г. Калашникова

Духовно-нравственное измерение современного театра: философский и лингвистический анализ «Рапсодии театра» А. Бадью[1]

Сегодня театр оказался в том же самом положении, в котором находилась философия в России в XIX веке: польза от него сомнительна, а вред очевиден. Краткий обзор театральной критики и новостных подзаголовков свидетельствует о том, что общественность сегодня озадачена, по сути, одним вопросом: в чем смысл существования театра и какова его польза для жизни общества?

Для осмысления этого вопроса представляется небесполезным обратиться к знаменитой работе французского философа-постмодерниста Алена Бадью «Рапсодия для театра», которая базируется на его статьях для журнала «L'art du théâtre». Как известно, Бадью проводит параллель между театром и политикой, что как нельзя лучше отражает политическую ангажированность театральной деятельности в современной России.

Согласно Бадью, театр как вид искусства тесно связан с политикой и государством. «Итак, театр, – это дело Государства, подозрительное с точки зрения морали и требующее зрителя»[2]. Театр изоморфен политике, которая, как известно, существует, выражаясь языком Бадью, когда связываются воедино публика или массы, «внезапно призванные к неожиданному сгущению события», актеры и текст-мысль. Эти же вещи (публика, актеры, текстовой референт) являются и базовыми условиями театра, из которых Бадью выводит многочисленные следствия. По мнению Бадью, публика и есть первичная театральная декорация. Наличие актера, даже абсолютно нагого, уже предполагает наличие одного костюма. А существование текстового референта уже означает существование режиссера-постановщика, который гарантирует, что все перечисленное

[1] Статья подготовлена при поддержке РФФИ № 16-03-00806.

[2] *Бадью А.* Рапсодия для театра. Краткий философский трактат. М.: Модерн, 2011. С 8.

собрано вместе в определенное время. Таким образом, Бадью из трех базовых условий театра выводит семь обязательных элементов театра, таких, как место, текст, постановщик, актеры, декорации, костюмы и публика. А из трех базовых условий любой политики (публика – массовое событие, актеры – организации, мысль-тексты) Бадью выводит следующее: незыблемой декорацией политики выступает само государство, обязательным условием существования политики являются имена политических лидеров, соответствующие актерам в театре, и, наконец, политическое действие невозможно без исторического дискурса, который коррелирует мыслителей прошлого с эпизодами реальной политики. Таким образом, семь обязательных элементов политической ситуации – организации, текстовой референт, мыслители, имена собственные, Государство, противопоставление точек зрения, событийные массы. Как и театральная постановка требует одновременного присутствия семи элементов (спектакль всегда начинается и заканчивается), так и политика имеет место время от времени, то есть может быть представлена не как постоянство, а как ограниченное событие. Темпоральной неустойчивости политики Бадью противопоставляет атемпоральную устойчивость Государства.

Как же Бадью связывает политику и театр? Он вводит следующие два понятия – «аналитическое» (analitique) и «диалектическое» (dialectique) театра. Под первым он понимает то, что касается расположения вышеперечисленных семи обязательных элементов театра, а под вторым – то, что театру нужно «вызвать *зрителя* на суд *морали* под присмотром *Государства*»[1]. Последнее и есть связующее звено театра и политики. Таким образом Бадью утверждает свою мысль о том, что театр, с одной стороны, есть дело государственное, поскольку, как искусство, распутывает «связи политического желания» и способен приспособиться к социальному, а с другой стороны, есть «ставка этики».

Предложенная Бадью аналогия театра и политики в ее применении к русской культуре обладает определенным эвристическим потенциалом и может оказаться весьма продуктивной. То обстоятельство, что театральная и политическая сферы имеют множественные точки пересечения, было неоднократно подмечено исследователями. Например, Ю.М. Лотман рассматривает дворянскую культуру со времен петровских реформ как театральную в своем основании. Театрализуется вся культура целиком, от «торжественных» и «ритуализированных» сфер, в том числе политики, до бытовых. «Бытовая жизнь приобретала черты театра»[2], поскольку естественные модели европейского бытового поведения в России становятся сознательно принятыми культурными нормативами, которые необходимо воспроизводить и представлять. Дальнейшее историческое развитие русской культуры не только не преодолело эту фундаментальную театрализованность, но и усилило ее под воздействием общеевропейской тенденции театрализации

[1] *Бадью А.* Указ. соч. С. 17.

[2] *Лотман Ю.М.* Поэтика бытового поведения в русской культуре XVIII века. URL: http://www.historicus.ru/poetika_bitovogo_povedeniya_v_russkoi_kulture_XVIII_veka/.

жизни, характерной для начала XIX века: «Специфические формы сценичности уходят с театральной площадки и подчиняют себе жизнь»[1].

С иных позиций можно рассмотреть взаимосвязь политики и театра в России, если обратиться к концепции В.В. Зеньковского. Зеньковский рассматривает русскую культуру XVIII–XIX веков как секулярную, с одной стороны, и «теургически направленную», то есть ищущую божественного и вечного оправдания наличному бытию, – с другой. К XIX веку разрыв с церковной жизнью усиливается, а вместе с ним – и стремление к утраченной гармонии и целостности, все настойчивее звучащее в работах русских мыслителей. Практическая ориентированность и утопичность русской мысли, в большинстве случаев выражавшиеся в стремлении к прямому использованию философской теории как руководства к практической деятельности и преображению жизни, по Зеньковскому, не следствие незрелости или слабости русской культуры, а прямое проявление ее «теургической идеи». В этом контексте политика и театр суть два модуса общественного мистериального соучастия в творении культурных смыслов.

Не только в историко-культурных и историко-философских реконструкциях мы можем обнаружить идею сближения театра и политики в России. Совершенно очевидным образом эта идея прослеживается и в саморефлексии театрального искусства в России. Так, например, в работах 60-х годов XIX века Аполлона Григорьева – мыслителя, литературного и театрального критика, поэта и романтика – театр мыслится как единственно адекватная форма решения проблемы народности, которую тщетно пыталась решить русская мысль всех возможных направлений (философская, политическая, педагогическая и т. п.) еще с первых десятилетий XIX века. Проблема народности для русской культуры – это, прежде всего, вопрос об оправдании исторического существования России, вопрос о рождении России как исторического субъекта, исторической личности. Согласно романтическим установкам на единство универсального и национального, которые разделяет Григорьев, быть личностью (в данном случае не так важно, конкретно человеком или народом) – значит нести в себе одновременно и общечеловеческие черты, и конкретные, особенные, обусловленные «почвой» и многообразными обстоятельствами, в том числе сиюминутными. Театр как актуальное искусство, которое творится здесь и сейчас, и есть то пространство, в котором можно охватить два полюса – время и вечность, универсальное и партикулярное. Таким образом, для Григорьева, именно театр способен не вербализировать, не концептуализировать, но вовлечь в сотворение общего дела – русской жизни, народной жизни: «Театр в наших глазах – дело великое, потому великое, что по сущности своей он должен быть делом народным»[2].

[1] *Лотман Ю.М.* Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. С. 274.

[2] *Григорьев А.А.* Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены. URL: http://www.rlspace.com/grigorev-sovremennoe-sostoyanie-dramaturgii-i-sceny/

Подлинный расцвет театрального искусства в России в XX века, который вполне оправданно связывают с творческим гением К. Станиславского, настойчиво дистанцировавшегося от всего, что можно назвать «философией театра», тем не менее также непосредственно обусловлен философским контекстом эпохи – философией символизма. Несмотря на значительную вариативность символистских теорий, политика и театр могут представать в некоторых из них как видимое проявление высшего начала, что не просто раскрывает механизм театральности или политичности, но прежде всего оправдывает и раскрывает их смысл. Зачем вообще нужен театр? И почему возможна революция? Потому что они суть символы (или, как вариант, окна) горнего мира, или Софии, или какого-либо другого высшего начала, превосходящего и оправдывающего хаотичность, безобразность и бессмысленность жизни.

В советское время театр не разрывает связь с политикой. С одной стороны, театр – отличное средство пропаганды (и эту его возможность, кстати, сразу уловил Станиславский, предостерегавший от злоупотреблений влиянием театра на сознание зрителей); с другой стороны, театр, зажатый цензурой, моралью, идеологией, как раз в этих сложнейших условиях с еще большей силой берет на себя практически религиозную функцию и с еще большей убедительностью демонстрирует, что ни производственная тематика, ни идеологически отредактированные диалоги не являются препятствием для рождения того самого главного, для чего существует театр и что выше эмпирических условий конкретной театральной постановки.

Но язык театра, как и любой другой язык, содержит в себе некие маркеры, обозначающие важные философские концепты. И аналитика театра также отсылает к некоему философскому осмыслению сути театральной деятельности.

Рассмотрим некоторые базовые термины, используемые Бадью в работе «Рапсодия для театра». При этом мы отвлекаемся от аналогии, которую Бадью проводит между театром и политикой. Нас интересует то, в каких терминах и как Бадью выражает свое понимание театра. Анализ его работы выявил пять терминологических блоков.

1. Театр (публика, актер, текстовый референт) и «театр»

Бадью определяет театр как то, что имеет место при наличии следующих элементов: (1) публика, собравшаяся с намерением посмотреть спектакль; (2) актеры, физически присутствующие, телом и голосом, в отведенном им пространстве, где на них смотрит собравшаяся публика; (3) референт, текстовой или традиционный, о котором можно сказать, что спектакль является его репрезентацией. При этом он отличает «театр», именуемый им бульварным, который не нуждается ни в чем, кроме сборов, и Театр как то, что высказывается о себе и о мире. Бадью отмечает, что Театр ненавидят больше всего те, кто прикрывается обожанием, направленным на «театр», поскольку тем самым маскируется высшая взыскательность Театра.

Ненависть к Театру, прославляемая под видом любви к «театру», Бадью определяет как ненависть к самому себе. «Тот, кто пришел за ритуальным безвкусным самовосхвалением, смешками, культурой, узнаваемыми фигурами, за отставленной вперед ногой, репликами "в яблочко", прекрасными декорациями, общением в антракте, вдруг, когда все распалось, должен увидеть исчезновение своего объекта и наткнуться на какую-нибудь неудобную реальность»[1].

Таким образом, неудобство Театра связано с тем, что он требует от своего Зрителя, чтобы он сам стал толкователем толкования, ибо «ничто не может наверстать, оправдать то, что вы не смогли стать Зрителем»[2].

2. Зритель и публика

Бадью вводит различие между публикой и зрителем: кино считает публику, театр рассчитывает на зрителя. Только зритель, молчаливый и случайный посетитель на один вечер, позволяет спектаклю состояться.

3. Лень и мысль

В любом обществе, помешанном на производительности, отмечает Бадью, присутствует интеллектуальная лень или отвращение к мысли (в выражении Лакана, страсть к невежеству). И именно Театр способен выявить уродство лентяя, то есть человека, не способного стать Зрителем.

4. Имитация, сингулярность и оригинальность

Бульварный «театр» по сути превращает актера в профессионала-имитатора, который помогает зрителю избежать работы мысли. Но главной добродетелью актера является не техническое совершенство, а этическая установка, которая избегает эффектов и всегда стремится к сингулярности, под которой Бадью понимает «композицию без концепта». При этом сингулярность следует отличать от оригинальности, ибо оригинал в конечном счете начинает играть самого себя, в то время как сингулярность представляет собой этическую готовность, направленную против всех устоявшихся концепций. Подлинный «актер демонстрирует на сцене исчезновение любых устойчивых сущностей»[3] – и в итоге приходит к пустоте.

5. Вечность, встреча, настоящий момент или миг

Главный эффект, на который нацелен Театр, – это эффект вечности. И именно постановка призвана подготовить встречу Зрителя с тем, что текст несет в вечности. Момент, в котором переживается мысль, и есть то настоящее, в котором происходит эта встреча.

[1] Бадью А. Указ. соч. С. 26.

[2] Там же. С. 45.

[3] Там же. С. 66.

VI

Философия искусства

Н.А. Хренов

Наука об искусстве в ряду гуманитарных дисциплин

Тема, вынесенная в название этой статьи, чрезвычайно широка. Многие вопросы в одной статье не обсудить. Поэтому сосредоточимся исключительно на теории искусства, предназначение которой во многом связано с ассимиляцией в искусствознании тех научных подходов, что имеются в смежных науках. Нас в данном случае будет интересовать судьба одной из дисциплин искусствознания, а именно теории искусства. Как это ни покажется странным, представления о ней до сих пор окончательно не сложились в какое-либо четкое определение.

Что такое теория искусства как самостоятельная научная дисциплина? Разве мы, историки, не занимаемся теорией? У наших самых известных историков искусства были и теоретические работы. Так, Б. Виппер, бывший сотрудник Института искусствознания, читал курс под названием «Теория искусства». Позднее материалы этого курса вошли в его книгу «Введение в историческое изучение искусства», которая недавно была переиздана[1]. Другой историк, переводчик труда Дж. Вазари А. Габричевский читал курс лекций под названием «Введение в теорию искусства». О его интересе к теории искусства свидетельствует доклад «Философия и теория искусства», включенный в его книгу «Морфология искусства»[2].

Однако то, что наши выдающиеся историки писали теоретические работы, еще ничего не объясняет. Тут можно провести параллель с практиками искусства – художниками. Когда появился художественный авангард, его не замечали ни теоретики, ни, тем более, историки искусства. Пришлось теоретизировать самим художникам, таким как Малевич, Эйзенштейн, Кандинский и т. д. Проблему можно разрешить лишь в том случае, если дать определение предмета теории искусства как субдисциплины в науке об искусстве и сформулировать ее специфические функции. Нельзя отри-

[1] *Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. М.: Издательство В. Шевчук, 2015.

[2] *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. М.: Аграф, 2002.

цать, что такие попытки искусствоведов имели место. Можно приводить примеры, но они редки. Позволим себе такое суждение: искусствознанию следует заниматься теорией систематически. Это диктует опыт XX века, в котором много теоретизировали, но интересующая нас проблема все же до сих пор остается открытой.

Из тех редких работ по методологии науки об искусстве, в которых вопрос о предмете теории искусства ставился, можно выделить публикацию В. Прокофьева. Читая его работу, приходишь к выводу, что большая ясность возникает только с историей искусства и с художественной критикой. В. Прокофьев четко представляет структуру исторического исследования, выделяя в нем несколько уровней: знаточеско-фактографический, реконструктивный, аналитический или сравнительно-критический и, наконец, синтезирующий или «системный»[1]. Не будем комментировать это интересное построение, ибо у нас другая задача. Хотелось бы только отметить, что такой ясности, какая у В. Прокофьева есть по поводу истории искусства, по поводу теории нет.

Во-первых, теория у него предстает не просто теорией, а почему-то теорией всеобщего художественно-исторического процесса. Не объясняется, почему из всей теоретической проблематики он выделяет именно один аспект, вызывающий сомнение. В таком видении теории угадывается даже не наука об искусстве, а скорее наука о культуре. Но об этом скажем позже. Во-вторых, ощущая, видимо, неполноту определения теории, В. Прокофьев говорит, что теория искусства как одна из субдисциплин искусствознания еще не сложилась, и в этом он прав. Далее он пишет, что вместо системно обоснованной дисциплины мы имеем заимствованные из эстетики представления. Но, констатируя заимствование теорией искусства тех представлений, что успели сложиться в эстетике, В. Прокофьев тут же замечает, что эстетика – это другая наука. Утверждение, безусловно, верно. Кстати, взаимоотношения ее с теорией искусства – это еще одна тема, которая требует тщательной проработки.

Если ставить своей задачей определение границ теории искусства, то без анализа ее отношений с эстетикой никак не обойтись. Развести теорию искусства и эстетику и в самом деле непросто. Пример – «Поэтика» Аристотеля. Традиционно имя Аристотеля связывают с философией и эстетикой. Но ведь в его «Поэтике» речь идет о жанрах, а это уже теория искусства. То же самое происходит и с Г. Лессингом, в сочинении которого «Лаокоон, или о границах живописи и поэтики» обсуждается вопрос определения выразительных средств живописи и поэзии.

Трудность с идентификацией теории искусства возникает еще и по причине того, что с некоторых пор теория искусства предстает в виде множества теорий, связанных с каким-нибудь одним видом искусства.

[1] *Прокофьев В.Н.* Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Советское искусствознание. 78 / 2. М., 1978. С. 249.

Но понятно, что возникновение такого рода теорий – обратная сторона теоретических, а точнее, морфологических построений, связанных с системой видов искусства. Те редкие исследования, которые в России появлялись на эту тему, предпринимались опять-таки философами и эстетиками, например, М. Каганом[1]. М. Каган в этом вопросе следовал той парадигме, которую вызвал к жизни в своей эстетике Гегель. Получается, что значимые для теории искусства темы продолжают исследоваться эстетиками. Этому способствовала ситуация оживления эстетики, что выразилось в появлении целой группы выдающихся философов, с середины 1950-х годов специализировавшихся по этой проблематике, а также многочисленных изданий этого рода литературы, институционализации этой науки в виде специальных курсов в высших учебных заведениях. Начавшееся самоопределение теории искусства этим подъемом эстетики было задержано.

Так, можно констатировать, что теория искусства как системно организованная дисциплина отсутствует. А нужна ли она вообще? В. Прокофьев утверждает, что, безусловно, нужна. По мнению ученого, без нее невозможно представить всеобщую историю искусства как целостную и закономерную сверхструктуру, а не как простую сумму разнородных, друг другу противоречащих эпох художественного сознания. Однако В. Прокофьев говорит о возможности, а не о действительности.

Итак, теорией искусства необходимо заниматься, но вопрос остается открытым. Чтобы прояснить ситуацию с теорией, следовало бы прибегнуть к генетическому подходу. Когда вообще возникает теория искусства как более или менее самостоятельная субдисциплина искусствознания?

Было бы правильным сформулировать следующее положение: обретение самостоятельности теорией происходит по мере ее отрыва от эстетики, хотя теория искусства и эстетика вынуждены постоянно заниматься одними и теми же объектами, например поэтикой. Как уже отмечалось, это стало традицией со времен Аристотеля. Этот непростой вопрос изучали еще в Государственной академии художественных наук. Известно, что представители так называемой «формальной» школы в литературоведении ставили своей целью освобождение от эстетики. Именно они сделали очередной шаг в отходе теории от эстетики. Но ведь их главный вклад в науку связан все же с поэтикой, а поэтика – это в постановке вопроса Аристотелем та же эстетика.

Но зададимся еще одним вопросом: какие периоды в истории становления методологии науки об искусстве оказались для теории особенно плодотворными и способствовали ее ренессансу, а также какие факторы этому способствовали? Попробуем выдвинуть такую гипотезу. Мы хорошо усвоили положение, сформулированное в таком направлении, как философия науки. Это положение связано с представлением

[1] *Каган М.С.* Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / Издательство «Искусство». Ленинградское отделение. 1972.

о логике истории науки, основанной на научных революциях, то есть кризисах того, что в истории науки называют «нормальной наукой» (терминология Т. Куна). С накоплением отклонений от существующей научной парадигмы, то есть от установок «нормальной науки», начинается исследование явлений в соответствии с новой парадигмой. Этот переходный момент обычно провоцирует в научном сообществе дискуссии. Появляются единомышленники и недоброжелатели новых подходов. Это, например, в XVIII веке случилось с А. Баумгартеном, когда он впервые обнародовал проект эстетики, доказывая, что ни поэтика, ни критика не исчерпывают осмысления форм чувственного или художественного познания. Отвергая поэтику в функции эстетики, А. Баумгартен предпринимает попытку разграничения между эстетикой и теорией искусства. Значит, теория искусства существовала уже в момент появления эстетики. Она даже старше эстетики. На этот раз расхождение было заявлено от имени эстетики. В начале XX века оно будет продиктовано уже теорией искусства. Нечто подобное случилось еще раз уже в наше время, когда возникла и начала себя утверждать наука о культуре.

Упомянутый выше кризис «нормальной науки» в соответствии с представлениями физиков, которыми, кстати, воспользовался Ю. Лотман, можно назвать «взрывом» или бифуркацией. Причем под кризисом «нормальной науки» следует подразумевать не только кризис специальной истории или истории искусства, а кризис исторической науки в целом. В своей статье «Историк конца XX века в поисках метода» А. Гуревич вообще констатировал кризис исторического сознания и в связи с этим обновление исторического познания в целом[1]. Как известно, А. Гуревич был сторонником той методологии в исторической науке, которая известна как история ментальности или историческая психология. Ассимиляция этой методологии, несомненно, показательна для смены парадигмы в исторической науке. Это в полной мере касается и искусствознания.

Затрагивая вопрос об обновлении исторического познания, мы можем уточнить функции теории искусства. Можно считать, что активизация теории сопровождает кризис «нормальной науки», а следовательно, традиционной парадигмы в искусствознании и обновление исторического познания в целом. Взрыв теории, который происходит в начале XX века, является следствием кризиса «нормальной науки», в данном случае истории искусства. Можно искать в истории периоды таких «взрывов» традиционных парадигм, которые становятся основой активизации теоретического раздела науки об искусстве. В ситуации «взрыва» теоретик стремится отыскать новую логику художественного процесса в истории, ведь она не продолжает традиционную логику. Так, активизация теории оборачивается плюрализмом теорий. Не все они, разумеется, могут быть использованы в искусствознании.

[1] *Гуревич А.Я.* Историк конца XX века в поисках метода // Одиссей. Человек в истории. М., 1996. С. 5.

Что может помочь найти новую логику? Выдвинем следующую гипотезу. Помочь теоретику искусства может лишь его ориентация в смежных научных дисциплинах, прежде всего гуманитарных, но не только. Это проясняет замысел данной статьи – понять потребность искусствознания в ассимиляции смежных наук, прибегая к постановке вопроса о функциях теории. В связи с активизацией теории, которая поможет уяснить функции этой дисциплины, как и ее предмет, необходимо обратить внимание на две вещи. Во-первых, теория искусства, как и любая другая дисциплина, существует как в эксплицитных (явных), так и в имплицитных (неявных) формах. Имплицитные формы – это существование теории искусства в неспецифических формах, то есть в формах смежных дисциплин.

Например, когда Кант пытается осознать творчество гения, то он, по сути, касается уже психологии искусства как дисциплины, которая появится лишь позднее, а значит, до появления психологии эстетика, касаясь психологии творчества, должна была рассчитывать только на себя. Когда И. Винкельман ставит вопрос о социальных факторах древнегреческого искусства, то он предвосхищает социологов-позитивистов XIX века вроде И. Тена. Но ведь до И. Винкельмана был еще Дюбо, идеи которого он знал. Для Канта это частный вопрос. Но когда появляется другая дисциплина, то имплицитная форма трансформируется в эксплицитную. Иначе говоря, то, что трудно сформулировать в собственно науке об искусстве в ситуации смены парадигмы, можно объяснить, прибегая к представлениям, существующим в других науках.

Кроме того, ассимиляция представлений, имеющихся в смежных науках, позволит объяснить то, что в соответствии с существующими в науке об искусстве традиционными представлениями объяснить невозможно. Вместе с тем обращение к смежной науке точно так же способно освободить науку об искусстве от давления тех представлений, которые ею были усвоены в результате активной ассимиляции методов других наук. Здесь мы снова подходим к проблеме взаимоотношений между наукой об искусстве и эстетикой. Так, русский формализм программно разрывает с эстетикой, что следует считать одной из показательных страниц в истории становления теории искусства как субдисциплины в науке об искусстве. «Представителей формального метода неоднократно и с разных сторон упрекали в неясности или в недостаточности их принципиальных положений– в равнодушии к общим вопросам эстетики, психологии, философии, социологии и т. д. – писал Б. Эйхенбаум. – Упреки эти, несмотря на их качественные различия, одинаково справедливы в том отношении, что они правильно охватывают характерный для формалистов и, конечно, не случайный отрыв как от "эстетики сверху", так и от всех готовых или считающих себя такими общих теорий. Этот отрыв (особенно от эстетики) – явление более или менее типичное для современной науки об искусстве»[1]. Но этому разрыву

[1] *Эйхенбаум Б.М.* Теория «формального» метода // Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Ответственные редакторы Н. Хренов, А. Мигунов. М.: Прогресс-Традиция, 2007. С. 387.

во многом способствует ориентация формализма на лингвистику. Разрыв с эстетикой происходит одновременно с активной ассимиляцией лингвистики. Начавшись в первых десятилетиях XX века, с публикации идей Ф. де Соссюра, эта ориентация сохранилась вплоть до наших дней, пройдя этапы структурализма, постструктурализма и даже постмодернизма.

Можно утверждать, что ориентация на лингвистику стала очень значимым фактором в становлении теории искусства. Лингвистический поворот означал принципиально новую ситуацию в истории искусства, вплоть до радикального обновления языка искусства, что особенно проявилось в авангарде. Следуя положению Ю. Лотмана, для этой ситуации характерно, что уходил в прошлое период, в котором все определяла ориентация на текст, и наступала эпоха грамматики. То есть чтобы создать произведение, необходимо было сначала создать новый язык, с помощью которого произведение создается. Другое дело – методология истории искусства, ведь, как известно, формализм и структурализм занимаются синхронией, а не диахронией, то есть историей. Но нельзя не признать, что в последних своих работах формалисты развертывались в сторону истории, то есть диахронии.

Эстетика, правда, не сдавалась. Как уже отмечалось, с рубежа 1950–1960-х годов она переживает свой очередной подъем и порождает еще одну трудность для теоретика, связанную с семиотическим поворотом, который является продолжением лингвистического поворота. Как интерпретировать возникающую в это же время моду на семиотику и структурализм? Следует ли считать, что эта мода обогатила теорию искусства и искусствознание в целом, способствовала окончательному обретению ею самостоятельности или это вообще параллельный процесс, и, следовательно, семиотика имеет отношение скорее к эстетике, нежели к искусствознанию? Согласно А. Баумгартену, предлагавшему проект новой гуманитарной науки, одним из разделов эстетики должен был стать раздел о знаках, то есть раздел, связанный с семиотикой[1]. Но на ранних этапах реализации проекта эстетики этот вопрос не рассматривался и оставался в стороне. Однако время для этого все же пришло.

Любопытно, что А. Габричевский вообще считал, что обретение самостоятельности теории искусства как субдисциплины начинается именно с формализма. Формализм переключил внимание исследователя искусства на произведение искусства, на структуру произведения. Внимание понятию структуры еще до собственно структурализма начинает уделять уже Г. Вельфлин, а потом продолжит Х. Зедльмайр. «В этом, – пишет А. Габричевский, – заключается неоценимая и неотъемлемая заслуга так называемого формализма, а именно в том, что он со всей остротой и исключительностью выделил этот основной структурный момент всякого художественного предмета в отличие от других сфер культурного бытия и выражения и, положив этим основание для всей теории искусств, по-

[1] История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли в 5 т. Т. 2. Эстетические учения XVII – XVIII веков. М., 1964. С. 455.

скольку она исследует своеобразие внешнего и внутреннего строения искусства вообще и отдельных искусств в частности, обогатил науку изощренным и богатым аналитическим методом»[1].

Однако в связи с резонансом формализма хочется отметить две трудности, с которыми сталкивается теоретик. Какое бы серьезное значение ни придавали формализму, единственной методологией он все-таки не был. Как известно, методология М. Бахтина в 1920-е годы была альтернативой формализму, да, пожалуй, и лингвистическим ориентациям науки об искусстве, а прежде всего филологии. При появлении той или иной теории следует иметь в виду то, что она, как правило, связана с опытом определенного художественного направления. Но в XX веке, в отличие от предшествующих столетий, таких направлений существует множество. Впервые в истории искусства универсальный стиль, вроде готики или барокко, отсутствует. Следовательно, нет и не может быть универсальной теоретической концепции. При этом каждая такая теория претендует на универсальность. Исключением не является и формализм, в котором мы узнаем ориентации футуризма. Таким образом, можно утверждать, что история методологии изучения искусства в первых десятилетиях XX века входит в исключительный период. Плюрализм в теории – его отличительная особенность, и это тоже характеризует активизацию теоретической мысли искусствознания.

Но в этом столетии теория искусства имеет и еще один признак, которого мы уже касались. В эту эпоху теория искусства предстает в форме теории отдельных видов искусства. Пожалуй, объем теорий этого типа даже преобладает. На определяющее место в художественной жизни и, собственно, в истории претендует не только какое-либо одно направление, но и отдельный вид искусства. В этом случае особенности, характерные для такого вида искусства, претендуют на универсальность. Так, возникает понятие театральности, музыкальности, живописности, литературности и т.д. Каждое из этих понятий может быть приложимо и к остальным видам искусства. Претензии каждого вида искусства на общезначимость, видимо, тоже являются следствием смены парадигмы. В конечном счете, в какой-то исторический период утверждается какой-либо один вариант системы видов искусства. Но теория искусства вызвала к жизни обоснование разных вариантов, в том числе и тех, которые оказались неосуществленными.

Подытоживая сказанное о функции теории искусства, сформулируем следующее определение. Теория искусства есть субдисциплина, активизирующаяся в переходной ситуации, когда кризис традиционной парадигмы заканчивается взрывом и в логике развития искусства возникает ощущение неопределенности и непредсказуемости. Тогда обостряются вопросы, связанные с принципом преемственности в истории искусства, а также с возникающей в такие эпохи активной ассимиляцией художественных форм, характерных для других культур. Так возникает острый вопрос,

[1] *Габричевский А.Г.* Указ. соч. С. 18.

который касается не только взаимодействия художественных форм, имеющих место в разных культурах, но и взаимодействия культур. Это, в свою очередь, диктует искусствоведу необходимость обратиться к науке о культуре. Так, бифуркационный период требует осмыслить не только взаимодействие между художественными формами разных народов, но и взаимодействие между разными культурами. Не случайно в тот период, когда формалисты углубляются в синхронию, историк искусства В. Лазарев читает О. Шпенглера, читает, испытывая восторг, но и не может удержаться как искусствовед от критики, ибо в концепции О. Шпенглера он ощущает влияние позитивизма. Позитивизм еще силен, а методология гуманитарных наук еще слаба. Ведь и в лингвистическом повороте первых десятилетий XX века тоже ощущается влияние позитивизма. Под его воздействием в XIX веке оказался еще А. Веселовский, из трудов которого вышла школа формалистов[1].

Важно иметь в виду острое ощущение нарушения принципа преемственности в художественной жизни первых десятилетий прошлого века. Искусство пытается воспроизводить формы, существовавшие на ранних этапах истории искусства, о чем свидетельствует увлечение архаикой. Это обстоятельство порождает разочарование в том принципе историзма, который был утвержден еще в эпоху Ренессанса, в частности, затем Гегелем. Об этом свидетельствует его концепция истории как истории духа. Нарушение принципа преемственности на самом деле было нарушением принципа преемственности в том его понимании, которое продиктовано гегелевской логикой линейности, как казалось, исчерпывавшей логику исторического процесса. Искусствоведы, как и философы, внимательно читают Шпенглера, открывая логику цикличности как альтернативную по отношению к принципу линейности. Пожалуй, это самый значимый признак смены парадигмы. Видимо, это главное, что происходит в методологии с возникновением новой парадигмы в науке.

В такой ситуации становится очевидным, что искусствознание как «нормальная наука», представляющая историю искусства как историю возникновения, развития и угасания художественных стилей, всей науки не исчерпывает. Это и активизирует деятельность теоретиков. Их деятельность свидетельствует об активной ассимиляции представлений, имеющихся в смежных науках. В качестве иллюстрации сошлемся на суждение Г. Вдовина, разглядевшего в этой активности не только позитивный смысл. Его суждение относится уже к нашему времени. «Отечественное искусствознание давно потеряло из поля своего зрения главный предмет гуманитарии, – говорит он, – человека, его мысль и его чувство. Отсюда наши стенания об универсальном методе, завистливые взгляды на философию, историю, литературоведение, торопливые и вороватые набеги к соседям за герменевтикой, экзистенцией, семиотикой, гештальтом, ис-

[1] *Ханзен-Леве О.* Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 41.

терическая ревность к непрофессионалам, зашедшим на нашу территорию»[1].

Мы останавливаемся на этом высказывании искусствоведа потому, что совершенствование методологии искусствознания и ассимиляция искусствознанием других наук здесь ставится в зависимость от предмета гуманитаристики – человека. Собственно, в этом суждении мы можем уловить проблемный узел взаимоотношений между искусствознанием и наукой о культуре. Ведь недоверие к этой последней науке со стороны искусствоведческого сообщества, как можно представить, как раз и связано с тем, приближает ли новая наука к человеку, чем может гордиться наука об искусстве как именно гуманитарная наука, или удаляет от него. Если удаляет, то можно говорить о том, что наука о культуре возрождает позитивизм.

Сформулировав положение, касающееся самоопределения теории искусства, попробуем выделить две темы, которые для теории искусства в ее актуальном виде весьма репрезентативны. Во всяком случае, эти две выделенные темы теоретик обойти никак не может. Это, во-первых, отношения между искусствознанием, с одной стороны, и наукой о культуре, которая в последних десятилетиях XX века проходила интенсивный путь становления, с другой. Когда автор данной статьи руководил сектором теории искусства в Государственном институте искусствознания, он сделал именно эту проблематику определяющей в деятельности сектора. Следует отметить, что такой курс на обсуждение культурологических аспектов теории искусства понимание коллег встречал не всегда. Находились ученые, которые в культурологии науку не видели. Тут, видимо, снова сказались установки «нормальной науки».

Вторая тема – соотношение исторического времени со временем художественным. Если в первом случае многое определял контакт с наукой о культуре, то во втором важным оказался контакт искусствознания с философией. Доходило до того, что некоторые теоретизирующие историки искусства, а к ним можно отнести, например, Х. Зедльмайра, прямо призывали вникать в проблематику времени, которая в XX веке становится постоянным предметом философской рефлексии. Так, ставя вопрос о существовании в произведении искусства так называемого сверх исторического времени, Х. Зедльмайр прямо ссылается на М. Хайдеггера, у которого одна из центральных работ, как известно, посвящена именно времени. В конце концов, как хотелось бы показать, отобранные темы (на самом деле теория искусства этими двумя темами не исчерпывается) не являются самостоятельными. По сути, это разные грани одной и той же проблематики, а именно – интерпретации произведения искусства, учитывающей разные временные уровни произведения, в том числе и те, которые становятся очевидными, если произведение рассматривать во времени культуры, поскольку культура обладает особым, присущим

[1] Цит. по: *Сарабьянов Д.В.* Некоторые методологические вопросы искусствознания в ситуации исторического рубежа // Искусствознание. 1995. № 1-2. С. 33.

только ей временем. Следовательно, ассимиляция искусствознанием представлений, складывающихся в науке о культуре, связана с рассмотрением искусства во времени культуры. Это, конечно, вопрос для теоретиков. Но это также и вопрос для историка искусства.

Вернемся к отношениям науки об искусстве и науки о культуре, которая, как пишет Л. Уайт, спровоцировала в научном сообществе недоверие и даже отторжение[1]. То же спустя время повторилось и в нашей науке. Тем не менее проблематика науки о культуре искусствоведу не чужда. Этот вопрос историков искусства волнует давно. Так, в начале XX века, предпринимая реализацию проекта первого варианта истории русского искусства, И. Грабарь писал Н. Врангелю: «Текст должен давать столько же историю скульптуры, сколько характеристику эпохи. Вообще, вся эта история искусства будет одновременно и историей культуры»[2]. В том же 1907 году он в письме к А. Бенуа расшифровывает то, что он в эту формулу вкладывает. «Эта история искусства есть в сущности почти уже история русской культуры… История искусства, понятая широко, почти превращается в историю культуры. А культура вся преемственна и имеет свои законы. Если мы их не знаем, то некоторые следы их все же чувствуются. Лучшее средство если не постигнуть, то хоть почувствовать ход истории – аналогии и параллели. Всякая культура есть сложное нагромождение соседних влияний, собственных пережитков прошлого и пр.»[3] .

Так мы убеждаемся, что актуальные проблемы сегодняшнего дня, связанные с теорией и историей искусства, начали обсуждаться уже в начале прошлого столетия. Как практик и теоретик, а также организатор науки об искусстве И. Грабарь находит интуитивно возникшую, емкую и точную формулу того, что история искусства как научная дисциплина должна быть рассмотрена в контексте истории культуры. Но ведь это не решение вопроса, а что-то вроде ощущения, только исходный пункт, требующий последующих аргументов и доказательств. И. Грабарь даже говорит о существующих в культуре законах. Но, так формулируя вопрос, он готов признать, что эти законы пока неизвестны. Остается неопределенным и сам концепт культуры.

Для прояснения этого вопроса обратимся к Л. Уайту. Обсуждая вопрос о культуре как предмете науки, Л. Уайт дифференцирует науки исходя из их отношения к человеку и человеческому поведению. Сразу же отметим, что Л. Уайт переводит вопрос о культуре в плоскость позитивизма. Так, он убежден, что такие науки, как психология, социология или социальная психология, смысла человеческого поведения не исчерпывают. По его мнению, существуют и другие детерминанты человеческого поведения. В частности, он говорит о науке о культуре и о той детерминанте человеческого поведения, что связана с культурой. Иначе говоря, Л. Уайт

[1] *Уайт Л.* Наука о культуре // Антология исследований культуры. Т. 1. Интерпретации культуры. СПб.: Университетская книга, 1997. С. 148.

[2] *Грабарь И.Э.* Письма. 1891 – 1917. М.: Наука, 1974. С. 195.

[3] Там же. С. 192.

исходит не из человека, а из культуры. Это, правда, не означает, что он от человека абстрагируется. Человек у него не исчезает, но он включается в систему культуры и ею определяется. Отношение «человек – культура» у него перевертывается, представая уже как «культура – человек». Л. Уайт отдает отчет в том, что для гуманитариев такая постановка вопроса неприемлема. Он пишет: «Антропоцентрическая точка зрения не может, конечно, мириться с тезисом, что культура, а не человек определяет форму и содержание человеческого поведения. Философия свободной воли не может принять теории культурного детерминизма»[1].

Очевидно, что в видении человека Л. Уайт представляет естественные науки. Для него в первую очередь существенны безличные, надындивидуальные процессы жизни, а не воля человека. Таким образом, после подобного вывода возникает вопрос: а не является ли подход Л. Уайта продолжением лингвистического поворота, некогда совершенного формалистами, а затем структуралистами и постструктуралистами. Ведь этот лингвистический поворот позднее в работах Ж. Дерриды, Ю. Кристевой и Р. Барта приведет к идее исчезновения человека и даже к «смерти» автора. В конце концов, в этом проявляется влияние позитивизма, то отступающего перед гуманитарными науками, то наступающего на них. Вспоминая тезис К. Леви-Стросса о том, что XXI век будет веком гуманитарных наук или его вообще не будет, нельзя также забыть и тезис М. Фуко о «смерти человека». Он писал, что в наше время имеет место не столько отсутствие или смерть бога, как об этом говорил еще Ф. Ницше, а «конец человека», и что между смертью бога и концом человека есть связь. «Человек, как без труда показывает археология нашей мысли, – пишет М. Фуко, – это изобретение недавнее. И конец его, быть может, недалек»[2].

Эта утрата человеческого, заложенная в методологии, и отталкивает искусствоведа от науки о культуре. Конечно, жесткие формулировки Л. Уайта были смягчены в исследованиях А. Кребера. Но стоит напомнить о другом. Давно утихли споры по поводу правомерности новой науки о культуре, которая якобы явилась изобретением бывших преподавателей научного коммунизма, которые в ситуации развала советской империи остались без работы. Это, разумеется, неверно. Культурология в России возникла с большим запозданием, на что имеются причины. За много десятилетий эта наука родилась в англо-американском мире. Но там она имеет несколько другую основу и даже называется иначе – культурная антропология. Разумеется, это именно позитивистская парадигма в истории науки. В России же возникла не наука о культуре в ее англо-американском варианте, а ее разновидность. Разумеется, сторонники позитивистского подхода к культуре в России тоже есть. Но здесь имеет место и другая парадигма, далекая от позитивизма. Ведь то обстоятельство, что ее представителями во второй половине XX века оказались выдающиеся гуманитарии – Бахтин, Лотман, Аверинцев, Гачев и другие, – свидетельствует о наличии в России

[1] *Уайт Л.* Указ. соч. С. 148.

[2] *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М.: Прогресс, 1977. С. 487.

альтернативной парадигмы в науке о культуре, которую можно было бы назвать гуманитарной, а не позитивистской парадигмой.

Может быть, в связи с этим вопрос о взаимоотношениях искусствознания и культурологии следует ставить иначе. Нужно говорить не о воздействии науки о культуре на искусствознание, а искусствознания на науку о культуре. Причем в данном случае следует иметь в виду не только ту парадигму, которая имеет место в России. В этом смысле весьма показательно, что, например, на концепцию О. Шпенглера оказали значительное влияние искусствоведы А. Ригль и В. Воррингер, что в 1920-е годы отмечал еще В. Лазарев в своей книге, посвященной О. Шпенглеру[1]. Однако такая парадигма продолжает оставаться проблемной.

Остается высказаться о второй проблеме, отнесенной выше к теории искусства, а именно – об историческом времени, что, очевидно, чрезвычайно важно и для методологии истории искусства. Становление культурологии связано с определением не только предмета этой науки, но и со спецификой типа времени, в котором этот предмет развивается и функционирует. Как показано П. Сорокиным, время культуры имеет не столько утвержденную философами модерна линейную, сколько циклическую логику. Сам П. Сорокин это продемонстрировал в одной из своих фундаментальных монографий[2]. Идеи П. Сорокина позволяют по- новому взглянуть на идеи одного из мыслителей XVIII века – Д. Вико, продемонстрировавшего циклизм исторического времени. Не случайно его изучал и один из патриархов истории искусства как науки – И. Винкельман, пытаясь разобраться в логике смены подъема и упадка в эволюции искусства.

Следует отметить, что интерес к проблематике времени в XX веке заметно возрос, в том числе в отечественной гуманитарной науке. Об этом размышляли М. Бахтин, Д. Лихачев, Ю. Лотман. Но прежде всего, касаясь времени как предмета исследования, необходимо говорить о философии. Не случайно эта проблематика оказалась в поле внимания одного из самых авторитетных философов XX века М. Хайдеггера, на которого ссылается историк искусства Х. Зедльмайр, касаясь вопроса о методологии истории искусства как научной дисциплины. Вот еще один показательный пример того, как историк искусства вынужден теоретизировать о времени. Так, посвящая свою книгу методологии истории искусства, Х. Зедльмайр пишет, что становление этой дисциплины связано с движением к новому, более глубокому и более соответствующему действительности понятию истории, которое без нового, более глубокого понятия времени достигнуто быть не может. Он убежден в том, что «преимущественное положение истории искусства среди наук о духе совершенно естественно

[1] *Лазарев В.Н.* Освальд Шпенглер и его взгляды на искусство. М.: Издание А. Миронова, 1922. С. 147.

[2] *Хренов Н.А.* История искусства в ракурсе концепции социодинамики П.А. Сорокина // Электронный журнал Научно-образовательного культурологического общества «Культура культуры». 2016. № 1. URL: http://cult-cult.ru/the-history-of-art-in-the-context-of-p-sorokin-s-concept-of-social-dynamics/

вытекает из того, что ее предметы одновременно и свободны от времени и временем обусловлены, одновременно и в прошлом, и в настоящем»[1].

Х. Зедльмайр начинает с того, что пытается соотнести произведение искусства с разными типами времени – прошлым, настоящим и будущим. Проблема заключается в следующем: произведение искусства потому и предстает уникальным феноменом, что историческое время, с которым оно, разумеется, связано, его содержания не исчерпывает. Происходит это потому, что, кроме исторического времени, произведение искусства существует во внеисторическом и, как выражается Х. Зедльмайр, в сверхисторическом времени. В этом и заключается сложность взаимоотношений между искусством и историей. Констатируя эту сложность, Х. Зедльмайр утверждает, что историку необходимо разработать теорию времени. Вот еще одна значимая проблема для теории искусства. На этот раз за ее разработку берется сам историк. «Без теории времени, – пишет Х. Зедльмайр, – невозможна ни теория истории и социума, ни теория произведения искусства, ни история самого искусства»[2].

Х. Зедльмайр сначала констатирует те сдвиги, что произошли с восприятием времени в последнем столетии. Эти изменения связаны с утратой настоящего, невозможности в нем оставаться. В реальности человек существует в неистинном или ложном настоящем. Утрата настоящего приводит к тому, что человек стремится существовать то в прошлом, то в будущем. Как же все-таки преодолеть кризисность эпохи и вернуться в настоящее? Здесь возникает латентная функция искусства, которую можно объяснить лишь в том случае, если в произведении фиксируется не только историческое, но и сверхисторическое время. Оказывается, в настоящее можно вернуться лишь с помощью сверхисторического времени. Но что же такое сверхисторическое время? Чтобы ответить на этот вопрос, следует, как советует Х. Зедльмайр, обратиться к философии. Х. Зедльмайр углубляется в идеи философии, феноменологии, герменевтики, гештальтпсихологии, демонстрируя их эффективность при объяснении фактов истории искусства. Так, в своей книге он упоминает имя М. Хайдеггера, в философии которого время становится ключевым концептом.

Однако концепция времени Х. Зедльмайра все же идеям М. Хайдеггера не соответствует. Он высказывает самостоятельные идеи, пытаясь применить их в интерпретации отдельных произведений и стилей. Как известно, М. Хайдеггер радикально переосмыслил понимание времени в предшествующей европейской философии. Чтобы аргументировать свою концепцию времени, он обращается к Аристотелю и предпринимает собственное толкование его идей. Такое толкование станет основой его собственного понимания времени. У М. Хайдеггера как философа, представляющего онтологическое направление, бытие с вечностью не связано. Категория вечности, противопоставленной в предшествующей философии, в частности античной, историческому времени, в его философии упраздняется. По М. Хайдеггеру, само время и есть бытие.

[1] *Зедльмайр Х.* Искусство и истина. О теории и методе истории искусства. М., 1999. С. 256.

[2] *Зедльмайр Х.* Указ. соч. С. 174.

Что касается Х. Зедльмайра, то хотя в связи с пониманием времени он и упоминает Хайдеггера, тем не менее понятие вечности он не устраняет. Именно с вечностью у него связано и понимание сверхисторического времени. Проблема заключается в том, чтобы в настоящее человек вернулся с помощью приобщенности к сверхисторическому времени, его переживания. Аристотель, в философии которого тоже сохраняется категория вечности, связывает ее с понятием «теперь», то есть с настоящим. Согласно Аристотелю, «теперь» – это даже не часть времени, а просто граница между прошлым и будущим. Эта граница есть нечто неделимое. Понятие границы исключает время. Вечность прорывается за эту границу, в это мгновение, а следовательно, в настоящее. Стало быть, здесь мы имеем дело и с настоящим, и одновременно с вневременным, а точнее, сверхвременным началом. Вечность, оказывается, не расходится с настоящим.

Весьма любопытно, что к этому же пониманию времени приходит символизм. Символистам, которых называли неоимпрессионистами, удавалось мгновение совместить с мифом, а миф – это реальность сверхисторического времени, это вечность в преходящем. Вот и разгадка того, почему символизм не только наследует импрессионизму, но и реабилитирует мифологию, о которой его представители так много рассуждают. Мифологическое время – это и есть сверхисторическое время. Когда структуралисты в сюжетах психологического романа пытаются отыскать не только историческое время, но и миф, то, по сути, они тоже находят то, что Х. Зедльмайр называет сверхисторическим временем.

Вопрос о мифологическом подтексте психологического романа XIX века пытался прояснить Ю. Лотман. Его анализ русской литературы свидетельствует, что в сюжетах романов XIX века, как правило, присутствуют два уровня: фабульно-событийный, связанный с проникновением в литературу текущей действительности, и повторяющаяся вечная архетипическая формула, способная актуализироваться в злободневных сюжетах. По сути, речь идет о том, можно ли в психологическом романе XIX века, столь тесно связанном с публицистикой и журналистикой, активно и своевременно реагирующем на события текущей жизни, выявить те константные, повторяющиеся структуры, о которых говорил еще А. Веселовский и которые в волшебной сказке обнаружил В. Пропп. Ясно, что организация повествования в романе резко отличается от морфологических особенностей фольклора. Тем не менее роман, по Х. Зедльмайру, развертывается не только в историческом, но и в сверхисторическом, а следовательно, в мифологическом времени.

Хотя роман невозможно свести к инвариантам, тем не менее константные элементы в сюжетах романа имеют место. Вот вывод Ю. Лотмана: «Резко возрастающее в XIX веке разнообразие сюжетов привело бы к полному разрушению повествовательной структуры, если бы не компенсировалось на другом полюсе организации текста тенденцией к превращению больших блоков повествования и целых сюжетов в клише. Пристальный анализ убеждает, что безграничность сюжетного разнообразия классического романа, по сути дела, имеет иллюзорный характер: сквозь него

явственно просматриваются типологические модели, обладающие регулярной повторяемостью. Закон, нарушение которого делает невозможной передачу информации, подразумевающей, что рост разнообразия и вариативности элементов на одном полюсе обязательно должен компенсировать прогрессирующей устойчивостью на другом, соблюдается и на уровне романного сюжетосложения. При этом непосредственный контакт с «неготовой, становящейся современностью» парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов. Так рождается глубинное родство романа с архетипическими формами фольклорно-мифологических сюжетов»[1].

Сопоставляя русский роман с западноевропейским, Ю. Лотман приходит к выводу о том, что последний ориентирован на сказку, а русский – на миф, то есть на более глубинные уровни повествования. Так, обращая внимание на то, что такие произведения XIX века, как «Евгений Онегин», «Мертвые души», «Братья Карамазовы» не имеют конца, Ю. Лотман говорит, что это не мешает их воспринимать как полноценные и законченные произведения. С финалом есть трудности и в романах Л. Толстого «Война и мир», «Воскресение», «Анна Каренина». Именно отсутствие финала и свидетельствует о мифологическом подтексте сюжета в этих произведениях, а следовательно, о том, что действие в них развертывается в том числе и на сверхисторическом уровне. Ю. Лотман пишет, что «для мифа с его циклическим временем и повторяющимся действием понятие конца текста несущественно: повествование может начинаться с любого места и в любом месте быть оборвано»[2]. Так представитель отечественного структурализма Ю. Лотман продемонстрировал то сверхисторическое время, которое, согласно историку искусства Х. Зедльмайру, во многом определяет временную структуру произведения. Значит, интересы структурализма, казалось бы, далекие от диахронии, то есть от истории и времени, все же свидетельствуют о том, что структуралистская теория как разновидность теоретизирования в XX веке способна внести вклад в обсуждение проблематики времени как значимой одновременно и для теоретика, и для историка искусства. Все-таки следует признать, что структурализм как одна из многих методологических установок в гуманитарной сфере явился очередным после формализма шагом в становлении теории искусства

Таким образом, заключая сказанное в данной работе о теории искусства как одной из субдисциплин в науке об искусстве, ее функциях и истории ее становления, можно утверждать, что в истории она развивалась отчасти самостоятельно, отчасти под воздействием других гуманитарных дисциплин. Но нужно признать, что это все-таки история, логику которой следует воспроизвести в специальном фундаментальном исследовании.

[1] *Лотман Ю.М.* Сюжетное пространство русского романа XIX столетия // Лотман Ю.М. Избранные статьи в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1993. С. 95.

[2] Там же. С. 97.

В.В. Медушевский

Адекватен ли язык науки природе культуры?

Ответ виден лишь с расстояния. Сопоставим теоретические осознания любых сфер бытия в Новейшее время и отдаленные времена, – тут же заметим тенденцию к иссушению, к деонтологизации, к ослаблению духовной вертикали, к умалению энергийно-векторных представлений и усилению скалярных. Иссушение затронуло не только теорию. Даже естественные языки. В древнем человечестве они пелись, ныне мы бурчим. Исчез звательный падеж любви (ново-звательный строится не удлинением, а усечением звучания: «мам!», «Вов!», «Коль!», «Наташ!»). Изначально языки были долготными. Около Нового времени (в Италии в XIV, в Германии и России в XVIII веке) долготный акцент[1] – а это слово означает «пропеваемое», от cano «пою», откуда и «кантата», – вытесняется громкостным ударением (родственно «дыра, драть, дерьмо»)[2].

Статья посвящена роли певучего, созидательно-энергийного начала в науке, культуре, жизни. Ведь не роботы же мы?

1. Энергийно-векторный и формальный подходы

В 1994 году предложили мне выступить на Пятом международном конгрессе по семиотике в Беркли (США). Я послал доклад «О семиотике живой и мертвой», полагая, что он будет определен в секцию по методологии семиотической науки[3]. Он был построен на сравнении современной

[1] В греческом языке это просодия, где в корне слова — тоже ода, восторженная песнь.

[2] См. мою статью: Исторический параллелизм в развитии вербального и музыкального языков // Слово и музыка. Научные труды Мос. Гос. Консерватории им. П.И.Чайковского, Сб. 36, М., 2002, с. 51–71. Параллелизм состоит, в частности, в изменении принципов стихосложения, музыкального метра, танца в соответствии с меняющейся интонацией вербальных языков.

[3] Доклад был определен в секцию 144 (религия) вместе с докладами о бахаизме и синтоизме. На конгресс я не поехал, сделав для себя два вывода (может быть, неправильных). Первый:

семиотики и семиотических представлений у святых отцов. Исходный образ знака у Ф. де Соссюра, одного из основателей современной семиотики, – лист бумаги, на одной стороне которого означающее, на обратном означаемое. Отцы же исходили из подобия любого элемента культуры человеку с его телом-душой-духом. В пламенеющей духом святой семиотике слово понималось как энергия, перестраивающая логистикон – понимающую и желательную способность души.

Разве не так? «Блаженны нищие духом». Бесконечна и прекрасна творяще-благодатная сила этой заповеди смирения. Без полного оставления самости не войдет в человека Святой Дух преображения. Его невидимая чудная сила подняла христианскую цивилизацию. «Слово мое и проповедь моя не в убедительных словах человеческой мудрости, но в явлении духа и силы», – говорит апостол Павел. «И дивились учению Его, ибо слово Его было со властью», – властью расправлять душу в свободу чад Божиих.

Поднимет ли цивилизацию Соссюровский лист бумаги?

Линия иссушения видна во всех сферах культуры.

Что плодотворней: гегелевско-марксистская соотнесенность формы с содержанием или античная и христианская – с творящей идеей? Святоотеческое осознание души как единой многоспособной силы – или понимание психики как собрания механизмов? Какое из пониманий живит и какое мертвит?

Если душа – живая, творческая, разумная, свободная сила, сопряженная с источником силы, то и вся культура – духовно-энергийна. Векторна, а не скалярна. Диалогически раскрыта: умом в истину, сердцем в красоту любви, волей в подвиг доброй жизни, жизненной силой – во всемощный Источник жизни. – А не замурована заживо в монологический аутизм по совету и подобию отщепенца-дьявола!

Насчитали более шести сотен определений культуры. Зачем? Оно дано свыше, раз и навсегда, непосредственно из уст Божиих. Культура – возделывание. Возделывание рая, вечная заповедь. Она векторна, развертывается в направлении бесконечной славы Божией, красоты и любви, – что и составляет блаженную жизнь творения. Отсюда и расцвет культуры!

Бах дефинировал: последняя цель музыки – служение славе Божией и освежение духа (без того вместо музыки «шум и дьявольская болтовня»). Откуда он это взял? От Неба, конечно. Иного источника откровения нет. Богословие определяет красоту как явление славы Божией. Красота входит в нас в восхищении сердца, в окрылении воли, в осветлении ума, в силе духа, даже в исцелении тела (вспомним благодарность излечившегося от рака Хосе Каррераса Рахманинову, во Второй концерт которого вслушивался он неустанно). Красота неотделима от любви. Любить – значит жить в другом. Жить уныло? Нет, в восторжении красоты. «О, ты прекрасна, возлюбленная моя, ты прекрасна! глаза твои голубиные. О, ты

говорить о сущностных вещах на Западе невозможно — можно только в безмерно глубокой России и православных странах. Второй: надежды на методологическую перестройку семиотики нет, надо навсегда покинуть эту область.

прекрасен, возлюбленный мой, и любезен!» (Песнь Песней). Таков язык любви. Такова природа Бога.

Сверхгении музыки воспринимали ее подобно Баху. Бетховен именовал музыку не иначе, как священным, божественным искусством. Рахманинов сочинение музыки почитал священнодействием, а исполнитель, по его словам, не смеет выйти на сцену без чувства миссии. Миссия – посланничество. Бетховен ли посылает? Нет, если сам Бетховен определял музыку как откровение, более высокое, чем мудрость и философия, то, значит, именно оно жаждет пролиться в сердца. «Сыне, даждь ми сердце». В письме к пианистке Биго Бетховен отметил: в ее игре было нечто более высокое, «чем я». Конечно! Нет Бетховена без того, что его вдохновляло. Без Бога человек не выше курицы (Еккл. 3:18). Высота откровения есть истинный предмет высокой музыки. Иначе как она подтягивала бы к себе людей? Онтологическая бытийственная высота вливается и в исполнителя, даруя ему силу чудотворения, – ради пробуждения творческой силы жизни в народах.

Суждения гениев, слухом сердца касавшихся небесной красоты, должны бы воссиять в сердцевине подлинного, огненного музыковедения. А в реальности? Ох, зачем мы только поверили Мефистофелю: «Теория, мой друг, сера»? Он клеветник. И мы с ним заодно? Теория в неслучайном этимологическом родстве с Теос'ом (Богом). И призвана быть светоносной, проясняя ум и осветляя сердце. А серая наука опасна. Насеянная дьяволом, она мертвит человечество.

Мертвит неправдой. Приведу пример из музыки: современную теорию метра.

Она неправильна в принципе, в исходных представлениях и основополагающих понятиях. Главные ее термины: сильная и слабая доля, тяжелый и легкий такт – неверны, ибо являют собой не векторные, а скалярные величины (подобно расстоянию, величине площади, массе, температуре и др.), меж тем как музыкальный метр живет в векторно-энергийном просторе. Векторный – устремленный. Векторная величина (от veho тяну) являет собой силу, имеющую направление. Опорная («сильная») доля подобна начальной тонике: это законоположение бытия, на которое можно опереться в искании большего. Античные греки мудро назвали ее тезисом (опусканием). В современном исполнительстве этот вектор виден в интонации тела: пальцы, кисти, руки, корпус словно бы погружаются в рояль, движения смычка впеваются в скрипку. Серия «слабых» долей строится на подхватывающей, увлекающей душу энергии подъема (греки так и назвали наши «слабые» доли: арсисами, то есть «подъемами»). Соответственно, и движения векторно устремлены ввысь, от рояля, от скрипки, в дирижерском жесте. Волна метрического развития летит к следующей опоре, подобно тяготению доминанты к тонике. Прекрасны эти увлекательные поэмы в жизни метра! Душа учится в них жить целеустремленно, вдохновенно, полетно. Скалярная же теория в принципе уныла, бездуховна, иссушает души людей.

Нельзя нам жить скалярно, бюрократически! Тогда б померкло Солнце культуры, угас дух, продолжение истории потеряло смысл и было бы прекращено.

Жить надо стройно, творчески, приподнято, приведя теорию в согласие с природой вещей. Все едино! Откуда высшие действия музыки, как не из общей цели бытия? Музыка, божественнейшее (по мнению мудрецов) из искусств, высвечивает генеральную цель культуры, возделывания рая, с наибольшей яркостью, – но высшее должно животворить и все прочие ее сферы.

«Души людей – Божественные (хоть против кричит Эпикур!) – природу свою постигают в песнях». Слова язычника Цензорина – не ориентир ли и для психологии, педагогики, языкознания, для юридической науки и управления, которое апостол Павел относил к дарам Святого Духа?

«Ничто, ничто так не возвышает и не окрыляет душу, не отрешает ее от земли, не избавляет от уз тела, не располагает любомудрствовать и презирать все житейское, как согласное пение и стройно составленная божественная песнь». И эти дивные слова Иоанна Златоуста путеводительны для всех профессий.

В XV веке Тинкторис описал 20 эффектов (действий) музыки. Первый из них, от которого прочие, – Бога услаждать. Не звуками услаждается Бог, но тем, как жаждою божественной красоты выходят люди из погибельной заточенности в себя, открываясь дарованиям благодатной силы и радости.

Так и для всех сфер культуры, для науки в частности, полезно было бы в первую очередь думать о благоугождении Богу, как то было во времена Ньютона. Угождая Богу, ученые и получали много от Него. Богослову Ньютону дарована честь стать основоположником новой физики. До него физика стояла на голове, причину движения усматривая в форме. На голове далеко не уйдешь. Ньютон же ввел в нее объяснительный принцип силы как причины всех изменений в материальном мире. Заимствованный из Библии, он перевернул физику, поставив ее с головы на ноги. Тотчас понеслась она вскачь, увлекая за собой технический прогресс.

Зачем отвергать то, что плодотворно? Что противопоставить культуре рая? Антикультуру ада? Зачем? Светобоязнь от бесов, а они по определению бесплодны.

Послушание же главной цели культуры поднимает дух, раздвигает горизонты, осветляет ведение, озаряет радостью, ободряет волю, теплом любви согревает закоченевшие сердца, умножает силу жизни.

Хотелось бы видеть конкретный пример возможностей преображения науки? Пусть это будет музыковедение.

2. Как перейти к духовно-векторному осознанию музыки?

Оно просится в жизнь. Энергийная теория[1] находит отклик у исполнителей, ибо отвечает сути их профессии, учит гениальности – жизни

[1] См. мой учебник «Духовный анализ музыки». М.: Композитор, 2014.

в красоте. Скалярной теорией студенты тяготятся. Точки скучны: из них никогда не сложится чудесная жизнь в красоте вдохновенной свободы, подобно тому, как не сложилось из льдинок слово «вечность» у Кая в мудрой сказке Андерсена. Вечность – огонь безмерной живой радости, атрибут Божественного бытия. Огонь любви из льдинок не складывается. Океан блаженного света дожидается человека в Царствии Божием.

Передача вдохновения составляет миссию искусства. Веяния красоты превосходят собственные возможности человека: «Не поэт творит стихотворение, а стихотворение поэта» (Поль Валери). Именно так, – ибо стихотворение творится тем, что выше поэта и учит его.

Великая китайская цивилизация, хранящая в себе явные следы Адамова откровения, понятие духа выразило иероглифом «лин» (дух): 靈 Каждая его черточка выявляет надчеловеческую мудрость. Сверху вниз иероглиф читается как Небо, покрывать, вода, три рта или личности, творящее чудо. Небо! Иносказание того, откуда все. Все самое главное, доброе, справедливое, прекрасное. Интересно прикровенное указание на Троицу (в реформированном в середине XX века языке оно выброшено). А завершение: производящее чудо – как важно! Каждое наше слово, каждый взмах смычка должны быть чудотворными. В европейской цивилизации высшее чудо – духовное преображение человека и жизни. Святой Дух – податель жизни нездешней, без красоты которой рассыпается земная жизнь. Его преображающие действия называются благодатью – этим словом Кирилл и Мефодий перевели гр. «харис», с триединым значением «красота = любовь = милость» (лат gratia, англ. grace).

На примере музыки покажем, каким образом могла бы выстраиваться соответствующая ей духовно-энергийная теория

Ключ ко всему (в музыке и бытии) – понятие *синергии*. Синергия – соработничество. Слово идет от апостола Павла, имевшего в виду сотрудничество Божественной и человеческой воли. Бытие есть общение, синергия – основа его. Вдохновение к творческой прекрасной жизни и преображение души – дивный плод.

Синергия преображает все. Нигде в высокой музыке нет, например, житейской печали: есть печаль небесная, полная утешающей сладости и света, настолько упоительная, что невозможно оторваться от нее – с такой силой влечет она душу к Богу, источнику высшей жизни.

Ты – музыка, но звукам музыкальным
Ты внемлешь с непонятною тоской.
Зачем же любишь то, что так печально,
Встречаешь муку радостью такой?

Шекспир не знал еще нежнейшей светоносной печали Шопена. На радость миру она появится только двумя веками позже. Не знал Шуберта, Рахманинова…

А какой ослепительной жизнетворной силой полнятся трагедийные сочинения, какая отвага в них, какое торжество духа в победе над смертью! «Смерть! Где твое жало?!» (1 Кор. 15:55).

Язык музыки уникален. Он позволяет, как в микроскопе, в мельчайших подробностях рассмотреть внутреннее устроение синергии. Не просто увидеть – еще и пережить и научиться чудеснейшему. Если б кусок аморфного железа обладал сознанием, как он описал бы свое преображение при приближении магнита: преображение скаляра в вектор тяготения, возрастающего до неудержимости влечения при большем сближении с магнитом? Как описал бы восторг своего расширившегося вдруг и ожившего бытия? Человек кроме сознания обладает еще и свободой воли, которая может быть и непослушной. Будь он материей, мог бы заявить: я не какое-то там примитивное железо, я высокоструктурированное бревно, и никакого преображения скаляра в вектор не существует. Это все выдумки невежественного железа.

Музыка – язык синергии, и потому язык чуда. Синергия забирается в каждый, даже и наимельчайший элемент вплоть до еле заметных межфразовых цезур. Но без них музыка мертва.

Музыкальный анализ синергии приходится начать с размышления о атегориях активности и пассивности. Пассивен булыжник. Активна черепаха. Еще активней человек.

Без Бога в мироздании – лишь одна эта унылая скалярная оппозиция. Примитивной была б музыка на ее основе. Лезет мелодия вверх? – мы активны. Сползает вниз – устали. Так ведь и трактует это унылое музыковедение. Однако подобная музыка внушала б человеку, что он не выше улитки. Синергия меняет все. Из нашей инициальной активности она творит высшие сверхэмпирические формы активности. Сказано: «Царство Небесное силою берется, и употребляющие усилие восхищают его». Да, открытость высшему с готовностью принять его, – это активность, усилие. И немалое. Можно сказать, подвиг воли и героизм. Не будем даже говорить о музыке духовной отваги, о трагедийных шедеврах. Сравним самое нежнейшее сочинение Шопена с разболтанной попсой – и эта собранность духа становится очевидной. Вот посмертный (юношеский) Ноктюрн cis moll. Без вступления основную мелодию можно принять за земную лирику. Но две молитвенно-просительные фразы вступления меняют восприятие: музыка явным образом льется с Неба. А дальше обилие легчайших пассажей не оставляет сомнения в том, какой небывалой высоты и внутреннего непрекращающегося горения была душа композитора.

В ответ на усилие (в молитвенной собранности или решительности подвига) царственная некая сила подхватывает душу, душа блаженно воспаряет в свободу, – как и сказано: «Иго Мое благо, и бремя Мое легко». Волшебное перетекание энергий внутри синергийного диалога и составляет тайну обаяния музыки. Некоторые аналогии можно усмотреть и на земле: вдох совершается усилием мышц. В спертом или смрадном воздухе дышится с трудом, словно грудь обложена свинцом. А на альпийском лугу мы с восторгом пьем нектар благоуханий. И в музыке так: откройся душа высшему – тотчас подхватывает ее сладкая неведомая сила. Тогда уже не бедный альпинист в поте лица карабкается по скале, но окрыленная душа возносится благодатно, парит над горами, над всей красотой земной.

По-разному, в разных формах может совершаться восхождение мелодии на высоту – в различных соотношениях инициальной и подхватывающей энергий.

А спад? Никогда это не спад души! Долгие ниспадания любит Рахманинов. Но какое в них блаженство! В романсе «Здесь хорошо» фортепианное сопровождение строится на фигурке райского подхватывания души (типичной для таких состояний). Мелодия же как бы изнемогает от обилия несказанной сладости открывшегося душе Царствия. Насытившись же нектаром вечности, во второй части восходит в нежнейшем восторге благодарности и славословия. В побочной партии Второго фортепианного концерта на долгом спуске мелодии композитор ставит указание tenuto. Откуда это стремление любовно продлить каждый звук, насытив его вечностью, – от полноты или от пустоты душевной? Ответ очевиден. Подобно налитому зерном колосу, мелодия склоняется вниз от непомерного преизобилия благодатной полноты.

Возьмем противоположный по состоянию пример – знаменитое Largo e mesto из Седьмой сонаты Бетховена. Душа мучительно стеснена. Но это великая душа. Как одолеть ей свинцовую тяжесть? Препобеждая мрак, мелодия с усилием начинает восхождение, в пятом такте приостанавливается в просящей псалмодии, затем с новой силой устремляется ввысь, и на напряженной гармонии застывает в немом прошении новой псалмодии, после чего в восьмом такте на небесном кадансовом аккорде даруется ей внезапное освобождение. Мелодия стремительно снижает свою звуковую высоту. Душа ли упала? Нет, упал камень с души, смертный грех подавленности. Душа же воспарила в Небеса и готова воспеть песнь освобождения. В тяжести не запоешь. Тяжесть претерпевается. Зато теперь, вознесенная в свободу, душа изливается в благодарной радости.

Богочеловеческое сопряжение энергий осуществляется не только в каждый момент звучания, но и в разновременном диалоге Божественных призывов и человеческих ответов, человеческих прошений и Божественных ободрений.

Именно синергией обусловлена форма-композиция – план размещения во времени музыкального материала.

Начнем с самых общих функций любой временной композиции. Аристотель говорил о начале, середине, конце. Асафьев дал им имена *i:m:t* (initium – motus – terminus) – начало – движение – граница. Триада пронизывает все стороны музыки и действует на всех масштабно-временных уровнях формы – от звука и мотива до целостной композиции.

Об инициальной энергии мы уже вскользь говорили. Для чего она?

Любви не прикажешь, и Бог – не насильник. Его первый дар – свобода для открытости небесной жизни в нас. Бог хочет нашей ответной любви, но инициативу первого шага предоставляет нам. Свобода нашего отклика на зов красоты и составляет содержание *инициальной* энергии. Слово initium сложено из префикса *in-* (в-) и корня, который есть и в русском языке, – со значением идти. Доверительным откликом мы входим в царство красоты.

Фаза *m* – на подхватывающей небесной энергии, *катарсическая*[1]. Ум и сердце возносятся в высший регистр бытия.

А воля, сила к новому подвигу жизни? Она уже присутствовала в инициальной энергии, однако с некоторым привкусом самодостаточности. А теперь, в фазе *t*, – и она преображена! Теперь она окрылена! Теперь она полетна, вдохновенна, дерзновенна[2]. Энергию этой фазы синергии назовем *энтузиастической*. Это слово, как говорят лингвисты, сложено из префикса эн- (в-) и Теос (Бог), в целом «вбоженность», а по-русски – вдохновение.

С необыкновенной ясностью эта триада проявляется в устроении сонатной экспозиции. Сонатных форм – тысячи, а логика взаимодействующих энергий одна. Главная партия – концентрат инициальной энергии. В «Аппассионате» Бетховена это собранная в кулак твердая решимость воли. В сонате b-moll Шопена – огненная ревность отваги (она подготовлена кратким вступлением, бросающим имманентного героя сонаты в водоворот действия). В скрипичном концерте Хачатуряна инициальная энергия выражена в духе боевого горского танца.

Побочная партия несет в себе катарсическую энергию. У Бетховена это мелодия свободы и победительной мужественной готовности ринуться в схватку. У Шопена – хорал, молитва, торжество веры, расцветающей любовью и рвущейся к свету. У Хачатуряна – тоже соединение веры и любви, распетое на восточный лад в псалмодически повторяющемся тоне.

Заключительная партия – всплеск энтузиастической энергии дерзновения. У Бетховена она бурлива, вдохновенна, отважна. У Шопена экстатична и гимнична. У Хачатуряна она слита с побочной партией и звучит на изысканно-пряных гармониях и тоже в духе экстатически-гимничных взываний.

На следующем масштабно-временном уровне триада энергий обретает испытательный смысл. Содержание сонатной экспозиции в целом (initio) – преображение человека. Оно должно быть испытано в следующем разделе сонатной формы – разработке. Как поведет себя интонационный герой в напряженной ситуации? Это и есть содержание этапа *motus*.

Главная задача композитора здесь, в разработке, по слову Чайковского, – удалиться от основной тональности как можно стремительней и как можно дальше. Для чего? Абсолютное господство основной тональности в произведении – неизменяемый твердый закон музыкального языка. «Я не изменяюсь», – говорит Бог в Священном Писании. Потому мы сохраняемся. Но в разработке порядок словно бы пошатнулся. А как иначе испытать нравственную силу человека? В испытаниях кажется, что Бог оставил нас. Почва тональной опоры в разработке уходит из-под ног.

[1] Понятие катарсиса (очищения) Аристотель из религии перенес в сферу искусства.

[2] Дерзость — от самонадеянности. Дерзновение — от упования на любовь Божию. Попросит ли ученик сто рублей у директора? Это наглость. А у мамы — запросто. Это и называется сыновним дерзновением. Дерзай, дщерь, дерзай, чадо, — ободряет Господь смелых в любви к Нему. Ищите — и обрящете! Доверие к любви Божией — обязательное условие.

Священное Писание говорит о временах собирать камни и временах разбрасывать их. В экспозиции камни души собраны в восторженную цельность. В разработке силы мироздания кажутся поколебленными. Но преображенная в разработке душа не в панике, не в ужасе. Она полна верой и отвагой. Пушкинские слова об «упоении в бою» кажутся здесь очень подходящими.

Время голографично, самоподобно на всех своих уровнях. И то, что совершается в разработке, пронизывает и личную жизнь человека, и всю историю. Времена разбрасывать камни – великие, как и всякое проявление Божественной мысли. В них испытывается и укрепляется душа человека, народов, человечества. Пшеница Божия отделяется от плевелов – маловеров и неверов. Испытания, как и само время, – временны. Испытанной душе дастся великое дарование. После Смутного времени, после специального покаянного поста последовал на Руси каскад чудес, настал новый этап русской истории. Выдержала страна нашествие Наполеона со «двунадесятью языками» – и был дарован ей сонм гениев, которые вывели русскую культуру на сцену всемирной истории. Великое брожение и всеземное разделение тех, кто за Христа, и кто за антихриста, случится перед концом истории. Маловерные, по пророческому слову Христа, будут издыхать от страха, потому что силы небесные поколеблются (и участь боязливых, согласно книге Откровения, – в озере огненном). А верным Христос советует восклониться и поднять голову, ибо приближается избавление. Общеисторическая триада *i:m:t*, начавшись в раю, завершится уже в вечном Царствии Божием. Об эсхатологическом экстазе пророчествуют обычно коды финальных частей сонатно-симфонического цикла – как в Первом фортепианном концерте Чайковского, во Втором, в Третьем Рахманинова. Строятся эти коды на темах любви, преображенных торжеством и ликованием Святого Духа в спасаемом человечестве.

Но вернемся к сонатной разработке. Стремительный уход в далекие тональности умножает жажду главной тональности. Она достигает апогея в предыкте к репризе. Он строится на длительно выдерживаемой гармонии доминанты. Доминанта в триаде i-m-t – тоника-доминанта-тоника – занимает особое место. Начальная тоника – законоположение. Доминанта – гармония прошений, молений, стремлений, надежд, предвкушений. Кто не чувствует ее молитвенной силы, ее духовно-вертикального измерения, – далек от понимания основ музыкального языка. Ее стремящая пророческая сила синергийна: она тянется к будущей тонике, потому что та притягивает ее. Стрела времени: куда летит? Не наугад выпущена. Летит из рая в Царствие Божие, где растворится в океане вечности, утратив разделенность прошлого-настоящего-будущего, но став вечно настоящим состоянием любви, однако без потери исторической памяти, в центре которой будет историческая жертва Христа и воссияют в красоте подвига праведники-богоносцы, и всякая слезинка за правду Божию станет украшением душ.

В предыкте к репризе длительное выдерживание доминанты концентрирует ее предвосхищающую силу. И когда в осуществление ее

пророчества возвратится исходная тоника, а с ней и тематический материал, – она будет уже совсем не та, что в начале. В ней просияет радость пройденного пути и достижения. Достижения ли? Это самонадеянно. Разве мы назначаем времена и сроки? Главная радость репризы: чувство освобождения и благодарной легкости, ибо окончены времена испытательного разбрасывания камней. Пришло время Божественного собирания камней слаженного бытия – «потому что Бог не есть Бог неустройства, но мира». По Иоанну Златоусту, эти слова апостола охватывают все мироздание. Ради этой-то божественной радости реприза победила всех ее отчаянных противников от Стендаля до Адорно, мотивировавших свои ликвидаторские требования отсутствием реприз в жизни. Ничтожный, примитивный аргумент! Красота музыки – не от праха земного. Обыденность – для обывателей. А у божественной красоты свои законы – неизмеримо высокие.

Кто придумал непредставимо мудрое устроение языка музыки? Это как спросить об авторстве китайского языка. Разделение языков случилось сразу после столпотворения. Тогда же китайским мудрецам по наитию свыше пришла в голову идея иероглифической записи мыслей в обход звуковых различий. Таким способом еще задолго до Библии удалось зафиксировать библейские первоначальные откровения и последующие обетования Христа. Но мудрецы – только голос Промысла. Автором же вербальных языков, как и музыки, является бесконечная мудрость Божия. Не сразу появилась доминантовая гармония, не сразу возникла сонатная форма, но они всегда существовали в Божественном всеведении.

«Форма значит красота», – писал Глинка. Воспринимая музыку в ключе красоты, он стал гением и родоначальником русской светской музыки. Богозданная красота, как энергия восхищенной радости, освежения духа и окрыления души, напоевает собой одновременно и музыку, и душу. Естественно тогда и теоретическое осознание развертывать в энергийном ключе. Говорят, например, музыканты о «художественном приеме». Прием – от «принимать», как подъем – от поднимать. Что принимаем, например, в приеме al niente («до ничего»)? Название означает максимально возможное исчезновение звучания в напряженной тишине. Поразительно, но этот прекраснейший и основополагающий прием прошлых веков ныне никто не умеет исполнять, кроме немногих изумительных мастеров (таких как Хейфец, Горовиц, Плетнёв). Д.А. Башкиров в мастер-классах дает ошибочные рекомендации (думать об опорном звуке, а об улетающем в небеса не думать). Тогда музыка, как и от всякого формализма, мертвеет. Пропадает напряженность цезуры, без которой засыхает на корню следующая фраза. Смысл рекомендации понятен: акцент внимания на улетающем звуке низводит его на землю, – но только если мыслить его материалистически. А если услышать на Небесах в энергиях восхищенного прошения? Тогда рождается чудо, и межфразовая цезура наполняется столь великой энергией, что заряжает ею, небесной, не только следующую фразу, но и все последующее развитие до окончания пьесы. В категориях *i-m-t* улетающий звук и замыкающая его цезура – это *t*, кульминация

синергии[1]. На материалистическом языке, знающем только активность и пассивность, но исключающем понятие синергии, чудо приема, как и вообще всякой красоты, описать невозможно.

Хотелось бы сделать маленькое отступление, чтобы полнее войти в понятие акцента внимания. Всякое слово окружено духом, без которого деревенеет. В духовной оболочке слова есть обертон важности. Это слово мы тоже используем полуавтоматически, говоря о делах важных и неважных. Но в «важности» есть вектор таинственной влекущей глубины[2]. Если позволить этой силе расцвести и плодоносить в нас, душа начнет перестраиваться (вспомним семиотику святых отцов, о которой шла речь вначале). Эта углубляющая душу сила присутствует и в слове «в-н-имание»[3], перерастающем в «по-н-имание», которое есть видение-имение сути, то есть изначальной мысли Божией, породившей этот «малый логос бытия» (говоря словами Максима Исповедника). Плохо ли для нас быть зрячими, смотря на мир из заповеданного нам богомудрия, а не из подброшенного дьяволом мировоззрения? По закону онтологизма (тождества мысли и бытия) зрячесть умножает в нас, до того мнимо-сущих, крепость бытия.

Действующий в духовном внимании вектор мистической важности и составляет тайну правильного исполнения возлетающего в божественную тишину звука в приеме аль-ниенте. А равнодушно-механическое его исполнение аннигилирует силу возлета и мертвит музыку.

Духовным вниманием и пониманием нужно воспринимать любой элемент музыки (ту же доминанту, например). Не равнодушные винтики звуковой материи в сознании гения, а живые восхитительные энергии Божественной мысли. Только из божественного материала можно строить шедевры, а не из человеческой глупости. Это было так ясно для меня, когда в 2017 году пришлось мне быть председателем ГЭК и в течение двух недель каждый день прослушивать по два экзамена по всем исполнительским специальностям, по концертмейстерскому классу и ансамблевому исполнительству! Хотел написать статью «Неформальный отчет председателя ГЭК», да руки не дошли. Зримо, словно написанными золотыми буквами в сердце, предстали предо мной критерии оценок. «Отлично» – это когда в интонационном слухе горит огонь духовной вертикали. Отсюда артистизм, свобода в духе, отсутствие мышечных зажимов и двигательная свобода (например, во вдохновенном ведении смычка, в пластическом соответствии движений кисти, рук и корпуса пианиста смыслу интонации),

[1] Более подробно об этом в статье автора «Духовное микроинтонирование»: // С. Рахманинов та культура України. С. Рахманінов: на зламі століть. До 145-річчя від дня нарождення С.В. Рахманинова. Харьков: Майдан, 2017. С. 8-30. http://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/microintonirovanie/

[2] Вспомним, например, как Пьер Безухов во сне остро переживает глубинную важность слова «сопрягать».

[3] Сложение слова как в греческом προσοχή. Та же основа в словах прием, приятный, поднять, возыметь.

живая инициативность в каждой фразе и энергийно-смысловая сопряженность фраз друг с другом, влекущая сила развития, слышание партнера, осмысленные ответы на каждое его высказывание или сочувственную поддержку, радостное дарение ему и своей любви. И все это – Одно, некая несомненная цельность, где всякий элемент артистизма служит поддержкой другому. «Хорошо» – уже иная цельность, построенная на имитации отличного исполнения. Духовный восторг, которым живет красота, можно только являть. Его нельзя «выражать» или «изображать». А чтобы являть, нужно жить являемым. В имитации присутствует момент фарисейства. Изъян в корне ослабляет все элементы и все связи того целого, которое мы выше оценили как отлично. Появляются неловкости, ощущается некая искусственность. Старание приблизиться к идеалу все же приносит некоторые плоды, и слух не отвергает хорошего исполнения, хотя оно и не сильно радует. «Удовлетворительно» имеет много градаций вплоть до «неудовлетворительно», которое на выпускных экзаменах не ставится. Хуже всего, когда у студента нет не только духовно-интонационного слуха, но и просто интонационного. Такие учащиеся обычно вовремя отсеиваются. А непроработанность интонационного слуха духовными энергиями – случай достаточно частый.

Вот бы таким способом оценивать и все! К примеру: «Сейчас страна живет на четверочку с минусом – надо б усилить вектор подъемной силы в системе образования, просвещения, в науке».

Собственно к этому идеалу фундаментальной педагогики нашей страны и человечества и направлен пафос статьи. Наши слова, интонации, поступки, научные и управляющие идеи не должны быть деревянными. Лучше б взойти на уровень гениальности. К этому вопросу оживления общества и мира, который будет рассмотрен в третьей части статьи, мы переходим.

А осуществленный выше краткий духовный анализ существующего и желательного стиля музыковедческой науки служил для этих более высоких целей как бы трамплином.

Музыка ведь не случайно уже с древности воспринималась как самое божественное из искусств. Платон и Конфуций утверждали: от малейших изменений в ней меняются и все важнейшие политические и государственные установления. Если музыка в центре общественного бытия, то понятно, почему в Китае чиновников не допускали к должности без экзаменов в Палате музыки. Музыка умудряется воспитывать человека уже с пренатального возраста. У нее многому стоит поучиться фундаментальной педагогике человечества и всем отдельным сторонам культуры.

Сила музыки – в ее слабости. Инструментальная музыка лишена слов? Прекрасно! Зато припадает к его источнику. «От избытка сердца глаголют уста». Музыка освобождена от мелочей житейской горизонтали. Зато все внимание – к последней сердечной глубине сущего, к беспредельности духовной вертикали, пронизывающей мироздание. Без чувствования абсолютного центра сущего человек слеп, да и не человек он (Еккл. 3:18).

Из недоведомой последней глубины несется к нам невидимое Божественное Слово, неразрывное со Святым Духом.

«Когда же придет Он, Дух истины, то наставит вас на всякую истину». Наставит особым, внутренним образом – произведя в нас истинное видение-ощущение, родящее понимание и могущее быть оформленным словесно. А без Духа познание невозможно. «Еще многое имею сказать вам; но вы теперь не можете вместить». Теперь – до принятия Духа. Иоанн Златоуст комментирует, ведя беседу со Христом от лица апостолов: «Разве Дух больше Тебя, что теперь мы не можем уразуметь, а Он даст нам возможность уразуметь? Ужели Его действие сильнее и совершеннее? Нет; и Он будет говорить Мое. Поэтому и прибавляет: не от Себя говорить будет, но будет говорить, что услышит, и будущее возвестит вам. Он прославит Меня, потому что от Моего возьмет и возвестит вам. Все, что имеет Отец, есть Мое; потому Я сказал, что от Моего возьмет и возвестит вам».

Христос, Сын и Божественное Слово[1], неотрывен от Святого Духа, и вместе свидетельствуют о Боге-Отце.

Мы – по образу и подобию. Потому и наше слово устроено сходно. И как понятийный смысл слова воплощается в фонетическом слове, так его дух и энергийный смысл воплощается в интонации. Музыкальная интонация в случае гениальности тоже говорит не от себя. Потому мы и называем ее вдохновенной. Одним возлетом смычка скрипач способен устремить души в последнюю цель сущего.

А исцеленное от серости музыковедение может передать опыт музыки иным сферам культуры. Бытие есть общение, – потому и сферам культуры необходим духовный диалог. И кто послужит ему – воздастся тому за труд[2].

3. Потребность динамизации гуманитарных наук

Под динамизацией наук понимается возвращение к творчески-энергийному, синергийно-векторному пониманию их предмета.

Слова динамизм, динамика, динамит, династия, динамизация идут от аристотелевского понятия dynamus. Это сила в возможности, в потенции, – в то время как энергия (от εργον – работа) есть проявленная сила

[1] По-гречески – Логос, от lego «собираю»: не многословие, но скорее один, единый на все сущее Смысл. Смысл – не для ума только. Ум еще не человек. Еще и для сердца в восторге красоты и любви. И для воли в радостном подвиге жизни. Для души в целом как единой многоспособной, себя сознающей в любви к Богу силе. И для всей «твари», «совокупно стенающей» от несовершенства человека и «с надеждою ожидающей откровения сынов Божиих» (Рим. 8:18). Весь ангельский мир и все творение, само время устремлено в славу Царствия Божия, ради которого пришел на Землю Христос.

[2] Спросил я блаженную схимонахиню Антонию: вот то, что я пишу в музыкознании, – это только мой гражданский долг, или имеет отношение ко спасению? Имеет, – ответила прозорливая старица.

в действии, в изменениях и преображениях. То, что в возможности, можно назвать и способностью. Но переименовать душевные силы в способности, а действенность слов в значения, забыв при этом об их энергийной составляющей, о том, что сила-динамис есть способность именно к действию, к проявлению скрытой силы и изменениям в мире, – было прискорбной ошибкой и иссушением культуры. В Афинах, на Митрополичьей улице, под зданием министерства образования и религии есть маленький византийский храм Агиа Динамис. Храм Святой Способности? Нет, конечно. Без Святой силы – нет и синергии, нет вдохновения, нет энтузиазма, нет чудесной радости красоты, нет любви как переноса бытия в другого. В отказе от динамического понимания сущего – глубокая причина оскудения культуры и жизни. Что остается духовным трупам? Питаться захватом, сексом заменить любовь, в ажиотаже наживы рвать зубами на части соборную человеческую природу, объединяясь в стаи, подобно бесам? Дегенеративные процессы в человечестве делают бессмысленным продолжение истории. Да и самому полуразложившемуся трупу человечества – откуда взяться воскрешающей силе?

Ньютон, как уже говорилось, динамизировал физику, введя в нее объяснительный принцип силы. А из гуманитарной сферы сила ушла. Ушел энергийно-векторный подход. Его-то и предлагается восстановить в правах.

Со времен Ньютона количество физических формул и уравнений непредставимо умножилось и растет с ускоряющимся ускорением, демонстрируя тем самым – уже с новой стороны – бесконечную премудрость Творца, соизмерившего мироздание во всех мыслимых и немыслимых отношениях.

Но физика описывает силы операционально, извне. А что есть сила сама по себе, как таковая, если взглянуть на нее с внутренней стороны? Ньютона, как христианина и богослова, этот вопрос не просто волновал. Вопрошающее напряжение веры было мотивом (мотив – «движущий») его жизни и научной деятельности. Но еще четырьмя веками раньше возвышенная душа Данте в поэтическом вдохновении воспаряла в Небеса, воспевая дивный гимн любви, «что движет солнце и светила».

Не тем более ли победно воспарить следовало бы этой силе в гуманитарных науках и сообщить им тот же возлет, что и в физике с производными от нее технологиями, подобно тому как воздвиглись на радость человечеству великие шедевры искусства посленьютоновского времени?

Важнейшая идея для всей культуры и ее науки – развитие. Грандиозной перспективой восхождения человечество обязано христианству. Неслыханная перспектива разом соединила все: конечное и бесконечное, временное и вечное, человеческое и Божественное. До беспредельности раздвинулись все понятия. Человек, ничтожнейшая, казалось бы, пылинка, получил заповедь обожения. За границы исторического времени простерлась воля (без такого удлинения окрепшей воли не возникли бы, кстати, высшие жанры музыки: языческая симфония – абсурд), просветлел в просторах беспредельности ум, а сердцу дано задание и благодать

Духа принять в себя любовь Божию. Вслед за антропологией объяснена и космология. Зачем мирозданию стрела времени? Куда летит, не наугад выпущенная? От рая устремилась в Царствие Божие, чтобы жить людям в Боге и Ему в них.

Как летит стрела? Как вечностью питается время? На примере музыки мы видели, что смысловые кванты времени гомоморфны на всех масштабно-временных уровнях от истории бытия до наикратчайшей цезуры. Если в момент цезуры нет огненного видения ближайшего и отдаленного будущего в касании вечности, инструмент перестает говорить, перестает общаться, а бесцельно возить смычком туда-сюда – никому не интересно. Что для уха миг идеальной тишины в духе, то для глаза – темнота. Японские ученые выяснили, что в момент моргания в мозгу наблюдается всплеск сигналов в разных областях мозга, что помогает переключению мысли. В речи ведь тоже при окончании фразы нужно догадаться о дальнейшем течении мыслей (об этом скачке-догадке писал в свое время Н.И. Жинкин). Что такое межфразовая музыкальная цезура в масштабе мирозданья? Даже и не пылинка, не атом, не электрон. То, что мельче всего. Но в дивном мире Божественной любви, где всякая малость может стать голографически равной целому, она обретает беспредельную силу. Цезура – «квантовый скачок» в мире синергии, мгновенный прорыв горнего в дольнее. Когда он может случиться? Именно и только сейчас, в это самое мгновение. Только «сейчас» дано нам в полное владение (над прошлым и будущим мы не властны). Что мешает именно в это мгновение принять решение о цели своей жизни? Великий чудотворец Иоанн Кронштадский писал о точке в молитве, когда с несомненностью знаешь: решение на Небесах по твоему прошению принято, и никакая сила в мире не может воспрепятствовать ему. Тогда чудотворец с позволения Божия может это объявить тем, кому это нужно. Мне приходилось видеть такие моменты у старицы схимонахини Антонии (Кавешниковой), у старца Николая Гурьянова и других. А в музыке квантовые скачки озарений запечатлены в эскизах гениев. Да и в нотах они внятны для опытного слуха. В исполнительском искусстве они обнаруживаются в реакциях слушателей. Подобный момент – вступление мелодии после фигурированного медленного хорала в «Лунной сонате» Бетховена в исполнении А. Рубинштейна – Зилоти описал Листу. Зал замирает в момент чуда, когда отверзается Небо и звучит божественно-нежный голос утешения в этом религиозном по духу адажио.

Развитие – векторное и энергийное понятие. Последней целью бытия и всечеловеческой истории определяется последняя цель воспитания личности и человечества. Вне генеральной направленности к Царствию не существует ничего. Миллионы управленцев бессмысленны без направленцев. Последние цели не выдумываются. Они принимаются, подобно тому, как научные истины открываются ученым, а несказанная красота – музыкантам. Если направление выбрано неверно, миллионы управленцев трудятся для гибели страны, народа, человечества. Сколько вавилонских башен было повержено в истории? Мир – не скопище разрозненностей,

но голографическая цельность. Так же голографически организована и целестремительность развития.

Всецельность целестремительности не выводится из материи, потому что та – управляемая, а не управляющая сторона сущего; служебная и вспомогательная, а не смыслонесущая. Материя не могла саморассчитаться с бесконечной точностью, тончайшим образом согласовав множество своих законов, да и так, чтобы сделать возможным и осуществимым развитие (ничтожнейшей ошибки в числовом значении любой из физических констант достаточно для того, чтобы мир остался навсегда мертвым хаосом). Откуда ей, несмысленной, взять океан формул современной физики, если она даже и Ньютона-то не знала? Если б могла взглянуть на себя взглядом свыше, хотя бы как Ньютон, – должна б стать для того не глупее его: прочитать Библию, вывести из нее понятие силы, стать богословом. В Ньютоне тоже была эта, прежде всех век рассчитанная материальная сторона, тело его. Но человек становится существом разумным, только глядя на материю, мир и себя глазами Творца. А сам этот взгляд истины, красоты, любви, добра, справедливости, совершенства, жизни не навязывается человеку насилием, а открывается ему по мере желания. Эта мера неодинакова в людях, народах, цивилизациях. Кто-то впереди, кто-то тянется за совершенными. Случайно ли греки назвали мир космосом, то есть красотой? Красота синергийна. В восхищении – жест открытости, но также и подъем в жесте восторга. Не случайно именно греки первыми из язычников подошли ко Христу, и Он, вопреки опасениям апостолов, откликнулся на их приход таинственными пророческими словами. Не случайно все книги Нового Завета дошли до нас на греческом (а не на латыни – в Римской-то империи!). Без древнегреческой концепции Логоса (слова-смысла), творящего красоту в природе и просвещающего людей, – как прозвучать первому слову Евангелия от Иоанна? Родившаяся в Александрии царская дочь Доротея («Богом данная») восхищением красоты познала единство сущего; став затем в крещении Екатериной («вечно чистой»), приняла великие муки за Христа, прославлена в лике великомученицы, наш град Екатеринбург отдал себя под ее молитвенное покровительство. С такой-то горячностью откликнулись языческие до того народы на откровения христианской веры, вступили на путь богообщения в синергии и благодатью Божией были вознесены на вершину человечества и его истории.

Откуда же тогда оскудение, безобразия? Как это в королевской семье Великобритании в пример всем англичанам готовится первая в мире свадьба и венчание однополых? Почему, согласно неумолимой математике деторождений, Запад уступит место выходцам Юга (если то позволит время истории, сокращающееся, как шагреневая кожа, от отсутствия покаяния)?

Христос, пророчески предначертавший пред апостолами весь путь истории, не скрыл и ее темных сторон, центробежных тенденций, апостасийных процессов.

На недоумения Новейшего и апокалиптического времени Он ответил заранее, указав на фундаментальную неоднородность истории в притче

о пшенице и плевелах. Пшеница – те, кто определил вектор своей жизни центростремительно, синергийно, в искании правды, богоподобной чистоты, святости, совершенства, в жажде Царствия Небесного как последней цели бытия. Плевелы – определившие себя в бытии отрицательно, центробежно, в стяжании бесоподобия и дьявольского аутизма, возжаждавшие вечного отщепенства от Бога и Его любви. Бесы уже прошли, а вставшим на плевельный путь надо опасаться пройти точку невозврата, когда покаяние становится невозможным. Можно ли представить в Царствии Божием маленького лысого человечка, трясшегося в злобе при одном только упоминании о Христе и Церкви, издавшего декрет о запрете набатного звона с преданием революционному трибуналу даже и хотевших его совершить, в указе Дзержинскому (01 .V. 1919) отдавшего распоряжение расстреливать попов «беспощадно и повсеместно»? Силой несказанное не навязывается. Любовь Божия для бесов – мука ни с чем не сравнимая, нестерпимая.

Дегенеративные изменения в людях и деградация их жизни – не физикалистский процесс. Тьма в истории – не по воле Бога, а по Его попущению – уступке бешеному желанию людей, во зло себе обративших божественный дар неприкосновенной свободы воли. Божественная же воля откроется в явлении Христа миру во славе. Встречено будет оно людьми по-разному.

Если же история – не физикалистски-детерминированный, а синергийный процесс, то, следовательно, остается и возможность соборного покаяния и осветления соборной жизни, гуманитарных наук, в частности. Но, может быть, человечество прошло уже точку невозврата, после которой время, по пророчеству Христа, ускорится, дабы не погибли для вечности те, кто мог бы спастись? Вроде бы ведь уже для всей земли подготовлены и карты, чипы для вживления, без чего человек в электронном концлагере антихриста не сможет ни продавать, ни покупать, но по принятии наследует вечные муки (Откр. 13:17, 14:11). Бог же будет спасать не принявших начертания.

Не сбылись важные признаки конца истории. Цивилизации Земли перемешаны еще не в той мере, чтобы все человечество могло разделиться на тех, кто за Христа и кто за антихриста. Главный признак приблизившегося конца истории, о котором говорит Христос, – всемирная проповедь Евангелия. Она не достигла еще кульминационной точки, после которой каждый человек на земле мог бы совершить осмысленный выбор своей вечной участи.

Потому и гуманитарные науки еще могут – следовательно, и должны! – исполнять свою высокую миссию на Земле. Для миссии нужна ясность взора, различающего пути пшеницы и плевел. Пока же они под гипнозом плевельных влияний. Гуманитарная наука в целом и фундаментальная педагогика Земли, как ее ядро, необходимой ясности пока не имеет. Что делать ей, бедной, бессильной? Вернуть силу, векторное-синергийное и нравственное измерение.

Нельзя ли, по примеру Евклида в математике, Ньютона в физике, построить на основании выводного знания теорию всего на свете?

Эту идею я пытаюсь осуществить в работах 2018 года. Но вот характерное знамение времени: краткие тезисы выступления «Выводное знание в музыке и гуманитарных науках» на конференции, посвященной методологии музыки и естественных наук»[1], отвергнуты в Консерватории под предлогом несоответствия теме. И какие же могут быть перспективы у современности, если она перечеркивает главное в методологии – тот импульс познания, который лежал в корне наук и искусств величайшей цивилизации человечества? – Блистательная иллюстрация того, о чем говорится в заглавии настоящей статьи.

Стимулом к синергийной перестройке наук может служить глобальный системный кризис человечества во всех областях жизни, начиная с духовно-нравственной сердцевины. Кризис переводится как суд. Суд над историей, потерявшей в Новейшее время ориентацию в сущем. Прогресс, то есть буквально «шествие вперед», мы давно уже спутали с регрессом («шествием назад» – деградацией). Разве всемирный Содом и гей-парады были целью всего того лучшего, что оставили нам в напоминание и помощь прошлые века, что запечатлено в шедеврах Баха, Моцарта, Рахманинова? Безобразие топчет красоту, истина в небрежении, заменена индустрией фейков и фейковым «мышлением», окрыленность преображенной вдохновением воли подменена тупым упрямством своеволия. Из лексикона человечества исчезло понятие вдохновения. На смену онтологизма пришли психизмы с их пошлыми «мышлениями» и эмоциями.

Исчезла чудесность жизни. Не до нее. Остался бы хоть сверхзарплатный энтузиазм. Но и его нет. Христос предложил Свою жизнь в образец служения. «Сын Человеческий не пришел, чтобы Ему служили, но чтобы послужить и отдать душу Свою для искупления многих». Когда христианская цивилизация освоила вдохновляющий идеал служения – она резко превзошла иные цивилизации ревностной энергией творчества. «Кто хочет между вами быть большим, да будет вам слугою». Христиане начали называть свой труд службой, служением. Наибольшие перестали именоваться магистрами и магнатами – стали «министрами» – слугами. Таково ли ныне отношения между министерствами и народом?

От попрания заповедей уныние простерлось над человечеством, сея в народах массовые депрессии, панические атаки и множество иных духовных и психосоматических болезней…

Деонтологизирован ум, призванный к свету. Философ-жрец-базилевс Пифагор за откровение по вопросу о несоизмеримых числах принес в благодарственную жертву богам 500 быков. Несоизмеримые катеты и гипотенуза соизмерились на уровне квадратов. Предела многоуровневости нет. О том – теоремы Гёделя, после которых заговорили о мета-языках, мета-уровнях, мета-науках. Лестница восхождения ведет к Творцу, рассчитавшему мир с бесконечной точностью. Современные люди лукавы.

[1] См. http://www.musnotes.com/v-v-medushevsky/theses/.

Когда теория вероятностей считает земные вещи, – она хороша. Свидетельствует о Творце? – ее просто нет. Против совести прет плевельное упорство тьмы. Святые первых веков пророчествовали: люди последних времен станут безумными и здравых умом будут называть безумными и преследовать. В заведениях карательной медицины святых «лечили» инсулиновыми шоками, как это было со схимонахиней Антонией[1].

Воля как сила праведной жизни подмята упрямством апостасийного человечества – уже не волей религиозного происхождения, а свирепым желаньем самовластья.

Любовь – жизнь в другом. Любовью Бог-Отец вечно рождает Сына и испускает Духа, отвечающих Ему любовью же. Философский абсолют не любит, потому мертв. Живой Бог создал людей по образу Своему. Способность соборной любви вложил в сердца. Любовь и красота – предмет человеческого сердца. Земля же воспылала ненавистью.

Выворачиванием всего держится предсказанная в Новом Завете апостасия (отступление человечества от Бога), пытающаяся воздвигнуть последнюю в истории Вавилонскую башню дегенеративной антицивилизации.

Кризис-суд наших дней, слава Богу, пока не Страшный, не окончательный. До окончания истории это суд предостерегающий и поучающий, призывающий к бдительности и деятельному покаянию. Всемирный глас покаяния, пророчествовал прп. Серафим Саровский, изойдет из России.

Кризис требует критики – способности суждения, умного разделения перемешавшегося добра и зла. И критериев – оснований для распознавания жизнетворящего и губительного.

Критическое переосмысление всего опыта истории и нынешних ее последних дней составляет великое задание для современных гуманитарных наук. Говорить о каждой по отдельности – значит никогда не закончить статью.

Несколько слов все же о науке управления. Ныне водимая корыстью, призвана она стать управлением по высшим смыслам жизни, научившись руководствоваться пафосом фундаментальной педагогики – ведения человечества к последней цели жизни на земле.

Что видим сейчас, например, в управлении образованием? При отсутствии высших целей посыпались из Минобрнауки формалистические указивки, всевозможные ФОСы, ЗЕТы, ЗЕ[2]. Чего задумали! Умертвить науку, умертвить искусство, умертвить жизнь в стране! Как могло в голову взбрести – построить среднеарифметическое из химика и скрипача, директорами художественных заведений ставить даже и тех, кто ничего не понимает в искусстве, зато преуспел в бумажно-компьютерной казуистике.

[1] *Медушевский В.В.* Помяните мою любовь. О старице. 4-е изд. Минск: Братство в честь святого Архистратига Михаила, 2010.

[2] Как откликнуться на нелепые требования? Возражать — слетишь с работы. Скрытой издевкой? Так, наверное, надо понимать исчисление трудоемкости артистов Новой Оперы — по количеству звуков в час. У фаготиста она, к примеру, равна 6384, вздохов в час — 570. См. — http://www.classicalmusicnews.ru/news/new-opera-counting-stuff-2018/

Своеобразие, неповторимость – условие развития. Унификация, стандартизация возможны в технологиях, а людей убивают. Среднеарифметического человека не бывает. Различия дарований и профессий драгоценны. Они, учит Иоанн Златоуст, – для любви. Чем могут одарить друг друга клоны?

Ум – не шкаф, а сила познания в синергийном устремлении к истине-добру-красоте. Чтоб получить – надо возжелать. «Блаженны алчущие и жаждущие правды»!

У шкафов же – мебельная антропология, онтология, обессиленные деревянные понятия. Слова Бэкона «знание – сила» – не о могуществе техники, а о человеке. Сила страны – в гениальности людей. Именно гениальность – способность к вдохновению – является целью образования. Пропущенные через мясорубку ФОСов и формалистических правил гениями уже никогда не станут. И какова тогда судьба нации?

Не будем говорить уже о лукавом понятии «компетенции», освобождающем людей от совести и духовного смысла, настраивающем на беспринципность. Знание – древнейшее глубокое понятие. Но то, что пылится на полочках памяти, – не знание. Это шелуха. Знания – то, что претворено в ум, способность видения невидимого, понимания. Ум ведь так и называли – оком души. Знание – то, что претворилось в умное видение. Вместо ФОСификации[1] обучения начальникам над образованием лучше б было обратиться к нашим дореволюционным положениям о школьных отметках 1840-х годов, которым не удовлетворят ныне и академики. «Отлично» – это когда ученик видит предмет как Одно, в котором все, а не как кучу разрозненностей. Навык цельного видения свободно проливается в любую деталь, куда ни взглянет ум. Голографически организованный ум лучше полок памяти. Полки не выдержат миллионов подробностей. А умное видение с легкостью держит их в себе. У Чайковского была обычная память, не такая, как у Глазунова, который мог сыграть от начала до конца только что услышанную симфонию. Но сила прозрения сверхгения русской музыки в глубины художественной правды и красоты потрясают человечество. «Культура – то что остается, когда все забыто». Остается бесценное – видение великого смысла бытия. Оно неотделимо от умения. «Ум», «наука», «учить», «умение», «навыки» – этимологически родственные слова. Талантливые студенты говорили мне, что после занятий хочется им скорее бежать домой заниматься. Конечно, а как иначе? Знать о музыке и не хотеть слышать и воплощать – бессмыслица. Знания должны стать ясновидением слуха, жить в артистической воле, в мышцах, в желании поделиться небесной высотой и красотой со слушателями.

Плоды банковского управления[2] культурой и образованием видны ныне невооруженным глазом. Вооруженным тоже: норвежские ученые

[1] ФОС — «фонд оценочных средств».

[2] ФРС, МВФ, которым подотчетны центробанки всех стран, включая и Россию, не заинтересованы в развитии культуры, как и всего того, что не приносит деньги. Ждать от нее управления по смыслам не приходится.

на основании тестирования IQ норвежцев, поступавших на военную службу в 1970-2009 годах, отметили неуклонное снижение умственных способностей нации.

Педагогика прошлых столетий умело возжигала врожденную человеку жажду познания. Ради того у семилетнего Лейбница отняли учебник геометрии и он доказал все теоремы сам. У Баха отняли переписанные им рукописи мастеров композиции, и он стал сверхгением. Об этом приеме писал и Ломоносов. Пробуждение инициативности – стержневая цель. Ради нее в таинственной Песне Песней Библии и сам Любящий (Бог) скрывается от возлюбленной (Церкви). Навязать любовь нельзя – только взрастить, подхватив глубокую жажду познания, которая уже есть у детей, страстных почемучек. «Пустите детей и не препятствуйте им приходить ко Мне, ибо таковых есть Царство Небесное». Жажда истины – проявление религиозной природы души. Подлинное воспитание заимствует свой метод от небесной педагогики любви.

Главное же достижение современной педагогики – она научилась гасить священное стремление к истине (идол «компетенции» – одно из средств угашения духа). Чем ее заменить? Говорят: учеников надо заинтересовать. Но не вкусняшками же, не завлекашками! Учитель – не массовик-затейник (была такая профессия в СССР). Завлекашки ничтожны и бессильны пред величием истины. Только она сама могла бы давать силы для познания себя и радость бытия. А без действий Духа остается лишь одно – насильственно, до тошноты пропихивать знания в глотку вопреки всем принципам Божественной педагогики любви. Насилие дает эффект, обратно пропорциональный стараниям.

Результат – инфантилизация. Говорят уже о продлении периода детства до 25-30 лет. Всемирная организация здравоохранения пересмотрела возрастную классификацию: молодой возраст до 44 лет, средний – до 60. Для сравнения: деятелям известного философского течения любомудров было (кроме 20-летнего Одоевского) 15-16 лет. А каков духовный возраст, например, министра иностранных дел Великобритании? Пять лет?

«И дам им отроков в начальники», – не о поколении ли воспитанников ЕГЭ? Иоанн Златоуст комментирует библейское пророчество: «Это хуже и гораздо бедственнее безначалия, потому что, кто не имеет начальника, тот лишен руководителя, а у кого худой начальник, тот имеет ввергающего в пропасть»[1]. *Отроками* же здесь называет их пророк, не унижая этого возраста, но желая яснее показать их безумие… Тимофей был отроком (юношей), но управлял Церковью мудрее множества старцев. И Соломон, будучи двенадцати лет, беседовал с Богом, имел великое пред Ним дерзновение, прославился, получил венец, был по своей мудрости предметом удивления…»

[1] Если спроецировать мысль святого на современность, то лучше б обойтись без министерств, как во времена Бетховена, Чайковского, Рахманинова, или содержать на государственный счет чиновников, но без права на «творчество»?

Подведем итог сказанному.

Критерий адекватности, рассмотренный в настоящей статье, образует основание для критики как способности суждения о состоянии гуманитарных наук и всей культуры. Критика («суд») – в соответствии с теоремами Гёделя – не находится на одном уровне с тем, что подвергается суду. Иначе получится, как в шутке времен коммунизма: колебался ли? – Только вместе с партией! Если б вдруг весь мир заболел туберкулезом – болезнь не стала бы новой нормой здоровья. Так и над эмпирической историей возвышается то, что онтологически выше ее. По Гераклиту, все течет и изменяется. Но гераклитовский Логос – никуда не течет и не изменяется. Не меняется Дао в китайской философии. Я не изменяюсь, – говорит Бог в Библии. И Христос говорит: «Небо и земля прейдут, но слова Мои не прейдут». Время временно, вечность вечна. Вечен Бог. Истина, Любовь Божия, красота славы Его поставлены в закон человечеству, равно как и синергия богообщения. Духом Царствия Божия будет судиться всякий миг истории и личной жизни человека, всякое произведение искусства, всякий поступок. Жестко будут судимы либералисты, о которых Христос сказал: ваш отец – дьявол. Превознести права человека над правдой Божией – то же, что иметь отцом дьявола.

Нынешний глобальный и системный кризис – суд человечества – частичный, предварительный. Он служит нам предупреждением, чтоб не жить неправдой, но обратиться к правде. Безумие – опираться на то, что падает. Да не куда-нибудь, а в ад. Ад (аид), буквально – безвидность. Однако не физическая тьма, которая есть отсутствие света, а энергийно-векторная тьма ожесточения и нелюбви Бога. Может ли нелюбовь жить в Царствии любви? Потому говорит Христос: Кто не со Мной, тот против Меня. Противящийся вечному Царствию любви – наследует ад.

Долг гуманитарных наук в современный период истории – умножить в человечестве остроту духовного видения, отличать культуру Царствия от антикультуры ада. И не быть флюгером, вертящимся от дуновений дьявольской лжи.

И.В. Ефимова

Интонация и дух культуры

С понятием «интонация» связывается прежде всего музыка – искусство, как известно, всецело интонационное. Однако можно утверждать, что и другие виды искусства, и культура тоже по-своему интонируют, – если рассматривать их как ценностно-смысловые феномены.

Под интонацией подразумевается в данном случае не только главное художественно-выразительное средство музыки и не только атрибут человеческой речи и языка как универсального способа человеческой коммуникации, но субстанция духовно-энергийной сущности бытия, осмысливаемого в креационистской парадигме – бытия как Творения, пронизанного божественными, нетварными энергиями (смыслом, в философской трактовке А.Ф. Лосева). Такой подход основан на общеизвестном факте христианского происхождения той Словоцентричной культуры, каковой была долгое время культура европейского мира и неотъемлемой частью которой являлась русская культура – о ней преимущественно, о ее современном состоянии и пойдет речь далее.

Поскольку «основной и специфический признак интонации – оплотнение энергий жизни»[1], то интонацию правомерно считать атрибутом культуры, максимально проявившимся в музыке с ее абсолютно интонационной природой. Как «единство всех сторон звучания, скрепленное смыслом» (В.В. Медушевский), музыкальная интонация уподобляется той целостности, которая присуща скрепленному божественными энергиями Творению. Поэтому «интонация единит», и в этом заключается «онтологическая сила музыки и ее особого места в культуре»[2]. С этой точки зрения, скрепой оплотняемых интонацией «энергий жизни» может выступать только смысл как метафизический исток этих энергий. Но это в идеале.

[1] *Медушевский В.В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. С. 205.

[2] См.: *Медушевский В.В.* Духовный анализ музыки: учебное пособие. М.: Композитор, 2015. С. 99.

Физическим субстратом музыкальной интонации служит звук, причем не как акустический феномен сам по себе, но как феномен, пропущенный сквозь призму духовно-телесного опыта человека. Этот опыт всегда несет в себе «энергии жизни», которые могут быть как причастны смыслу («нетварным энергиям»), так и отчуждены от него. Физический материал языковых знаков, формируемый энергийным содержимым интонации, предполагает слуховое восприятие, так или иначе сопряженное с рефлексивной функцией человеческой психики[1]. Слуховому восприятию подлежат и другие феномены культуры – прежде всего в фоническом ее аспекте: окружающий нас мир звучит так или иначе, и интонация фоносферы определенным образом характеризует выражаемый ею дух культуры.

Следовательно, эстетическое, ценностное качество интонации как таковой и музыкальной интонации в частности возникает на перекрестье двух как минимум ценностных векторов: вектора, исходящего из духовного мира творца/творцов культуры, и вектора, исходящего из среды, в которой происходит становление культуротворческой личности.

Культуротворчество, то есть создание чего бы то ни было из некоего интонационного «материала» – миссия человека, его призвание, его жизненное задание. Однако осуществить эту миссию в наибольшей мере удается, как правило, особо одаренным людям. В мире музыки – это прежде всего ее творцы, композиторы. В раскрытии их творческого потенциала немаловажную роль играет, как правило, окружающий их звуковой мир, особенно в раннем детстве, в возрасте максимальной восприимчивости «ко всем явленьям бытия». Свидетельств этого множество[2]. Здесь можно ограничиться лишь одним из них, относящимся к Г. Свиридову, – композитору XX века. «Хор и церковное пение произвели на меня как на музыканта громаднейшее в жизни впечатление и я с ним, в сущности, живу до сих пор. Эта форма музыки с детства впиталась в меня…»[3]. Наряду с церковным пением интонационную среду, формирующую слух будущего композитора, составляли: «старая крестьянская песня… дворянский романс, “цыганское” пение, разнообразный гитарно-мандолинный репертуар… творения русской классики, отрывки европейской оперной музыки… музыка улицы: звуки деревенской гармошки, балалайки, гитары… “жестокий романс”, частушка, наконец, колокольный звон»[4]. К этому надо добавить неисчерпаемое море речевой, разговорной интонации: зазыванья торговцев-разносчиков (их можно было записывать нотными

[1] Подробно об этом см.: *Ефимова И.В.* Логос и мелос в знаменном роспеве: монография. Красноярск: Красноярская гос академия музыки и театра, 2008. С. 12–16, 30–34.

[2] См., в частности: *Глинка М.И.* Записки // *Глинка М.И.* Полное собрание сочинений. Т. 1: Литературные произведения и переписка / подг. А.С. Ляпуновой. М.: Музыка, 1973. С.212–214. Рахманинов Сергей. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М.: Классика – XXI, 2010. С. 20–22.

[3] Цит. по: *Белоненко А.С.* Начало пути (к истории свиридовского стиля) // Музыкальный мир Георгия Свиридова: сб. ст. / сост. А.С. Белоненко. М.: Советский композитор, 1990. С. 153.

[4] Там же. С. 151.

знаками, подобно песням), прибаутки «дедов»-раешников и зазывал ярмарочных театральных балаганов, причитанья нищих на церковной паперти и, конечно же, повсюду звучащая напевная крестьянская речь.

Подобное многообразие интонационных источников формирования слухового опыта будущего композитора сегодня кажется невероятным. Ничего подобного сегодня не услышать не только в городе, но и в деревне, – и здесь и там звуковая среда стала по сути одинаковой и, что особенно важно, одномерной, плоской, «абсолютно поверхностной», по выражению композитора В. Мартынова.

Плюрализм сегодняшнего «музыкального меню», отвечающий, казалось бы, любым вкусам и запросам всех социальных страт, – всего лишь видимость многообразия, под которой кроется доминирование одномерной интонации кича.

Утратившей эмоционально-смысловую выразительность предстает и современная интонационно-речевая среда, где de facto (причем с подачи некоторых деятелей литературы, филологии и искусства) санкционировано употребление гнусной брани – сегодня она исходит из уст человеческих существ независимо от их пола, возраста, социального статуса и уровня образованности.

Общий знаменатель современной речевой среды, камертоном которой выступают масс-медиа, – интонация агрессии: обобщенное выражение всего уклада жизни, энергия которой есть энергия борьбы всех против всех, лукаво именуемой сегодня конкуренцией, – энергия потребителей бытия. Эта интегральная интонация мира людей, с ее звуковым фоном – совокупным гулом из мира машин, так или иначе транслируется и в музыкальную сферу культуры.

Ею определяется в конечном итоге интонационный стандарт современной культуры. Вписывается ли в этот стандарт так называемая высокая музыка?

Один из ее представителей, композитор В. Мартынов, констатируя «смерть искусства», усматривает ее причину в утрате искусством его смыслообразующей функции и субстанциональности вследствие целого ряда подмен: подмены творческого акта – квазихудожественным производством, художественного произведения – проектом, автора – инициатором проекта, вдохновение – «информационным поводом». Все эти и многие другие подмены – следствие «крушения смысла» в мире, сведенном к «абсолютной поверхности», «абсолютной внешности», имиджу, – рассматриваются композитором в контексте якобы объективного процесса, управляемого неким «неукоснительным законом вечного возвращения»[1].

Отсюда следует, что в современном «мире искусства» так же, как и в окружающей его и как будто противостоящей ему фоносфере, господствует одна и та же интонация обессмысленных энергий жизни,

[1] *Мартынов В.И.* Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика – XXI, 2005. См.:с. 214–215, 235–236, 275–285.

в которой ценится «только то, что нам показывают, или то, что мы сами можем и умеем показать».

Нельзя не согласиться с В. Мартыновым в том, что описанные им параллельные и взаимосвязанные процессы обессмысливания жизни и «умирания искусства» имеют место в современной действительности. В мире имиджей и имиджмейкеров возможность явления созидателя, творца, способного воплотить в художественном материале нечто большее, чем арт-проект, практически равна нулю.

Но признать, вслед за В. Мартыновым, *объективный* характер этих процессов не представляется возможным. Во-первых, потому, что это означало бы капитуляцию перед вопросом, который не затрагивается современным композитором, но представляется главным. Это вопрос о духовном корне тех самых роковых процессов, коль скоро мы имеем дело с феноменами культуры, которая по определению есть область духовного творчества sub specia. А во-вторых – потому, что изучение каких бы то ни было процессов в музыке (искусстве в целом) или процессов, происходящих с музыкой, не может быть состоятельным в отрыве от ее природы и сущности, а главное – в отрыве от духовного состояния ее творцов и ее «потребителей».

Процесс интонационного выхолащивания культуры в значительной мере – процесс рукотворный, как, впрочем, и все плоды человеческой деятельности, которая всегда заряжена теми или иными духовными энергиями. Теми самыми энергиями, которые аккумулируются музыкальной интонацией. Их качество определяется, в конечном счете, целью, которую избирает человек в своей жизни.

Цель и смысл, с философской точки зрения, неразделимы. «Человеку присуще искание *смысла-цели* жизни. Но… тот смысл, которого мы ищем, в повседневном опыте нам не дан и нам не явлен; весь этот будничный опыт свидетельствует о противоположном – о *бессмыслице*»[1]: «*Страдание и смерть* – вот в чем наиболее очевидные доказательства царствующей в мире бессмыслицы… Порочный круг этой жизни есть именно круг страдания, смерти и неправды. <…> Роковое отделение мира от Бога – вот в чем основная неправда его существования… но в этом же заключается и первоисточник смерти: тварь, оторванная от первоисточника жизни, тем самым обречена на дурную бесконечность взаимного истребления и смерти»[2]. Значит, выходом из круговорота бессмыслицы может быть только изменение цели – обретение смысла за пределами этого круговорота. Но для этого надо признать, что жизнь есть нечто большее, чем биологическое существование, пусть и скрашенное достижениями цивилизации, в том числе и искусством.

Цель, в свою очередь, «определяет *вектор жизни, ее направление*. Следовательно, в ней в свернутом виде содержится *жизненная программа, стратегия жизни*… отдельного человека, поколения, народа, человечества.

[1] *Трубецкой Е.Н.* Смысл жизни. М.: Республика, 1994. С. 23.

[2] Там же. С. 50.

«Стратегия жизни – глубинное содержание интонации, – утверждает музыковед В.В. Медушевский, автор концептуального исследования интонационной формы музыки. – Таких стратегий две. <…> Одна определяется высшей потребностью человека – потребностью в вечности, в Боге, без удовлетворения которой жизнь лишается смысла, и человек перестает быть человеком»[1]. Другая стратегия состоит в расчеловечивании человека: достаточно «отрезать его от Неба, и он оскотинится сам»[2].

«Отрезать от Неба» и «лишить смысла» по сути одно и то же.

Поскольку именно смысл, восходящий к божественному истоку бытия, скрепляет интонацию, придавая ей целостность, то изъятие его, искажение или подмена влечет за собой распад интонации, превращение ее в симулякр – некую звуковую конструкцию, питаемую энергиями жизни, «отрезанной от Неба». Такое превращение не происходит само собой, помимо воли субъекта, оперирующего интонацией в качестве культуротворческого материала. Следовательно, обессмысливание – результат вовсе не объективного процесса, но добровольного субъективного выбора жизни без смысла, «свободной» от Бога.

Процесс обессмысливания возник не сегодня. Его признаки можно разглядеть в обозримом прошлом, не погружаясь в отдаленные времена.

Если говорить о русской культуре, то стартом этого процесса стал ее раскол (производный от церковного Раскола середины XVII века) на два слоя – «простонародный» и «аристократический»[3]. Первый удерживал кровную связь с национальной духовной Традицией. Второй – «новодел», продукт реформ, инициированных патриархом Никоном совместно с царем Алексеем Михайловичем и успешно осуществленных Петром Великим, – чурался этой связи, взяв для себя за образец западноевропейскую, так называемую светскую культуру, ставшую к XVIII веку уже значительно обезбоженной, «расхристанной».

Конечно, многие мастера русского искусства, создававшие его «аристократический» слой, чувствовали угрозы, таящиеся в разрыве с Традицией, и пытались его преодолеть. Яркое (далеко не единственное) свидетельство тому – «хождение в народ» наших композиторов-кучкистов, стремившихся в своем творчестве опереться на «простонародное» наследие. Осознанно или интуитивно, они были движимы идеей, которую в XX веке высказал русский философ С. Трубецкой: «Истинное творчество возможно только при утверждении национального начала и при ощущении религиозной связи человека и нации с Творцом Вселенной»[4].

[1] *Медушевский В.В.* Духовный анализ музыки: учебное пособие. Указ. соч. С. 101.

[2] Там же.

[3] См.: *Крамер А.В.* Раскол Русской церкви в середине XVII века: причины, начало и последствия. Изд. 3-е, доп. Барнаул, 2013.

[4] Значение этой идеи может быть раскрыто только в контексте христианской антропологии. «Человеческая жизнь в корне отличается от жизни любого другого земного существа. Созданный по образу Божию, человек с самого начала и неотъемлемо одарен умом и свободой воли, и потому способен творить свой мир, будь то общий человеческому роду мир цивилизации или

Однако уже в начале прошлого столетия между двумя слоями культуры возник разрыв[1], оформившийся в противостояние культуры эзотерической, «элитарной» (ее наиболее ярким репрезентантом выступил авангардизм) и культуры экзотерической, массовой – «культуры толпы» (эстрада, кафе-шантан, варьете, мюзик-холл и т. п.). Главной задачей последней футурист Ф.Т. Маринетти провозгласил в свое время «систематическую профанацию классического искусства».

Начало «омассовления» музыкального искусства прозорливый В. Стасов усматривал в «повальной озвученности» городского быта, с одной стороны, и появлении «трактирного стиля», паразитирующего на традиционной культуре, с другой стороны. И то и другое вело к снижению духовного уровня музыкального искусства, к «*гуртовому производству музыки*», – в первую очередь музыки «трактирного стиля», удовлетворяющей «*всем вкусам, привычкам и понятиям толпы*»[2] (Выделено мной. – *И. Е.*). Следует отметить, что в этом «гуртовом производстве» было заинтересовано немало «бизнесменов» того времени. Порча вкуса, «игра на понижение», как оказалось, – дело весьма прибыльное[3].

индивидуальный внутренний мир отдельных творческих личностей. Жизнь на этом уровне можно назвать "внутренней", как, например, умозрения художника или философа. Нередко о ней говорят и как о "духовной" – в том смысле, что в ней действуют высшие, "невещественные" способности человеческого существа: интеллект, душевные чувства и воображение. Однако эта внутренняя психическая жизнь, не будучи в узком смысле телесной, все же, безусловно, биологична <…>. *Как бы ни был развит психический мир личности, ей не дано в ее автономности достичь Божественной реальности и начать жить жизнью Духа. Поэтому тут нет ничего общего с собственно духовной жизнью христианина* (Выделено мной. – *И. Е.*).

При этом, поскольку человек носит в себе неискореняемую память о своем Творце, он может создать мир [… в соответствии] с представлениями о Боге. Это то, что называют "религиозной жизнью". Но жизнь и этого плана, в рамках которой лишь учитывается существование Бога, без живого вхождения в общение с Ним, – еще не духовна в строгом смысле слова. Духовная жизнь не есть следование законам и предписаниям, а участие, преданность и любовь, жизнь приобщения Богу и единения с Духом.

Поэтому, на какие бы ступени "внутренней", "духовной" или "религиозной" жизни ни взошел человек, он еще не становится от этого подлинно духовным. <…> С онтологической точки зрения это значит, что он еще не вполне человек – и именно потому, что *единение с Богом не есть для человека нечто дополнительное, оно одно делает человека человеком* (Выделено мной. – *И. Е.*).Чтобы быть собой, человеку нужно стать тем, чем он создан быть», т. е. стать богом по благодати. Цит. по: *Неллас Панайотис.* Обожение. Основы и перспективы православной антропологии. М.: Никея, 2011. С. 145–146.

[1] О духовно-мировоззренческих факторах этого разрыва см.: *Ефимова И.В.* «И будете как боги …» (предварительные заметки о духовных истоках и перспективе русского музыкального авангарда) // Художественное образование и наука. 2014. №1. С. 69–94.

[2] См.: *Стасов В.В.* Из цикла статей «Тормозы нового русского искусства» // *Стасов В.В.* Статьи о музыке: в 5 выпусках. Вып. 3: 1880–1896. М.: Музыка, 1977. С. 207–208.

[3] Попытка затормозить этот процесс в советское время путем приобщения детей к высокой музыке на занятиях в детсадах и школах, а взрослых – через соответствующие просветительские

Аналогичные процессы, причем в опережающем темпе, происходили и на Западе.

То, что В. Стасов удачно назвал «гуртовым музыкальным производством», вовсе не было некой особенностью культуры «отсталой России». Еще в 1843 году Г. Гейне писал из Парижа: «Властительная буржуазия по грехам своим должна переносить не только старые классические трагедии и трилогии не классические – этого было все еще мало – она должна переносить одно художественное наслаждение, которое теперь встретишь в каждом доме, в каждом обществе. ДА! – фортепианом называется это орудие пытки, истязующее аристократию за все ее прегрешения»[1]. Немецкому поэту вторил петербуржец А.Н. Серов: «Прошла четверть столетия с тех пор, что Гейне писал эти строки, – дело не поправилось, если еще не испортилось! Вечное бренчанье на фортепиано, над головою, за стеною, под полом, в любом из домов любой из европейских столиц [к тому времени уже не только столиц. – *И. Е.*], страшно мучит всех работающих мозгами! Приходится ежеминутно проклинать и пианистов, и фортепианную музыку, и изобретателя этого адского бренчального ящика!»[2].

Заменив в приведенных цитатах слово «фортепиано» наименованиями современных «бренчальных ящиков» – различной звуковоспроизводящей аппаратуры, – мы получим близкое к действительности представление об окружающей нас сегодня фоносфере.

Разумеется, не в «бренчальных ящиках» дело. Они – не более, чем инструменты, проводники той самой духовной энергии, которая определяется «стратегией жизни», ее программой, ее целью. Выбор стратегии, в принципе, выбор личностный, и ответственность за свой выбор должен нести каждый человек. Однако нередко право на личный выбор узурпируется ради получения некой выгоды и «делегируется» тем людям, в чьих руках оказывается «воспитание искусством».

На Западе «воспитание масс искусством» поручено шоу-бизнесу под контролем определенных управленческих структур, своей задачей поставивших выведение особой человеческой породы – «потребителя массовой культуры» – путем создания в «теневом режиме» глобального интонационного стандарта.

радио- и телепрограммы, успехом в конечном итоге не увенчалась. Уже в начале 1960-х годов сглаженный, казалось, разрыв между «двумя культурами» вновь стал разрастаться. В частности, музыкальная «элита» в лице диссидентствующих авангардистов (кружок А. Волконского, Э. Денисова, С. Губайдулиной и др.) все более откровенно противопоставляла себя и «музыкальному официозу», и «общенародной» советской культуре – «национальной по форме и интернациональной по содержанию». «Элиту», представляющую авангард академического искусства, дополняла «элита», претендовавшая на роль «демократа от музыки», в лице песенников-бардов, рокеров и проч.; обе эти «элитарные группировки» демонстративно дистанцировались от своего «внеэлитарного» окружения.

[1] Цит. по: *Стасов В.В.* Указ.. соч. С. 215.

[2] Там же. С. 221.

Некоторый свет на эту затею проливает причастный к ней Т. Адорно – кумир «новых левых», авторитетный теоретик элитарного (!) искусства и одновременно – специалист по разработке глобального интонационного стандарта «потребительской музыки»[1]. Главным атрибутом этого стандарта Т. Адорно не без основания считал банальность: не предназначенная для сосредоточенного осмысленного восприятия, она воспитывает пассивность слуха[2], которая переносится и на мышление, и на модусы общественного поведения, в чем и состоит главная задача всей индустрии массовой культуры как «инструмента прогрессирующего оглупления». И уже поэтому, заключает Адорно, потребительская музыка является

[1] По окончании учебы во Франкфуртском университете, где осваивал додекафонию и атональность в классе композиции А. Берга и получил степень доктора философии, Т. Адорно был приглашен в Тавистокский институт человеческих отношений, миссия которого – разработка и апробация технологий манипуляции человеческим сознанием с использованием музыки в качестве одного из действенных инструментов этой манипуляции. По заказу института им были подготовлены ставшие знаменитыми 18 аудиоальбомов, благодаря которым участники «Битлз» – не владевшие даже нотной грамотой, никому не известные до 1961 года подёнщики дешевых баров – внезапно прославились на весь мир, обрели признание в кругах научно-музыкального истеблишмента и толпы фанатичных поклонников. Адорно же принадлежит особая заслуга не только в создании «мирового имиджа» ливерпульских парней, но и символичного названия их группы, данного в честь жука-скарабея – известного символа древнеегипетской (языческой) религии, могущественной магической (манипулятивной) силе которого поклонялись не только фараоны, но даже «посвященные», жрецы. Подр. об этом см.: *Коулман Дж.* Иерархия заговорщиков: Комитет трехсот. М.: Древнее и современное, 2011. С. 127–136, 292–315.

[2] Объективная предпосылка самой возможности «воспитания пассивного восприятия» заложена в физиологическом отличии слухового канала связи человеческого организма от других органов чувств. Из этого исходил Адорно в следующем своем рассуждении. «Ухо пассивно. Глаз прикрывается веком, его еще нужно открыть; ухо открыто, ему приходится не столько направлять внимание на раздражители, сколько защищать себя от них. Можно предполагать, что активность слуха, произвольное внимание, сложилось лишь со становлением и усилением Я. <…> Только орган слуха может безо всякого труда регистрировать раздражители, тогда как другие органы чувств “прикладывают усилия” для обнаружения раздражителей и ответной реакции на них. <…> Поэтому акустическая пассивность становится противоположностью труда <…> . Этому в антропологическом отношении способствует… беспредметность чувства слуха.<…> Слух не организует… очевидного контакта с миром вещей, где совершается полезный труд, он не контролируется ни работой, ни ее нуждами. <…> Вместе с тем музыкальные феномены насквозь прорастают интенциями – чувствами, моторными импульсами, образами, вдруг возникающими и пропадающими. Хотя этот мир образов не объективируется… при пассивном слушании, он все же остается действенным. Он незаметно провозит в сферу воображения контрабандный груз внешней жизни, он воспитывает навыки тех же действий, только отвлеченных от конкретной предметности, формирует динамические стереотипы, нужные для внешнего мира. <…> Тем самым музыка для “пассивного слышания” становится способной выполнять свою главную задачу – дрессировать условные рефлексы в сфере бессознательного». Цит. по: *Адорно Т.В.* Избранное: Социология музыки. Двенадцать теоретических лекций. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. С. 51–52.

прежде всего *идеологией, задача которой – «помешать людям задуматься над собой и над миром*, создать у них иллюзию <…> культурной жизни и <…> полноты общения»[1] (Выделено мной. – *И. Е.*).

Необходимо подчеркнуть, что заложенная в потребительской музыке идеология принципиально манипулятивна. Она направлена на «глубокое проникновение» во внутренний мир человека с целью ментального программирования, причем помимо воли объекта манипуляции и скрытно от него.

«Глубокое проникновение» – «Long range penetration strain» (LRPS) – это долгосрочная программа Тавистокского института человеческих отношений, мирового центра по разработке и усовершенствованию технологий манипуляции человеческим сознанием, то есть методов психосоциального контроля «мировой элиты» над «массами». Непосредственным участником подготовки и осуществления этой программы был Т. Адорно. Под крышей Тавистокского института он занялся созданием «новой формы и звука», которая должна была, по его собственным словам, бросить вызов «господствующим культурным парадигмам» и оторвать молодежь от традиционной культуры, противопоставив ей так называемую «протестную молодежную субкультуру». Таким был замысел пресловутой «музыкальной революции» 60-х – 70-х годов прошлого столетия, суть которой заключалась в использовании магических приемов, заимствованных из архаических *оргиастических* культов. Это, в первую очередь, магия ритмического остинато ударных инструментов и специфические сонорно-тембровые эффекты в сочетании с употреблением наркотических средств, что в совокупности вызывает патологические расстройства человеческой психики. Целью запланированной «революции» являлось *формирование «нового человеческого типа»* с заданными для него определенными параметрами: экстравагантной манерой поведения, речи (специфического жаргона), одежды, прически, макияжа (по сути, маски) – образа жизни в целом. Как составная часть программы «глубокого всестороннего проникновения» в психический мир человека концепция «нового человеческого типа» нацелена на достижение необратимой духовной трансформации личности посредством насаждения и глобального распространения нравственного релятивизма, а точнее – духовной всеядности, подразумевающей равноценность «верха» и «низа» как духовных констант.

Иными словами, была поставлена задача изменения «образа человека» посредством «культурных шоков» – потрясения и дискредитации духовных (в первую очередь христианских) ценностей человечества.

Одержав победу в западном мире, программа «LRPS» была успешно использована в СССР[2] в качестве одного из мощнейших таранов,

[1] *Адорно Т.В.* Указ. соч. С. 45.

[2] Здесь она внедрялась под названием «Эра Водолея» усилиями местных теософов, последователей антихристианских теорий Блаватской и Рерихов.

разрушавших ту систему традиционных ценностей, на которую так или иначе была ориентирована наша культура даже в советскую эпоху.

Вряд ли нужно доказывать, что «потребительская музыка», в которую упакован глобальный интонационный стандарт, в нашем постсоветском Отечестве процветает. При этом она преподносится в качестве субкультуры, якобы равноценной в эстетическом плане, хотя и иной в плане языковом, по отношению к культуре классической Традиции. Она культивируется (особенно в молодежной среде) как атрибут «продвинутого» демократического общества, как признак «свободы», «цивилизованности», «толерантности» и прочих идеологем релятивизма, насаждаемого сегодня повсеместно в противовес подлинным ценностям народов мира, складывавшимся и хранимым на протяжении тысячелетий[1]. Эти ценностные системы, в отличие от релятивизма, принципиально *иерархичны*, в них четко разграничены «верх» и «низ», вечное и преходящее, истинное и ложное.

Более того: к стандартам «потребительской музыки» адаптируется культура Высокой Традиции, причем адаптация ведется с двух сторон. Со стороны «потребительской музыки» – это, в первую очередь, обработка шедевров классической музыки под благовидным предлогом ее популяризации в молодежной среде, – с обязательным включением «современных ритмов» и «освежающих» сонорно-тембровых эффектов. Со стороны академического искусства – это ассимиляция элементов «потребительской музыки» в контексте произведений композиторов-профессионалов, различного рода эксперименты жанрово-стилевого синтеза «трех пластов» музыкальной культуры[2], – вероятно, также под благовидным предлогом приобщения масс к Высокому искусству, – правда, в «переводе» на доступный, понятный этим массам язык.

Сторонники экспериментов по синтезу такого рода в один голос пытаются убедить нас в том, что смешение «низа» и «верха» музыкальной культуры – процесс объективный и, главное, имеющий некую позитивную перспективу[3].

Не исключая возможности такой перспективы, следует все же иметь в виду следующие обстоятельства. Во-первых, тот мощный, направленный на оболванивание, манипулятивный заряд, который был *преднамеренно*

[1] Подробно об этом см.: Массовая культура и массовое искусство. «За» и «против». М.: Гуманитарий, 2003.

[2] Можно сослаться на «Лабораторию третьего направления», организованную при Союзе композиторов в 1985 году авторами, работающими на стыке массовой и академической музыки – Г. Гладковым, В. Дашкевичем, А. Рыбниковым и др.

[3] См. в частности: *Конен В.Дж.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1993. *Мешкова А.С., Коробова А.Г.* Массовая музыкальная культура XX века: учебное пособие. Екатеринбург, 2009. *Сыров В.Н.* Стилевые метаморфозы рока или путь к «третьей музыке». Нижний Новгород, 1998. *Цукер А.М.* Отечественная массовая музыка: 1960-е – 1980-е годы: учебно-методическое пособие. Ростов-на-Дону: РГК, 2008.

вложен в геном потребительской музыки ее изобретателями, не может не оказывать соответствующего воздействия на Высокую традицию. Во-вторых, поддержание главенствующего статуса потребительской музыки в современной культуре – процесс отнюдь не спонтанный, причем выходящий далеко за рамки индустрии поп-музыки. Апробированные на ее «поле» методы манипуляции, «омассовления» – методы подмены ценностей симулякрами, методы конструирования «звезд» и их «раскрутки», приемы навязывания на уровне подсознания якобы общепринятых стандартов, мнений и оценок – небезуспешно транслируются в академическую среду. Так, например, уже давно вошедшие в обычай фестивали народной музыки представляют собой не что иное, как *имитацию* приобщения к народно-песенной культуре. В свое время песня была буквально вплетена в саму ткань жизни русского крестьянства, но в условиях современной цивилизации она не может функционировать в том же качестве. Во всяком случае, на концертной эстраде она функционирует исключительно как подделка под старину, как репрезентант фольклорной экзотики. Между тем эксперты уверяют нас в том, что реанимация песенного фольклора в рамках современной культуры есть верное средство «духовного возрождения» общества, восстановления его «национальной идентичности». То же самое относится и к модным ныне фестивалям церковной музыки, исполнители которой якобы проповедуют в міру христианские ценности. К ряду явлений, утративших свое подлинное значение (то есть симулякров), относятся и артистические конкурсы: конкурсомания низвела состязание в исполнительском мастерстве до уровня царящей в шоу-бизнесе конкуренции – одного из самых культивируемых фетишей идеологии глобализма.

Все это в совокупности образует заметную тенденцию, отчетливо резонирующую с аналогичной тенденцией в сфере массовой культуры, производители которой присвоили себе право определять музыкальные вкусы и потребности общества, приводя их в соответствие с духовным содержанием своего «товара».

Таким образом, обе эти тенденции идут навстречу друг другу, стирая ту границу, которая всегда позволяла различать в искусстве «верх» и «низ» как полюса ценностной иерархии. Тем самым достигается главная цель проекта под названием Постмодерн – «реабилитация посредственности» (Ж.-Ф. Лиотар), насаждающей всеядное потребительство как «естественное состояние» homo sapiens, как всеобщую форму и способ бытия, включая и духовный, то есть собственно человеческий его план. Одновременно, установлением потребительства как нормы бытия дискредитируется творческая миссия человека, которая в свете христианской антропологии выступает признаком богоподобия человеческой личности.

В конечном итоге посредством масскульта (и потребительской музыки в особенности) из бытия изымается духовная вертикаль, возникает состояние социокультурной энтропии (вернее, управляемого хаоса) и происходит ценностное «схлопывание» мироздания и мировосприятия, наблюдаемое в духовной атмосфере современной культуры.

Ее «омассовление» в значительной мере является продуктом целенаправленной работы специалистов по «добровольно-принудительной» перестройке духовного мира в угоду глобализму как такому мироустройству, которому будто бы нет и не может быть никакой альтернативы.

Ожидаемый результат этой перестройки – подмена призванного к творчеству человечества всемирным «человейником», где восторжествует наконец «новый человеческий тип», трансгуманоид, воспитанный бессмысленно интонирующей культурой.

С.Ю. Штейн

«Современное искусство»: сегмент предметной области искусствоведения и/или предметная область самостоятельной дисциплинарной предметности

Для того чтобы что-либо стало предметом исследования искусствоведа, необходимо, чтобы это явление располагалось в предметной области искусствоведения. В противном случае искусствовед оказывается на чужой территории – в предметной области, соответствующей иной дисциплинарной предметности, или даже вообще вне научного поля – в условиях того или иного дискурсивного единства. Впрочем, вполне вероятна и противоположная ситуация: явление, изначально находящееся в предметной области искусствоведения, оказывается предметом исследования не искусствоведа и в отношении этого предмета возникает знание, альтернативное искусствоведческому. Возможна и третья ситуация, связанная с тем, что в предметной области искусствоведения оказывается некий феномен, который, трансформируясь в исторической перспективе, сам мигрирует за границы исходной предметной области, продолжая оставаться предметом искусствоведческой рефлексии более по традиции, чем исходя из текущих реалий. В то же время удержание «ускользающего» предъявляет к искусствоведу необходимость применения к нему такого специфического исследовательского отношения, которое ломает все традиционные искусствоведческие установки.

Конкретным примером предмета из третьей ситуации является «современное искусство», которое в настоящий момент может быть рассмотрено и как часть предметной области искусствоведения, и в качестве обособленной предметной области для принципиально иной – пока еще не существующей, но потенциально возможной дисциплинарной предметности. Предварительно описав специфический для искусствоведения методологический инструментарий, который оказывается необходим для полноценного исследования данного материала, разберем, каким образом это оказывается возможным.

1. Специфический методологический инструментарий

Возможность максимального абстрагирования от каких-либо изначальных установок в отношении познаваемого связана с переходом от натуралистического подхода к познанию, в условиях которого в качестве исходной установки определяется противопоставление субъекта и объекта познания, к подходу деятельностному, в котором в качестве познаваемого определяется сама познавательная деятельность, реализуемая в ситуации натуралистического подхода к познанию[1]. Таким образом, определяя в качестве методологической основы деятельностный подход к познанию, *предмет настоящего исследования – дисциплинарное (предметное) место «современного искусства»* – будет рассматриваться не непосредственно, а через его возможные интерпретации.

Возможность полноценной исследовательской активности при таком отношении к познанию с одним и тем же конкретным материалом, в противовес традиционной методологической работе, связанной с остановкой реализуемой активности (потенциально – любой, например, познавательной), фиксацией и проблематизацией наличествующего, а также выдвижением программы по оптимизации данной исходной активности и завершением данного типа работы[2], связана с формированием специального типа методологической работы – перманентной рефлексивно-методологической, обусловленной тем, что, «во-первых, на основе имеющегося продукта познания – знаниевого представления в отношении познаваемого, через его распредмечивание (определение механизма получения знания) осуществляется построение максимально объективированной онтологической схемы познаваемого, основанной на фактологической информации, содержащейся в распредмеченном, по отношению к которой данное знаниевое построение может быть позиционировано точно так же, как к исходному познаваемому, во-вторых, в ситуации продолжения познавательной активности кого-либо в отношении того же самого познаваемого, продукты данной активности продолжают позиционироваться методологом к построенной ранее онтологической схеме познаваемого и при наличии в позиционируемом того, что не зависит от используемых познавательных механизмов,

[1] *Щедровицкий Г.П.* Методологический смысл оппозиции натуралистического и системодеятельностного подходов // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. М.: Шк. Культ. Полит., 1995. С. 143–154.

[2] См. например: *Щедровицкий Г.П., Дубровский В.Я.* Научное исследование в системе «методологической работы» // Проблемы исследования структуры науки. Новосибирск, 1967. С. 105–115; *Щедровицкий Г.П.* О специфических характеристиках логико-методологического исследования науки // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. М.: Шк. Культ. Полит., 1995. С. 350–359; *Щедровицкий Г.П.* Принципы и общая схема методологической организации системно-структурных исследований и разработок // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. М.: Шк. Культ. Полит., 1995. С. 88–114.

то есть – фактов, выражаться в качестве дополнений к исходной онтологической схеме»[1].

Развертывание перманентной рефлексивно-методологической работы может происходить в двух принципиально разных вариантах-стратегиях: метапарадигмальной – в которой «на основе имеющейся онтологической схемы, независимо от наличествующих знаниевых представлений или же напротив – опираясь на них, выстраивается максимальная схематическая модель познаваемого»[2] и в стратегии специальной методологической работы, «в рамках которой активность методолога связана исключительно с рефлексивным ответом на активность познающих субъектов, находящихся в ситуации натуралистического подхода к познанию в отношении познаваемого, которое соотносится с имеющейся у методолога онтологической схемой этого познаваемого»[3].

Для решения локальной задачи, которая стоит перед нами в настоящей работе, функциональной является стратегия, связанная с ведением специальной методологической работы. То есть нам надо будет всего лишь определенным образом рассмотреть и сопоставить наличествующие или потенциальные варианты интерпретации нашего предмета. Учитывая же ограниченный объем работы, для того чтобы не оказаться заложником неизбежных многословных исторических подробностей, остановимся на теоретическом моделировании таких интерпретаций, часть которых в реальности имеет место, а часть – потенциально возможна.

2. Онтологическая схема «современного искусства»

Для начала сразу же необходимо сделать важное заключение, связанное с тем, что «современного искусства» как такового нет. Есть языковая дефиниция «современное искусство» (собственно, поэтому данное словосочетание в настоящей работе и заключается в неизменные кавычки). Однако как и за любым определением, за термином «современное искусство» стоит то, что оно определяет. Таким образом, рассматривая термин «современное искусство» как продукт рефлексивно-исследовательской активности, имеющей вариативный характер (в противном случае определение было бы однозначным), мы фиксируем наличие еще не явного для нас в качестве четкого знания исходного материала, который и выражается данным определением.

Абстрагируясь от самых разных возможных интерпретаций «современного искусства», но опираясь только на семантическую составляющую данной языковой конструкции, можно заключить, что изначально оно все-таки связано с «искусством». А это значит, что оно служит производным от онтологической схемы предметной области искусствоведения –

[1] *Штейн С.Ю.* Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения // Артикульт. 2017. 26(2). С. 9.

[2] Там же. С. 10.

[3] Там же.

того исходного начала всех искусствоведческих исследований, по отношению к которому все они являются производными.

Онтологическую схему предметной области искусствоведения мы уже имеем (для наглядности репродуцируем ее здесь – рис. 1). Она состоит из трех элементов: деятельности один (Д-1), «продуктом которой является сенсорно воспринимаемая форма (СВФ), заключаемая в одном варианте реализации данной деятельности в устоявшийся продуктивный контейнер, а во втором – в неустоявшийся продуктивный контейнер», деятельности два (Д-2), «в которой продукт первой деятельности выполняет определенную функцию», и деятельности три (Д-3), «для которой продукт первой деятельности является исходным материалом, оказывающимся таковым или вследствие обращения к нему или же в результате его собственной актуализации, и в отношении которого реализуется одно из двух или же сразу два принципиальных действия – маркирование термином “искусство” и координирование по отношению к иным формам, которые уже имеют маркирование термином “искусство”, продуктом чего является маркированная и/или скоординированная (помещенная в определенную “систему координат”) сенсорно воспринимаемая форма»[1].

Впрочем, мы имеем уже и производную от онтологической схемы предметной области искусствоведения онтологическую схему определения «современное искусство» (для сопоставления с первой схемой и последующей работы, репродуцируем и ее здесь – рис. 2)[2].

Данная схема получена вследствие размещения деятельности по формированию определения «современное искусство» в деятельность три онтологической схемы предметной области искусствоведения и обозначения того, что исходным материалом для вариантов развертывания этой деятельности с различных рефлексивно-исследовательских

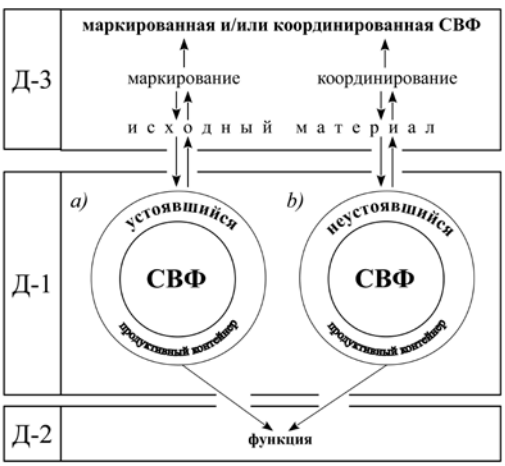


Рис. 1

[1] *Штейн С.Ю.* Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения. С. 10–14.

[2] *Штейн С.Ю.* Онтология «современного искусства» // Артикульт. 2017. 27(3). С. 59–68.

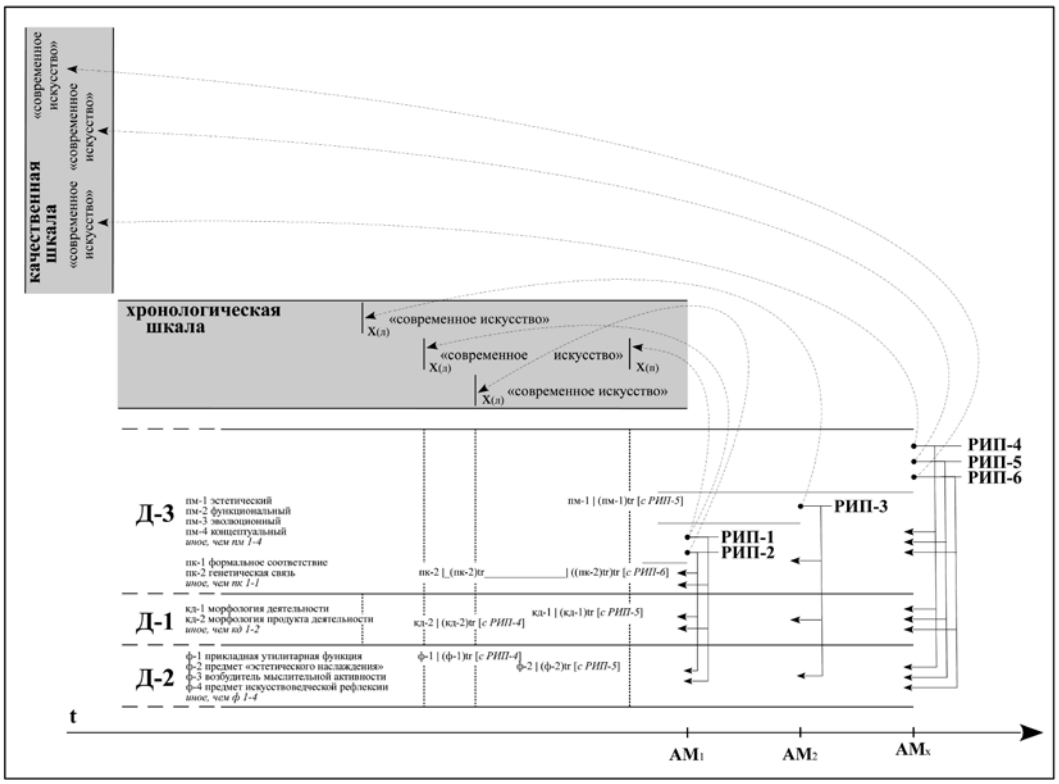


Рис. 2

позиций (РИП) в различные актуальные моменты (АМ) времени могут быть самые разные компоненты всех трех деятельностей, входящих в исходную онтологическую схему предметной области искусствоведения. Данные компоненты для удобства были конкретизированы так:

a) для деятельности один – это такие компоненты деятельности (кд), как морфология деятельности, морфология продукта деятельности, продуктивный контейнер, а также иное, не вошедшее в отдельно выделенные компоненты;

b) для деятельности два – это такие варианты функций (ф), как прикладная утилитарная функция, предмет «эстетического наслаждения», возбудитель мыслительной активности, предмет исскусствоведческой рефлексии (в условиях деятельности три), а также иное, не вошедшее в выделенные функции;

c) для деятельности три – это, во-первых, различные принципы маркирования (пм) – эстетический, функциональный, эволюционный, концептуальный и также потенциально возможный иной, а во-вторых, – два принципа координирования (пк) – формальное соответствие, генетическая связь и возможный иной.

Возникновение термина «современное искусство» представлено на схеме через группы двух принципиальных вариантов развертывания познавательной активности с различных рефлексивно-исследовательских

позиций, первая из которых (РИП 1-3) основана на формально-историческом принципе, что и выражается в продукте активности конкретных вариантов ее реализации – отложении границ «современного искусства» на условной хронологической шкале и их проведении по всем трем либо тем или иным избранным видам деятельности, входящим в исходную онтологическую схему, а вторая (РИП 4-6) – на вариативном принципе качественной оценки трансформации компонентов исходных видов деятельности и фиксации того, что является «современным искусством» на условной качественной шкале, уже напрямую не связанной со шкалой хронологической.

3. «Современное искусство» как сегмент предметной области искусствоведения

Возможность рассмотрения того или иного предмета в качестве сегмента предметной области определенной дисциплинарной предметности, или уже – того или иного дискурсного единства связано с тем, является ли этот предмет производным от онтологической схемы предметной области, характеризующей данное дисциплинарное или дискурсивное единство. Поэтому при наличии онтологической схемы «современного искусства» как производное от онтологической схемы предметной области искусствоведения, мы уже имеем обоснование того, что оно может быть рассмотрено в таком качестве. Но самое главное – мы получаем возможность анализировать совокупность условий, необходимых для того, чтобы «современное искусство» продолжало рассматриваться именно так, а не иначе.

Главным условием для этого выступает продолжение внутридисциплинарной специфической рефлексии в обозначенной на онтологической схеме ключе, продуктом которой является маркирование того или иного предмета, входящего в предметную область искусствоведения термином «современное искусство». При этом даже не важно, с какой именно рефлексивно-исследовательской позиции и с использованием какого методологического инструментария это осуществляется. Однако нельзя не отметить, что использование устоявшихся подходов неизбежно приводит к формированию определенной традиции, что укореняет данный взгляд, институализируя его в наличествующих дисциплинарных условиях, а это выражается в том числе в его трансляции посредством образовательных программ.

В то же время наличие внутри единства – одной и той же дисциплинарной предметности – кардинально разных взглядов на то, что является «современным искусством», фиксирует проблемную ситуацию, связанную с наличием не просто вариативного, но и противоречивого знания в отношении одного и того же. С одной стороны – это данность искусствоведения как дисциплинарной предметности, существующей вне единой формы рациональности и без парадигмальной составляющей, что, впрочем, характеризует все гуманитарное знание, но с другой

стороны – это потенциально «слабое место», через которое как раз и может произойти «выход» «современного искусства» из-под зависимости от искусствоведения. А произойти это может как минимум по двум причинам, являющимися, по сути, двумя сторонами одного и того же. Первая из них связана с тем, что термин «современное искусство», используемый в условиях искусствоведения, может перестать удовлетворять тому, что подразумевается под этим термином вне искусствоведения, то есть языковая дефиниция будет означать что-то очевидное для искусствоведов, но совершенно не то, что оно означает для не искусствоведов. Казалось бы, это проблема не искусствоведов, но в данном случае ключевым будет то основание, которое полагается в основу термина: при его слабости у искусствоведов и, наоборот, обоснованности и принципиальности у иных исследователей искусствоведческий термин «современное искусство» окажется ограниченно функциональным, а значит, не будет удовлетворять тому реально наличествующему, что фиксируется за ним исследователями, находящимися вне искусствоведения. И, соответственно, это наличествующее, но искусствоведами не отрефлексированное содержание выпадет из их предметной области. Вторая причина связана с тем, что явление, изначально фиксируемое с целого ряда рефлексивно-исследовательских позиций внутри самого искусствоведения и маркируемое термином «современное искусство», например продукты своеобразных видов деятельности, интерпретируемых как художественные или творческие практики, не могло служить предметом исследовательской рефлексии искусствоведов, а оказалось в их фокусе постольку, поскольку так сложились исторические обстоятельства: вроде бы все это имело некоторую связь с привычными предметами искусствоведческих исследований, входило в деятельность тех, чья работа ранее была так или иначе связана с традиционными видами деятельности, продукты которых традиционно являются предметом искусствоведческой рефлексии. И главным образом – отдельные искусствоведы были к этому готовы – это расширяло горизонты для их концептуальных выкладок. С одной стороны, это вроде бы противоречит той онтологической схеме предметной области искусствоведения, на которой мы основываемся – в ней продукты любой деятельности один могут стать предметом маркирования термином «искусство». Это так. Но в приведенной схеме зафиксирована та данность, которая начала складываться в двадцатом веке и полностью сложилась к настоящему времени, но которая как раз и подвергается критике, связанной с тем, что все-таки не все сенсорно воспринимаемые формы могут или должны быть предметом исследовательской рефлексии искусствоведов – дуновение ветерка в пустой темной комнате, мусор в уголке, слоняющиеся по улице голые люди – это, возможно, предмет исследований не искусствоведов, а других специалистов, и в условиях не искусствоведения, а какой-то иной дисциплинарной предметности или хотя бы для начала какого-то своеобразного дискурсного единства.

4. «Современное искусство» как предметная область для обособленной от искусствоведения дисциплинарной предметности

Собственно неудовлетворенность тем знанием, которое формируется в условиях искусствоведения в отношении того, что маркируется термином «современное искусство», а также формируемой внутри искусствоведения противоречивостью взглядов но то, что является «современным искусством», которая была зафиксирована на его онтологической схеме, и является возможной причиной для обособления этой области от искусствоведения. Здесь возможно развертывание трех принципиальных вариантов.

Первый вариант обособленного от искусствоведения рассмотрения «современного искусства» в рамках самостоятельной дисциплинарной предметности принципиально схож с искусствоведением: их предметные области оказываются тождественны, кроме деятельности три, в которой вместо маркера «искусство» окажется и будет функционировать маркер «современное искусство». Однако при таком варианте с большой долей вероятности этой дисциплинарной предметностью будут наследоваться все те проблемы искусствоведения, о части которых упоминалось выше.

Второй вариант принципиально отличен от искусствоведения и заключается в том, что в онтологии предметной области новой дисциплинарной предметности вообще не будет деятельности три, или же, вернее, ее функция для определения уникальности выделяемого будет сведена до минимума, так как структурообразующий центр данной онтологии – деятельность один – будет настолько самоочевидной в своей специфичности по отношению к иным видам деятельности, а ее продукты – не требующими никакого членения, что уже одного этого будет достаточно для ее выделения. А самые разнообразные потенциальные интерпретации продуктов данной деятельности – например, в качестве «искусства», «современного искусства» или чего бы то ни было – будут формально входить в деятельность три, но при этом никоим образом не трансформировать общую структурную целостность онтологии предметной области данной дисциплинарной предметности. Однако встает вопрос: наличествует ли такая единая специфическая деятельность, которая может оказаться структурообразующей для рассматриваемой нами дисциплинарной предметности? Собственно, это ключевой вопрос для данного варианта развертывания обособленной от искусствоведения дисциплинарной предметности.

Третий же вариант – промежуточный между первыми двумя – заключается в том, что в онтологии предметной области дисциплинарной предметности, связанной исключительно с «современным искусством», все элементы будут тождественны элементам онтологической схемы предметной области искусствоведения, за исключением состава деятельности три, из которой будет исключено действие по маркированию, так как, скорее всего, не будет необходимости в самом термине «современное искусство», ведь рассматриваться будет не то, что прежде являлось качественной трансформацией предмета, маркированного как «искус-

ство», а специфические сенсорно воспринимаемые формы, как продукты различных видов деятельности, выделяемые из иных видов деятельности по специфике их компонентов (исходного материала, продуктивного контейнера и т. д.), но главное – по координационной генетической связи с иными сенсорно воспринимаемыми формами, основанной на неком конвенциональном условии. Поэтому в деятельности три останется действие по координированию, в рамках которого при самом общем масштабе его рассмотрения будут реализовываться три функции: a) отсечение от рассматриваемого – сенсорно воспринимаемой формы генетической связи с «искусством» (при изначальном наличии таковой); b) допущение сенсорно воспринимаемой формы к рассмотрению в условиях предметной области, которая соответствует дисциплинарной предметности, дистанцированной от искусствоведения – установление генетической связи с формами, уже рассматриваемыми в условиях данной дисциплинарной предметности; c) непосредственное координирование данной формы по отношению к уже имеющемуся в границах предметной области – определение его конкретного места в структуре целого.

Возвращаясь к онтологической схеме предметной области искусствоведения, можно сделать следующее заключение: оказывается, что при позиционировании какого-либо явления в качестве чего-то обособленного маркирование его в качестве «искусства» или «современного искусства» выступает продуктом всего лишь одной из бесконечно вариативных разновидностей рефлексивно-исследовательской активности в отношении этого явления, реализуемых не со стороны, а из деятельности три, входящей в структурную целостность онтологической схемы этого феномена, главным – структурообразующим – элементом которого является все-таки деятельность один. А «современное искусство» – по сути набор специфических видов деятельности, в результате реализации которых возникают специфические (по отношению к формам классических видов искусства) сенсорно воспринимаемые формы, упаковываемые в специфические продуктивные контейнеры, – уже является чем-то обособленным (по крайней мере, от существовавших ранее видов деятельности, что при необходимости вполне может быть обосновано при морфологическом разборе их состава).

Но здесь возникает новая – более глобальная для искусствоведения проблема: оказывается, что субдисциплинарные предметности, которые сейчас формально входят в состав искусствоведения (например музыковедение, театроведение, киноведение и т. д.), содержательно более масштабны, чем само искусствоведение, и вполне могут существовать и обособленно от него, а оно само является всего лишь небольшим и притом не только не главным, а и вообще не обязательным сегментом внутри этих потенциально независимых дисциплинарных предметностей. Таким образом, встает вопрос о функциональности искусствоведения не как одного из вариативных дискурсов – в этом качестве оно вполне функционально, а как о полноценной дисциплинарной предметности.

Н.Н. Брагина

Смысловой универсализм глубинных структур художественного текста[1]

Попытка интерпретировать содержание художественного текста нередко вызывает обвинения в субъективизме и ненаучности. Невозможность вербализации всего сложного комплекса ассоциативных связей и эмоциональных реакций, связанных с восприятием произведения искусства, кажется очевидной. Однако специалисты по визуальным искусствам, литературоведы, музыковеды предлагают разнообразные исследовательские методы, и многие из этих методов связаны именно с попытками логического обоснования содержательной стороны художественного произведения. Если вынести за скобки радикальные точки зрения, касающиеся, с одной стороны, утверждения, что любое искусство обладает языком, который, соответственно, можно перевести на другой язык (возможно, с потерей некоторых нюансов, но с достоверной передачей смысла текста), а с другой стороны, убеждения, что произведение искусства – «вещь в себе», совсем не поддающаяся интерпретации и предназначенная только для интуитивного постижения, то остается обратить внимание на некий компромиссный вариант, характерный для многих современных исследований. В этом случае говорится, как правило, о двух видах содержания одного текста: об имманентном, присущем только данному виду искусства, которое представляет собой комплекс выразительных средств, используемых автором, и привнесенным, внешним по отношению к данному виду искусства, которое вербализуется изначально, на стадии замысла, и раскрывается через название, миметическую образность, авторский комментарий. Так, музыковед В. Холопова во всех своих работах последних десятилетий говорит о «специально» и «неспециально музыкальном содержании», имея в виду, с одной стороны, мелодико-гармонические и структурные особенности opus´а, а с другой – эмоциональный, предметный и идейный ряд,

[1] Материал статьи впервые опубликован в издании: Музыкальная академия. 2017. № 2. С. 65–70.

составляющий «смысл» музыкального произведения[1]. Аналогичной точки зрения придерживается О.В. Соколов, который в статье «О принципах структурного мышления в музыке» пишет: «В структурном художественном мышлении всегда взаимодействуют между собой две стороны: специфическая и общелогическая. Первая предполагает закономерные связи выразительных средств данного виде искусства: в музыке – мелодии, гармонии и ритма, в поэзии – ритма и рифмы, в театре – всех компонентов действия и т. д. Вторая сторона выражает общую логику развертывания художественного текста во времени или построения его в пространстве: контрасты или уподобления элементов, их чередование, закономерности в общей перспективе развития и т. п.»[2]. Подобный подход представляется весьма плодотворным, позволяющим понять очень многое в содержании такого наиболее абстрактного из видов искусства как музыка. Однако и он оставляет много вопросов и недоговоренности, и прежде всего эти вопросы касаются универсализма данного метода. Насколько он применим к произведениям других видов искусства? Существует ли некая содержательная сфера, которая сближает музыку, поэзию, визуальные искусства? Наконец: в какой степени проявленное таким образом содержание является осознанным автором, а что привнесено в текст интуитивно, и насколько восприятие содержания слушателем может соответствовать авторскому замыслу?

При детальном анализе художественного текста становится очевидным, что помимо поверхностно-фабульного и характерно-стилистического слоев существует третий, глубинный, апеллирующий не к данному произведению и не к конкретному виду искусства, а к ментально-когнитивному уровню, к общечеловеческому свойству восприятия целостной картины мира через отдельный художественный феномен[3]. Таким глубинным уровнем представляется структурная основа любого текста, уводящая к мифологическим прототипам. Универсализм базовых структур объясняется их онтологическими свойствами. Характерно, что и историческое формирование этих структур, и их использование (неизбежное!) автором, как правило, совершенно спонтанно, неосознанно. Художественный замысел автора (первый уровень) приводит его к отрефлексированному выбору выразительных средств (второй уровень), а те, в свою очередь, складываются в универсальные структуры, несущие информацию об архетипическом, мифологическом прасюжете.

Архетипическая структура свойственна любому художественному тексту, хотя проявляется в разных видах искусства по-разному. Очевидно, что ярче всего мышление архетипами проявляется в музыке, особенно – музыке инструментальной, так называемой «чистой», непрограммной. Ее

[1] *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. СПб.: Лань; Планета музыки, 2014.

[2] *Соколов О.В.* О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления / под ред. М.Г. Арановского. М.: Музыка, 1974. С. 152.

[3] См. об этом: *Кассирер Э.* Философия символических форм: В 3-х т. М.; СПб.: Университетская книга, 2001.

абстрактная образность полностью совпадает с комплексом выразительных средств, не будучи отягощенной ни вербальным, как в литературе, ни миметически-визуальным, как в изобразительном искусстве, рядом. Поэтому, если говорить, хотя бы условно, о трех уровнях раскрытия содержания, то в чистой музыке поверхностный слой (неспециально музыкальный, по В. Холоповой), практически снят, или, по выражению Т. Манна, «…форма и содержание в музыке взаимопоглощаются, то есть попросту друг с другом совпадают»[1]. В других же видах искусства первичное восприятие настроено на считывание сюжета, картинки, и, только пробившись сквозь фабульный слой, оказывается возможным проанализировать сначала конкретный художественный замысел автора и лишь следующим шагом – глубинную структуру с ее мифологической смысловой наполненностью. Видимо, именно поэтому анализ формы как самостоятельная дисциплина ранее всего утвердился в музыковедческой практике, а исследователи других видов искусства активно пользуются музыковедческой терминологией (ритм, композиция, тональность, полифония, лейтмотив и т. п.), порой трактуя данные термины метафорически, приспосабливая к собственной специфике. Тем не менее именно анализ музыкальных произведений наиболее наглядно демонстрирует наличие базовых структур, а работа с ними позволяет экстраполировать опыт на выявление мифологического содержания других видов искусства.

При всем многообразии форм число базовых структур ограничено, как ограничено число групп мифов при неисчерпаемом количестве мифологических сюжетов. В базовых структурах можно выделить первичные, основные, «формы-ядра», «нулевой цикл» и развивающие, процессуальные, возникшие на их основе. Первичных форм всего три: одночастная, двухчастная и трехчастная. Остальные – производные от них, актуализирующие идею движения во времени и пространстве. Каждая форма наделена определенной и в основе своей неизменной семантикой, имеющей мифологические прототипы.

Одночастная форма представляет первичное единство мира, потенциально включающее в себя все его многообразие. В музыке одночастная форма, как правило – период. Не случайно классический музыкальный период при анализе обнаруживает присутствие в эмбриональном состоянии практически всех характерных музыкальных структур: от симметричной замкнутости (благодаря введению в конце построения начальных интонаций, формирующих репризу) до внедрения дополнительных тематических импульсов в процесс развития, драматизирующих форму и позволяющих увидеть в ней зачатки сонатности и даже цикличности. Симптоматично, что в классической музыке в форме периода часто излагается основная тема сочинения, и уже по структуре этой темы можно предположить дальнейший путь ее развития. А у романтиков, содержанием творчества которых становится субъективный микрокосм, произведение целиком может укладываться в форму периода, который, в свою

[1] *Манн Т.* Доктор Фаустус. М.: Республика, 1993. С. 60.

очередь, переосмысливается: границы его расширяются, а внутренняя структура максимально усложняется (миниатюры Шопена, Шумана, Листа, Скрябина, Рахманинова и многих других), по воле автора далеко уходя от строгого классического квадрата.

В визуальных искусствах аналогом периода можно считать икону (лик) или сольный портрет. Метафизическая целостность образа включает в себя комплекс символических деталей, наполняющих статическую структуру внутренней жизнью, что позволяет отобразить в едином всю сложность мира.

В вербальных искусствах, максимально приближенных к музыке по принципу их временной природы, одночастная форма работает совершенно так же, как и в музыке. Важно только вычленить это ядро из постоянно развивающегося текста, в котором завершенность раздела, подчеркнутая в музыке каденцией, совсем не так очевидна.

Одночастная, замкнутая в себе, форма – символ космического цикла: сотворения, развития и завершения процесса. Поэтому в классической музыке основная тема произведения, написанная, как правило, в форме периода, всегда структурно оформлена, гармонически замкнута, то есть имеет выраженные начало и конец. Но и в древних, в частности, фольклорных текстах, более текучих, не имеющих каденционной завершенности и четкого синтагматического деления (то есть в дожанровых образованиях), исходное построение имеет ту же семантику. Таким образом, одночастная форма – носитель идеи универсального События: сотворения и разрушения мира (космогонии и эсхатологии). Все прочие «события», составляющие основу любого процесса – это сколки с него, вариации на Главную Тему.

Поэтому первичной производной от одночастной формы является форма вариаций. Принцип мышления, основанный на вариативности, то есть постепенном развертывании и как бы рассмотрении с разных сторон исходной мысли – наиболее древний и универсальный. Он проявляет себя во всех традиционных культурах, в фольклорных и культовых жанрах разных народов. В сущности, вариативность – глобальный принцип любого развития. Все формы жизни можно рассматривать как бесконечное варьирование неких исходных прототипов. В классический период Нового времени на основе вариативного способа мышления в музыке формируется жанр вариаций, которому соответствует инвариант формы, выражающийся формулой А – А´ – А´´ – А´´´ и т. д. Смысл вариаций – движение на фоне неподвижности, непрерывное изменение при глубинной статике.

Естественно, вариативный принцип развития проявляет себя не только в музыке, но и в вербальных, и в визуальных искусствах. Так, творчество писателя, если он последовательно разрабатывает какую-то важнейшую для него тему, целиком может быть трактовано как вариации[1]. Вариативному принципу подчиняется и строение отдельных произведений.

[1] На примере творчества А. Платонова это рассмотрено подробно в кн.: *Брагина Н.Н.* Мироздание А. Платонова: Опыт культурологической реконструкции. Иваново, 2011.

Так, роман А. Платонова «Чевенгур» может быть рассмотрен как цикл вариаций на тему беспросветной тоски бытия, а собственно тема включает в себя два основных мотива: смерти и внутренней пустоты, то есть, в свою очередь, является одним из вариантов темы смерти, представленной в разных обличиях практически во всех произведениях писателя[1].

Не менее свойственен вариативный принцип композиции визуальным искусствам. Идея движения на фоне неподвижности (вечности) воплощена и в житийных иконах с клеймами, и в западноевропейской живописи Возрождения (например, «Эдем» Лукаса Кранаха или «Воспитание св. Августина» Бенетто Гаццоли). В более широком смысле можно говорить о вариативном принципе мышления художника, когда на протяжении долгого творческого периода один тип женской красоты, а иногда и просто одно конкретное лицо неотвратимо возникает в разных обличиях на его полотнах (как лицо прекрасной Симонетты Веспуччи в живописи Сандро Боттичелли). Тонким аналогом музыкального цикла вариаций представляются картины Борисова-Мусатова («Омут», «Ожерелье» и т. п.), на которых одно и то же женское лицо предстает в постепенно разворачивающемся ракурсе, создавая странный сомнамбулический эффект заторможенного движения. Но, видимо, кульминационным проявлением вариативного метода в живописи следует считать пейзажные серии импрессионистов, в которых через многократное варьирование одной темы (изображения объекта в одном ракурсе, но в разной степени освещенности) преодолевается имманентная статичность живописной композиции.

Двухчастная безрепризная форма выражается формулой АВ. В мифологическом восприятии это отражение дуальности мира. Принципиальная безрепризность этой формы отражает трагическую разорванность бытия и непереходимость границы между своим и чужим мирами. Жизнь и смерть, рай и ад, бытие и инобытие предстают здесь в неизбывном противоречии, и только совокупность контрастных составляющих создает ощущение целостности мира. Культуролог А.А. Пелипенко, рассматривая «нулевой цикл» культурного процесса, пишет о глубочайшем культурном шоке человечества, однажды осознавшего свою «выделенность» из первоначального Космоса, а все дальнейшее развитие человечества – как страстное стремление вернуться к изначальной целостности[2]. Не потому ли в процессе развития простая двухчастная форма АВ начинает тяготеть к репризности, замкнутости, закругленности, чтобы со временем трансформироваться в трехчастную форму АВА, наделенную уже совершенно другими смысловыми параметрами?

Форму АВ можно рассматривать как контрастно-составную. В музыке она наиболее известна как песенная (куплет – припев)[3]. В инструментальном же, то есть «чистом» виде музыки она встречается

[1] *Брагина Н.Н.* Мироздание А. Платонова. Указ. соч.

[2] *Пелипенко А.А.* Дуалистическая революция и смыслогенез в истории. Самара: Век 21, 2007.

[3] О простой двухчастной форме В. Холопова пишет: «Как и простая трехчастная, она относится к так называемым “песенным формам”. Песенному характеру классическая двухчастная форма соответствует даже больше, чем трехчастная. Она отличается легко обозреваемой симметрией,

редко, например в качестве темы вариаций, которые, в свою очередь, в отличие от вариаций на одночастную тему, представляют собой двойные вариации (на две темы), то есть части темы не объединяются и в процессе развития. Возможно, глубина смыслового контраста частей настолько велика, что они воспринимаются практически автономно. Двухчастная форма имеет тенденцию не столько к какому бы то ни было развитию, сколько к еще большей автономизации входящих в нее частей. Поэтому на основе двухчастной формы в музыке раньше всего формируются «малые циклы», то есть композиции из двух самостоятельных частей, объединенных, как правило, тонально, таких как прелюдия (токката, фантазия…) и фуга. Здесь первая часть – принципиально свободная, импровизационная, эмоционально-подвижная – контрастирует с композиционной строгостью и регламентированностью второй части цикла, раскрывая диалектику хаоса и порядка, субъективного и объективного начал, свободы и подчинения.

В визуальных искусствах можно наблюдать обратный процесс: традиционные циклические диптихи церковной живописи с эпохи Возрождения дают примеры объединения двух контрастных частей в рамках одной композиции, причем деление может быть как горизонтальным («Апостолы Петр и Павел» Эль Греко, «Четыре апостола» А. Дюрера и т. п.), так и вертикальным («Ассунта» Тициана, «Погребение графа Оргаса» Эль Греко) и даже диагональным («Тайная вечеря» Тинторетто). В любом случае, это противопоставление двух миров: земного и небесного, субъективно-рефлексирующего и канонически-упорядоченного.

Из вышесказанного видно, что форма АВ (двухчастная) статична и картинна в своей основе. Это практически визуализированный контраст, даже если выражен акустическими средствами[1]. Попытка же развернуть во времени эту форму приводит к появлению рондо, той же самой куплетно-припевной форме, многократно повторенной, где основная тема (А) всегда остается неизменной, чередуясь с эпизодами (B, C, D…) постоянно изменяющимися (формула рондо – ABACAD…). Собственно, рондо – не что иное, как хоровод (оба слова – от корня «круг»): общий ритмически организованный танец чередуется с выступлением солистов-виртуозов, имеющих возможность в импровизированной форме продемонстрировать свое мастерство. В результате – тот же контраст объективного и субъективного, общего и индивидуального[2].

«квадратностью» структуры и имеет семантику народной простоты и безыскусности» (*Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства: Учебное пособие. Указ. соч. С. 247]. Кроме того, что такое определение никак не раскрывает содержательной глубины формы АВ, оно само требует разъяснений: как, например, следует понимать «песенный характер» и «семантику народной простоты»?

[1] Впрочем, музыка воспринимается не только акустически: при нотировании музыкальной композиции контрастно-составного характера «водораздел» буквально бросается в глаза.

[2] Удивительный пример претворения рондальности дает практически любое цирковое представление. Может быть, форма арены – круг («рондо»!) – связана не только с удобством демонстрации кавалеристских трюков, но и имеет более глубинное символическое обоснование?

В вербальном варианте пример старинного рондо – русские кумулятивные сказки: «Колобок», «Теремок» и мн. другие. Классическим типом рондальности в вербальном тексте может служить «Сказка о рыбаке и рыбке» А.С. Пушкина. Чередование рефренов (призывов Деда к Государыне Рыбке) и эпизодов (изменений социального статуса Старухи) завершается возвращением первоначальной ситуации: безнадежному прозябанию у разбитого корыта[1].

Замкнутая, симметричная структура, которую представляет собой трехчастная форма ABA, характеризуется тем, что в конце ее повторяется начальная тема, то есть возвращается основная мысль-образ[2]. Графический образ da cap'ной структуры – круг: самая устойчивая, замкнутая, «охранительная» форма. Смысл ее – зацикленность времени, возможность бесконечных возвращений. Эта форма свидетельствует об уравновешенности, гармонии с одной стороны, об остановке движения, статике – с другой. В пределе может символизировать остановку жизни и воплощать образ смерти (или бессмертия).

Универсализм идеи возврата очевиден. Статичность da cap´ной формы, замыкающей время и пространство, позволяет видеть ее не только в процессуальных, но и в статических, визуальных искусствах. Так, симметрия – имманентное свойство архитектуры, так как изначально смысл архитектурного сооружения как дома – это защита, устойчивость, ограждение от хаотического мира. Симметричность композиции наблюдается и в произведениях живописи, либо отражающих образ мировой гармонии, либо создающих его искусственно, как попытку противостоять нестабильности жизни. (Примеры – «Троица» А. Рублева, мадонны Рафаэля, а с другой стороны – классицистская живопись Пуссена, Давида, Энгра).

Статическая структура, представленная формулой ABA, соответствует циклическому восприятию времени. Бесконечная повторяемость мировых процессов отражена в земледельческих мифах, в мифах об умирающих и воскресающих богах. Ритуалы, связанные с земледельческим культом, имеют, как правило, игровой, карнавальный характер, так как травестийно воплощают оргиастическую сферу, или сферу «телесного низа» (в терминологии М. Бахтина). В европейском сознании Нового времени эта сфера трансформировалась в область юмора, парадокса, потому обнаружение в тексте трехчастной структуры, с одной стороны, дает

[1] Характерно, что эволюция формы рондо идет в том же направлении, что и собственно двухчастной формы: от прямого контрастного сопоставления – к замкнутости и закругленности формы, то есть к возникновению репризы: старинные вариации заканчивались, как правило, эпизодом (с возможным внетематическим заключением), классические – рефреном.

[2] В музыке при нотировании трехчастной формы со статической (неизменной) репризой обычно используется знак da capo (ит. – «с начала»), означающий, что первую часть следует повторить без изменений, причем она не выписывается. Поэтому трехчастную репризную форму (она может быть простой или сложной, когда хотя бы одна часть сама по себе написана в простой двух- или трехчастной форме) часто называют da cap'ной.

основание для выявления в нем игрового, театрального начала, а с другой – позволяет обнаружить юмористический элемент. На этом построена семантика жанра скерцо («шутка»), наследующего менуэту в качестве третьей части симфонического цикла, а в эпоху романтизма выделившегося в самостоятельный жанр. Семантика скерцо, как и менуэта – homo ludens, «человек играющий». В классическую эпоху в игре проявляют себя, как правило, жизнеутверждающие, витальные силы, у романтиков – демоническое начало, в современном искусстве – «черный» юмор или гиперболизированное зло. Но в любом случае игра – другая реальность, имитация жизни, представление ее в снятом, сублимированном виде. Этот временный уход в иное измерение должен закончиться возвращением в реальную жизнь. Отсутствие развития, эволюционирования в игровых формах соответствует трехчастной композиции[1].

Черты скерцо как со структурной (трехчастная репризная форма), так и с содержательной (концентрация игровых моментов в тексте) стороны присутствуют во многих литературных текстах: в «Петербургских повестях» Н.В. Гоголя, а также в группе произведений А.П. Платонова: «Город Градов», «Ювенильное море» и др.[2]

Таким образом, образцы «чистой» статической формы ярче всего проявились и зафиксировались в фольклорных жанрах или в авторских произведениях с фольклорной или юмористической основой. Однако в процессуальных видах европейского искусства статическое мировосприятие почти вытеснено динамизмом Нового времени. Поэтому гораздо чаще в произведениях разных видов искусства встречается модификация трехчастной формы – АВА´.

Трехчастная форма АВА´ – спираль или динамическая структура. Это трехчастная форма с динамизированной репризой, то есть возвращенная тема не просто несколько изменяется (например варьируется), а переходит в новое качество, с иной эмоциональной и смысловой окраской. Динамическая форма более всех других отвечает законам классической риторики: входящие в нее разделы соответствуют членению ораторской речи. Немецкий музыкальный ученый и композитор XVIII века И. Маттезон (1681–1764) выделил и исследовал шесть разделов классической риторики: 1) Exordium – вступление; 2) Narratio – повествование; 3) Propositio – главное положение; 4) Confutatio – оспаривание; 5) Confirmatio – утверждение; 6) Conclusio – кода-дополнение. Они почти точно совпадают со строением трехчастной динамической музыкальной формы, включая присущие ей переходные (нетематические) разделы: 1) Exordium – вступление; 2) Propositio – изложение главной темы;

[1] В статической трехчастной форме пишутся также арии в барочных и классических операх. Большая ария останавливает время, действие перестает развиваться, это замкнутый внутри себя фрагмент, отражающий неизменный в своей основе характер героя.

[2] Подробно об этом см.: *Брагина Н.Н.* Мироздание А. Платонова: Опыт культурологической реконструкции; *Брагина Н.Н.* Симфония прозы Н.В. Гоголя. Иваново, 2006.

3) Narratio – развитие темы; 4) Confutatio – введение контрастной темы или разработка; 5) Confirmatio – реприза; 6) Conclusio – кода-дополнение[1].

Форме с динамической (то есть качественно измененной) репризой соответствует группа инициатических мифов, в частности мифов о посещении героем иного мира[2]. Его возвращение подразумевает приобретение нового статуса, более высокого ранга. Динамическая картина мира особенно довлеет европейскому сознанию. Спиралевидная структура более всего отражает характер европейской ментальности, «фаустовское» начало, стремление к конфликтности и интенсивному развитию.

Усиленным вариантом трехчастной динамической формы в музыке является форма сонатная — самая сложная в европейской музыкальной традиции. Принципиальное отличие сонатной формы от всех иных заключается в том, что в основе ее лежит не одна, а как минимум две темы (образа, идеи), находящихся в состоянии динамической сопряженности, представляющих собой диалектическое единство. В процессе развития темы сталкиваются, влияют друг на друга, взаимопроникают и диаметрально расходятся, чтобы в конце возвратиться, но в ином соотношении сил, чем это было в начале.

Драматическая, конфликтная природа сонатной формы, в которой главная и побочная партии подобны персонажам (именно так они трактовались в музыкальной теории XVIII века), и их развитие-взаимодействие соответствуют канонам европейской драматургии[3]. Это позволяет увидеть сонатную форму в произведениях разных видов процессуального искусства (литературе, театре, кино). В произведениях статических визуальных искусств о динамике, движении и образном становлении можно говорить весьма условно, однако искусствоведы находят аналоги сонатности и в наиболее драматичных, психологически заостренных полотнах западноевропейской живописи. В диссертации Л.Б. Фрейверт «Общие принципы формообразования в невербальных искусствах (музыка, живопись, архитектура)» приводится анализ картины Рембрандта «Возвращение блудного сына» как полного эквивалента музыкальной сонатной формы[4].

[1] *Matteson J.* Der vollkommene Capellmeister, Hamb., 1739. (факсимильное издание в серии: Documenta musicologica, Erste Reihe,№5, Kassel-Basel, 1954.)

[2] В отличие от мифов об умирающих и воскресающих богах, составляющих глубинную основу статической трехчастной формы: Бог бессмертен, его временный уход в царство мертвых не меняет его принципиальной и неизменной сущности, герой же после инициации возрождается в новом качестве.

[3] Насколько можно судить, сонатная форма в ее классическом виде не характерна ни для какой другой музыкальной культуры, кроме западноевропейской.

[4] Обобщая свой анализ, Л. Фрейверт пишет: «Когда (в картине. – *Н. Б.*) наличествует двуединый центр, соотношение между компонентами которого можно охарактеризовать как связной производный контраст, и развитие элементов побуждает к изменению в восприятии центральных фигур, то такие свойства указывают на наличие в глубинной структуре черт сонатности (*Фрейверт Л.Б.* Общие принципы формообразования в невербальных искусствах (музыка, живопись, архитектура). Дисс.…канд. философских наук / Мос. гос. консерватория им. П.И. Чайковского; Гос. ин-т искусствознания (На правах рукописи). С. 120–121).

Сонатная форма – музыкальный эквивалент мифологического агона, в свою очередь являющегося вариантом инициатического мифа. Поэтому в художественном тексте, сюжет которого основан на конфликте и его разрешении, можно искать аналогию с сонатной формой, и наоборот: обнаружение сонатной структуры дает возможность увидеть в тексте архетипические свойства мифологического агона.

Итак, базовые формы восходят к древнейшим архетипам, порожденным мифологическим мышлением. Это позволяет обнаруживать данные структуры в художественных текстах разных видов искусства, так как «интегральные связи между искусствами укоренены не в поверхностных сходствах, а на уровне глубинных структур, восходящих к универсальной праструктуре человеческой "картины мира"»[1].

Влияние базовых структур на трактовку содержания художественного произведения можно наглядно продемонстрировать на примере сравнения метода анализа литературного текста, предложенного Б.М. Гаспаровым, с представленным в данной работе.

В книге «Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования» Б. Гаспаров анализирует работу лейтмотивов (термин «лейтмотив», музыкального происхождения, автор употребляет в значении очень близком, но не тождественном музыковедческой трактовке) в «Войне и мире» Л.Н. Толстого. Начинается анализ с интерпретации сцены в салоне Анны Павловны Шерер. Б. Гаспаров пишет: «Знаменитая сцена в салоне Анны Павловны Шерер, открывающая "Войну и мир", может служить наглядной иллюстрацией того, как работает смысловая индукция. Всем памятен один из лейтмотивов этой сцены, упоминаемый несколько раз на всем ее протяжении, – сравнение разговоров посетителей салона с жужжанием прядильных веретен. На первый взгляд, это сравнение имеет вполне определенный, легко локализуемый смысл: образ прядильных машин символизирует бессмысленность и механическую машинальность разговоров. Предположим, однако, что в памяти читателя этой сцены возникает "внешняя" (то есть непосредственно, открыто в данном тексте не заявленная) ассоциация: безостановочное движение веретен является характерным атрибутом античных богинь судьбы, прядущих нить человеческих судеб. Эта ассоциация способна перенести смысл данного образа у Толстого, а вместе с ним и смысл всей сцены, в совершенно новый план: скрытое присутствие Парок в салоне Анны Павловны символизирует собой завязку романа. И действительно, именно в этой начальной сцене завязываются многие узлы событий, определяющих будущую судьбу его героев: уход князя Андрея на войну, беременность его жены, первое столкновение князя Андрея с семейством Курагиных (в лице Ипполита, ухаживающего за его женой), встреча Пьера и Элен, начало карьеры Бориса Друбецкого. Эта скрытая "судьбоносность" ситуации, пустоту и бессмысленность которой Толстой всячески подчеркивает на поверхности

[1] *Фрейверт Л.Б.* Общие принципы формообразования в невербальных искусствах (музыка, живопись, архитектура). Указ. соч. С. 120–121. Указ. соч.

повествования (в частности, сравнением с прядильными машинами), становится сразу для нас очевидной, как только наше представление о ней "впитывает" в себя образ прядущих богинь судьбы»[1].

Гаспаров подчеркивает разницу между поверхностной (жужжание веретен как образ механистичности и бессмысленности) и глубинной (жужжание веретен как продукт неустанной деятельности богинь судьбы) ассоциациями. При предлагаемом нами подходе, также основанном на анализе мотивов, прийти к такому выводу вполне возможно. Однако, если все-таки начать с анализа общей структуры текста (что мы и предлагаем), то возникает впечатление некой странности, не отмеченной Гаспаровым. Начало романа Толстого внешне очень нетрадиционно (во всяком случае, для времени написания произведения), точнее – нетипично, «аклассично». В начальном изложении нет признаков экспозиционности: бытовые разговоры, обрывочный характер фраз, «недосказанность» мыслей (возможно, из-за их поверхностности, салонной облегченности). Такой характер текста более соответствует развивающим разделам. При этом Гаспаров говорит о «завязке сюжета» в этой сцене. Но и «завязка», предполагающая взаимодействие, даже столкновение уже известных, то есть описанных, «экспонированных» сил, – тоже принадлежность фазы развития. Можно ли тогда говорить о том, что «экспозиция», то есть изложение темы, первичный показ, обеспечивающий знакомство с тем «героем», который будет играть в дальнейшем важнейшую роль, вокруг которого станут развиваться события (заметим, что обычно, уже анализируя характер образа, данного в экспозиции – в музыке ему соответствует основная тема – можно предвидеть его дальнейшее развитие, его «работу» в тексте в качестве темы), попросту отсутствует в романе? Или следует допустить, что в данном тексте имеет место «массовая» экспозиция, где «главными» оказываются все участники сцены, и именно их судьбы будут прослеживаться на всем протяжении повествования? На поверхностном уровне так оно и есть, но вывод слишком очевиден, для него не потребовалось бы ни тонких историко-культурных ассоциаций, ни аналитических изысков. Но ассоциация с античными богинями не могла возникнуть случайно. Не означает ли незримое присутствие в сцене Парок, что главным героем романа становится именно Судьба, и в таком случае начальный фрагмент текста – классическая экспозиция данного образа? Сцена в салоне Шерер – это первый период текста, в котором экспонируется тема Судьбы, центральная в произведении, ей подчинены все ситуации. Это придает тексту особый оттенок фатализма и обреченности, который обычно «не прослушивается» в «Войне и мире». А перечисленные Гаспаровым персонажи по различным косвенным (поверхностным со структурной точки зрения) признакам делятся на две группы: это или «борцы с судьбой», герои, тщетно пытающиеся подчинить себе Рок (к таковым прежде всего относится князь Болконский), либо пассивные

[1] *Гаспаров Б.М.* Язык. Память. Образ: Лингвистика языкового существования. М.: НЛО, 1996. С. 329–330.

носители судьбы, ее воплощение, своего рода «мотивы», входящие в состав темы Судьбы. Такова прекрасная, холодная и лишенная души Элен: вспомним, что в дальнейшем эта героиня редко выступает как активное действующее лицо, но она оказывает огромное влияние на жизнь всех главных героев.

Такая трактовка могла бы особым образом повернуть весь ход анализа романа, наверняка повлияла бы и на интерпретацию эпилога, – короче, привела бы к выводам, отличным как от традиционных литературоведческих, так и от современных лингвистических.

Если продолжить параллель с исследованием Гаспарова, то можно заметить, что он развивает ассоциативный ряд, связанный с античностью: образ трех Парок (имеются в виду Анна Павловна, Лиза и Элен Курагина) «способен индуцировать и притянуть к себе многочисленные литературные, исторические ассоциации и аллюзии. В частности, компонентами сцены, естественным образом выстраивающимися в смысловое поле, оказываются «античная красота» Элен – еще один постоянный мотив, несколько раз упомянутый в этой сцене, – и сравнение ее с античной статуей»[1]. Исследователь, таким образом, подробно анализирует, как построена данная сцена, но не отвечает на вопрос, почему и зачем она построена именно так. В предлагаемой нами трактовке античность будет выступать уже не просто культурной аллюзией, а стилистическим прообразом: она дает возможность рассматривать роман как античную трагедию, более того, как выражение классического (то есть именно античного) мировосприятия, где рок довлеет всем уровням Бытия.

Стоит ли говорить, что внутренняя противоречивость, сложность, многоплановость, которая проявляется уже в первом периоде, естественно влечет за собой и грандиозный масштаб всего произведения, и присутствие в нем большого количества переплетающихся сюжетных линий.

Вероятно, такой взгляд на роман Л.Н. Толстого мог бы возникнуть у человека, не ставящего целью «изучить» великое произведение, а просто умеющего внимательно вчитаться в текст. Так интуитивно постигают смысл самых сложных музыкальных сочинений некоторые особенно чуткие к музыке люди. Но можно прийти к таким наблюдениям и путем объективного научного анализа. В любом случае, обнаружение в тексте базовых онтологических структур, не относящихся к какому-то конкретному виду искусства, а отражающих общие ментальные свойства человечества и восходящих к мифологическому сознанию, позволяет по-новому интерпретировать его содержание.

[1] *Гаспаров Б.М.* Язык. Память. Образ. С. 331.

В.С. Степанов

Наследие и преемственность идей немецкого романтизма в фортепианном творчестве А.Н. Скрябина: к проблеме миниатюризации Космоса русского модерна

На рубеже двух столетий из недр классицизма вышло движение, названное впоследствии романтизмом, которое нашло отклик в разнообразнейших формах искусства, в частности в музыке.

В романтизме различные искусства появляются в обновленных формах выражения. Отдельные виды искусств характеризуются стремлением к новому воссоединению, тяготением к бесконечности, влекущим за собой выход за свои пределы. Более того, наблюдается своеобразное проникновение в них элементов других искусств, которые кажутся чужеродными, в сущности же связаны друг с другом глубоким первозданным родством.

Романтизм как художественное направление представляет собой целостное явление, единый художественно-психологический процесс. Поэтому наиболее целесообразным нам представляется такой показ романтической эстетики, который бы продемонстрировал ее кульминационный момент, для того чтобы, отталкиваясь от него, можно было проследить исторические связи с последующим развитием искусства. Этой наибольшей концентрации, как в фокусе собирающей все выразительные возможности романтизма, достигает музыкально-философский синтез в творчестве двух немецких гигантов эпохи – Р. Вагнера и Ф. Ницше.

Вся философия Ницше музыкальна. Этот влиятельный и противоречивый мыслитель на протяжении всей своей жизни питал неподдельный интерес к музыке, хотя для музыкальных критиков и слушателей как композитор он малоизвестен. Но, несмотря на недостаточную изученность музыкального творчества Ницше, нельзя сбрасывать со счетов тот самый главный «инструмент», с помощью которого философ оценивал мир и культуру – это музыка. Музыка, сопровождая Ницше с детства, в

последующие годы научила его мыслить «музыкально», то есть словно выходя за пределы устоявшихся на то время культурных традиций и воспевая философию, как и древнегреческую трагедию. Многие философские трактаты Ницше, как, например, «Так говорил Заратустра», прочитываются как музыкальные сочинения с присущими музыке структурами[1].

Свои устремления к трагедии во благо – ради спасения современной увядающей культуры Ницше в полной мере нашел в творчестве великого оперного реформатора – Рихарда Вагнера, музыку которого боготворил, особенно на раннем этапе своего творчества.

Вагнер не мог не заинтересовать Ницще еще и тем, что романтическая идея синтеза искусств, перекликающаяся с ницшеанским мифом о греческой трагедии как воплощении соборности, нашла свое воплощение в творчестве композитора. Вагнер сочетал в одном лице гениального музыканта, поэта, писателя, драматурга, философа, социолога, политического деятеля, потому и интересовались им, и писали о нем не только музыканты – композиторы, критики – но и писатели, поэты, философы. Вагнер со своей концепцией музыкальной драмы приводит романтическое искусство к симфоническому пьедесталу, апеллируя тем самым к глобальным космическим идеям.

Эти идеи, безусловно, оказали колоссальное влияние на последующих за романтиками символистов, однако, трансформируясь, космический идейный мир со всей своей трансцендентальной многогранностью предстал в новой эпохе – эпохе символизма – в специфически «откристаллизованном» виде.

Символизм как художественное направление мы рассматриваем в рамках эпохи модерна – «большого стиля» рубежа XIX–XX веков. В принципе, понятия символизма и модерна (югендштиля, сецессиона, ар нуво и т. д.) – практически синонимичны. Традиционно принято применять термин «модерн» по отношению к визуальным искусствам, а о символизме говорить в связи с музыкой и поэзией, однако при анализе конкретных произведений становятся очевидными глубокий символизм и поэтическая аллегоричность любого «модернистского» произведения.

Модерн сильно отличается от необузданной эпохи романтизма с ее глобальными космогоническими задачами. Главными критериями модерна стали декоративность и орнаментальность. Воплощенная в символизме идея соборности, единства, синтеза, бесспорно, берет свои истоки в романтическом синтезе, но именно на рубеже веков проявляет себя особенно ярко и полно. Идея универсальной музыкальной драмы Вагнера находит свое логическое завершение, доводится до некоего абсолютного предела в концепции «Мистерии» Скрябина. При этом скрябинская идея о Мистерии, которая способна объединить мироздание, явно сигнализирует нам о дионисическом начале, которое увидел Ницше в древнегреческой трагедии.

[1] *Летнянова Э.* Какую музыку сочинял Фридрих Ницше // Музыкальная академия. 1996. № 3–4.

Фигура А.Н. Скрябина (1871(2)–1915) является одной из самых значимых и фундаментальных в контексте русского символизма и музыкального модерна. Скрябин, впитавший идеи немецкого позднего романтизма, главным образом – Р. Вагнера и Ф. Ницше, создает свой уникальный и неповторимый стиль, в котором глобальная символистская преобразующая идея о Мистерии удивительным образом воплотилась в изящной и рафинированной форме модерна.

Романтическая идея синтеза искусств нашла подлинное претворение в творчестве Скрябина. Сочетая в одном лице пианиста, композитора, поэта, отчасти и мистического философа, охотно интересующегося теософской доктриной Е. Блаватской, Скрябин уже своей творческой личностью явил миру воплощение идеи синтеза искусств. И, как следствие, все его творчество, окрашенное главной преобразующей идеей – Мистерией, представляет собой одну из важнейших задач эпохи модерна – преобразование искусства путем перманентного тяготения к гармоничному синтезу его видов, форм и жанров. Как вспоминает Л. Сабанеев, Скрябин говорил: «Я не пережил бы часа, в который убедился, что не напишу Мистерию»[1]. Таким образом, Скрябин, в процессе творческой эволюции приближаясь к осуществлению своих главных теургических замыслов, творит уникальный музыкальный Космос эпохи, являющийся отражением глобальных философских установок всего символизма и идей синтеза искусств модерна.

Как уже говорилось, творческий путь Скрябина складывался под влиянием идей двух значимых фигур позднего романтизма: Р. Вагнера и Ф. Ницше. Исходя из этого раскрываются две основополагающие линии творческого масштаба композитора, берущие свое начало в немецком романтизме: дионисический сверхчеловек-богоотступник Ницше и вагнеровское стремление к синтезирующему началу всего искусства. Только теперь, в контексте скрябинского символизма, сверхчеловек Ницше – уже Творец целой Вселенной, жаждущий путем глобального творческого акта преобразовать весь мир; а вагнеровское определение «синтеза искусств» переформулировано Скрябиным, не без влияния символиста Вяч. Иванова, во «Всеискусство»[2].

Итак, идеи Ницше и Вагнера находят тотальное самовыражение в философии Скрябина. Дионисическая природа творческого духа представляется композитору тем «стихийным генератором», который позволит преобразовать все человечество, изменить весь трагический мир путем слияния всех людей, «пережить всю историю рас»[3] в едином мировом экстазе. Идея создания Мистерии, обусловленная увлечением доктриной Блаватской, также берет начало в философии поздних романтиков: Ницше апеллировал к возрождению дионисической трагедии и древнегреческой

[1] *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика–XXI, 2000. С. 207.

[2] Там же. С. 249.

[3] Там же. С. 96.

соборности[1], а Вагнер реформирует жанр оперы путем создания музыкальной драмы. Скрябин в космизме своих идей оказался еще масштабнее: композитор, отрицая свою принадлежность к Христианству и наделяя себя полномочиями Человека-Творца, желает преобразовать весь мир с помощью грандиозной Мистерии! Однако в условиях изящного и рафинированного стиля модерн, основными характеристиками которого являются декоративность и орнаментальность, скрябинские космологические идеи воплощаются, в большей степени, в компактной и ювелирной фортепианной миниатюре. Важно, что сам Скрябин стремился к космическому масштабу симфонических сочинений, которые, в сущности, только иллюстрируют его философские концепции, не отвечая его же собственным стилистическим установкам, а именно стремлению к единству конструкции и совершенству «сферической» формы. Симфонические поэмы при этом страдают именно рыхлостью формы, некоторой тяжеловесностью и многословностью. К тому же симфонический масштаб достигается скорее чисто техническими средствами: усилением медной группы оркестра, введением цветовой строки и т.п. Не случайно Сабанеев пишет о «фортепианности» его самых масштабных симфонических полотен: «Александр Николаевич, который имел почему-то очень преувеличенные представления о трудности переложения своих сочинений для фортепиано, был удивлен и несколько недоверчиво поражен, когда я ему обещал предоставить переложение в две руки. Он думал, что меньше, чем восьмью не обойтись. <...> Скоро я был сам поражен тем, как просто и естественно вся эта сложнейшая по гармониям музыка укладывалась в фортепианный интимный «двухручный» мир. Мне иногда казалось, что я не перекладываю с оркестрового подлинника, а восстанавливаю с какого-то оркестрового переложения исконную фортепианную природу произведения»[2].

Как известно, ранние сочинения Скрябина овеяны романтическими влияниями, которых не мог не испытать на себе Скрябин в самом начале своего композиторского пути. В тот период отголоски уходящего века еще продолжали занимать внимание многих композиторов, поэтов, живописцев. Скрябин в этом случае не был исключением. Однако на раннем этапе творчества, испытывая заметное влияние Ф. Шопена, Скрябин уже начинает создавать свой композиторский стиль, который явно отличает его от предшественников-романтиков: романтическая категория чувства вытесняется скрябинскими категориями созерцания. Лирико-драматическое начало, играющее в романтизме ведущую роль, в творчестве Скрябина проявляет себя через грациозную бравурность, в которой уже на раннем периоде творчества прослеживается стремление к «полетности». Даже в стремительных, «активных» прелюдиях не теряется ощущение

[1] *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Сочинения: В 2 т. Т. 1. / пер. с нем. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990.

[2] *Сабанеев Л.Л.* Указ. соч. С. 71–72.

легкости и сохраняются признаки «модернового изящества». Об этом говорит орнаментальность мелодического рисунка, преобладание фигуративного начала, тяготение к полиритмическому изложению. Таким образом, в лирической сфере образов, характерной для раннего периода творчества Скрябина, складываются важные стилистические особенности, которые тотально проявят себя в мистериальном аспекте позднего периода.

В процессе творческой эволюции Скрябин все больше уходит от многочастности масштабных произведений, «сжимая» драматургию до «одночастного высказывания». Исследователями принято считать начало центрального периода с написания Четвертой сонаты (1902). Отступление от многочастности ранних сонат – важный момент в развитии космичности музыки композитора. Как замечает А. Николаева, «с одной стороны, крупная циклическая форма сжимается до одночастной, как, например, в Четвертой сонате, с другой – малая укрупняется, что приводит к появлению нового жанра – поэмы»[1]. Но позже и Космос фортепианной поэмы Скрябина сворачивается до «прелюдийных» форм, где каждая поэма есть «маленькая мистерия». И даже развернутым пьесам композитора остается чуждой романтическая сонатная драматургия, поскольку глобальная Мистерия сюжетную драматургию как таковую не подразумевала.

В философском аспекте скрябинских фортепианных поэм раскрывается солипсистское мироощущение композитора, провозглашающее силу своего «Я», способного мощью творческого духа воздействовать на все человечество. «Мир есть результат моей деятельности, моего творчества, моего хотения», – заявляет Скрябин. Главными сферами образов для центрального периода творчества выступают инфернальность, которая характеризуется исследователями как скрябинский нервный динамизм, а также намечавшаяся ранее полетность. К примеру, в поэме Fis-dur, передающей состояние изысканного лирического томления, с первых тактов ощущается «полетное» начало, которое больше раскрывает себя в легкой второй теме поэмы. В отличие от «волевой полетности» Четвертой сонаты, здесь полетность утонченная, хрупкая, невесомая. Она проявляется в восходящей «ласково пунктирной» интонации с последующим «кружевным» украшением на пиано, а также в легкости стаккато восходящего пассажа на пианиссимо в четвертом и пятом тактах. Широкий мелодический скачок на форте в 13-м такте олицетворяет собой момент взлета; это своего рода взлет в эфемерно-воздушную сферу небытия.

Творец-Скрябин, приближаясь к главной преобразующей цели своей жизни и испытывая дионисическую радость творческого процесса, постепенно отказывается от минорных тональностей. Скрябин утверждает: «Минор должен исчезнуть из музыки! <…> искусство должно быть праздником! Праздник не может быть минорным. Минор мой – пережиток прошлого, это когда я занимался лиризмом и когда я еще ничего

[1] *Николаева А.И.* Особенности фортепианного стиля Скрябина на примере произведений малой формы. М.: Советский композитор, 1983. С. 13–14.

не нашел»[1]. Так, знаменитые поэмы «Трагическая» и «Сатаническая», вопреки своим обязывающим программным названиям, написаны в мажорных тональностях, а значит, раскрывают в себе светлый праздничный дух Мистерии. Так же и ницшеанский Заратустра призывал всех к радостному танцу: «...хотя есть на земле трясина и грустная печаль, – но у кого легкие ноги, тот бежит поверх тины и танцует, как на расчищенном льду. Возносите сердца ваши, братья мои, выше, все выше! И не забывайте также и ног! Возносите также и ноги ваши, Вы, хорошие танцоры, а еще лучше – стойте на голове! Лучше неуклюже танцевать, чем ходить хромая»[2].

Символист Скрябин, впитавший в себя идеи Ницше, стремится посредством эволюции духа к мажорному вселенскому ликованию. Для Скрябина танец – это игровое начало творческого духа, стремящегося к достижению человеческого экстаза.

Также в скрябинских «маленьких мистериях» зрелого периода — поэмах – наблюдаются существенные изменения в фактурном и гармоническом комплексах. Мелодия и гармония становятся тождественными друг другу, образуя некое музыкальное единство, отсылающее к глобальному синтезирующему началу главной преобразующей идеи, где, по мнению Ф.К. Сологуба, «надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес и сделать зрителя участником или даже и творцом представления»[3]. Сологуб рассуждает о Мистерии в противовес греческой трагедии: трагедия – театр, мистерия – массовое действо. Так и мелодико-гармоническое начало у Скрябина все больше сливается в единый неразделимый комплекс, в котором нет «лидирующего звена», нет солирующей «первой скрипки».

Для композитора становится все более важным обращение к деталям, к нюансировке, к частой смене настроений и образных сфер, вызванных скрупулезным выписыванием различных темповых обозначений. Каждая «ювелирная деталь» в музыке становится символом Вселенной. Таким образом, музыкальный Космос Скрябина оказывается максимально концентрированным; его компактность и обозримость обуславливается фактурным единством и преобладанием одночастности в опусах зрелого периода, в противовес развернутой романтической драме.

Следовательно, на этапах творческой эволюции Космос композитора оказывается все более миниатюризированным, в то время как задачи символиста глобализуются – восходят к приближающейся Мистерии. В поздних опусах Скрябин приходит к полной дематериализации музыкальной ткани. Отказ от тонального плана, интонационная монотонность, ритмическая остинатность, использование минимальных художественно-композиторских средств в поздних прелюдиях и поэмах – это

[1] *Сабанеев Л.Л.* Указ. соч. С. 264.

[2] *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Сочинения: В 2 т. Т. 2. / пер. с нем. К.А. Свасьян. М.: Мысль, 1990. С. 534.

[3] *Сологуб Ф.К.* Театр одной воли // Собр. соч.: В 12 т. Т. 10.: Сказочки. Сны. Статьи. СПб., 1914. С. 139.

воплощенная в творчестве попытка Скрябина к «отрыву» от земного материального мира и переходу к космическому инобытию, в котором a priori нет ни времени, ни закона притяжения, что выражается в отсутствии гармонического тяготения в музыке.

Состояние полетности, которое активно проявляло себя в период зрелого творчества Скрябина, в поздних фортепианных поэмах и прелюдиях полностью вытесняется противоположным временным ощущением – статикой, одной из главных характеристик мироощущения всей модерно-символистской эпохи.

Мистическое желание композитора остановить время, исходящее из концепции его Мистерии, воплощается в долгих залигованных аккордах, в гармонической и интонационной однородности, в сложных нетрадиционных размерах такта, в гипнотической ритмической остинатности. Эти качества музыки позволяют сделать вывод о превалировании пространственного аспекта над временным, что производит таинственное сомнамбулическое впечатление. Ритмическая, интонационная и фактурная статичность изложения музыкального материала наглядно проявляется в прелюдии ор. 74 № 2. По воспоминаниям Л. Сабанеева, Скрябин называл эту прелюдию «астральной пустыней» и считал, что эта семнадцатитактовая музыка может длиться «целые века», «миллионы лет»… Поэтому он очень любил проигрывать ее много раз подряд, без перерыва[1]. Действительно, на протяжении всей медленной прелюдии в партии левой руки встречаются всего четыре интервала, из которых три – чистые квинты, оставшийся – малая секста. Партия правой руки состоит из непрерывной хроматической линии, погружающей в гипнотическое состояние, что придает прелюдии мистический характер. Все это создает ощущение погружения в бесконечность «астральной пустыни».

Категория времени теряет всякую актуальность в космической прелюдии Скрябина. Соответственно, отсутствие временного развития приводит к лишению всякого действия и отказу от драматургии в музыке. Важно, что сама Мистерия сюжетную драматургию как таковую не предполагала. Романтическая категория *чувства* замещается в творчестве Скрябина символистским *ощущением*; *действие* в вагнеровских музыкальных драмах трансформируется в космическую *статику* символиста Скрябина. Романтического действия больше нет, осталось лишь символистское ощущение. Удивительно, что эта космическая «безвременная» пространственная среда становится достоянием фортепианной миниатюры!

Безусловно, замысел Мистерии утопичен, «символистски-литературен», как и подавляющее большинство миропреобразующих космических идей эпохи. Феноменальным и уникальным явлением можно считать то, что у Скрябина эти идеи нашли реальное воплощение, причем не метафорически, а стилистически.

[1] *Левая Т.Н.* Скрябин и новая русская живопись: от модерна к абстракционизму // Нижегородский скрябинский альманах, вып.1. Н. Новгород, 1995. С. 166.

Итак, Космизм эпохи модерна проистекает из романтической идеи синтеза искусств, которая воплощена в музыкальной драме Р. Вагнера, а также развита и преобразована в философии Ф. Ницше. В творчестве художников эпохи русского модерна, в частности А.Н. Скрябина, романтические идеи синтеза вырастают до идей глобальных космогонических мистерий, но воплощаются при этом в камерных жанрах со всей присущей этим жанрам миниатюризацией стиля.

VII

Проблемы художественного образования на современном этапе

В.Н. Белов, Ю.Г. Карагод

Проблемы высшей школы в России и за рубежом: философский подход

Введение

Философский подход к проблемам образования в самом общем виде может быть охарактеризован как подход рациональный, взвешенный, опирающийся на философскую традицию осмысления процесса образования. Для него неприемлема погоня за новизной ради самой новизны. Он отвергает концепции, ориентированные исключительно на модные тенденции или отвечающие злобе дня без понимания последствий реализации такого рода концепций. Однако философский подход не обходит стороной обсуждение насущных проблем, с которыми сталкивается сегодня высшая школа как у нас в стране, так и за рубежом.

Основные проблемы высшей школы

Следует выделить несколько ключевых проблем современной высшей школы. На самом деле их, конечно, гораздо больше:

1. Проблемы, связанные с условиями труда преподавателей. Во многом они определяются соотношением преподавателей и студентов, которое задает преподавательскую нагрузку. В России и за рубежом оно примерно одинаковое – 1:12, хотя в России планируется повысить его до 1:14. Удивительно, что при таком равенстве нагрузка российских преподавателей существенно превышает нагрузку зарубежных коллег. В России – не менее 900 часов, за рубежом обычно – 3 пары в неделю, не более 180 аудиторных часов в год. Руководство диссертацией уменьшает нагрузку преподавателя на 1 курс, примерно на треть. В России такая практика отсутствует. Научная работа в большинстве российских вузов вообще не входит в нагрузку; за рубежом на научную деятельность отводится немалое время.

2. Достойные условия труда связаны и с уверенностью в будущем, с наличием постоянной работы. За рубежом конкурсы на преподавательские

должности проводятся раз в 5–7 лет, но существует и практика заключения после 5–6 лет успешной работы бессрочных контрактов с преподавателями, что позволяет людям чувствовать себя защищенными. В российских же вузах в последние годы участилась практика ежегодных конкурсов, и это становится способом давления на преподавателей, сведения счетов с неугодными, средством манипуляции при сокращениях, механизмом недоплат.

3. Проблемы, вызванные так называемой оптимизацией образования. В России в период с 2012 по 2018 год из сферы высшего образования должны быть уволены около 140 тыс. человек. В России сокращения преподавателей часто принимают неявные формы сокращения доли ставки и непродления контрактов, поэтому им трудно противостоять юридически. А за рубежом сокращения всегда явные, и с ними активно борются профсоюзы.

4. Заработная плата в России намного ниже, чем в большинстве развитых стран.

5. Важнейшим различием российского и зарубежного образовательного сообщества является то, что за рубежом существуют мощные профсоюзы и практика протестных действий. Любое ухудшение условий труда преподавателей, увеличение нагрузки, сокращение финансирования вызывают организованный протест. Так происходит во всех странах, и, как правило, это приносит положительные результаты. Наиболее сильным протестное движение в Европе было в 1970–80-е годы, тогда и были достигнуты приличные условия преподавательского труда. Но и сегодня профсоюзы своей деятельностью постоянно поддерживают достигнутый уровень, а протесты возникают по мере необходимости. Часты и студенческие протесты, как правило, радикальные и политически окрашенные.

6. Что касается качества образования, то важнейшим его условием является достоинство преподавателя. Именно достоинство позволяет не мириться с неуважением администрации, с неудовлетворительными условиями труда, с низкой зарплатой, с несвободой преподавания, что в итоге делает преподавательский труд качественным и эффективным.

7. Другим важнейшим основанием качества образования является университетское самоуправление, дающее свободы; препятствующее превращению образования в бизнес; позволяющее образованию выполнять основные свои функции. Именно самоуправление университетов позволяет им во всем мире оставаться очагами просвещения и свободомыслия.

8. Важнейшими общими проблемами российской и зарубежной высшей школы являются бюрократизация и коммерциализация образования. Но в России они принимают особенно уродливые формы: такими их делают жесткий государственный контроль и постоянная погоня за сиюминутной прибылью. Коммерциализация образования напрямую связана с неолиберальными тенденциями, сильными во всем мире, с общественным расслоением, превращающим преподавателей в пролетариев умственного труда. Следствиями коммерциализации становятся ухудшение качества образования; уменьшение числа образованных людей; падение престижа образования.

9. Важной общей проблемой является невостребованность гуманитарного знания, понижение его статуса, сокращение финансирования философских, исторических, социологических программ.

10. Перевод на дистантные, виртуальные формы обучения ведет к сокращению преподавательских кадров, а в конечном счете может привести к отказу от преподавателя как такового. Его заменят записанные однажды лекции.

Философское осмысление проблемы образования

Философский подход позволит противостоять всем негативным тенденциям в сфере высшего образования и по характеру постановки проблемы образования, и по предлагаемым решениям этой проблемы.

Прежде всего философия выступает против понижения роли гуманитаристики в образовательном процессе. Едва ли можно спорить с утверждением, что процесс образования есть процесс становления человеческой личности. Ведущие представители философии разных эпох и направлений от Платона и Аристотеля до Гуссерля и Хайдеггера указывали, что человек – это прежде всего существо разумное, духовное. Именно он создает и отвечает за культурный слой, который поддерживает и саму человеческую жизнь в качестве человеческой, а не вегетативной или животной. Поэтому философский подход к проблеме образования не может игнорировать вопрос о сущности самого человека, то есть должен иметь очевидный антропологический вектор. Поэтому и принижать роль гуманитарной составляющей в процессе образования значит фальсифицировать этот процесс, подвергать его риску превращения в чисто животный процесс освоения навыков реакции на внешние раздражители.

Следующий блок проблем высшей школы и их решений с позиции философского подхода связан с характером самого процесса образования и обучения.

В своей знаменитой притче о пещере Платон обращается и к характеристике образования. В частности, он замечает: «Просвещенность – это совсем не то, что утверждают о ней некоторые лица, заявляющие, будто в душе человека нет знания и они его туда вкладывают, вроде того как вложили бы в слепые глаза зрение.

У каждого в душе есть такая способность; есть у души и орудие, помогающее каждому обучиться. Но как глазу невозможно повернуться от мрака к свету иначе чем вместе со всем телом, так же нужно отвратиться все душой ото всего становящегося: тогда способность человека к познанию сможет выдержать созерцание бытия и того, что в нем всего ярче, а это, как мы утверждаем, и есть благо.

Как раз здесь и могло бы проявиться искусство обращения: каким образом всего легче и действеннее можно обратить человека. Это вовсе не значит вложить в него способность видеть – она же у него имеется, но неверно направлена, и он смотрит не туда, куда надо. Вот здесь-то и надо приложить силы»[1].

[1] *Платон*. Государство // Платон. Соч. в 4-х тт. Т. 3. С. 295-327. М.: Мысль, 1994. С. 299.

Высказывание Платона вполне согласуется с современными взглядами на образование, когда предполагается, что преподаватель учит не истине, а самостоятельному поиску истины учениками, не предлагает готовые ответы, а вдохновляет на формулирование вопросов к тем процессам, вещам и явлениям, которые, казалось бы, привычны, обыденны и никаких вопросов вызывать не должны.

Комментируя притчу Платона, Хайдеггер указывает на необходимую связь образования (пайдейи) и истины (алетейи): «Пайдейя, – пишет он, – означает обращение всего человека в смысле приучающего перенесения его из круга ближайших вещей, с которыми он сталкивается, в другую область, где является сущее само по себе. Это перенесение возможно лишь благодаря тому, что все прежде открытое человеку и тот способ, каким оно было ему известно, делаются другими. То, что является человеку так или иначе непотаенным, и род этой непотаенности должны перемениться»[1].

Таким образом, философский подход к проблеме образования акцентирует внимание на необходимости перемещение человека в место его самости, где сокрытое станет непотаенным и жизнь человека наполнится смыслом. Философский подход фокусирует внимание в проблеме образования на проблеме личностного роста, духовного совершенствования. Поэтому современная философия не ограничивает сущность познания лишь формой научного познания, а предпочитает утверждать целостный подход к процессу познания, который включает в себя также художественные, религиозные, мифологические и другие его формы.

Выводы

Как справедливо заметил отечественный философ С.И. Гессен, «образование по существу своему не может быть никогда завершено»[2]. Образование не может быть приравнено к определенному объему знания, который человек способен, в конце концов, в себя вместить. Философский подход к проблеме образования, с одной стороны, определяет процесс образования как бесконечный, с другой, однако, не полагает эту бесконечность дурной, выделяя в нем абсолютную, но, тем не менее вполне реальную цель – личность. Поэтому проблемы реформирования российского образования должны подвергаться осмыслению, а сам процесс реформирования – реализовываться с учетом не каких-либо внешних по отношению к существу процесса образования факторов (экономических, политических или иных), не в угоду сиюминутным запросам и обстоятельствам, но сообразно логике самого процесса образования, детально проанализированной в глубоких и по-прежнему актуальных работах таких философов, как Платон, П. Наторп, С. Гессен и других.

[1] *Хайдеггер М.* Учение Платона об истине // *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления. С. 345–361. М.: Республика, 1993. С. 351.

[2] *Гессен С.И.* Основы педагогики. Введение в прикладную философию. М.: Школа-Пресс, 1995. С. 35.

М.В. Городилова, А.Г. Коробова, Е.Е. Полоцкая,
Л.К. Шабалина

Первая консерватория на Урале: из истории российского музыкального образования

Уральская консерватория (Екатеринбург) – старейший музыкальный вуз Урала и Сибири – является творческим и научно-методическим центром обширного региона, осуществляет подготовку высокопрофессиональных музыкантов (исполнителей, педагогов всех звеньев, композиторов, исследователей, методистов), успешно работающих в различных областях музыкальной культуры, а также ведет интенсивную научно-исследовательскую и концертно-творческую деятельность. В 2014 году вузу исполнилось 80 лет со дня его основания и 175 лет со дня рождения М.П. Мусоргского, имя которого, единственная из музыкальных вузов страны, носит Уральская консерватория. Вехам ее истории посвящена настоящая статья.

***

Начало. Уральская консерватория, основанная в 1934 году, стала первым музыкальным вузом в постреволюционной России и – до 1950-х годов – единственным на всей территории СССР восточнее Поволжья.

Самые сложные, яркие, во многом драматичные страницы истории Уральской консерватории приходятся на ее первые 20 лет: они совпали с репрессиями 1930-х годов, Великой отечественной войной, памятным для истории советской музыки 1948 годом…

Выбор города для новой консерватории был обусловлен статусом Екатеринбурга, превращенного из уездного города в столицу Большого Урала и с 1924 года получившего имя Свердловск. Кроме того, именно в Екатеринбурге к тому времени уже существовало музыкальное училище, открытое в 1916 году на базе классов Императорского русского музыкального общества[1]. Мысль о создании в городе консерватории прозвучала

[1] *Шабалина Л.К.* От музыкальных классов ИРМО до музыкального техникума имени П.И. Чайковского // Первое музыкальное училище Урала / авторы-сост. И.В. Винкевич, Н.Н. Иванчук,

в местной прессе еще в начале 1920-х годов (назначали даже конкретные сроки – например к 1 мая 1920 года). В тяжелейшем для страны 1919 году, глубокой осенью, по инициативе наркома просвещения А.В. Луначарского, которому были известны нужды местного оперного театра, в Екатеринбург из Петрограда были приглашены музыканты для работы. Из голодного города выехало тогда (что фактически спасло многим жизнь) около 130 профессионалов, которые пополнили состав оперной труппы, оркестра, а также стали преподавать в музыкальном училище. Надо ли пояснять, насколько мощный импульс это дало развитию музыкальной культуры на Урале!

Организации консерватории на географической границе Европы и Азии придавалось идеологическое значение. Вуз рассматривался как флагман высшего музыкального образования Урала и Сибири. Для консерватории было выделено одно их красивейших и самых примечательных зданий в центре города – памятник архитектуры, первый каменный дом Екатеринбурга постройки 1730-х годов, где в XVIII–XIX веках находилось важнейшее для горнозаводского края учреждение – Главное управление уральских заводов. Спустя столетие здание, первоначально выстроенное в голландском стиле, было дополнено третьим этажом по проекту архитектора М.П. Малахова и приобрело классический облик, которым можно любоваться и сегодня. В 1967 году в консерватории появились пристрой с Большим концертным залом – в дополнение к концертному залу в исторической части здания, ныне Малому залу имени С.С. Прокофьева. Композитор выступил здесь весной 1935 года и оставил в дар свой фотопортрет с надписью «Многообещающему младенцу – Свердловской консерватории».

Открытию консерватории предшествовало Постановление Президиума Свердловского областного комитета № 1135 от 3 сентября 1934 года об открытии в г. Свердловске государственной консерватории и начале занятий с 1 октября[1]. Но предназначенное вузу помещение занимали управляющие структуры Облтяжпром и Обллегпром. Их выселение оказалось весьма нелегким делом, в связи с чем начало приемных испытаний задерживалось. Проблему решили студенты духового отделения: они стали готовиться к экзаменам в коридорах прямо перед дверьми кабинетов чиновников. Здание сразу освободили, и в его биографии открылась новая – музыкальная – глава.

У истоков консерватории стояли крупные музыканты. Европейские корни уральского вуза восходят к музыкально-учебным заведениям дореволюционной России, в ее педагогический состав вошли представители

Е.Е. Полоцкая, Л.К. Шабалина; под общей редакцией Л.К. Шабалиной. Екатеринбург: Издательство «Сократ», 2012. С. 8–55.

[1] См.: 80 лет Уральской консерватории в событиях и фактах / авторы-сост. Л.К. Шабалина, Е.Е. Полоцкая, А.Г. Коробова, Б.Б. Бородин; под общей редакцией А.Г. Коробовой, Л.К. Шабалиной. Екатеринбург: Издательство АМБ, 2014. С. 8–12.

консерваторий Петербурга, Москвы, Киева, Одессы, Тбилиси, Московского музыкально-драматического и Синодального училищ, Придворной певческой капеллы. Московской консерватории было дано официальное задание «шефствовать» над молодым вузом и обеспечивать его кадровый состав. Созвездие блистательных имен было просто поразительно для далекого региона! Все эти музыканты, прежде всего, и стали основателями исполнительских и творческих школ, которыми в последующий период славилась Уральская консерватория. Среди организаторов консерватории и первого поколения ее педагогов – композиторы М.П. Фролов (первый ректор консерватории), В.Н. Трамбицкий, пианисты Б.С. Маранц, С.С. Бендицкий, Б.И. Певзнер, вокалисты Е.Е. Егоров, М.М. Уместнов, В.Г. Ухов, А.В. Новиков, дирижеры А.Э. Маргулян и М.И. Паверман, скрипач М.И. Лидский, виолончелист М.Б. Петрушанский, исполнители на духовых инструментах и композиторы Н.Р. Бакалейников, В.И. Щёлоков и другие.

В год открытия консерватории был объявлен прием на фортепианное, оркестровое (струнное и духовое) и вокальное отделения. Сохранился Приказ № 12 от 29 октября 1934 года: «Профессоров МГК т.т. Нейгауза Г.Г. (фортепиано) и Туровскую В.Ф. (сольное пение) считать прибывшими 25 октября 1934 г. в Свердловск для участия в работе по приему студентов на I курс Свердловской государственной консерватории. Директор СГК М.П. Фролов»[1]. В 1935 году появляется отделение композиции и музыкального воспитания, в 1936 – историко-теоретическое отделение (в 1938 была учреждена кафедра теории, истории музыки и композиции). В 1939 году на базе оперного класса была образована кафедра оперной подготовки. В 1943 году – в тот же год, когда в городе были созданы хоровая капелла Свердловской филармонии и Уральский русский народный хор, – в консерватории появилась кафедра хорового дирижирования. Самой молодой является кафедра музыкальной звукорежиссуры (1993 год).

Первый выпуск консерватории состоялся в год 100-летия со дня рождения М.П. Мусоргского. В ознаменование этой даты вышел указ Президиума Верховного Совета РСФСР от 7 июня 1939 года: «Отныне именовать Свердловскую Государственную консерваторию именем композитора М.П. Мусоргского»[2]. Лучшие выпускники пополнили ряды преподавателей, в числе которых был композитор Б.Д. Гибалин, впоследствии возглавивший вуз.

Военные годы принесли огромные трудности, но в то же время собрали в УГК многих выдающихся музыкантов: были эвакуированы частично Московская, Ленинградская консерватории и – полностью – Киевская, директор которой, пианист А.М. Луфер, возглавил объединенный вуз.

[1] Приказ № 12 по Свердловской государственной консерватории от 29 октября 1934 г. (Архив Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского). См. также: Л.К. Шабалина, Е.Е. Полоцкая. Г. Г. Нейгауз и его ученики на Урале // Журнал Общества теории музыки. 2016. Вып. 4 (16). С. 19. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2016_4%2816%29_3_Polotskaya_Shabalina_Neuhaus_Urals.pdf.

[2] См.: 80 лет Уральской консерватории в событиях и фактах. Указ. соч. С. 11.

В Свердловске преподавали композиторы Р.М. Глиэр, В.Я. Шебалин, Д.Б. Кабалевский, А.В. Богатырев, В.А. Белый, Б.С. Шехтер, дирижеры А.Б. Хессин, Н.С. Рабинович, пианисты Г.Г. Нейгауз, Н.И. Голубовская, М.И. Гринберг, Г.М. Коган, Н.Н. Позняковская, Т.И. Гольдфарб, М.А. Гозенпуд, скрипачи П.С. Столярский, Д.Ф. Ойстрах (эпизодически), М.Б. Рейсон, И.М. Ямпольский, виолончелист А.П. Стогорский, музыковеды Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман, М.С. Друскин, М.С. Пекелис, Д.В. Житомирский, Е.С. Берлянд-Черная, Б.С. Штейнпресс, З.И. Городецкая, А.М. Веприк, С.С. Богатырев, К.Р. Эйгес, фольклорист Л.Л. Христиансен. Безусловно, это способствовало формированию подлинных критериев профессионализма, наращиванию творческого и научного потенциала вуза. Тогда на Урале соединились и в дальнейшем плодотворно развивались традиции различных отечественных музыкально-исполнительских, композиторских и научных школ.

Наплыв именитых музыкантов вызвал даже некоторые проблемы с трудоустройством: началось дробление кафедр, введение новых специальностей и дисциплин, разделение штатных единиц. Иногда доходило до курьезов – например приказ № 327 от 3 декабря 1941 года гласил: «Назначить *лаборантами* кабинета истории музыки и. о. профессора Гозенпуда А.А. и доцента Житомирского Д.В. с оплатой штатной полуставки каждому»[1].

Вряд ли когда-либо еще в одной консерватории, в одном творческом коллективе собирался едва ли не весь цвет музыкальной элиты страны! Складывалась уникальная ситуация непосредственного общения разных творческих школ, а местные и эвакуированные студенты получили возможность продолжать обучение у замечательных музыкантов.

В годы войны в молодом вузе проходили интереснейшие научные конференции, защищались первые диссертации. В 1943 году при Свердловской консерватории открылась специальная музыкальная школа-десятилетка, директором которой стал пианист из Киева И.Д. Глезер.

29 июня 1945 года вышло Распоряжение № 9972 р. Совета народных комиссаров СССР: «*Свердловскую* государственную консерваторию им. М.П. Мусоргского переименовать в *Уральскую* государственную консерваторию имени М.П. Мусорского»[2]. Консерватория была переименована в силу ее значимости для всего региона.

***Путь к зрелости*.** Показателем успешного развития вуза стали первые победы его студентов на конкурсах в Москве: в 1945 году на Третьем Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей пианист Ю. Муравлев получил III премию, в 1946 году на Втором Всесоюзном конкурсе артистов эстрады II премию завоевал дуэт Людмилы Лядовой и Нины Пантелеевой.

Консерватория выполняла также важные задачи музыкального про-

[1] Приказ № 327 по Свердловской государственной консерватории от 3 декабря 1941 г. (Архив Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского).

[2] См.: 80 лет Уральской консерватории в событиях и фактах. Указ. соч. С. 14.

свещения. В 1945 году они были возложены на специально созданный при консерватории «Музыкальный университет выходного дня для студентов города». Расцвет музыкально-просветительской деятельности УГК приходится на 1960-е и особенно 1970-е годы, когда ее организацией занималась проректор по научной работе Н.А. Вольпер.

Уральская консерватория, занявшая уникальное место в центре многонациональной Евразии, сыграла весомую роль в становлении музыкальной культуры как российских областей Урало-Сибирского региона, так и ряда республик, где трудились и трудятся, нередко занимая руководящие должности, ее выпускники. Еще в 1940 году в Москве была проведена декада бурят-монгольского искусства (первая в ряду «смотров» автономных республик РСФСР), которая готовилась с помощью Свердловской консерватории под руководством ее директора М.П. Фролова, автора первой бурятской оперы «Энхе-Булат-Батор», и его учеников – бурятских композиторов Б.Б. Ямпилова и Д.Д. Аюшева. В 1944 году в консерватории открылось национальное отделение для студентов из Якутии, Бурятии, Башкирии, позднее началось обучение иностранных студентов (прежде всего Монголии, затем – Южной Кореи, Китая, стран Латинской Америки и др.)[1].

При общем поступательном развитии Уральская консерватория в послевоенные годы понесла и существенные потери. Причиной их явилось Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года и печально известная борьба с «формализмом» и «космополитизмом», приведшая к учащенной смене директоров, к закрытию композиторского отделения и расформированию кафедры музкомедии, к увольнению достойных педагогов (в том числе директора УГК музыковеда Н.Ф. Орлова, композитора О.К. Эйгеса, дирижера С.С. Бергольца, режиссера Е.А. Брилля). В 1950-е годы наметился отъезд с Урала ряда музыкантов-педагогов, вызванный созданием в регионе атомного центра СССР и, как следствие, двойного «железного занавеса», усугубившего изоляцию края от международной культурной жизни. Вместе с тем некоторые столичные музыканты, наоборот, приезжали на Урал (иногда, правда, не по собственной воле). Среди них – музыковед В.Дж. Конен, пианист М.И. Рензин, скрипачи Н.А. Шварц, Л.М. Мирчин, виолончелист Г.Д. Цомык.

1950–60-е годы характеризовались в СССР мощным подъемом хоровой культуры и массовыми праздниками песни. На Среднем Урале хоровым делом руководили педагоги консерватории: Л.Л. Христиансен, В.А. Глаголев – дирижер сводных хоров на песенных праздниках, Г.П. Рогожникова, более 20 лет возглавлявшая Хоровое общество Свердловской области[2]. Самым памятным событием тех лет явилось исполнение в мае 1963 года

[1] Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского. 75 лет истории / ред.-сост. Е.Н. Федорович, Л.К. Шабалина. Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2009. С. 22–23 и др.

[2] См.: Слово о Мастере. Галина Петровна Рогожникова. Хоровой дирижер – педагог – общественный деятель: Статьи. Воспоминания. Материалы / сост. А. Литвина. Екатеринбург: Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2017. 140 с.

«Патетической оратории» Г. Свиридова на главной площади Свердловска многосотенным хором и оркестром, которыми дирижировал профессор консерватории М.И. Паверман.

1963 год ознаменовался рождением кафедры народных инструментов, возглавленной Е.Г. Блиновым. К этому «прорыву» из русла академических традиций неоднозначно отнеслось старшее поколение профессуры. Кафедра же оказалась настолько жизнеспособной, что вскоре заняла одно из ведущих мест в вузе[1].

В 1970-е годы развернулась совместная деятельность кафедр музыкального театра и оркестрового дирижирования под руководством М. Павермана, еще в 1930-е годы создавшего оркестры в филармонии и консерватории. С 1950-х годов его ученики дирижировали спектаклями в УГК, театрах оперы и балета, музыкальной комедии. В 1970-е годы самый известный из них – Е.В. Колобов (впоследствии создатель «Новой оперы» в Москве) – ставил студенческие спектакли (многие на языке оригинала) вместе с режиссером А.Б. Тителем. Все их постановки в консерватории и Свердловской опере шли с аншлагами и имели в городе небывалый резонанс.

В 1984 году за большие достижения и в связи с 50-летним юбилеем Уральская консерватория была награждена орденом Трудового Красного Знамени.

*Время перемен***.** В период перестройки, когда резко уменьшилось финансирование культуры и образования, сократился состав преподавателей, в определенной степени снизился и престиж профессии. Вместе с тем нельзя отрицать произошедшие в то время положительные изменения: в постсоветский период для уральцев, наконец, открываются возможности выездов в другие государства, разворачиваются двусторонние международные связи, и музыканты из Уральской консерватории дают теперь мастер-классы и принимают гостей, выступают на всех континентах мира, успешно работают в целом ряде стран. В 1990-е годы в Уральской консерватории были созданы условия для творческой и педагогической деятельности выдающегося армянского композитора Авета Тертеряна.

В разные годы в Уральской консерватории преподавали (кроме уже названных) М.Г. Богомаз, А.Г. Фридлендер, П.А. Ноздровская, Е.М. Орлова, О.А. Моралёв, Н.М. Пузей, И.З. Зетель, М.В. Андрианов, Я.Х. Вутирас, И.М. Нестеров, А.Я. Трофимов, З.И. Алёшина, И.Б. Блинова, В.В. Мидюшко, В.Т. Феденко, З.А. Визель, В.А. Пальмова, С.Г. Почекин, Д.П. Петухов, М.Л. Мугинштейн, Е.А. Рубаха и другие. Среди работающих в консерватории сегодня – В.Д. Шкарупа (ректор УГК с 2010 года), М.Г. Владимирова, Н.Г. Панкова, Н.Я. Атлас, В.В. Клишин, В.Б. Завадский, С.Г. Белоглазов, Л.К. Шабалина, А.Г. Коробова, М.В. Городилова, Т. Калужникова, Л.А. Серебрякова, А.Х. Сидоров, В.П. Ивукин, Г.С. Яркова, М.А. Уманский,

[1] *Гареева И.В.* Евгений Блинов. М.: Издательство благотворительного фонда имени М.А. Матренина, 2015. 481 с.

А.Б. Бызов и другие замечательные специалисты.

Среди выпускников консерватории – такие известные музыканты, как певцы Б. Штоколов, Ю. Гуляев, В. Баева, И. Семенов, Д. Дашиев, Ц. Пурэвдорж, Н. Голышев, С. Зализняк, В. Огновенко, Е. Вознесенская, композиторы Л. Лядова, Е. Родыгин, В. Биберган, Н. Морозов, А. Пантыкин, дирижеры П. Горбунов, В. Уткин, Е. Колобов, Е. Бражник, В. Горелик, Д. Волосников, хормейстеры Г. Рогожникова, Н. Мальгинова, Н. Грошикова, Н. Попович, пианисты С. Лидская, К. Корчинская, Г. Резников, струнники И. Кузнецова, Г. Теря, В. Усминский, С. Пешков, исполнители на народных инструментах В. Романько, Ш. Амиров, Т. Вольская, М. Уляшкин, на духовых инструментах – В. Волков, В. Чекасин, И. Паращук, музыковеды Е. Майбурова, В. Костарев, З. Визель и многие другие. Выпускником УГК был В.И. Казенин, в 1990-2014 годах возглавлявший Союз композиторов России. В 2012 году народные артисты России В. Казенин и В. Биберган стали почетными профессорами УГК.

Сегодня музыкальное образование в Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского осуществляется на 16 кафедрах в форме бакалавриата, специалитета, магистратуры, аспирантуры и ассистентуры-стажировки. Гордостью консерватории являются ее преподаватели и концертмейстеры: примерно 90 % от общего состава специалистов имеют ученые звания профессоров и доцентов, многие удостоены ученых степеней докторов и кандидатов наук, почетных званий народных и заслуженных артистов, заслуженных деятелей искусств, заслуженных работников культуры.

На протяжении своего существования Уральская консерватория всегда оказывала большое влияние на культурную жизнь города, региона, страны (активная концертная и просветительская деятельность, участие в организации и работе хоровых коллективов, народных музыкальных театров и т. д.). В консерватории уделялось и уделяется большое внимание проведению разного уровня фестивалей, конкурсов, научных и методических конференций. Педагоги регулярно выезжают с методической помощью в музыкальные учебные заведения региона и за его пределы, дают мастер-классы, что сделало консерваторию важным методическим центром.

Консерватория во многом обеспечила профессиональными кадрами учебные заведения всех трех ступеней музыкального образования, как в своем городе, области, так и в других городах и регионах (Пермь, Челябинск, Курган, Тюмень, Красноярск, Омск и др.). Выпускники УГК составляют основу симфонического оркестра и хора Свердловской государственной филармонии, екатеринбургских музыкальных театров, работают во многих оркестрах и оперных театрах страны (включая московские Большой театр, Новую оперу, Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и В.И. Немировича-Данченко, «Геликон-оперу», а также петербургский Мариинский театр), выступают за рубежом (Метрополитен-опера, Гранд-опера и др.). Молодежный симфонический оркестр Свердловской академической филармонии (единственный подобный коллектив в России) почти целиком состоит из студентов и выпускников Уральской консер-

ватории, как и Муниципальный оркестр «ВАСН». Преподаватели и выпускники консерватории успешно руководят целым рядом музыкальных объединений.

Консерватория сегодня. В самой Уральской консерватории сейчас функционируют различные творческие коллективы: Симфонический оркестр Уральской консерватории (дир. А. Шабуров), Оркестр народных инструментов (дир. Н. Карамышева), Хор студентов УГК (худ. рук. В. Завадский), Оперная студия УГК (худ. рук. П. Коблик), Духовой оркестр (дир. Ю. Бучуков), Квинтет деревянных духовых инструментов «Astrum» (худ. рук. М. Шиков).

В консерватории ведется серьезная научно-исследовательская работа, свидетельство чего – издание фундаментальных монографий, сборников научных статей, защита диссертаций (кандидатских и докторских). Вуз является соучредителем регионального Диссертационного Совета и специализированного научного журнала «Проблемы музыкальной науки» (из числа рецензируемых ВАК РФ).

Новым и во многом непривычным для консерватории стало в свое время направление, связанное с современными технологиями: в УГК появилась студия электроакустической музыки, а затем и отделение звукорежиссуры (первое среди всех консерваторий страны). Проводятся крупные творческие акции, в том числе ставший регулярным Международный фестиваль-конкурс электроакустической музыки и мультимедиа «SYNC». Студия и кафедра звукорежиссуры способствовали тому, что имя Уральской консерватории зазвучало на международном уровне и в этой сфере.

Преподаватели и студенты УГК ведут большую концертную работу не только в стенах своего вуза, но и в залах филармоний, музыкальных училищ, детских школ искусств, а также в общеобразовательных школах, детских домах, госпиталях, музеях Екатеринбурга, городов Свердловской области и Уральского федерального округа. Уральская консерватория на систематической основе принимает участие в культурных мероприятиях правительства города и области, Культурно-просветительского центра Екатеринбургской митрополии.

Оперная студия УГК ежегодно осуществляет постановки нескольких спектаклей, в том числе впервые в Екатеринбурге. Три года подряд (единственный пример среди консерваторий страны) постановки студии – оперы «Джанни Скикки» Дж. Пуччини, «Дидона и Эней» Г. Пёрсела, «Умница» К. Орфа – удостаивались премий имени народного артиста СССР Б.А. Покровского. Среди новых ярких постановок, вызвавших большой резонанс, следует назвать оригинальный по концепции спектакль «Пушкин – Чайковский. “Евгений Онегин” – Игры в классику», «Зори здесь тихие…» К. Молчанова (к 70-летию Победы), наконец, «Севильский цирюльник». Этот, по существу, оперный бестселлер был возобновлен Оперной студией УГК к 200-летию со дня премьеры шедевра Дж. Россини.

Деятельность коллектива Уральской консерватории высоко оценивается региональными властями. Так, с момента учреждения Губернаторской премии за выдающиеся достижения в области литературы и искусства (с

1996 года) лауреатами этой премии стали более 70 преподавателей, выпускников и даже студентов УГК.

Консерваторцы с успехом выступают на различных конкурсах и фестивалях. Ежегодно лауреатами и дипломантами всероссийских и международных конкурсов становятся не менее ста человек.

Уральская консерватория открыта для современных реалий. Вуз имеет свой сайт, который непрерывно обновляется и совершенствуется, уделяется внимание более активному использованию возможностей интернета, продвижению консерватории в социальных сетях (Facebook, ВКонтакте). В последние годы Уральская консерватория систематически принимает участие в Международной промышленной выставке INNOPROM с инновационными проектами в области образовательных интернет-технологий.

Вместе с тем консерватория никогда не забывает о своей «сверхзадаче», которая определяется уже этимологией ее названия (от лат. *servare* – охранять, беречь) и которая не так просто выполнима сегодня. Эта задача – сохранение и приумножение высоких ценностей культуры, если воспользоваться «готовым словом» латинской поговорки: *conservare et multiplicare* – сохранять и приумножать.

И.В. Палагута

Кафедра искусствоведения в художественном вузе: проблемы и перспективы (опыт Академии Штиглица)

Проблема выбора путей развития отечественного гуманитарного образования и науки сегодня как никогда актуальна. Это касается не только существенных изменений культурной и информационной среды, но и расширения требований к овладению определенными знаниями и навыками, необходимыми специалистам в различных гуманитарных областях. И сама система образования, и ее продукт вынуждены существовать в непростой социальной среде современной России. Наиболее остро этот вопрос стоит в сфере художественного образования и непосредственно связанной с ней области искусствознания.

Эти проблемы были озвучены автором и его коллегой А.В. Карповым на конференции «Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности», прошедшей в МГХПА им. С.Г. Строганова в мае 2017 года[1]. Однако необходим более детальный анализ сложившейся ситуации и выработка приемлемых вариантов решения обозначенных проблем.

В отечественной практике подготовки искусствоведов сложилось два варианта ее реализации: на исторических факультетах университетов и в художественных вузах. Каждый из них имеет свои достоинства и недостатки.

[1] Па*лагута И.В.* Искусство как важнейший элемент национальной идентичности и проблемы развития художественного образования в современной России // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности: Материалы Всероссийской научной конференции 29 мая 2017, МГХПА им. С.Г. Строганова. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 75–80; *Карпов А.В.* Искусствоведение в современном художественном вузе // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности: Материалы Всероссийской научной конференции 29 мая 2017, МГХПА им. С.Г. Строганова. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 383–387.

Университетское искусствознание ориентировано преимущественно на связи с историческими специальностями. В художественных вузах оно непосредственно связано с процессом художественного творчества. Эта ситуация отразилась в дискуссии, развернувшейся на заседании Совета деканов исторических факультетов на историческом факультете МГУ 28 марта 2017 года, где была отмечена необоснованность объединения специальности «История искусства» в одну группу с другими искусствоведческими направлениями, «ориентированными на подготовку художественных критиков при творческих вузах»[1].

С таким утверждением можно поспорить. Факультет теории и истории искусства (ФТИИ) был создан в Институте им. И.Е. Репина еще в 1937 году. На протяжении 80 лет он успешно готовит кадры искусствоведов. В 1990-е годы кафедры, ведущие подготовку искусствоведов, были созданы и в ведущих художественно-промышленных вузах России: на кафедре искусствоведения и культурологии в СПГХПА им. А.Л. Штиглица (1992) и на кафедре истории и теории декоративного искусства и дизайна в МГХПА им С.Г. Строганова (1994).

Особенностью подготовки специалистов в художественных вузах является непосредственная связь искусствоведов с художественной практикой, включенность их в творческий процесс. Особенно это касается такого уникального вуза, как Академия Штиглица, с ее сложившейся системой дуального образования в сфере декоративно-прикладного искусства и дизайна[2].

Богатейший опыт, накопленный за 25 лет существования выпускающей кафедры в СПГХПА им. А.Л. Штиглица, показывает, что здесь, во-первых, сложилось гармоничное сочетание художественного и искусствоведческого образования, когда в программу подготовки искусствоведов включены курсы по рисунку и живописи. Вводной дисциплиной здесь является авторская программа «Основы композиции», подготовленная доцентом кафедры Л.В. Кирсановой[3]. Использование авторской методики позволяет привить базовые навыки студентам, впервые знакомящимся с художественной практикой. В число важных входит и курс «Цветоведение», который ведут для искусствоведов преподаватели кафедры живописи.

Во-вторых, здесь также сложилось тесное взаимодействие художников-практиков и специалистов-искусствоведов, позволяющее студентам окунуться непосредственно в творческий процесс и получить опыт формирования и сопровождения выставок, продвижения проектов в сфере

[1] Сайт исторического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова. Раздел «Новости учебно-«Новости учебно-методической работы». URL: http://www.hist.msu.ru/partnerships/umo/umo-news/28535/ (дата обращения 29.10.2017).

[2] *Бундин Ю.И.* Инновационное развитие и подготовка художественно-творческих кадров // Единая образовательная среда в сфере искусства и дизайна как фактор формирования и воспитания творческой личности: Материалы Всероссийской научной конференции 29 мая 2017, МГХПА им. С.Г. Строганова. М.: МГХПА им. С.Г. Строганова, 2017. С. 304–308.

[3] *Кирсанова Л.М.* Пятно. Калька. Образ. СПб.: Гос. академия им. А.Л. Штиглица, 2016.

искусства. Это позволило существенно расширить практическую составляющую в их обучении.

Стоит отметить, что в течение 12 лет на базе кафедры под председательством ее заведующей, доктора философских наук, профессора Т.В. Горбуновой, существовал Диссертационный совет, через который прошли десятки специалистов-искусствоведов, работающих ныне в самых различных областях культуры и искусства.

Переход на трехуровневую структуру в высшем образовании вызвал необходимость формирования на ее основе кафедры искусствоведения, подготавливающей бакалавров по направлениям «Теория и история искусств» 50.03.04 и «Искусства и гуманитарные науки» 50.04.01 (руководитель д.и.н. И.В. Палагута), и Центра инновационных образовательных проектов (руководитель д.ф.н. Т.В. Горбунова), где проводится подготовка магистров по профилям «Пространственные искусства и гуманитарные науки» и «Арт-бизнес». Учебный план кафедры и Центра построен таким образом, чтобы, с одной стороны, дать студентам надежную и прочную академическую базу на первом этапе высшего образования – бакалавриате, а в магистратуре – возможность ее совершенствовать и углублять[1].

Анализ опыта деятельности кафедры и центра, учебных программ по различным искусствоведческим направлениям и результатов их реализации взаимодействия с другими подразделениями академии[2] позволяет наметить проблемы, перспективы и приоритеты дальнейшего развития искусствоведческой составляющей одного из ведущих художественно-промышленных вузов России, а также обозначить основные проблемы искусствоведческого образования.

Здесь, в первую очередь, необходимо понять, какие требования предъявляются к современному искусствоведу – специалисту в области теории и истории искусства, а также – как соотносятся в современном искусствоведении теоретические научные знания и практические навыки.

Не подлежит сомнению, что в основе должен лежать достаточный объем знаний. Даже при том, что сегодня любая информация доступна в сети

[1] *Карпов А.В.* Искусствоведение в современном художественном вузе. Указ соч. С. 383–384.

[2] Автор долгое время (2003–2016) работал в негосударственном вузе – Санкт-Петербургском гуманитарном университете профсоюзов (СПбГУП), где кафедра искусствоведения была заново сформирована искусствоведом и философом профессором Т.Е. Шехтер (1946–2010) в 1999 году. Профиль «Международный художественный бизнес и иностранные языки (европейские, восточные)» в рамках направления «Теория и история искусств» позволял готовить специалистов, прекрасно владеющих иностранными языками, востребованных в различных проектах, связанных с искусством, в художественных галереях, которые могли найти работу и в турфирмах, и в любой сфере бизнеса, так или иначе связанной и с искусством. Эта задача в целом была выполнена. К сожалению, специфика вуза не давала в полной мере развернуть ни серьезные научные исследования, ни полноценное межвузовское и международное сотрудничество, сказывалась и оторванность от процесса художественного творчества, научных учреждений Санкт-Петербурга. Однако этот опыт позволяет использовать те наработки, которые прежде не реализовывались в государственных вузах.

Интернет, важна их систематичность. Этого можно достичь только при наличии в программе подготовки искусствоведа фундаментального базового курса истории искусств, выстроенного в хронологическом порядке. Необходима и компетентность в области теории искусства, знание историографии. Это – основа «классического» образования в рассматриваемой сфере, которое ни в коем случае нельзя терять.

С другой стороны, основу подготовки формируют знания в смежных научных дисциплинах. Междисциплинарность – основное требование современной науки, именно на стыке наук формируются новые «точки роста», позволяющие раскрыть объект исследования с новых сторон.

Недостаток базового образования существенно сказывается на практике. Участие искусствоведа необходимо в любом современном художественном проекте. Так, поиск решений в области средового дизайна требует серьезного обоснования, учитывающего историю территории (как локуса, так и его окружения – города, региона и т. д.), стилистику уже существующих объектов, социальный и этнический состав населения, особенности традиций его художественной культуры и т. д.

То же можно сказать и о проектах в сфере монументально-декоративного искусства, различных видов дизайна, организации выставок. Искусствоведческие знания должны быть задействованы в самом творческом процессе художника: в создании художественных технологий, использовании возможностей художественных материалов и практик, выработке максимально эффективных выразительных средств. Они формируются на базе междисциплинарных исследований, например на стыке с историей и археологией, этнографией и фольклористикой, социологией и лингвистикой.

Необходимо отметить, что роль искусства и дизайна чрезвычайно важна: они формируют предметно-образную среду, которая составляет основу национальной идентичности[1]. Видимо, Правительство России обращается к искусству в том же ключе. Так, тема возрождения национального декоративно-прикладного искусства прозвучала в недавнем поручении Президента Правительству РФ: «разработать и утвердить план мероприятий (дорожную карту), обеспечивающий: сохранение, возрождение и развитие народных художественных промыслов и ремесел; использование изделий народных художественных промыслов в программах дополнительного образования и воспитания детей, формирование профильного профессионального образования»[2]. В выполнении этого поручения особенно важна роль художественно-промышленных вузов, в частности Академии Штиглица. Исторически сложившаяся

[1] *Палагута И.В.* Искусство как важнейший элемент национальной идентичности… Указ. соч. С. 75–76; *Бундин Ю.И.* Искусство сегодня – «наши армия и флот» // Власть, 2017. Т. 282. № 3. С. 128–132.

[2] Перечень поручений Президента РФ по итогам встречи с представителями деловых организаций Новгородской области, состоявшейся 18 апреля 2017 года. URL: http://kremlin.ru/acts/assignments/orders/54474 (дата обращения 29.10.2017).

уникальная система дуального образования, сочетающая декоративно-прикладное, декоративно-монументальное искусство и дизайн, позволяет не только разрабатывать соответствующие образовательные программы, но и проводить серьезные научные разработки, на которых они должны основываться.

Таким образом, возможности для подготовки специалистов, не только анализирующих памятники искусства, но и активно участвующих в процессе художественного творчества и воплощения в жизнь его результатов (отнюдь не просто «художественных критиков»), на базе художественных и художественно-промышленных вузов, к которым относится и СПГХПА им. А.Л. Штиглица, определенно существуют.

Перед искусствоведческим образованием стоит целый ряд проблем. С ними автору пришлось столкнуться непосредственно в процессе организации деятельности кафедры искусствоведения в СПГХПА им. А.Л. Штиглица в 2016–2017 годах. Так, к сожалению, в связи с внедрением стандарта подготовки по системе бакалавриата и магистратуры были утрачены практические занятия студентов по различным видам декоративно-прикладного искусства, которые позволяли им на практике освоить начала художественных ремесел. Возрождение этих практик – одна из задач развития кафедры.

Важную роль в структуре кафедры традиционно играл набор общегуманитарных дисциплин. Это позволило развить направление подготовки бакалавриата 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки», набор студентов на которое намечено осуществить в 2018 году. В процессе разработки учебных планов приходится опираться на Федеральные государственные образовательные стандарты по направлениям бакалавриата, подготовленные Министерством образования и науки РФ[1]. Их обновление происходит стремительно: по направлению «Искусства и гуманитарные науки» ФГОС ВО 3+ был утвержден в 2016 оду, 3++ – уже в 2017 году. В 2017 году также обновлен стандарт по направлению 50.03.04 «Теория и история искусств» (прежний принят в 2015 году).

Достоинство новых стандартов в том, что вузы смогут разрабатывать профессиональные компетенции самостоятельно. Появилась также возможность выбора профессиональных стандартов из реестра (перечня видов профессиональной деятельности) Министерства труда и социальной защиты РФ[2]. Но профессиональные стандарты для искусствоведа-эксперта, арт-критика и прочих искусствоведческих специальностей еще не разработаны. По направлению 50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки» Минобразования смогло предложить лишь три варианта профессиональных стандартов для освоивших программу бакалавриата:

[1] Портал Федеральных государственных образовательных стандартов. URL: http://www.fgosvo.ru (дата обращения 29.10.2017).

[2] Сайт Министерства труда и социальной защиты, программно-аппаратный комплекс «Профессиональные стандарты». URL: http://profstandart.rosmintrud.ru (дата обращения 29.10.2017).

01.001 «Педагог (педагогическая деятельность в сфере дошкольного, начального общего, основного общего, среднего общего образования) (воспитатель, учитель)», 01.003 «Педагог дополнительного образования детей и взрослых», 01.004 «Педагог профессионального обучения, профессионального образования и дополнительного профессионального образования»[1] (то, что в п. 1.14 Приказа вместо бакалавриата фигурирует магистратура, видимо, является опечаткой).

Аналогичным образом выстроен и стандарт по направлению 50.03.04 «Теория и история искусств», что порождает те же проблемы в формировании списка необходимых компетенций.

Помимо формальных аспектов проблемы существуют и практические. Главное требование для подготовки искусствоведа – наличие преподавателей, то есть специалистов в различных областях истории искусства, обладающих профессиональной подготовкой высокого качества. Этим определяется «запас прочности» специалиста, владеющего материалом, существенно превышающим тот объем знаний, который подается на лекциях и в семинарах.

Кадровая проблема в условиях нынешних требований Министерства образования – одна из существенных. Сокращение числа штатных преподавателей в связи с переходом на норматив соотношения численности профессорско-преподавательского состава и студентов 1:12, а также ограничение числа приглашенных специалистов, приводят к тому, что система вузовского преподавания опускается до уровня школьной программы, где различные дисциплины приходится вести одному учителю. Увеличение нагрузки до максимальной, составляющей 900 часов в год (где рекомендуемый Министерством норматив с формулировкой «не более» часто становится нормой, без всякой градации переходящей в локальные акты вузов), не позволяет преподавателю плодотворно заниматься научной деятельностью. Это также приводит к выхолащиванию вузовского образования и снижению его уровня. Все эти проблемы широко обсуждаются как в специальной литературе, так и на страницах массовой печати, и актуальны не только для отечественной системы образования, но и за рубежом.

Выход видится не столько в смене системы, сколько в поиске дополнительных возможностей в рамках заданных условий, а именно тех возможностей, которые предоставляет художественный вуз, и которые зачастую оказываются нереализованными. Это, прежде всего, вовлечение студентов и преподавателей в научные и творческие проекты.

При активном участии кафедры и Центра инновационных образовательных проектов 3 декабря 2016 года была проведена научно-

[1] Приказ №532 от 8 июня 2017 г. «Об утверждении государственного стандарта высшего образования – бакалавриат по направлению подготовки 50.03.01 Искусства и гуманитарные науки». URL: http://fgosvo.ru/uploadfiles/FGOS%20VO%203++/Bak/500301_B_3_03072017.pdf (дата обращения 29.10.2017).

практическая конференция «Дизайн: между искусством и повседневностью». Она прошла в рамках «Форума дизайна», в свою очередь ставшего частью V Санкт-Петербургского международного культурного форума. В мае 2018 года намечается проведение первой конференции из цикла «От ремесла к искусству», где будут рассмотрены проблемы декоративно-прикладного искусства. Она будет посвящена керамике: ее технологиям, декору, стилям. Предполагается участие в ней не только искусствоведов, но и специалистов целого ряда смежных дисциплин. В планах также формирование концепции из цикла конгрессных мероприятий (конференций и круглых столов), которые бы охватывали различные аспекты деятельности Академии: не только дизайн и декоративно-прикладное искусство, но и сферу монументального искусства, реставрации, художественного и искусствоведческого образования и арт-бизнеса, а также теоретические проблемы современного искусствознания.

Существенно расширились научные исследования, проводимые кафедрой и Центром. Так, сотрудничество с кафедрой живописи и реставрации на базе изучения двойного портрета Николая II и В.И. Ленина вылилось в масштабное исследование русского искусства конца XIX – начала XX века[1]. Возросло и число публикаций сотрудников. За истекший год, например, две статьи – об орнаментах и мелкой пластике – вышли на английском языке в изданиях, входящих в международную базу данных Scopus. Руководитель Центра инновационных образовательных проектов Т.В. Горбунова опубликовала монографию о советском искусстве[2] и готовит еще целый ряд монографических изданий.

За прошедший год при активном участии кафедры был проведен и ряд международных творческих проектов, в частности, выставка «Два мира» (СПГХПА, март 2017 года) и выставка-конкурс «Петербург. Кохтла-Ярве. Творческая палитра», состоявшаяся в Эстонии в августе – сентябре 2017 года.

Для успешной деятельности студентов в международной сфере, их полноценного участия в системе международного студенческого обмена в Центре инновационных образовательных проектов в 2016 году была разработана и запущена программа профессиональной переподготовки по направлению «Переводчик в сфере профессиональной коммуникации». В 2016 году в магистратуре также открыт набор студентов по профилю «Арт-бизнес» (в рамках направления подготовки «Искусство и гуманитарные науки»). Это дает возможность подготовки не только искусствоведов-исследователей, но и специалистов, которые могли бы сопровождать творческую деятельность, имели бы опыт организации выставочного

[1] *Карпов А.В., Мутья Н.Н.* Иконография правителя: загадки «двойного» портрета Николая II – Ленина // Месмахеровские чтения – 2017: материалы международной научно-практической конференции, 21-22 марта 2017 года (науч. ред. Г.Е. Прохоренко, А.О. Котломанов). СПб.: СПГХПА им. А.Л. Штиглица, 2017. С. 44–49.

[2] *Горбунова Т.В.* В эпоху перемен. Наши ленинградские художники. СПб.: Алетейя, 2017. 216 с.

и галерейного дела, экспертизы предметов художественного творчества, продвижения художественных произведений на арт-рынке[1].

Еще один аспект деятельности искусствоведов – участие в разработке идеологии крупных проектов в области дизайна. Намечается участие Академии в благоустройстве г. Нижневартовска – одной из «нефтяных столиц» России. Планируется разработка концепции благоустройства набережной, а также комплексной застройки квартала в микрорайоне «Прибрежный» (ООО «Барельеф»), проект которой был заявлен на фестивале «Зодчество-2017», состоявшемся в Москве. В настоящее время проекты находятся в стадии утверждения, после чего можно будет приступить к их реализации.

Таким образом, на базе кафедры искусствоведения и Центра инновационных образовательных проектов в Академии Штиглица возникает платформа для создания научно-исследовательского искусствоведческого центра, ориентированного не только на теоретические вопросы искусствознания, но и на практическое применение знаний в области искусства.

[1] *Карпов А.В.* Искусствоведение в современном художественном вузе… Указ. соч. С. 385–387.

Л.А. Купец

Виртуальный герой, или Балет в современном консерваторском образовании (проблемы, мнения, перспективы)

Жанр балета в консерваторских курсах по истории музыки традиционно занимает весьма небольшую часть программы, в отличие от иных синтетических жанров, таких как, например, опера, оратория, вокальный цикл. По объемам и уделяемому вниманию его можно сравнить только с опереттой, мюзиклом и музыкой к драме. Тем не менее этот жанр присутствует во всех разделах истории музыки: в истории зарубежной музыки, где зафиксирована эпоха балетов Ж. Новерра (точнее – опер К.-В. Глюка с этим новаторским балетом)[1], романтический балет первой половины XIX века, танцевальные эпизоды во французской опере от Дж. Мейербера до К. Сен-Санса (как минимум)[2], балет в «Русских сезонах» С. Дягилева начала XX века[3]. Есть этот жанр и в истории отечественной музыки, где идет разговор о танцевальных сценах в операх русских композиторов начиная с М.И. Глинки[4], обязательно упоминаются балеты П.И. Чайковского и А.К. Глазунова уже конца XIX века[5], а в советский период –

[1] См., например: *Левик Б.В.* История зарубежной музыки: Учебное пособие. Вып. 2: Вторая половина XVIII века. М.: Музыка, 1974. С. 72, 75.

[2] О вальсе у Ш. Гуно, балетах Л. Делиба и танцевальности в музыке Ж. Бизе см., например: *Друскин М.С.* История зарубежной музыки: Учебник. Вып. 4: Вторая половина XIX века. М.: Музыка, 1980. С. 332, 338, 358.

[3] О «Русских сезонах» Дягилева см.: История зарубежной музыки: Учебник. Вып. 6: Начало XX – середина XX века / ред. В.В. Смирнов. СПб.: Композитор, 1999. С. 19–21.

[4] См., например, о танцах в «Жизни за царя» М.И. Глинки: *Владышевская Т., Левашова О., Кандинский А.* История русской музыки: Учебник. В 3-х вып. Вып. 1 / под ред. Кандинского А.И., Сорокиной Е.Г. М.: Музыка, 2009. С. 404–406.

[5] О балетах Глазунова см., например: *Келдыш Ю.В.* А.К. Глазунов / История русской музыки / под ред. Келдыша Ю. В. В 10 тт. Т. 9: Конец XIX – начало XX века. М.: Музыка, 1994. С.261–269.

Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева и Р.К. Щедрина – как минимум[1]. Можно с удовлетворением констатировать, что в программах балетный жанр охватывает историческую территорию с 1600-х (эпохи Люлли) по 1970-е годы.

В консерваторских учебниках и научных монографиях вполне справедливо отмечается и важность балетного жанра для истории музыки в определенные эпохи, национальных традиций и даже творчества отдельных авторов. К примеру, Л.В. Кириллина в монографии «Реформаторские оперы Глюка» утверждает, что именно балетная реформа Ж.-Ж. Новерра и Г. Анджолини во многом спровоцировала и предопределила оперную реформу Глюка, ставшую в свою очередь основой для иного понимания музыкально-театрального искусства и жанра оперы, в частности, а затем и симфонической музыки[2].

В вузовском учебнике по зарубежной музыке романтическому балету уделена целая глава, а упоминание о балете как неотъемлемой части французской оперы (начиная с Дж. Мейербера и затем вплоть до К. Дебюсси) становится общим местом при анализе специфики французской музыкальной культуры XIX века и жанров большой оперы и французской лирической оперы[3]. Для отечественной литературы о Чайковском балетности и оперности как специфической черты его музыкального мышления уделяется внимание даже при описании симфонического творчества композитора[4]. И, конечно, балетам И.Ф. Стравинского и С.С. Прокофьева отводится самое почетное место в учебных главах о композиторах, естественно, основанных на фундаментальных научных изысканиях[5].

Исходя из этой статистической информации, можно заключить, что жанр балета в консерваторских курсах должен по праву стоять на втором месте после оперы или же делить это место с симфонией (хотя исторически балет имеет более длительную и насыщенную историю – и социальную, и собственно профессиональную). Но эта благостная картина, увы,

[1] См. о балетах Р. Щедрина, например: История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 124–125, 130–131. Ввиду жанрового принципа в композиции балету отведен отдельный параграф в каждом из трех выпусков другого учебника. См. о балете в советской музыкальной культуре 1920–30-х гг.: История современной отечественной музыки: Учебник. В 3-х вып. Вып. 1 (1917-1941) / Отв. ред. Е.М. Тараканов. М.: Музыка, 2005. С. 288–426.

[2] См. об этом: *Кириллина Л.В.* Реформаторские оперы Глюка. М.: Классика XXI, 2006. С. 29–31.

[3] См., например, о танцах в опере «Самсон и Далила» К. Сен-Санса: *Друскин М.С.* Указ. соч. С. 380.

[4] О специфике балета у П.И. Чайковского и его взаимоотношениях с оперой см.: *Келдыш Ю.В.* П.И. Чайковский // История русской музыки: В 10 т. Т. 8: 70-80-е годы XIX века. Ч. 2. М.: Музыка, 1994. С. 185–200.

[5] См. о балетах Стравинского: *Смирнов В.В.* И.Ф. Стравинский // История зарубежной музыки: Учебник. Вып. 6: Начало XX – середина XX века / ред. В.В. Смирнов. Санкт-Петербург: Издательство «Композитор» • Санкт-Петербург, 1999. С. 48–59.

исключительно виртуальна: в реальности здесь много сложных, а порой и неразрешимых проблем.

1. Несмотря на заявленные объемы темы в учебных курсах по истории музыки de facto пристальный разговор о балете идет весьма точечно, акцентируя лишь редкие фигуры и произведения, в основном в русской музыке, как то: Чайковский, Глазунов, Прокофьев, Стравинский (некоторые включают его в курс русской музыки). Весь зарубежный балет отдан на самостоятельную работу и периодически упоминается в обзорных лекциях. Так, например, в примерной программе по истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского 2012 года для исполнительских специальностей (073201 «Искусство концертного исполнительства – орган, клавесин, струнные, духовые, ударные инструменты) *вообще отсутствует* тема балета XIX века, впрочем, как и вся французская опера начиная с Дж. Мейербера и заканчивая Ж. Массне (исключение сделано только для Ж. Бизе)[1]. Именно в этой программе нет Стравинского: вероятно, автор трактует его в рамках русской музыки (что странно с историко-культурных позиций, нелогично по биографическим причинам и противоречит вузовскому учебнику по истории зарубежной музыки этого периода). *Такое пренебрежение балетным жанром автоматически настраивает студента на оценку этого явления как несущественного для истории музыки*.

2. В консерваторских курсах при описании-анализе балета имеют в виду балет не как синтетическое, музыкально-хореографическое явление, а только одну его часть – *музыку*. Точнее и чаще всего под балетом подразумевается *сюита из балета*, составленная постфактум, уже имеющая абсолютно иное смысловое наполнение и иное профессионально-социальное функционирование. Иногда это только *музыка балета*, то есть анализ исключительно нотного текста, где авторов программы (и монографии) интересует имманентно музыкальная составляющая и где полностью игнорируется любое упоминание о хореографическом и визуальном ряде[2]. *Значит, под влиянием этого ракурса подачи материала у студента будет складываться устойчивая иерархия элементов балетного жанра с преобладающей ролью музыки и периферийной ролью иных элементов, в том числе хореографии*.

3. Студент-консерваторец с его достаточно жесткой аудиальной установкой, выработанной многими годами игры на инструменте, изначально

[1] См.: *Мураталиева С.Г.* История музыки (зарубежной): Примерная учебная программа дисциплины по направлению (специальности) 073201 «Искусство концертного исполнительства» (квалификация (степень) «специалист»). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. 32 с.

[2] Наиболее показательно представление балетов Стравинского, где анализируется исключительно музыкальный текст без малейшего упоминания о визуальном ряде, см., например, о «Петрушке»: *Баева А.А.* И.Ф. Стравинский // История русской музыки в 10 т. Т. 10 А: Конец XIX –начало XX века. М.: Музыка, 1997. С. 328–334.

воспримет любой синтетический жанр исключительно с одной, удобной для него стороны – музыкальной[1]. Это касается не только балета, где драматургическая и хореографическая стороны для него никак не соотносятся с музыкой (точнее, о них просто не задумываются). Это применимо даже к опере (за исключением вокалистов), где разбалансированность восприятия аудио- и видеорядов наиболее явственно прослеживается при практическом анализе на лекциях и в заданиях, связанных с режиссерскими оперными постановками. В этих случаях студенты, к сожалению, вообще не могут оценить взаимосвязь визуального и слухового. В результате любое музыкально-театральное действие изначально воспринимается однопланово, и требуются достаточные волевые усилия даже для того, чтобы переключить бессознательную установку с того, чтобы только «слушать» – на «смотреть и слушать». В подобной ситуации задача для студента усложняется даже не вдвое, а гораздо сильнее. *Следовательно, студент обязан выйти не только из зоны профессионального комфорта, но и из области привычного мировосприятия.*

Есть и *четвертая проблема*. Для понимания любого синтетического жанра требуется значительное количество междисциплинарных знаний. Но если для оперы, например, принципы вокальной техники относительно знакомы студентам, которые имеют достаточную певческую практику (это без вокалистов и дирижеров-хоровиков), то хореографический текст, то есть собственно хореодвижение – это terra incognita для молодых музыкантов (за исключением редких людей, имеющих опыт занятий в балетной студии). Как известно, профессионализация у музыкантов (как и у танцовщиков) начинается очень рано, и одновременное посещение ими балетной группы в течение долгого времени практически невозможно (в отличие от художественной школы). *Поэтому хореографический жест – эта символическая визуальная сторона балетного спектакля – представляется студенту чем-то подобным иностранному языку, который он никогда не изучал и на котором он не только не может говорить, но даже не представляет его смысл*[2].

Общий итог совокупности этих четырех проблем можно легко предсказать: всё незнакомое и сложное (при условии, что этих знаний не требует педагог в рамках курса) будет игнорироваться и, как результат, отсутствовать в профессиональном тезаурусе студента, а жанр балета как целостное

[1] О ведущей модальности студентов-консерваторцев см.: *Кузнецова Е.М.* Модель студента музыкального вуза: стереотипы и реальность // Музыкальная психология и психотерапия. М., 2008. № 3. С. 57–64.

[2] О специфике балетного концертмейстера, где главное – это понимание хореографической составляющей как точки отсчета этого вида искусства, см., например: *Безуглая Г.А.* Концертмейстер балета: Музыкальное сопровождение урока классического танца. Работа с репертуаром: учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению 530100 Музыкал. искусство и специальности 050900 Инструментал. исполнительство (по видам инструментов – фортепиано, орган). СПб.: Акад. Рус. балета им. А.Я. Вагановой, 2005 (ОАО Иван Федоров). (Труды Академии Русского балета имени А.Я. Вагановой). С. 7–14.

явление – в его музыкальной картине мира[1]. Соответственно, влияние этого явления на иные феномены музыкального искусства будет нивелироваться, забываться или же заменяться иными артефактами.

Правда, можно вспомнить, что история балета и балетного театра читается в рамках спецкурсов в ряде вузов, например Российской академии музыки им. Гнесиных или Санкт-Петербургской консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Тем не менее это спецкурс, который выведен за рамки истории музыки (и не предусмотрен федеральным стандартом). С тем же успехом можно читать курсы по истории оперного театра или истории массового музыкально-театрального искусства.

Возникает концептуальный вопрос: что же такое история музыки, что она подразумевает: персоны, жанры, стили? И каковы критерии их отбора? Можно сослаться на опубликованную программу Московской консерватории. Если судить по ней, то музыкальная картина мира студента, обучающегося по ней, исключительно инструменталоцентрична и немецкоориентирована. Значит, этот студент-инструменталист будет глубоко убежден (а это убеждение у него уже и так сформировано в спецклассе), что история музыки именно такова и что в XIX веке главное – это творчество Р. Вагнера, инструментальные сочинения немцев и отчасти французов. При наличии определенной доли истины, это, тем не менее, искусственно сконструированная картина истории музыки, где расставлены некорректные по отношению к исторической реальности акценты, так же как, например, если бы стали утверждать, что главное в опере seria XVIII века – это оркестр, а не искусство кастратов и либретто П. Метастазио.

Максимальное приспособление предмета истории музыки к специальности студента – тенденция давняя (еще с конца 1980-х годов). Но у исполнителей есть предметы, например история фортепианного искусства, история хоровой музыки и др., которые призваны именно углубить их знания в области собственной специальности и инструмента. История же музыки – подобно академической истории – имеет уже устоявшиеся доминанты, и произвольное отсечение части ее разделов – даже с благими целями – безвозвратно исказит историческую реальность и безнадежно деформирует представления студентов об истории музыки. Такой подход чреват самыми серьезными проблемами в непосредственном настоящем и ближайшем будущем, а именно: *неуслышанием исторически важных и значимых смыслов исполняемой музыки в спецклассе.* Так, например, не зная значения опер Мейербера и балета во французской национальной традиции, невозможно исторически адекватно / корректно сыграть ни одно известное (и тем более неизвестное) сочинение французских авторов, и не только их. Невнимание к балетности глюковской оперы влечет иное прочтение, к примеру, ряда бетховенских произведений. Кстати, то,

[1] О музыкальной картине мира см.: *Купец Л.А.* Музыкальная картина мира как образовательный феномен (на материале современных российских учебных изданий) // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2007. № 1. С. 241–248.

что у великого немецкого симфониста есть балет («Творение Прометея»), становится некоторым шоком для студентов консерватории.

Существует и *педагогическая проблема*. Как создать у студента-музыканта целостное восприятие балетного спектакля? Как справедливо указывает В.Н. Холопова в своем учебном пособии «Формы музыкальных произведений», балет – это синтетическое явление, где при множестве составляющих все-таки выделяются три основных: это хореография, музыка и драматическое действие. По ее же тонкому замечанию, отношения между ними меняются в зависимости от эпохи, но в целом их можно назвать контрапунктическими, то есть достаточно самостоятельными[1]. Здесь она чуть лукавит, потому что такие отношения скорее начинаются с эпохи балетов Чайковского – Глазунова, где ведущим элементом был все же хореотекст, но никак не раньше. И все-таки в центре внимания остается вопрос *о формировании у студента целостного понимания этого жанра*.

Автор может предложить собственные педагогические стратегии и технологии, которые были апробированы на протяжении более десяти лет в курсах истории музыки Петрозаводской государственной консерватории. *Базовой стратегией* создания целостного восприятия балета музыкантами может послужить акцентирование *специфики именно балетного жанра, к которой относится его отличие от оперы:* то есть социальное функционирование, персоны, внешние атрибуты, собственно хореотекст (хореография) и их изменения в истории искусства. Здесь как минимум следует фиксировать несколько исторических типов балетного спектакля: эпохи Новерра-Глюка (1760–1800), западноевропейский романтический балет XIX века, русский академический балет (М. Петипа плюс иные), «Русские балеты» в Париже (модерн-балет первой трети XX века), драм-балет / хореодрама как явление «советского балета» (Б. Асафьев и другие) и модерн-балет второй половины XX века (М. Бежар и др.).

Технологии также связаны с *фиксацией визуального начала в балете*. В первую очередь это совместный просмотр и анализ на практических занятиях фильмов о хореографах, балеринах, балетах (например в серии «Абсолютный слух»[2], «Гении и Злодеи»[3], в меньшей степени – «Партитуры не горят» и др.[4]). Выбор обусловлен продолжительностью фильма,

[1] См.: *Холопова В.Н.* Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. С. 384–385.

[2] См., например, передачи из цикла «Абсолютный слух», которые выходят на канале «Культура» с 2009 г.: о династии Мессерер, о Марии Тальони и ее ученице Эмме Ливри, об А. Истоминой, об иностранных прима-балеринах, о «Половецких плясках» из оперы А.П. Бородина «Князь Игорь» или балете А. Адана «Жизель».

[3] См., например, программы из цикла «Гении и злодеи уходящей эпохи», анонсированные с 1999 г. ООО «ЦИВИЛИЗАЦИЯ НЕО» по заказу ОАО «Первый канал», о таких персонах, как Ж.-Ф. Рамо, Ж.-Б. Люлли, С. Дягилев.

[4] В авторском цикле А. Варгафтика «Партитуры не горят», с 2002 года шедшем на канале «Культура», см., например: о «Весне священной» И. Стравинского или же балете «Спящая красавица» П. Чайковский. Интересен и фильм «Балет в СССР» из цикла документальных программ

которая колеблется от 8 до 30 минут. Как правило, за полтора часа (два академических) следует успеть сделать преамбулу и обозначить цель занятия, дать некие вводные положения и необходимую информацию, а также сформулировать задания, которые следует обсудить и выполнить после просмотра. Далее идет собственно просмотр видеоматериала, затем или обсуждение / ответы на поставленные вопросы, или же письменные ответы и выполнение заданий. В качестве удачного блока следует назвать соединение, например, фильма о хореографе М. Бежаре[1] и его постановки «Болеро» М. Равеля с солистом Хорхе Доном, что занимает в общей сложности 20 минут и дает необходимую полноту разного рода информации – текстовой, визуальной и музыкально-хореографической.

Можно использовать следующие письменные задания[2]:

1. Пересказ сюжета балета в 7 предложениях.

2. Создание / реконструкция исторической рекламы премьеры этого балета (в том числе в России/СССР).

3. Типологическая таблица «Жанр с примерами».

Менее показательны, но возможны темы:

4. Коммуникативный круг композитора периода написания балета.

5. География (места пребывания) композитора периода написания балета.

6. Рецензия на видеопостановку балета, на большой фильм о танцовщике / танцовщице / хореографе (это задание, как правило, предлагается для самостоятельной работы и выполняется дома, так как требует достаточных временных затрат). Рецензия на балетный спектакль может также стать частью конкурса рецензий по истории музыки: в таком формате мы проводили этот конкурс уже три раза под названием «МузыкаКиноМнения 21»[3].

Как видится, все эти практические задания способствуют консолидации двух муз – хореографической и музыкальной и затем – восприятию балета музыкантами в его целостности. Эта благородная цель целиком и полностью связана с конечным результатом обучения студента в консерватории – подготовкой его к работе в разных организациях культуры и искусства. *Как правило, многие из наших выпускников работают в музыкальных театрах, балетных и танцевальных образовательных учреждениях, поэтому их профессиональным долгом становится в большей или меньшей степени видеослышать и слушая-видеть балетные произведения.*

«Сделано в СССР (1922–1991)», посвященных советской культуре и выходящих на телерадиокомпании «Мир» с 2011 г.

[1] Передача из цикла «Абсолютный слух».

[2] Подробнее об этих заданиях см.: *Купец Л.А.* Новые педагогические технологии в курсе истории музыки // Как учить музыке одаренных детей: [учебно-методическое пособие] / сост. и вступ. ст. Е.В. Ключникова. М.: Классика – XXI, 2010. С.150–157.

[3] Об этом см.: *Купец Л.А.* Кинорецензия как вызов (педагогические маргиналии) // Музыка в пространстве медиакультуры. Сб. ст. по материалам Третьей Межд. науч.-практ. конф. 18 апр. 2016 г. Краснодар: издательство КГИК, 2016. С. 156–159.

Ю.И. Бундин

Правовая подготовка искусствоведов: цели, содержание, опыт реализации

Качественные социально-экономические изменения в России обусловили существенное расширение традиционных сфер занятости специалистов в области теории и истории искусств и необходимость выработки механизмов их адаптации к реалиям рыночной экономики. Одним из таких механизмов может служить разработка и внедрение в учебный процесс специализированных планов и программ правовой подготовки, переподготовки и повышения квалификации искусствоведов.

Действенность специализированной правовой подготовки искусствоведов обеспечивается решением двух взаимосвязанных учебных задач: обеспечить стройность юридических знаний как основы общей правовой культуры, с одной стороны, и, с другой, практическую востребованность в будущей профессии в качестве инструментария искусствоведческого труда.

Сложность их решения, как показала практика преподавания, связана с отсутствием базовой юридической подготовки. Это обстоятельство требует специального учебного модуля по основам теории права, имеющего целью овладение понятийным аппаратом и формирование представлений о праве в целом как социальном регуляторе общественной жизни, его системе и содержании. Овладение этим учебным модулем имеет принципиальное значение, ибо на нем строится преподавание последующих, практически ориентированных частей специального курса. Помимо абсолютной новизны предмета и ограниченности учебного времени важную роль играет учет особенностей творческого мышления будущих искусствоведов, связанного с предметной областью своей профессии, его склонности к художественной образности в ущерб абстрактно-логической составляющей.

В этой связи, как показал учебный опыт, представляется эффективным включение в программу курса тем по истории права и искусства, раскрывающих их глубинные генетические связи. Методологически эта тема

основывается на курсе культурологии, точнее, антропо-социокультурной концепции происхождения человека. Согласно ее основным положениям, двигателем прогресса выступали древние племена, занимавшиеся облавной охотой на крупного зверя. Этот промысел помимо развития чисто человеческих способностей к проектному мышлению и осознанным коммуникациям требовал упорядочения отношений в группе охотников, позволяющих реализовать интегративное качество их совокупного социального целого и тем самым обеспечить успешность охоты. В условиях неразвитости устной речи и отсутствия письменности жизненно необходимый опыт совместной жизни и деятельности усваивался и транслировался от поколения к поколению посредством коллективных ритуально-обрядовых действий, в основе которых лежали наглядно-демонстрационные интонационные, пластические и изобразительные образы, символы и знаки. При этом важно иметь в виду, что, в отличие от животных, социальный опыт человека генетически не кодировался и не транслировался, а закреплялся в формах архетипов коллективного бессознательного, опредмечивался и бытовал в формах народного художественного творчества.

Будучи не в силах понять истинные причины успешной охоты, которая обеспечивала выживаемость племени, не отделяя себя от природы, древний человек увязывал ее с действием сверхъестественных сил. Древние охотничьи ритуалы и обряды выступали формой коммуникации с ними, преследуя цели получения их благоволения. Действием этих сверхъестественных сил освящался общественный порядок, а произведения народного художественного творчества призывались этот порядок специфически опредметить.

Таким образом, можно утверждать, что первые произведения искусства изначально имели нормативный смысл, имели цели выразить и утвердить необходимую гармонию совместной жизни и деятельности. И лишь в дальнейшем они приобрели самостоятельную эстетическую ценность. Данный тезис хорошо иллюстрируется на примере сохранившегося до наших времен архаического праздника обских угров «Медвежьи игрища»[1].

Такая практика нормирования социальной жизни на разных ее уровнях, от семейно-бытовых до межплеменных, в образных формах народного художественного творчества получила дальнейшее развитие при переходе к оседлому образу жизни, развитии земледелия и скотоводства, тесной привязке производства к солярным циклам. Возникновение праздично-обрядовых календарей и их художественно-образные формы помимо нормирования социальной жизни имели целью ее упорядочение во времени, синхронизацию с ритмами природы. Вершиной социального нормотворчества в формах произведений народного искусства стал фольклор в его узком понимании как устное народное творчество. Былины,

[1] *Сагалаев К.А.* Медвежий праздник современных казымскихxантов. [Электронный ресурс.] – Режим доступа: //www.philology.nsc.ru/departments/folklor/monogr/tr_i_inn/articles/05_Sagalaev.pdf (дата обращения:01.11.2017).

сказания, притчи, пословицы, поговорки и другие его формы, включая неписаное народное право, имели в своей основе нравоучительное содержание о должном и возможном поведении[1]. Характерным примером может служить адыгское «Адыгэ Хабзэ».

С возникновением новой формы общественной организации – государства – и развитием юридического права соционормирующее содержание народной художественной культуры постепенно свелось к нормам морали как представлению о должном поведении с позиций общечеловеческих представлений о добре и справедливости.

Возникновение и развитие классического искусства, его отдельных видов и жанров вплоть до Нового времени сохраняло в себе нравственное ядро и одновременно набирало силу активного проводника искусственно конструируемых норм юридического права. В системе подготовки юристов не случайно читается специализированный курс «Право и история художественной культуры»[2]. Произведения искусства рассматриваются в нем как памятники права, которые специфически нормировали общественную жизнь убедительной силой художественного образа. Включение такого рода темы в программу правовой подготовки искусствоведов с расстановкой акцентов на истории нормативных функций искусства позволяет расширить представления студентов о социальной миссии художественной культуры. И точно так же, как использование при преподавании юридических дисциплин будущим специалистам в области права идей, образов и высоких истин, почерпнутых из сокровищницы искусства, позволяет существенно повысить усвоение знаний за счет включения образного мышления, аналогичным образом правовые дисциплины расширяют мыслительный инструментарий искусствоведа абстрактно-логической составляющей[3].

С наступлением Нового времени, развитием науки, технологий, организацией массовых производств и формированием рыночной экономики художественная культура и искусство постепенно свелись к сфере досуга и развлечения, к эстетическому потреблению как переживанию чувства прекрасного, а из произведений искусства стало исчезать нормирующее нравственное звучание. При этом искусство активно востребовалось рыночной экономикой для утверждения новой индивидуалистической этики. Выхолащивание из произведений массового искусства нравственного

[1] *Цихоцкий А.В.* Пословицы как источник устного народного права / А.В. Цихоцкий // Государство и право: теория и практика: Межвузовский сборник научных трудов. Калининград: Калининградский гос. ун-т, 2002. № 1. С. 14–30.

[2] Право и история художественной культуры: учеб. Пособие для студентов вузов, обучающихся по направлению «Юриспруденция» / [В.Г. Вишневский и др.]; под ред. М.М. Рассолова. М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012. 431 с.

[3] *Алексеев А.И.* Взаимодействие права и искусства // Вестник Московской государственной академии делового администрирования. Серия: Философские, социальные и естественные науки. 2011. № 1. С. 23–31.

содержания обусловливалось запросами рыночной экономики, ибо мораль и коммерция, целью которой является извлечение прибыли, принципиально не совместимы.

Более того, и на это обращает внимание профессиональное юридическое сообщество, в условиях свободы творческого самовыражения, в погоне за продвижением произведений искусства на рынках товаров и услуг наметилась негативная и очень опасная тенденция превращения искусства в проводник деградации общественных нравов, пропаганды насилия и вседозволенности, провоцирующей преступные и иные общественно опасные деяния.

Изложенная методологическая посылка позволяет сформировать мотивацию на более глубокое изучение основных практически ориентированных учебных модулей «Правовое регулирование сферы культуры и искусства» и «Правовые основы творческого предпринимательства».

Ядром освоения первого из перечисленных учебных модулей служит федеральный закон «Основы законодательства Российской Федерации о культуре», последовательные теоретические и практические комментарии к которому позволяют в условиях ограниченного бюджета времени сделать курс компактным и эффективным. Сквозной темой, обсуждаемой в ходе аудиторных занятий, выступает проблема свободы творчества и социальной ответственности художника за результаты своего труда. В ходе ее раскрытия осмысливаются такие важные для будущей профессии вопросы, как социальный статус художника, организация его творческой работы, экономические модели функционирования и развития искусства, художник и власть, художник и рынок, новые сферы занятости искусствоведа в качестве активного участника рыночных отношений.

Необходимо отметить, что в условиях отсутствия дисциплин прямого мировоззренческого характера цикл учебных модулей правовой подготовки имеет выраженный характер гражданского воспитания будущих специалистов в области теории и истории искусства.

Последний учебный модуль в основном своем содержании раскрывает российское гражданское законодательство применительно к понятиям творческих индустрий и гражданского оборота произведений искусства. Именно здесь даются основные понятия гражданского права, вопросы оценки, продажи и ввоза–вывоза произведений искусства. Основное время уделяется изучению вопросов права интеллектуальной собственности в их различных приложениях к отдельным видам произведений искусства. Помимо собственно традиционных вопросов авторского права и смежных прав специальное внимание уделяется патентному праву (изобретения в области реставрации произведений искусства и промышленные образцы как произведения дизайнерского искусства), праву на наименование мест происхождения товаров (произведения художественных промыслов и ремесел), а также на товарные знаки и иные средства индивидуализации (произведения графического дизайна).

Эффективной формой закрепления полученных знаний служит подготовка курсовых работ. При этом их содержание тесно увязывается с те-

матикой магистерских диссертаций. В ходе проведения исследований магистры получают возможность углубить свои искусствоведческие компетенции путем использования принципиально нового инструментария правовых знаний, осмысления проблем правового регулирования избранной предметной области искусствоведческих исследований и гражданского оборота прав интеллектуальной собственности, ее правовой охраны и защиты.

Таким образом, не претендуя на полное раскрытие проблемы правовой подготовки искусствоведов, отметим, что сегодня она призвана сформировать общую правовую культуру законопослушного гражданина страны, расширить исследовательский потенциал на основе анализа взаимоотношений права и художественной культуры и раскрытия социорегулирующего содержания произведений искусства, обеспечить успешную адаптацию традиционных искусствоведческих знаний к условиям рыночной экономики, повысить уровень личной конкурентоспособности и востребованности на рынках творческих индустрий.

Специфика содержания обучения основывается на учете и всестороннем использовании глубинных взаимосвязей юридического и эстетического в общественном развитии в контексте рассмотрения права как явления духовной культуры.

Опыт реализации данного подхода в Центре инновационных образовательных проектов Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии имени А.Л. Штиглица на потоках подготовки магистров по специальностям «Искусство и гуманитарные науки» и «Арт-бизнес» показал высокую мотивацию будущих искусствоведов на овладение правовыми знаниями.

Профессия искусствоведа сегодня предполагает нравственный выбор: пойти в услужение к рынку либо последовательно отстаивать традиционные социальные функции искусства. Вопрос исключительно важный. Он упирается в дилемму свободы творчества и социальной ответственности художника, а значит, и нравственную позицию искусствоведа, призванного произведения художника «продвигать».

И сверхзадача, говоря словами К.С. Станиславского, специализированной правовой подготовки искусствоведов как раз и заключается в том, чтобы помочь им сделать свой осознанный нравственный выбор.

В.М. Келле

«Все мы родом из детства» (о музыке для детей Бориса Чайковского)

Назвав свою статью словами Сент-Экзюпери, мы намеренно уходим от пафосного и тривиального утверждения о важности темы музыкального воспитания детей. Занимаясь современной академической музыкой и приблизившись в очередной раз к музыке для детей[1], автор по-новому почувствовал, насколько эти две области – плоды музыкального творчества и «пища», на которой воспитываются дети – связаны, *взаимозависимы*. Дети – воплощенное представление о нашем будущем и его реальное будущее.

Есть мнение, которое, в частности, высказывают некоторые композиторы, что детям не надо ничего специально предлагать, они сами выберут себе музыку. В этом, как кажется, кроется опасность – дети могут выбрать нечто по принципу узнавания, например расхожую и навязчивую поп-музыку (не детскую по сути)… Язык классической музыки так и останется для них далеким, непонятным, а высокое искусство – невостребованным.

Вопрос «что есть музыка для детей», какими свойствами она обладает, не столь прост, как может показаться. Прямого ответа в музыковедческой литературе нам не встретилось, хотя о детской музыке много написано в контексте творчества того или иного композитора. В психологических исследованиях начиная с Руссо со всей очевидностью заявлено, что ребенок – не просто маленький взрослый, который меньше знает или меньше умеет, а *существо, обладающее качественно иной психикой*. Призыв Жан-Жака Руссо – «Дайте детству созреть в детстве» – кажется необыкновенно точным. Психологи единодушны в том, что в основном лет до пяти дети повторяют окружающее. А поскольку эмоциональное воздействие

[1] Как учредитель и руководитель «Фонда сохранения творческого наследия Бориса Чайковского» автор близко соприкоснулся с музыкой для детей в процессе подготовки к печати сборника песен из сказок, музыку к которым написал Б. Чайковский. Сборник был издан в 2016 году при финансовой поддержке Национального Фонда Поддержки Правообладателей.

на ребенка (в данном случае произведений искусства) наиболее сильное, то и фиксация его внимания на ценной музыке принципиально важна.

Однажды на семинаре по критике (многие студенты-музыковеды Гнесинского вуза работали в это время с детьми) мы попытались понять, что есть «музыка для детей»[1], применив эмпирический метод. Мы пропели песни и поиграли в те игры, которые предлагались в методических пособиях для детей раннего возраста. Произведения классиков были сосредоточены в основном в разделе «Музыка для слушания», а для пения и игр предлагались произведения композиторов-современников. Нам представился определенный набор типичных свойств детского учебного репертуара: преобладание диатонических ладов, жанровая ритмика, опора на попевки, простая фактура, принцип повторности, миниатюрность. А главное, образные названия пьес и песен – «Зайчик», «Белочка», «Собачка», «Дождик», «Домик». Наблюдения не дали, однако, нам понимания того, почему, к примеру, в пьесах Прокофьева та же диатоника, жанрово-танцевальная ритмика или другие подобные свойства создают емкие образы, сквозь которые угадывается целый мир. В то же время иная музыка для детей, с которой мы познакомились, демонстрировала некий плоский смысл. И обозначенные в их заглавиях образы как-то странно походили друг на друга…

Анализ особенностей детской музыки на уровне анализа текста (при внешнем сходстве средств) не мог объяснить разную художественную ценность того или иного сочинения. Мы натолкнулись на метафизическую сущность высоких образцов…

Один из советов юному музыканту Шумана звучит так: «На сладостях, пирожных и конфетах ни один ребенок не вырастет здоровым человеком. Духовная пища так же, как и телесная, должна быть простой и здоровой. Великие мастера достаточно позаботились о такой пище; пользуйся ею»[2].

В приведенном высказывании Бориса Чайковского (это его ответ на вопрос «какой должна быть музыка для детей?») также говорится о качественной музыке для детей: «Убежден, барьера между взрослой и детской музыкой нет. Как мне кажется, сложное и непонятное для ребят то, что лишено яркости, эмоциональной убедительности. *Детская музыка не должна быть какой-то особенной, но только еще лучше*»[3].

Иными словами, приспособление, простоватость, подслащивание музыкальной пищи для детей противостоит высокой простоте (строгости, без излишеств и трюизмов) и ярко эмоциональной содержательности.

[1] В статье понятия «музыка для детей» и «детская музыка» используются как синонимы. В данном случае мы не имеем в виду под понятием «детская музыка» музыку, сочиненную детьми. В статье мы не делаем также принципиального разграничения между музыкой для исполнения и для слушания. Нас интересует музыка, предназначенная детям и психологически созвучная им.

[2] *Шуман Р.* Жизненные правила для музыкантов (1850) / Пер. с немецкого. М., 1959. С.8.

[3] Из интервью композитора автору статьи.

В данной статье мы не имеем возможности рассуждать о детской музыке в аксиологическом ракурсе, но оставляем за собой право считать, что детская музыка Бориса Чайковского относится к наиболее ценным образцам таковой, созданной во второй половине XX века. Поэтому, говоря о некоторых ее особенностях, мы соприкасаемся со специфическими свойствами художественно высокой музыки для детей в целом.

Границы между *детской* и *взрослой* музыкой нет (только если иметь в виду обусловленную физиологическими возможностями недоступность протяженных сочинений многим детям). Однако есть своя специфика. Принципиальной границы детского и взрослого мира (в данном контексте – художественного) не может быть, так как психика художника (гения) не имеет *линейного* возраста души, а представляет собой совмещенность времен – детства, молодости, зрелости, старости, как у Шумана в «Детских сценах», «Märchenbilder» или Седьмой симфонии Прокофьева. С одной стороны, это совсем не детская музыка, а с другой – очень детская! Но не потому, что в этих сочинениях есть фантастичность, танцевальность (полонез, вальсик или марш), а по исповедальной искренности, чистоте, беззащитности. Можно сказать, что практически любая музыка открыта для детей, особенно произведения тех авторов, которые остаются детьми, а потому и общаются с детьми *на равных*. В таких опусах присутствует и *детскость*, и *взрослость*, отсутствует снисходительность.

Сказанное в полной мере относится к музыке Бориса Чайковского. *Детское* у него (как у любого великого музыканта) не выглядит как отдельный ящичек, где лежат детские вещи, а ощущается как *константа мировоззрения*. Поэтому и «выход в детство» (особая легкость, чистота, как бы наивная радость) во взрослой музыке (часто в заключительных частях и разделах) столь естественен.

Музыка для детей, которую сочинил Борис Чайковский, малоизвестна, как, впрочем, и все его творчество. Художественный мир композитора во многом остается сокрытым. Ни авангардный, ни официозный композитор советской эпохи. *Неприсоединившийся* – есть и такое определение независимой творческой позиции музыканта, которую можно понять через дневниковое высказывание близкого ему по духу поэта Давида Самойлова: «Поэзия стала падать в XX веке, когда понятие о ее величине заменилось понятием о ее направлениях». Новая по существу музыка композитора[1] – классическая в своей основе.

Борисом Александровичем Чайковским написано немало сочинений для юных пианистов (далее мы приводим список его сочинений для детей). В статье мы обращаемся к сочинениям, написанным в жанре

[1] Достаточно указать лишь на один факт – прием коллажа в симфоническом жанре, появившийся во Второй симфонии Б. Чайковского раньше коллажных фрагментов в Пятнадцатой Шостаковича, Первой Шнитке и суперколлажной Симфонии Л. Берио.

музыкальных сказок[1], доступным детям независимо от того, обучаются они музыке или нет. Понятно, что для детской психики, легко входящей в воображаемые ситуации, сказка – универсальный жанр, несущий осознание мира, где все взаимосвязано.

Литературная основа музыкальных сказок композитора – авторские сказки Ганса-Кристиана Андерсена, Шарля Перро, Давида Самойлова, в которых нет плоского реализма, слащавости, уменьшенных суффиксов. В сказках Самойлова, правда, нет трагического, однако и там происходят драматические события, преодолеваются опасности, сталкиваются разные характеры и поступки героев. Дидактика скрыта под юмором и иронией, например:

Если ты собрался в гости – не опаздывай,
А в гостях дурной характер не показывай!..

Или имеет вид каламбурной рифмы, основанной на омонимической игре:

Я волшебник-людоед,
Но людей не надо есть,
Ибо даже людоеду люди могут надоесть.

Радио-сказки с музыкой Бориса Чайковского оказались вполне доступными для исполнения детьми, и в виде отдельных песенок, и как целостные театральные постановки. Первое впечатление, что они написаны очень простым языком, сменяется пониманием того, что их простота, как знак некоей высшей естественности, соединяется с изысканным разнообразием и свежестью в использовании, казалось бы, традиционных средств. Об этой стилистике хочется сказать поэтической строкой Давида Самойлова: «Шуберт Франц не сочиняет; как поется, так поет». Как представляется, усложненность, надуманность, многословность некоторых современных произведений для детей или нарочитая облегченность, бедность и штампованность – те две крайности, которые можно встретить в музыке некоторых современных композиторов. Стиль Бориса Чайковского лежит в золотой середине.

Разыгрываемая (в аудиозаписи или на сцене) сказка в полной мере соответствует особенностям детского творческого мышления и восприятия. «*Первичной формой детского творчества является творчество синкретическое,* в котором отдельные виды искусства еще не расчленены ... (например, ребенок рисует и одновременно рассказывает о том, что рисует). Этот синкретизм указывает на тот общий корень, из которого разъединились все отдельные виды детского искусства. Этим общим корнем является игра ребенка, которая служит подготовительной ступенью его художественного творчества»[2].Синкретическая природа театрального

[1] Сказки эти были созданы в жанре радиопередач для детей и исполнены высочайшего уровня актерами – Н. Литвиновым, А. Кубацким, М. Названовым, Г. Вициным, Р. Пляттом, Б. Толмазовым. Их актерское пение сопровождалось блистательным инструментальным ансамблем под управлением Л. Пятигорского, В. Ширинского и Л. Гершковича.

[2] *Выготский Л.С.* Воображение и творчество в детском возрасте.М.: Просвещение, 1991. С. 58-59.

представления дает радостное чувство свободы, какое и возможно лишь в игре. В своих размышлениях об эстетическом воспитании человека многие мыслители (вспомним Ф. Шиллера, Й. Хейзингу) писали, что человек вполне человек лишь тогда, когда он играет. Игра – суть искусства, и ее прямое присутствие особенно важно в детском возрасте. Это спасительный маяк, уводящий методы развития детей от академизма.

Обратимся к конкретным музыкальным особенностям сказок Бориса Чайковского. Характерна песенка для маленьких «Мы идем к Слоненку в гости» из сказки «У Слоненка день рождения» (пример 1). Во вступлении повторяющейся фигурой басового голоса задано естественное движение, пошаговый темпоритм[1]. Но уже на этом узеньком временном отрезке присутствует ритмическая игра – в инструментовке песни на каждую вторую восьмую от звонкого удара бубна возникает смещение сильной доли. В попевочном мелодическом движении куплета появляется то сжатие ритма стиха (затакт), то расширение (на слоги *де-ни-е*). Оно подчеркнуто, кроме того, восходящим ходом мелодии на сексту. Стих Самойлова начинается четырехстопным ямбом, переходит в двустопный, затем возвращается к начальному. Ритмика мелодии, созданной композитором, не совпадает с ритмикой стиха, увеличение вдвое длительностей второго, третьего и четвертого слогов (рож-) *де–ни – е* делает эти слоги равноакцентными.
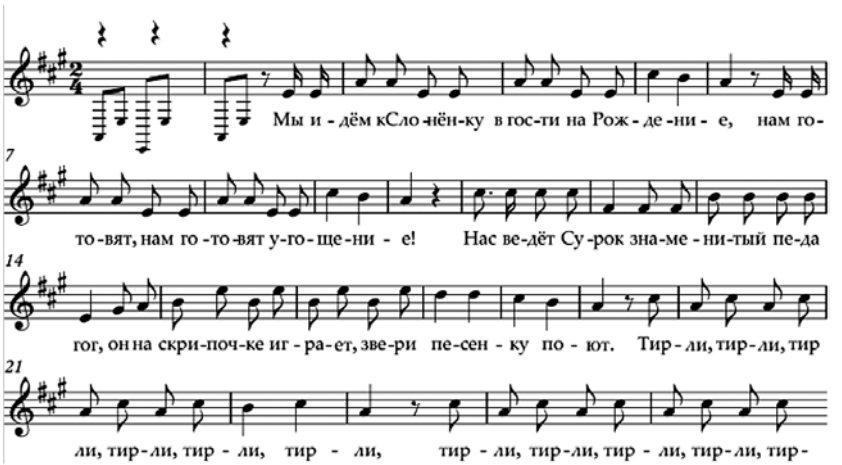
В этой песенке есть припевка в виде фонической имитации скрипки «тирли-тирли», свойственная скоморошине и аутентичному фольклору (припевки типа ай лю-ли, ду-ли). Такое воссоздание свойств архаической культуры (встречается и в других сказочных стихах поэта) отнюдь не случайно, а скорее, осознанно. Давид Самойлович Самойлов изучал стихосложение, в частности народное, издал «Книгу о русской рифме». Далее на словах «Нас ведет Сурок» появляется так называемый встречный ритм (пунктирный). Подмеченные нюансы омузыкаливания ритмики стиха создают дополнительные, скрытые от глаз, но ощутимые слухом разнообразные нюансы (пример 1).

Дети одновременно с пением этой песенки могут шагать (по сюжету выходить на сцену) под ритмическую пульсацию восьмыми длительностями, подыгрывать себе на бубне (или других шумовых инструментах), а также кто-то может исполнять несложные (хотя бы по пустым струнам) скрипичные фигуры.
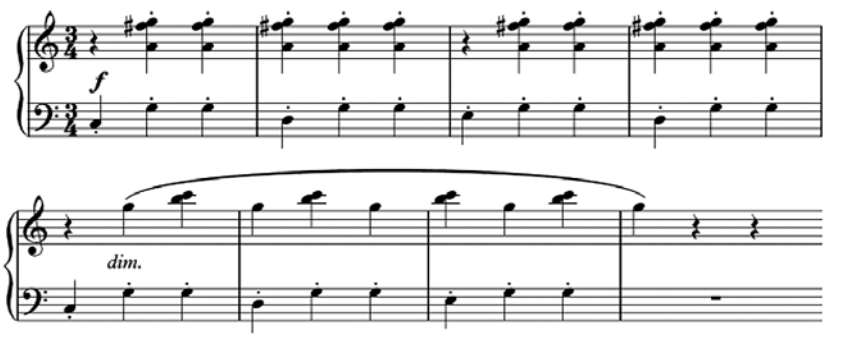
Обратимся к песенке Поросенка Хрюка из той же сказки. В сказках о животных (Самойловым написано четыре сказки о приключениях Слоненка и его друзей, тексты которых соединились с музыкой Б. Чайковского) поэт с юмором (а порой самоиронией самих героев, как Хрюк) подмечает особенности поведения и отношений между ними, уподобляя их проделки и характеры людским. Сказки о животных привлекательны этим

[1] Вспомним, что приоритет ритмического начала, формирующий неразрывность психического и физиологического начал, убедительно отстаивал в своей системе музыкального воспитания Карл Орф.

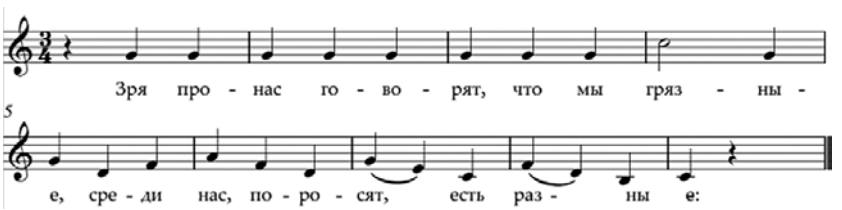
Пример 1



Пример 2



Пример 3



не прямым, а несколько отстраненным уподоблением человеческой натуре.
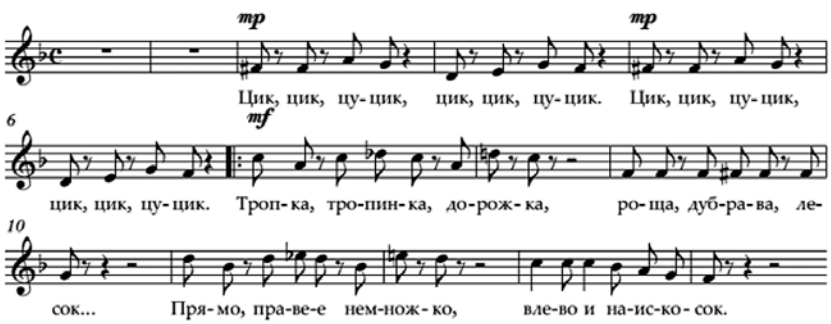
Маленькое вступление к песне представляет собой похрюкивающий (из-за прилепившейся в верхнем голосе малой секунды – fis-g) вальсок с подскоком (пример 2). В пятом – шестом и седьмом тактах двудольная фигура накладывается на трехдольный вальсовый бас, из-за чего возникает простейшая, но яркая игра смещенных акцентов.

Мелодическая линия начинается как ритмизованная речь (с определенной высотой). Дальше происходит ритмическое раздувание слогов (увеличение длительности на слоге **гряз**), вследствие чего появляется по два акцента (последний слог приходится на сильную долю) в слове гр**Я**зны**Е** и дальше в словах р**А**зны**Е**, гл**У**пы**Е** (пример 3). Выразительные распевы

слогов на две ноты-доли в словах поро-СЯ-ЯТ, ПО-О-росята – это тонко воспроизведенная мимическая гримаса. Исполненные с особой выразительностью детскими голосами распевания слогов вызывают ассоциации с лицедейством скоморохов, сопровождающих свое пение пантомимой, кривлянием, утрированной мимикой.

Песня «Тропка, тропинка, дорожка» из сказки «Слоненок-турист» звучит в духе детского фольклора (пример 4). Текст напоминает припевку, приговорку, считалочку или плясовую прибаутку (хотя он лишен сюжетности или выражения состояния героя). Песенку можно было бы петь и вообще без слов на слоги «тра-ля-ля-ля» или на нечто подобное. Это мелодия веселого (можно сказать, заводного, веселящего) характера, пронизанная паузами, которые укорачивают и облегчают звучание слогов текста, придавая напеву подчеркнуто стаккатный штрих и подпрыгивающую ритмику. И здесь мы встречаем нарочито сбивающиеся в музыкальной ритмике размеры (синкопа на союз И наискосок, а также синкопы в инструментальной связке-подхвате)[1].

Пример 4
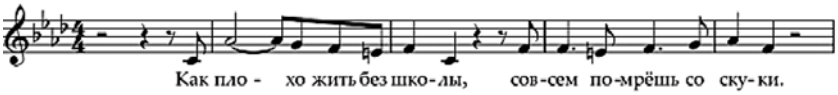


Понятно, что, исполняя «Цуцика», дети могут легонько подпрыгивать, хлопать в ладоши или делать короткие покачивающиеся движения в ритм корпусом.

В сказке «Слоненок пошел учиться» финальная песенка написана на такой текст:

Как плохо жить без школы,
Совсем помрешь от скуки.
Да сгинут все болезни!
Да здравствуют науки –
Задачки,
Сочинения
И физика,
И химия!
Займусь-ка лучше ими я,
Займусь-ка лучше ими я.
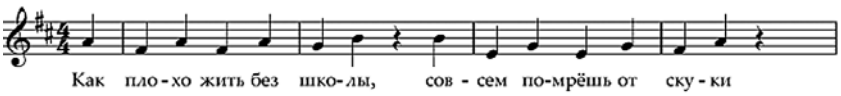
[1] Важная деталь: смещение ритмического акцента происходит перед словом наискосок (влево и наискосок), как бы пространственно указывая на поворот.

Обратившись к этому тексту, наверняка можно представить себе подобную мелодию на первые строки, как выражение грусти и скуки, которые ощущает герой, Слоненок:



Пример 5

У Бориса Чайковского слова «Как плохо жить без школы» неожиданно ложатся на приплясывающий мажорный говорок! Никакой разницы между скукой, гимном наукам и желанием работать автор не делает. Так проявляется скрытая ирония, выражающая радость свободного детства, а вместе с тем обеспечивающая целостность музыкально-тематического развития, свободного от ставшего шаблоном обязательного следования музыкальной интонации за словом… Встречный ритм в приплясывающей интонации мягко утрирует смысл, перенося акценты в словах школ**Ы**, скук**И** на последний слог. Возникает своего рода смысловой перевертыш, словесная игра, свойственная поэтике обэриутов:



Пример 6

В приведенных примерах видны художественные особенности поэзии Самойлова и музыки Чайковского, обладающих тонкими слово- и звукотворческими возможностями.

В статье мы остановились на веселых сказках на тексты Самойлова. Однако в наследии композитора есть и иные детские произведения – трагического характера («Оловянный солдатик» по Андерсену) и высокого романтического строя, как, например, «Лоскутик и Облако» (по сказке С. Прокофьевой, положенной в основу мультфильма, которая может жить и в сценической версии как своего рода мини-опера с разговорными диалогами).

«Так как и добро, и зло суть по существу силы порядка духовного, то и взращивание добра, и сущностное искоренение зла возможны только в порядке духовного действия изнутри на человеческую волю или на душевный строй личности, т. е. в порядке духовного воспитания, которое мыслимо только в стихии свободы и есть в конечном счете свободное самовоспитание – свободное восприятие и внедрение в душу благодатных сил, под действием которых зло как бы само собой рассеивается, исчезает, как тьма перед лучом света. Наоборот, никакое принуждение, никакой закон, который есть всегда приказ или запрещение, никакие, даже самые суровые кары не могут сущностно уничтожить ни атома зла, сущностно взрастить ни атома добра»[1]. Это высказывание С.Л. Франка,

[1] *Франк С.Л.* По ту сторону правого и левого: Сб. статей. YMKA-PRESSPARIS, 1972. С. 91.

взятое из контекста рассуждений о социальной жизни, здесь перенесено в контекст разговора о детском воспитании. Оно точно и глубоко выражает суть нашего представления о ценности воздействия хорошей детской музыки (в которой есть игровая стихия свободы) на душу ребенка.

Музыка для детей Бориса Чайковского глубока и богата смыслами, оттенками выражения, юмором, игровой легкостью и естественностью. Она воспитывает высокие чувства, развивает художественное воображение и безукоризненный эстетический вкус. Помимо того, для профессионального музыкального развития детей подобные произведения помогают формировать универсального артиста (чтеца, певца, актера, мима, аккомпанирующего на ударных или других инструментах исполнителя).

Эти песни и целые сказки могут с успехом использоваться в педагогической работе – для занятий по сольфеджио, а также для слушания детьми, пополнить репертуар хора младших школьников. Некоторые сказки могут послужить основой для театрализованных спектаклей[1].

Музыка Б. Чайковского к радиопостановкам для детей:

Свинопас (сказка Х.-К. Андерсена) – 1954 г.
Новое платье короля (по сказке Х.-К. Андерсена) – 1955 г.
Волшебный барабан (по пьесе Дж. Родари) – 1956 г.
Оловянный солдатик (по сказке Х.-К. Андерсена) – 1956 г.
Слоненок пошел учиться (сценарий и стихи Д. Самойлова) – 1956 г.
Калоши счастья (по сказке Х.-К. Андерсена) – 1958 г.
У Слоненка день рождения (сценарий и стихи Д. Самойлова) – 1959 г.
Пингвиненок (сценарий Л. Аркадьева) – 1962 г.
Слоненок-турист (сценарий и стихи Д. Самойлова) –1965 г.
Кот в сапогах (по сказке Ш. Перро, сценарий и стихи Д. Самойлова) –1971 г.
Слоненок заболел (сценарий и стихи Д. Самойлова) – 1978 г.
Папа, мама, Капа и Волк (по сказке Ш. Перро, сценарий и стихи Д. Самойлова) – 1979 г.

Сочинения для фортепиано:

Три этюда для фортепиано – 1935 г.

Пять пьес для фортепиано – 1935 г.
Мелодия, Марш, Пастораль, Вальс, Мазурка

Пять прелюдий для фортепиано – 1936 г.

[1] С театральными постановками ДМШ имени Д.Д. Шостаковича, ДШИ имени С.Т. Рихтера и ДШИ №4 города Балашиха можно познакомиться по видеозаписи концерт Фонда Бориса Чайковского 15 октября 2017 года на сайте http://boristchaikovsky.ru.

Пять пьес для фортепиано – 1938 г.:
Прелюдия, Сказка, Воспоминание, Мазурка, Рассказ

Две пьесы для фортепиано – 1945 г.:
Прелюдия, Марш

Восемь детских пьес для фортепиано – 1952 г.:
Веселая прогулка, Осенний день, Вальс, Марш, Первый дождь, Фугетта, Романс, Маленькая соната

Пентатоника. Шесть легких пьес для фортепиано – 1993 г.:
Марш, Дождик, Две птицы, Мама, Далекие годы, Река течет

Натуральные лады. Семь миниатюр для фортепиано – 1993 г.:
Утро, Напев, Токкатина, Ненастье, Вечером, Сказочка, Приветливый день

А.В. Григораш

Современное искусство в контексте креативного образования

Посвящается Наталье Осмининой, моей маме и самому главному учителю.

Сегодня посетитель музея современного искусства часто не может подойти к тому или иному шедевру, так как его заслоняет то чтец стихотворного экспромта, то дети, рисующие прямо на полу, то музыкант с гитарой или сам художник, который во главе с толпой зрителей ходит от одного экспоната к другому с завязанными глазами. Такие ситуации далеки от классического «предстояния» зрителя перед арт-объектом, внимательно читающего экспликацию, долго разглядывающего работу или прохаживающегося по инсталляции. Все это примеры различной реализации парадигмы креативного образования.

Наше время характеризуется популяризацией креативности – креативное образование[1], креативный класс[2], креативная экономика… Истоки подобной «моды» синхронны началу эпохи современного искусства. Уже в 1950 году психолог Джой Гилфорд выделяет креативность как самостоятельную тему для исследования и популяризирует ее[3]. Креативность, как и интеллект, трактуется как одна из составляющих структуры мышления. В 1954 году Алекс Осборн основывает Фонд креативного образования, правда, с упором на развитие креативной методики решения проблем при брейнсторминге. Пол Торренс несколько позже, в 1966 году, предлагает тест оценки творческого мышления, где выделяет беглость, гибкость, оригинальность и тщательность мышления.

[1] Подробнее см.: *Aleinikov A.G.* Creative Pedagogy and Creative Meta Pedagogy // The Progress of Education.Vol. LXV.1990. №12. P. 274–280.

[2] *Флорида Р.* Креативный класс. Люди, которые меняют будущее.М.: Классика – XXI, 2007. 432 с.

[3] *Guilford J.P.* Creativity// American Psychologist. 1950. Vol. 5.№9. P. 444–454.

В русском языке, как это показывает Н.М. Азарова в статье «Креативность как слово и как концепт»[1], стоит разграничить понятия «творчество» и «креативность». В отличие от творчества, креативность – это процесс целенаправленного самовыражения, которое будет потом оценено по степени новизны.

Остается неясным, когда именно зашла речь о становлении и развитии креативного образования. Его популяризация с начала 1970-х годов связана с именем американца венгерских кровей Михая Чиксентмихайи[2]. Он предложил идею «потокового состояния», некоей гармонии, в котором пребывает человек счастливый, благополучный и креативный. Группа в потоковом состоянии может эффективно заниматься брейнстормингом[3], где приветствуются и разные мнения, и мобильность, и творческая, дизайнерская обстановка, и визуализация.

Частным случаем креативного образования можно до некоторой степени считать «дизайн-мышление». Одной из первых работ об этом феномене стал труд Петера Рове, вышедший в 1987 году. Дизайн-мышление отличают антропоцентричность, разнообразные эксперименты, редизайн и наглядность идей, возможность опробовать на моделях новый дизайн. Мы видим, что визуализация и более раскрепощенное отношение к экспериментам роднят креативное и дизайн-мышление. Важно, что и то, и другое всегда направлено на результат, на нестандартное решение проблемы. Также нестандартность может быть присуща и самой постановке проблемы. Как блестяще подмечает в своих лекциях Оксана Мороз[4], дизайн-мышление при создании новой вещи часто учитывает и радикальный опыт. Например, при создании новой пары обуви фешн-дизайнеры учитывают как пожелания моды, так и требования к удобству ботинок для инвалидов и т. п.

Современное искусство, знакомое российскому зрителю по радикальным перформансам, а зарубежному – по биеннале, граффити и паблик-арту, расценивается на обывательском уровне как радикальный, ненормативный опыт и, безусловно, нестандартная ситуация, даже при визите в музей. Современное искусство проблематизирует и зачастую размывает границы[5] между самим художественным миром и повседневной жизнью, высокой и низкой культурой, элитарностью и массовым производством[5].

[1] *Азарова Н.М.* Креативность как слово и как концепт // Критика и семиотика. 2014. №2. С.21–30.

[2] *Чиксентмихайи М.* Креативность: Психология открытий и изобретений. М., 2017.

[3] Брейнсторминг (англ. «мозговой штурм») – техника скоростного продуцирования группой советующихся абсолютно любых решений задачи. Используется с 1930-х годов.

[4] *Мороз О.* Дизайн-мышление // Постнаука. 1 марта 2017. URL:https://postnauka.ru/video/73144(дата обращения 24.10.2017).

[5] *Бонами Ф.* Я тоже так могу! Почему современное искусство все-таки искусство. М.: V-A-C press, 2013. 208 с.

[5] Если крайне упрощать ситуацию, то современным искусством называют искусство со второй половины XX века по сегодняшний день. Подробнее см., например: *Хофман В.* Основы современного искусства. Введение в его символические формы. СПб.: Академический проект, 2004. 560 с.

Креативность, как было указано выше, ассоциируется с модой, с новым, оригинальным, до того небывалым. Искусство продолжает этот ряд как ассоциация не-повседневного, не-обыденного[1]. Поэтому логично расценить присутствие креативного образования в музеях именно современного искусства как выход за рамки не только обыденности, но и привычной эстетической системы норм прекрасного и ужасного.

Синтез современного искусства и креативного образования вызывает ассоциацию с арт-терапией. Это понятие зафиксировал в 1938 году Адриан Хилл в своем отчете о занятиях искусством с туберкулезными больными. После Второй мировой войны арт-терапия активно использовалась для лечения жертв фашистов. Сегодня она мало признана, хотя и рекомендуется как методика лечения депрессии и самопознания. В Америке можно получить магистерскую степень арт-терапевта во многих государственных университетах. В России данное направление развито меньше, но есть, например, кафедры, посвященные арт-терапии, с возможностью повышения квалификации как на факультетах философии, так и психологии. В отечественном мире современного искусства практики художественного акционизма как арт-терапию разрабатывает в собственной школе перформанса PYRFYR в Москве с 2015 года перформансистка Лиза Морозова, которая является также кандидатом психологических наук. Если обратиться к западному опыту перформеров, то можно вспомнить псевдонаучные эксперименты в духе медитации Марины Абрамович. Однако арт-терапия направлена на излечение. Таким образом, применение этого метода всегда конечно. Креативное образование в этом смысле дает гораздо большие возможности и вариативность целей. Хотя как дизайн-мышление является частным случаем креативного мышления, так и арт-терапию можно назвать частным случаем креативного образования.

В современном контексте нам кажутся важными такие задачи креативного образования, как навыки развития эрудиции, умение выживать в нестандартной ситуации (например экономический кризис), быстрое и успешное ее преодоление и ответы на экзистенциальные вопросы искусства «Кто мы? Откуда мы? Куда мы идем?», если цитировать название одного из полотен Поля Гогена.

В современном искусстве часто преследуются цели проблематизации таких тем, как гендер, социальная несправедливость, страх смерти, боль и непонимание, грань красоты и уродства, высокие технологии как дегуманизация. В этом смысле смерть Анны Мандьеты является печальным, но ярким примером сразу нескольких тем, важных для современного искусства. Эта американская художница кубинского происхождения исследовала в своем творчестве границы социальной несправедливости, а также саморепрезентацию гендера – мужского и женского. В 1985 году она умерла, выпав из окна в Нью-Йорке. К тому моменту она была

[1] Подробнее про креативное образование и искусство см., например: ART AND CREATIVE EDUCATION URL:https://www.youtube.com/playlist?list=PLFL638Q5sm3qbPINA5JkePB2aWamGFpp (дата обращения 24.10.2017).

замужем за художником-минималистом Карлом Андре. У пары часто бывали ссоры, поэтому до сих пор не доказано, был ли это ее собственный шаг или результат натянутых отношений. Вину Андре не доказали, после чего его быстро выпустили под залог друга, также художника-минималиста Френка Стеллы. Таким образом, современное искусство, созвучное нашему сегодняшнему дню и недавнему прошлому, тем не менее связано с «вечными темами» и «вечными вопросами».

Среди институций, посвятивших себя современному искусству, в связи с креативным образованием легче всего выделить музеи, так как в них всегда есть научно-образовательный отдел. Среди лидеров по применению креативного образования можно назвать MoMA, Тейт Модерн и Центр Помпиду. В России можно вспомнить о Музее современного искусства «Гараж», ММАМ и Эрмитаже.

Если мы обратимся к деятельности MoMA в Нью-Йорке, то уже в 1950-х годах, когда Виктор Д'Амико был директором образовательного отдела, креативное образование активно обсуждалось и применялось. На сайте музея выложены записи самого Д'Амико[1], а также современная высокая оценка его деятельности, которую дает Брайли Расмуссен[2]. Она восхищается тем, как директор MoMA справлялся с гораздо более консервативной, чем современная, публикой в 1930–1960-х годах. Ему принадлежит идея костюмированного художественного карнавала для детей, который проводился в музее с 1942 по 1969 год, воплощая на практике кредо, изложенное в статье 1955 года: «Слишком часто креативное воспитание облекается в педагогический язык, скучный и бессмысленный для родителей. Креативное образование, имея научную основу, является динамическим процессом, который через реальный опыт захватывает и стимулирует человека смотреть»[3]. Сегодня, продолжая эксперименты 1950-х годов, музей активно применяет креативное образование для популяризации своей коллекции, о чем можно судить по он-лайн курсам на Курсере «Искусство и деятельность: интерактивные стратегии для занятий искусством», «Искусство и его изучение: стратегии обучения музейному делу в вашем классе» и «Искусство и идеи: обучая по темам».

Если MoMA в первую очередь ассоциируется с детской аудиторией, которую учат креативно мыслить и действовать, то Тейт Модерн работает с самой широкой публикой, но, прежде всего, со взрослыми. В текстах Тейт можно встретить, например, исследование «Художник как обучающий: Проверяя отношения между художественной практикой и педагогикой

[1] *Victor D'Amico Papers* URL: https://www.moma.org/learn/resources/archives/EAD/damicof (дата обращения 24.10.2017).

[2] Mining Modern Museum Education: Briley Rasmussen on Victor D'Amico. URL:https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/25/mining-modern-museum-education-briley-rasmussen-on-victor-d-amico/ (дата обращения 24.10.2017).

[3] THE MUSEUM OF MODERN ART. No. 19.1955 [Электронный источник] URL:https://www.moma.org/d/c/press_releases/W1siZiIsIjMyNTk3NyJdXQ.pdf?sha=e6cb5cd89e10e397.

в контексте галереи»[1]. Здесь важно, что художник передает свои знания, коммуницирует не с коллегами по цеху, а с неподготовленными зрителями, обывателями. Он учит их создавать произведения в художественном контексте и самостоятельно их трактовать. Такая депрофессионализация не нова, но институализирована именно в выставочном контексте. Предысторией к ней может служить Свободный университет Йозефа Бойса, созданный им в 1974 году согласно концепции, постулирующей, что каждый человек может быть художником и поэтому любой желающий любого возраста и талантов может сюда поступить. Сам же Бойс здесь отнюдь не нов в жесте стирания границ между художником и зрителем, профессионалом и профаном. Уже в истории авангарда мы встречаем демократизацию при поступлении во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, ограниченную лишь требованием совершеннолетия. Однако в связи с практикой креативного образования возникает вопрос – можно ли обучить гениальности? Ведь именно эта заветная черта отделяет художника от зрителя.

Есть и более радикальный пример вживания артистической личности в роль учителя. Певица Бьорк выпустила в 2011 году альбом «Биофилия», а к 2014 году разработала междисциплинарное приложение под тем же названием, которое способствует познанию науки через музыку и позволяет «вдохновить детей на изучение их собственной креативности и узнать больше о музыке и науке через новые технологии»[2].

Новые технологии, в том числе модные сейчас VR-проекты, предлагает и русский Эрмитаж, который работает с новым искусством в филиале Главного штаба.

Центр Помпиду разработал огромное количество курсов PAC (артистические и культурные проекты) для учителей, в том числе и под руководством художников. Такая нацеленность именно на учителей, на работу в первую очередь с детьми и подростками понятна, так как в Центре Помпиду есть отдельная Детская галерея.

В России Музей современного искусства «Гараж», впитав в себя зарубежный опыт, сочетает игровой подход к развитию «нестандартного мышления» у детской аудитории и креативное образование у взрослой. К тем же целям стремится и МАММ, хотя бы на уровне перенимания опыта у зарубежных коллег посредством обмена стажерами.

Из нашего краткого обзора можно сделать вывод, что отечественные выставочные институции в своем опыте развития креативного образования пока заметно отстают от зарубежных коллег.

Тактика креативного образования в случае с современным искусством позволяет проиграть две ситуации. Либо современный художник

[1] *Pringle E.* The Artist as Educator: Examining Relationships between Art Practice and Pedagogy in the Gallery Context. Tate Papersno.11 URL:http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/11/artist-as-educator-examining-relationships-between-art-practice-and-pedagogy-in-gallery-context(дата обращения 24.10.2017).

[2] Biophilia URL:https://ru.wikipedia.org/wiki/Biophilia (дата обращения 24.10.2017).

выступает в качестве учителя, ментора, либо сам обыватель творит в художественной институции, присоединяясь к миру искусства.

Креативное образование с его предложениями нестандартно мыслить, применять инновации при всем при том есть некоторый диктат оригинальности, который сродни обязательной новизне в современном искусстве, сколько бы раз в этой идее нового как абсолюта ни разочаровывались постмодернисты, стакисты и другие. В этом смысле работа концептуалиста Джона Балдессари «Я не буду делать скучное искусство», имитирующая по своему формальному решению отработку наказания в английской школе, когда фразу-аффирмацию нужно написать много раз, отлично отражает амбивалентность современного искусства и креативного образования, не только его положительные стороны, но и подводные камни и неразрешенные вопросы. Например, среди таких можно поставить вопрос о том, как креативное образование может работать с институциональной критикой в духе инсталляций Даниеля ван Бюрена или с неуловимым «искусством арт-ярмарок» Тино Сегала. Да и обязательно ли художник должен быть открыт к креативному образованию или не все радикальные опыты «озарений» могут выполнять образовательную функцию? В этом смысле не менее остроумная работа, чем у Балдессари, принадлежит российскому концептуалисту Юрию Альберту, водившему экскурсии по музеям, завязав зрителям глаза. Если, согласно его предположению, «искусство происходит у нас в голове», то можно предположить, что и креативность образования проявляется не в попытке оригинально преподнести материал, а в его оригинальной интерпретации учеником. Выход за рамки нормы разрушает некие правила и системы оценки критического подхода в образовании. И, конечно, такое смещение акцента с учителя на ученика, с искусства на ситуацию вне искусства, с творца на обывателя, или же обратная картина – имитация ситуации особых законов искусства с его озарениями и нелинейностью вносят в картину мира новую сложность.

Abstracts and Keywords

Vasilisa Aleksandrova

Pavel Lamm – Boris Asafyev Edition of the Opera "Khovanshchina" by Modest Mussorgsky. Bringing Forward a Scholarly Problem on the Basis of Archival Materials

Abstract: The article describes the collaborative work of two outstanding musicologists of the 20th century, P.A. Lamm and B.V. Asafyev, on the scholarly edition of M.P. Mussorgsky's opera "Khovanshchina" (the full score was completed in 1931 but did not appear in print). The present article's task is to determine the vectors of enquiry that would result in filling an important gap in the history of the 20th century Russian musicology. These vectors are collection and systematization in chronological order of the archival sources pertaining to their work on "Khovanshchina"; highlighting the similarities and differences between Lamm's and Asafyev's notions concerning editorial work; presenting of Asafyev's score of "Khovanshchina" as an addendum to his legacy as a composer; describing the double autograph manuscript by Lamm and Asafyev kept at RGALI as an object of research and comparing P. Lamm's – B. Asafyev's version of "Khovanshchina" with other editions of the opera.

Keywords: Russian opera, Modest Mussorgsky, Pavel Lamm, Boris Asafyev, "Khovanshchina".

Elena Artamonova

Unknown pages in Russian musical culture: to the history of the USSR national anthem's creation. Archival discoveries

Abstract: A commission to orchestrate the National Anthem of the USSR in 1943 has been neither widely publicised nor researched. The aim of this paper is to re-establish the sequence of events from the moment when Aleksandrov's song was proclaimed the Anthem and to re-evaluate the role of the Russian composer Sergei Vasilenko in its orchestration. The analysis and discussion of these subjects rely heavily on unpublished and little-explored materials on Vasilenko from the archives in Moscow.

Keywords: national anthem, orchestration, Politburo, contest, instrumentation.

Olga Baeva

Representation of the Ethnic World View in Architecture. Evidence from Armenian Architecture of the Lower Don

Abstract: The article dwells upon the world view of the Armenians of the Lower Don represented in the architecture. The author comes to the conclusion that their world view reflected the ideological principles of the Russian government, the construction practice of the Russian Empire and the ideas of Russian culture in general.

Keywords: Armenian architecture of the Lower Don; town-planning, Nakhichevan-on-Don, representation of the world view; ethnic world view.

Vladimir Belov, Yulia Karagod

The problems of higher education in Russia and abroad: a philosophical approach

Abstract: The article gives a brief overview of the main problems facing the higher school in Russia and abroad and suggests a philosophical approach to possible solutions of these problems. It is connected above all with the assertion of the need to strengthen the role of humanitarian disciplines and with a person-oriented education.

Keywords: continuous education, personality, humanitarian disciplines, science.

Andrey Bokov

Architecture of the South of Russia in the National Culture and the National Space

Abstract: The article analyzes the historical and cultural background of South Russia's special architectural and artistic image. Unique natural and climatic conditions of the Southern Russian subregion have defined its architecture as well as a place in mind and culture. The South is a treasure, close by its characteristics to an idealized Greco-Roman world. In contrast to the Central, Northern, Western and Eastern subregions, the Southern region is marked by a consistently positive attitude, developed by Russian literature and art of the 19–20th centuries. This makes the South of Russia potentially the most attractive and natural space of growth and development, a kind of a laboratory of practices relevant to the whole country.

Keywords: architecture, urban planning, artistic image, cultural landscape, antique, national culture, national space, living environment.

Igor Bondarenko

Architectural and Planning Art in the Cultivation of the Living Environment

Abstract: The article analyzes the primary meanings of an architectural activity as the art of natural territories organization and reveals the philosophical and religious foundations of building culture, describes evolutionary and revolutionary historical processes of the development and degradation of the skill of architects and planners. The crisis in the architect's and urban planner's profession functioning in Contemporary history is acknowledged. The need for

the restitution of architecture cultivation traditions in order to restore its high status in the system of the arts on the new basis is justified.
Keywords: architecture, art, urban planning, culture, environment, chaos and organization.

Natalia Bragina

Semantic universalism of deep internal structures of literary text

Abstract: Artistic text is a three-level structure: the top layer is the plot or image of the figurative painting, the middle one is the style as a set of expressive elements and the deep one is the mythological layer, which reflects the archetypical mental principles. The mythological basis is manifested through the text form, where each form is associated with a certain group of myths, affecting the semantic reading of the text. The article presents the main variants of deep structures and their influence on the semantics of artistic text of different art forms.
Keywords: text, structure, myth, archetype, music, literature, visual arts.

Yury Bundin

Legal training of art critics: objectives, content, implementation experience

Abstract: Art and law, having a common nature, rooted in the first syncretic forms of spiritual culture, are closely connected as part of a single whole, designed to regulate and improve the social life and activity of people according to the laws of harmony and beauty. In this regard, knowledge in the field of law not only enhances the general legal culture of art historians and contributes to their successful adaptation to new socio-economic conditions, but also significantly expands the arsenal of research tools proper in the field of art and artistic culture in general.
Keywords: art, law, art history, education.

Anri Vartanov

The Image of a Contemporary in Soviet Photography and Cinema in the 1930s

Abstract. The article analyzes Soviet photography and cinema in the circumstances of the 1930s. This period is associated with the increasing influence on the artistic culture of the party, which put an end to various creative searches, typical for the 1920s, by adopting the well-known Resolution of the Central Committee AUCP(b) (April 1932). As a result of proclaiming socialist realism as the sole creative method for all forms of art the re-creation of the image of a Soviet man as well as everything else in artistic culture became part of the propaganda.
Keywords: Soviet cinema of the 1930s, Soviet photography of the pre-war decade, man in the photos and on the screen in Soviet art of the 1930s, Resolution of the CC AUCP (b) "On restructuring of literary artistic organizations" (1932), Socialist realism

Yuri Volchok

Revival of the notion of the "fine" for comprehension of the dialogue between artistic image and intellectual idea in a modern architectural form. Back to basics

Abstract: Restoring the notion of the "fine" has become a new task in the framework of historical and theoretical issues related to architectural criticism at the present stage of architectonic thinking and its integration into the framework of a non-linear world perception. The return to one of the original interpretations of the "fine" (based on the definition by H. Poincaré) as the result of harmoniously wholesome internal structure of any integrity makes it possible to fill visual perception of architectural form with intellectual content. This notion may become a methodical basis for the essentially "fine" dialogue between the two notions that have drifted apart relatively long ago – "history" and "evolution" within the logics of the "Grand-Time Architectonics" (M.M. Bakhtin).

Keywords: fine triad "architecture – sculpture – painting", internal structure, perception of the exterior, architectural form, integrity, Grand-Time Architectonics.

Marina Gorodilova, Alla Korobova, Elena Polotskaya, Lyudmila Shabalina

First conservatoire in the Urals: From the history of Russian musical education

Abstract: The article is devoted to the development of the first higher education musical institution in the Ural-Siberian region, the Ural State Conservatoire, named after Modest P. Mussorgsky. Within the framework of the institution's history, the main steps of its establishment are described, as well as the significance of its widespread and various activities (pedagogical, concert, scientific, and research) for the culture of the region and the country as a whole.

Keywords: Ural Conservatoire, Ural musical culture, professional musical education, cultural values.

Alyona Grigorash

Contemporary art in the context of creative education

Abstract: The article considers the problem of creative education, used from MOMA to Hermitage, from participations and workshops to the creation of a virtual reality. Since this method takes into account the way out of the norm, it becomes conformable to contemporary art, which goes beyond the aesthetic norms of the Old Art. Creative education allows to expand erudition, develops the capacity of non-standard thinking. Nevertheless, practical use of creative education in museums of contemporary art, which most often implies "the presence of an artist", makes us face an important problem: is it possible to instill genius? Is this method optimal as a way to transfer knowledge and answer the difficult questions of contemporary art, such as gender boundaries, social injustice, etc.? Is not the requirement of infinite novelty, originality and creativity an imposed settlement? Thus, the context of creative education allows us to take a fresh

look at the very goals and tasks of contemporary art in all its complexity and completeness.

Keywords: contemporary art, art education, design thinking, humanitarianism, museum pedagogy, creative education, art therapy, MOMA, Hermitage, Tate, Centre Pompidou, MAMM, Garage MCA, participatory culture, creative industry, postmodern society, virtual reality, interactivity.

Mikhail Dutsev

Architecture on its boundary. Artistic potential of the interval

Abstract: The article is devoted to the problems of borderline creative manifestations in architecture and to a range of issues expanding the range of contemporary architecture's values. These subjects are far from unambiguous and in many respects address the crisis moments of the society's culture, including the most acute problem such as the dialogue between the author and the addressee of architecture. The object of research is not only the architecture on the border with the artistic action, but, first and foremost, examples that demonstrate a revised understanding of the artistic quality of the architectural work and the criteria defining the urban space integrity. Along with this, the semantic center of reflection is the tendency to overcome the traditional boundaries of the profession, related to human being's functional needs. Such a movement away from "real life" translates architecture into other tasks and another language – a reality, where there have long existed such sciences and arts as philosophy, literature, painting, graphics, sculpture, cinema, photography, dance and performance. It is here that the border area is discovered and appears the necessary interval, which will possibly allow the architecture to be restored to the largely lost artistic integrity, attention and trust of the society. The article is accompanied by author's photographs of architectural objects.

Keywords: art integration, the boundaries of architecture, contemporary architecture, creative potential, architectural trends.

Efimova Irina

Intonation and spirit of the culture

Abstract: Intonation is the fundamental concept in Russian musicology. This article states the results of its application as an indicator of the spiritual state of contemporary Russian culture examined in the light of Christian philosophy.

Keywords: intonation, music, culture, spirituality, Christian philosophy.

Armen Kazaryan

The state and tasks of studying the architecture of the medieval Crimea and the Armenian architecture as an important part of it

Abstract: This paper looks at the present-day stage of studies devoted to Crimean Medieval architecture, focusing on their specific features and defining the objects for future work, which is expected to place them within a broader context, in close connection with other historical research dedicated to Mediterranean, Eastern

European and Black Sea region art. Special attention given to the bibliography of the architecture of Armenians on Tauric Peninsula, in the context of the main questions of its architecture. The limited scope of themes covered by previous works on the subject, which were conducted mainly by archaeologists, were not closely connected with those questions that are usually put forward and answered by art historians, including specialists on architecture. Presently, in studying the latter in Crimea, it is essentially important to introduce a specific approach used by art historians, moving away from describing exclusively construction technique and typology. Outlining the architectural image of the edifices may certainly help us clarify the process of integration with regard to national traditions of Greeks, Armenians, Genoeses, Karaites, people of the Golden Horde and Tartars, who succeeded them, i.e. all those who had lived on the peninsula for centuries. They created numerous buildings that can be compared in the light of their construction methods, architectural details and ornamentation. A look at Crimean edifices will appear especially fruitful, if we turn to various approaches based on critical analysis in studying every construction against the background of a broader context, involving the development of Medieval architecture.

Keywords: medieval architecture, archeology, Armenian architecture, Crimea, interaction of architectural traditions.

Anastasia Kamenskaya

Art practices as a means of reframing urban areas

Abstract: The article presents a case study, provided with a theoretical basis. The main object of study is the territory of the former Onega tractor plant in Petrozavodsk, abandoned for almost two decades. Pre-project research (analysis of the city's residents' online reflection) showed that the territory of the former plant in its present state is perceived by residents as one of the plagues of the city as a traumatic factor. Performative practices can change the attitude of the territory. They help to reshape radically the image of the area in the minds of people, practically without any changes concerning the territory itself.

Keywords: immersive theatre, site-specific, city environment, cognitive science, urban environment, urban geography.

Alexander Karpov, Natalia Mutya

Portrait of a ruler in Russian culture of the late 19th century and the first quarter of the 20th century: social and historic aspects

Abstract: The paper concerns two intercorrelated aspects of the role of a ruler's grand portrait in the Russian art of the end of 19th – the first quarter of 20th century. The grand portrait is considered as a social, cultural and artistic phenomenon. The emphasis is set on the history of a so-called "double portrait" of two Russian leaders: emperor Nicholas II (1896, by Ilya Galkin) and Vladimir Lenin, leader of Russian revolution (1924, by Vladislav Izmailovitch). Additionally, the role of the grand portrait in culture is considered in its semiotic aspect. The paper introduces the typology of the portraits of Nicholas II and the problem

of the origin of early iconography of the first Soviet Rulers' portraits. The research is based on documental sources taken from Russian archives.
Keywords: Russian culture, russian art, portrait painting, grand portrait, Nicholas II, Vladimir Lenin, Ilya Repin, Ilya Galkin, Vladislav Izmailovitch.

Valida Kelle

"We all come from childhood" (on music by Boris Tchaikovsky for children)

Abstract: The article deals with music for children and its specific nature. The author turns to the artistically valuable samples of children's music by Boris Tchaikovsky, namely to the genre of a musical fairy tale, as a source that allows to reveal the specific character of music for children.
Keywords: specific nature of children's music, musical fairy tale, Boris Tchaikovsky.

Aleksander Komarov

Leonova or Mussorgsky? Authorship of the romance "A Letter after the Ball" as historiographic, historical and cultural issue

Abstract: The role of Modest Mussorgsky in the work on the romance "A Letter after the ball" is one of the less known pages of the composer's creative biography. The romance has been performing and publishing as a work by singer Darya Leonova, but within many years researchers have been doubted this authorship. Because of lack of any documentary witnesses, hypothesis remains hypothesis. In summer 2017 in collections of the Glinka National Museum Consortium of Musical Culture (the Russian National Museum of Music now) the author of the paper has found the full autograph of the romance written by Mussorgsky. Therefore, a very important missing source on the romance has appeared and it let us make the question clearer. The paper presents the whole historical information on the romance, its manuscript is described and analyzed. Also, the work is put in the context of the Mussorgsky's creative work and considered as one of his vocal compositions.
Keywords: Modest Mussorgsky, Darya Leonova, re-attribution, refusal of authorship, musical textual criticism, source study of Russian musical culture.

Nina Konovalova

The culture of Japan: Pushing the limits of duality

Abstract: The article introduces the hypothesis that the dual scheme is not applicable for describing a particular area of Japanese culture. We need to introduce the third (central) link to the structure of dual representation. The resulting triad describes the specificities of the Japanese worldview more accurately, as the central link performs the role of an intermediate zone, which demarcates, but at the same time absorbs polar categories. In the view of the Japanese it is not just important, but fundamental for understanding any phenomenon. To justify the existence of a central link and its dominant

role in the culture of Japan we will give examples from the fields of art culture, architecture, and, of course, the world view of the Japanese.
Keywords: architecture of Japan; space, interspace, emptiness, shadow in architecture.

Natalia Kononenko

"Unobtrusive" music by Erik Satie. To the history of cinematographic hearing

Abstract: The article is devoted to the semantic metamorphoses of Erik Satie's "furniture music" ("musique d'ameublement") in the cultural space of the 20th century. The history of "furniture music" cinematic interpretations demonstrates the evolution from avant-garde language search (R. Clair) to the shaping of a nostalgic retro complex in allegorical figures and visual realizations of the meditative musical structure within the "postnarrative" cinema (L. Malle, C. Saura, O. Welles). "Furnishing" function paradoxically revives in the process of simulating the aesthetics of silent – in the films of the 2000s (M. de Oliveira).
Keywords: musique d'ameublement, furniture music, Satie, interpretation, film, nostalgic, musical structure, retro complex, meditative, repetitive principle.

Lyubov Kupets

Virtual hero or Ballet in modern music education (problems, opinions, perspectives)

Abstract: The work analyzes the place and significance of the ballet genre presented in modern textbooks on the history of music for the conservatory. A special analysis demonstrates the problems that remove this genre from the musical world view of young musicians, making ballet a virtual genre, on the one hand, and transforming its specifics, on the other. Together, these four problems create a mythological history of music in educational publications. The author offers an educational strategy and several pedagogical practices to correct the situation that arose in textbooks on the history of music.
Keywords: ballet, history of music, textbooks, conservatory students, musical world view.

Yevgeniy Levashev, Nadezhda Teterina

The complete works of M. P. Mussorgsky: scientific challenges and practical solutions

Abstract: The Complete Works of Modest Mussorgsky were edited twice in the 20th century. None of the projects was completed. Nowadays Pavel Lamm's scientific and methodological principles need serious adjustment. Music and verbal materials of the author's versions of "Boris Godunov" allow the publication of the opera in seven versions. Musical materials of Nicolay Rimsky-Korsakov's edition let us suppose three versions of this work, as well as several unknown orchestrations and concert numbers.
Keywords: Modest Mussorgsky, Nikolai Rimsky-Korsakov, Pavel Lamm, Valentin Antipov, Collected works of Mussorgsky, opera "Boris Godunov", musical textual criticism, source criticism.

Galima Lukina

Mystery of the concept: S.I. Taneyev's choruses, op. 35, to words by K.D. Balmont

Abstract: Op. 35 for male chorus based on Balmont's poetry is probably the most mysterious and little-explored one within Taneyev's artistic heritage. Basing on the analysis of the already published choirs of the cycle and archival drafts the author proposes the original version of the composer's interpretation of the poetry, which stands afar from Taneyev's creative and aesthetic attitudes. The discovered autographs containing previously unknown fragments of the cycle makes it possible to unveil the conceptual height of one of the last works of the great Russian composer and thinker.

Keywords: conception, Sergei Taneyev, choral cycle, music based on the poetry by Balmont, op. 35 by Taneyev.

Kira Lutsishina

Media representation of modern art by Russian art galleries

Abstract: The key message representing contemporary art in social networks during the mediatization period is the idea that art can be accessible and understandable to everyone. Media as the broadest and the most accessible way of transferring information is used to form public opinion and public values including the meaning and essence of art. The hierarchy of preferences and the need for rigorous interpretations are destroyed. Democratizing culture assumes that every subject of the art market can make their own judgements which can be expressed in both communicative and financial form.

This paper analyzes the impact of the visual and text content contained in official pages of art galleries, on the art perception by target audience. In this study, the dominant ways of presenting information messages relating to the contemporary art are highlighted, taking into account that the balance between commerce and spirituality is one of the key features of the contemporary art market. This research is carried out within the framework of social-cultural analysis along with discourse analysis and competitive benchmarking. The examination of media strategies implementation is based on Facebook, Instagram and official websites data in 28 Russian commercial art galleries which participated in Cosmoscow fair in 2016 supports this claim.

Keywords: art gallery, media, art, representation, audience.

Elizaveta Malinovskaya

Young national schools of the 20th century: Cultural identity or conceptual choice?

Abstract: The idea of contemporary art of the East as a creative periphery and the product of purely foreign influences is unsubstantiated. The formation of original schools can be of a programmatic nature in connection with the specific features of professional activity, such as the presence of deliberately accepted creative concepts and trends, both for the inheritance of traditions and for external borrowings, or their synthesis. There is an active correlation with foreign cultures,

expanding aesthetic fronts of national art. This socio-cultural dynamics forms qualitative components and the phenomenon of the "national school", and not the abstract concept of "national culture", symbolizing the "scene of action", and not the specifics of the processes. For their understanding, it is necessary to reveal a complex of factors shaping the professional creative model of the school formation, the parameters of its self-determination and cultural-shaping role at all stages of formation of modern national architecture of the Soviet East, beginning with the design-construction situation of the 1920s.
Keywords: Central Asia, architectural heritage, innovations, theory and practice, 1920–1930s.

Maria Matyushova

Art market: the Antinomy of the Artistic and Commercial Value of Art

Abstract: The article deals with the relationship between the artistic and commercial value of art. The author shows the evolution of aesthetic consciousness, arguing that the artistic value of a work of art was directly connected with the work of a genius until the end of the 19th century. The commercial value of art arises simultaneously with the art market which appears in the middle of the 19th century and becomes the main way of artistic life control.
Keywords: art market, artistic value, works of art, commercial value.

Vyacheslav Medushevsky

Does the language of science correspond to the nature of culture?

Abstract: The article is devoted to the role of the creative-energetic principle in science, art, culture and life. But now there is a tendency to desiccation, deontologization, weakening of the spiritual vertical and diminishing of energy-vector representations and intensification of scalar ones, to desiccation, formalization, bureaucratization, degradation, and death of humanity. Specific examples of changing the language of the humanities offer a key to their new dynamisation for the sake of matching the most creative nature of the phenomena reflected by them.
Keywords: Energy-vector approach, primordiality, synergy, conjugation of energies, initial energy, catching energy, catharsis, energy of creative boldness, transformation.

Elena Miklukho

Contemporary English composer John Tavener about esoteric and exoteric music

Abstract: The creative work of modern English composer John Tavener (1944–2013) in addition to musical works includes books and interviews, which set out his thoughts concerning the nature and interrelations between various phenomena of art; traditions, history and modern music; concepts of creating music. The article deals with one of the most important ideas of the composer, that of the esoteric and the exoteric music, embodied in his creation.

Keywords: composer John Tavener, esoteric, exoteric, composition, method, music.

Yevgeniy Minaev

Music in the system of values of society infosphere

Abstract: The paper analyzes the current state of musical art in the context of the informatization processes in thesociety. In connection with the development of the Internet and other information technologies, it becomes urgent to understand the value orientations of music as a subsystem of the general information environment.

Keywords: music, information and cultural space, intonational-semantic links, value orientation, forms of existence of musical art, constancy.

Natalia Mostitskaya

The arts and crafts linguistic properties within the communicative context of the conviviality culture

Abstract: The article studies the communicative function of fine arts basing methodologically on the theory of the cultural ideal modeling within the individual's memory structure. The object of this research is the poetics of an art piece embedded into the festive rituals as a specific message aimed at creating the conviviality itself, whilst appealing to the sensual, emotional and affective perception of an individual to be transformed into the cognitive perception of actual events, as well as verbal information transmitted in the festive communication medium. The arts and crafts pieces are considered as representatives of the festive communication.

Keywords: language of art, communicative conviviality medium, arts and crafts, ideal, sacralization system, conviviality and routine.

Marat Nevlyutov

The idea of a town by Joseph Rykwert

Abstract: The article is aimed to reconstruct the intention of the historian of architecture Joseph Rykwert as the author of the monograph «The idea of a town: the anthropology of urban form in Rome, Italy, and the ancient world». The analysis relies on the methodological principles proposed by the Cambridge School (intellectual history): Quentin Skinner and John Pocock. The author's intention, contained in the text, can be identified by comparing his language and arguments with other texts of a given historical era, devoted to a similar plot. The book was conceived as a challenge to functionalism and the "picturesque style" in architecture. Published in 1963, it already resists neoavantgarde, the principles of the Ulm School of Design and the Italian rationalism of Aldo Rossi and Manfredo Tafuri.

Keywords: Joseph Rykwert, Quentin Skinner, John Pocock, Aldo Rossi, Manfredo Tafuri, the idea of a town, type, Ancient Rome, author's intention, context of publication, functionalism, picturesque style, anthropological approach, ritual.

Ksenia Orlova

An artist's diaries and personal notes as a source of understanding his art – Joan Miro's Catalan notebook

Abstract: Notebooks, personal letters, interviews and talks are an important source for studying art in modern art history. But there is an important task for a researcher to keep impartiality and some distance from the object of study. The article covers this issue using Joan Miró's personal correspondence as an example.

Keywords: Joan Miró, diary, personal notes, Catalan notebooks, artistic language, art study.

Ilya Palaguta

The Art History Department in Art University: challenges and opportunities (Stieglitz Academy's experience)

Abstract: Educational process in the field of Art History in modern Russia is realized both within the framework of university education (at historical faculties) and in Art Academies and Institutes. One of the advantages of Art History departments in art educational institutions is the direct connection between teaching and artistic practice. The article analyzes the problems and perspectives of the development of the Art History departments in art educational institutions by the example of the Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design. Experience gained over 25 years of the department's existence allows us to outline the prospects for its further development, which are seen both in the development of interdisciplinary research and in the active participation of art historians in creative projects.

Keywords: education, Art History, Saint-Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design.

Irina Perelman

The gender approach as an analytical device of studying Russian paintings of the latter half of the 19th century

Abstract: The article deals with the gender methodology of the artistic image examination in artworks. The author suggests a philosophical and aesthetic concept of gender and its derivatives by the example of Russian painting of the middle – second half of 19th century. The article presents an attempt to understand the works of Russian artists in respect to their representation of male and female social experience. The paper gives an analysis of the range of subjects and themes related to gender issues and justifies their appearance in Russian art.

Keywords: gender, femininity, masculinity, gender stereotype, art image, Russian painting.

Elena Petrushanskaya

A polyphony of purposes. Archive materials regarding the Premiere of Stravinsky's "The Rake's Progress"

Abstract: The object of this study is the unknown archive materials reconstructing the prehistory of the première of Stravinsky's opera "The Rake's Progress".

Furthermore, some elements of the plot, as well as some key motifs of the libretto are compared with Alexander Pushkin's prose narratives, including a proto-text of his Petersburg tales, which has so far never been analysed from this point of view.
Keywords: Stravinsky, opera, "Rake's Progress", history, libretto, archive materials, proto-text, Pushkin

Polina Popova

The role of modern sculpture in shaping a new urban environment. On the example of works installed in St. Petersburg in the 1970–2010s

Abstract: The article presents the main trends in contemporary sculpture of modern residential and public areas of Saint Petersburg. With reference to public decorative and genre sculpture of 1970–2010s figurative-plastic solutions are reappraised in context of interrelationship with urban realm.
Keywords: sculpture, city, environment, architecture.

Ruzana Pskhu, Anna Martseva, Nadezhda Danilova, Liudmila Kalashnikova

The spiritual and moral dimension of modern theater: the philosophical and linguistic analysis of "Rhapsody of the Theater" by A. Badiou

Abstract: The article investigates the problems of interconnection between theatre art, politics and state structure, based on the works by A. Badiou, famous French Post-Modernist philosopher. The analogy between theatre and politics, proposed by him, is analyzed and applied to Russian culture and interaction with political realia of past and present.
Keywords: theatre, culture, politics, state.

Ekaterina Salnikova

The epoch of media boom and interdisciplinary methods of screen art studies

Abstract: The article presents a picture of a media boom at the turn of the 20^{th}–21^{st} centuries, describes the total impact of mediatization on the screen art. The author provides a new vision of the research methods according to the conditions of the contemporary existence of screen arts. The author draws attention to the need for moving away from the spot analysis of the masterpieces and approves the feasibility of studying the development of art forms which can expand research horizons. It will help to fix the hybridization of art forms and to use the principles of comparison, comparative-typological analysis, analogy, and to consider not "mass art" and "elite art" but "mass aesthetic elements in art" and "elite aesthetic elements in art".
Keywords: screen art, media boom, process, hybridization of aesthetic forms, mass culture, elite culture, art house.

Nailya Samoilova

Instrumental ensemble in Russian music: Timbre innovations

Abstract: The article is devoted to genre portrait of ensembles with piano based on the genre of piano quartet in national music. New tendencies appearing in the culture of ensemble play and characterizing the nature of genre are mentioned. The organic inclusion of chamber in the music of the 21st century, which is the most important component of general-style musical processes, is substantiated. Attention is focused on the timbre representation of ensembles, where an increasing role is played by new principles of sound production on different instruments, a movement away from the classical composition, a search for new timbre combinations. The demand for the genre and prospects for its development in the 21st century are noted.

Keywords: genre, chamber-instrumental ensemble, timbre, ensemble with the participation of pianoforte, piano quartet.

Liudmila Saraskina

Games with time and the principles of contemporising classical literature in Russian and foreign screen versions

Abstract: The paper analyses such artistic device as modernization, which has become very popular in contemporary cinema. It is argued that this device works effectively if and when the authors of a screen version capture the eternal meanings of the original, so that its contents, plot, conflicts, and characters may be transferred to our days without any detriment to the substance and form. Three screen versions are the object of a special analysis: a British one, after Shakespeare's «Coriolanus»; an Italian one, after F.M. Dostoyevsky's «White Nights»; and a Russian one, after A.S. Pushkin's novel «Dubrovsky».

Keywords: the category of time, literary original, modernization, screen version, artistic meaning.

Natalia Sipovskaya

The art of revolution and revolution in art: Historiographical aspect

Abstract: The article focuses on the analysis of the relationship between radical political movements and "artistic riots" in Russia in the 1910s, that changed the world history and new art. The Proletkult activities and other cultural initiatives of the Soviet government are set as an example to trace the mechanics of using the latest artistic achievements to create a mythologized image of the Great Revolution. On the contrary, the history of studying the Russian formalistic movements of the 1920s, which began in the late 1950s, is considered a mirror image of this process. From the myth of the avant-garde as a single impulse, stopped on the run, the researchers refer to documentary and intent study of the certain events and trends. Demythologization goes in two ways: through clarifying the facts and reconstruction of the semantic context of art of the 1910–1920s. It is noteworthy that in recent years these tendencies merge to an increasing extent, demonstrating the creation of new methodological approaches to the study of the subject.

Keywords: Revolution, avant-garde, Proletkult, People's Commissariat for Education, First Russian art exhibition, Anatoly Lunacharsky, David Shterenberg, Sergei Eisenshtein, Vyacheslav Zavalishin, Camilla Gray, Larissa Shadowa, Dmitri Sarabjanow, Evgeni Kovtun, J.E. Bowlt

Boris Sokolov

History of landscape art: from ancient descriptions to landscape culture of the 20th century

Abstract: The paper describes preliminary situation, development and social role of a specific branch of the art history, the history of garden art. It deals with the evolution of the language and critical method of garden history, and its ideas of the Roman period, Renaissance and Mannerism, Enlightenment, Arts and Crafts, and 20th century. The author outlines the link between the scientific knowledge in garden history and the social life, including massive reconstructions of the gardens of Het Loo, Hampton Court, Stowe, Tsarskoye Selo, and Peterhof, as well as recent landscape objects and exhibition projects.
Keywords: landscape art, garden art, European garden, Russian garden, landscape reconstruction.

Aleksandra Staruseva-Persheyeva

Video art as a spatial art

Abstract: Video art is traditionally perceived as the art of moving image together with cinema and television, however, the specific exhibition space where videos are installed – contemporary art galleries – provides video artist with a chance to play not only with audiovisual content but also with three-dimensional structures affecting not only one's eyes and ears but also one's body as a whole. The following research is reviewing the evolution of three-dimensional videos (installations and sculptures) and analyzing the growing tendency of body-orientation in video art, which has become even more evident with the evocation of virtual reality artworks. The methods of working in space and with space are regarded both as an "expansion" of cinema and as a significant aesthetic phenomenon which outlines the horizon of moving image.
Keywords: video art, expanded cinema, contemporary art, moving image, video installation, expanded cinema, virtual reality.

Vladislav Stepanov

The legacy and continuity of the ideas of German Romanticism in the piano works of A.N. Scriabin: to the problem of miniaturization of the cosmos of Russian modernism

Abstract: This article considers some basic philosophical and aesthetical ideas of romanticism and Russian modernism and the phenomenon of global romantic ideas realization in chamber and intricate hand of modern style a vivid example of which is A.N. Scriabin's creative work.
Keywords: German romanticism, Russian modernism, symbolism, cosmos, miniaturization.

Ksenia Suponitskaya

Valery Gavrilin and Heinrich Heine: evolution of the style of composition

Abstract: The article analyses vocal works by Valery Gavrilin based on the poetry by Heinrich Heine. Since the composer's individual vision of Heine's poetic intonation is closely connected with the search for his own style, its evolution is considered through the works of different periods: early period ("Lovely Fisher-Maiden"; "Twin Sapphires Are Thine Blue Eyes"), peak period (song cycles "First German Notebook", "Second German Notebook", romance "Lime Blossoms Drunk With Moonlight"), and later period (concept of the "Third German Notebook"). Here, style-forming expressive techniques include conveying images through characters' intonation (term coined by Vyacheslav Medushevsky), unexpected genre combinations, semantic multidimensionality of cross-cutting intonations, and unusual synthesis of song and drama.
Keywords: vocal cycle, genre, image, lyric character, drama, intonation, author's style.

Nikolay Khrenov

The science of art in a number of humanities disciplines

Abstract: The article discusses the topical problem of modern art science bound with the connections between history and theory of art. The subject of theory of art as a sub-discipline of art history has been unsettled so far unlike the subject of history of art. The defining functions of theory of art are associated with the assimilation of ideas that takes place in humanities. By fixing these processes lasting during the linguistic and culturological shift in humanities, the author specifies the subject of theory of art and proves the thesis of special significance of this sub-discipline during the transitional periods.
Keywords: science of art, humanities, history of art, theory of art, methodology of Art history, the linguistic turn, the cultural turn, formalism, structuralism, post-structuralism, postmodernism, the positivist paradigm in culturology, the biographical method in Art history, "Art history without names", historical time, superhistorical time, the paradigm shift in art history, culturological determinism, "Normal Science", the history of art criticism, the Aristotelian tradition, the Platonic tradition.

Sadakatsu Tsuchida

Rachmaninoff 's "Mustard Seed". A meaning of "triadic strike" in the end of "Études-Tableaux Op. 39"

Abstract: A well-known work by Rachmaninoff "Études-Tableaux", Op. 39 is rather difficult for both performing, understanding and interpreting. The tonal plan is of special interest here: eight etudes, picture pieces, are composed in minor and the last one is the only one to be composed in major. The clue to understanding the final major is concealed in the "triadic strike", a special repeated rhythmic formula. The rhythmic scheme under study definitely refers to religious images, i.e. to the Trinitarian formula. It is important that the leading rhythmical formula is three times stated in three registers as if the Word repeated three times – "For

my power is in weakness". This Word bears the faith of the composer himself: it holds a great power in it like a mustard seed in the Biblical parable.
Keywords: drama, intonation structure, rhythmic formula, leit-rhythm, leit-intonation, symbol, genre.

Zhao Shuze

Brick bas-reliefs of the Han era from Zhengzhou and Nanyang: a comparative analysis of plots

Abstract: The article examines the brick bas-reliefs of the Han period in the territories of Zhengzhou and Nanyang. The author reveals their thematic diversity and classifies them according to the plot principle. A comparative analysis of the bas-reliefs shows that there is an inextricable link between the Zhengzhou and Nanyang traditions. Being a unique form of art during the Han period, the brick bas-reliefs reflect the process of exchange between the regional cultural traditions of the north and the south.
Keywords: Chinese bas-reliefs, the Han period, Zhengzhou, Nanyang, comparative analysis, thematic elements.

Jozsef Chikota

Some Features of the style of Frigyes Hidas (on the example of "Festive Music")

Abstract: This paper is aimed to reveal the most significant features of the style of modern Hungarian composer Frigyes Hidas. Since works of Hungarian masters of 19th – first half of 20th century have generally become the subject of musicological research so far, the provided analysis is considered rather relevant. One of the composer's famous opuses "Festive Music" written in commemoration of the Victory over fascism is chosen as a research material. Features of individual style are investigated through the prism of dramaturgy, intonational structure and genre basics of thematism.
Keywords: style, genre, intonation, thematism, orchestra, drama, Frigyes Hidas, Hungarian music

Sergey Schtein

"Contemporary art": segment of the subject field of art studies and/or subject field of independent disciplinary objectivity

Abstract: The research is devoted to methodological substantiation of two situations. In the first case "contemporary art" appears as a part of subject field of art studies, and in the second, becomes the isolated subject field for essentially different disciplinary objectivity.
Keywords: contemporary art, methodology of art studies, art theory, the science of art, science studies.

Olga Yudina

Artist's intrusion into social environment: the concept of staircase in the art of David Alfaro Siqueiros

Abstract: This paper concerns the art of Mexican muralist David Alfaro Siqueiros, produced in the staircases of public buildings. The subjects of research are the artist's innovative experience and his attempts to enhance the impact of the murals on the beholder by exploiting the very movement of ascending the stairs. The study touches upon the role of the staircase in the work of Siqueiros and his interest in the complex architectonics of the staircase. The paper also considers the socio-cultural aspects of this choice which correlate with the changes in the representation of space and time in the first half of the 20th century.

Keywords: David Alfaro Siqueiros, stairway paintings, Mexican muralism, monumental art, social space, idea-associative montage, poly-angular perspective.

Сведения об авторах

Александрова Василиса Александровна, соискатель, научный сотрудник, Государственный институт искусствознания. Науч. руководитель: Н.И. Тетерина.
Vasilisa Aleksandrova, PhD Candidate, Research Fellow at State Institute for Art Studies. Scientific Advisor: N.I. Teterina.
alexandrova.vasilisa@mail.ru

Артамонова Елена, доктор философии, Лондонский университет (Лондон, Великобритания).
Elena Artamonova, PhD, London University (London, Great Britain).
mup01ea@alumni.gold.ac.uk

Баева Ольга Владимировна, кандидат исторических наук, доцент, НИИТИАГ, Крымский университета культуры, искусств и туризма (Симферополь).
Olga Baeva, Candidate of Historical Sciences, Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG), Assistant Professor at Crimean University of Culture, Art and Tourism (Simferopol).
olabaeva@mail.ru

Белов Владимир Николаевич, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой онтологии и теории познания, Российский университет дружбы народов.
Vladimir Belov, Doctor of Philosophy, Professor, Head of the Department of Ontology and Theory of Knowledge at People's Friendship University of Russia.
belovvn@rambler.ru

Боков Андрей Владимирович, доктор архитектуры, академик РААСН, главный научный сотрудник, заведующий Отделом современных проблем средоформирования и градорегулирования НИИТИАГ, директор центра пространственного планирования МАРХИ.

Andrey Bokov, Doctor of Architecture, RAACS Academician, Principal Researcher, Head of the Department of Actual Problems of Environment Formation and Town Planning at Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG), Head of the Centre of Spatial Planning at MArchI.
niitiag@yandex.ru

Бондаренко Игорь Андреевич, доктор архитектуры, академик, РААСН, главный научный сотрудник НИИТИАГ, профессор МАРХИ.
Igor Bondarenko, Doctor of Architecture, RAACS Academician, Principal Researcher at Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG), Professor of MArchI.
igor.bondarenko.54@mail.ru

Брагина Наталья Николаевна, доктор культурологии, профессор, Институт современного искусства.
Natalia Bragina, Doctor of Culturology, Professor at Institute of Modern Art.
nnbragina@yandex.ru

Бундин Юрий Иванович, кандидат юридических наук, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица, Центр инновационных образовательных проектов (Санкт-Петербург).
Yury Bundin, Candidate of Legal Sciences, Assistant Professor at St. Petersburg Stieglitz State Art and Industry Academy, Centre for Innovative Education Projects (St. Petersburg).
yibundin@yandex.ru

Вартанов Анри Суренович, доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.
Anri Vartanov, Doctor of Philology, Professor, Principal Researcher at State Institute for Art Studies.
anvartanov@yandex.ru

Волчок Юрий Павлович, кандидат архитектуры, советник РААСН, заведующий Отделом истории архитектуры и градостроительства Новейшего времени НИИТИАГ.
Yuri Volchok, Candidate of Architecture, RAACS Advisor, Head of the Department of the Latest History of Architecture and Urban Planning at Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG).
yvolchok@gmail.com

Городилова Марина Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского (Екатеринбург).

Marina Gorodilova, Candidate of Art Studies, Professor, Head of the Department of Music Theory at Urals Mussorgsky State Conservatoire (Ekaterinburg).
eepol@mail.ru

Григораш Алена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, Московский педагогический государственный университет.
Alyona Grigorash, Candidate of Art Studies, Assistant Professor at Moscow State Pedagogical University.
av.grigorash@mpgu.edu

Данилова Надежда Николаевна, кандидат филологических наук, декан факультета заочного обучения, Московский государственный лингвистический университет.
Nadezhda Danilova, Candidate of Philology, Dean of Faculty of Distance Education at Moscow State Linguistic University.
danani@list.ru

Дуцев Михаил Викторович, доктор архитектуры, доцент, советник РААСН, ведущий научный сотрудник, НИИТИАГ, заведующий кафедрой дизайна архитектурной среды, профессор кафедры архитектурного проектирования, Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет (Нижний Новгород).
Mikhail Dutsev, Doctor of Architecture, Assistant Professor, RAACS Advisor, Leading Researcher at Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG), Head of the Department of Architectural Environment Design FGBOU VO "Nizhny Novgorod State University of Architecture and Civil Engineering" (Nizhny Novgorod).
nn2222@bk.ru

Ефимова Ирина Викторовна, кандидат искусствоведения, профессор, Красноярский государственный институт искусств (Красноярск).
Efimova Irina, Candidate of Art Studies, Professor at Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre (Krasnoyarsk).
madame-iv@list.ru

Казарян Армен Юрьевич, доктор искусствоведения, член-корреспондент РААСН, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания, директор НИИТИАГ.
Armen Kazaryan, Doctor of Art Studies, Corresponding Member of RAACS, Deputy Director of State Institute for Art Studies, Director of Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG).
armenkazaryan@yahoo.com

Калашникова Лариса Георгиевна, кандидат филологических наук, доцент, Российский университет дружбы народов.

Liudmila Kalashnikova, Candidate of Philology, Assistant Professor at People's Friendship University of Russia.
r.pskhu@mail.ru

Каменская Анастасия Евгеньевна, ассистент, Тверской государственный университет (Тверь).
Anastasia Kamenskaya, Assistant at Tver State University (Tver).
kamienska.anastazja1988@gmail.com

Карагод Юлия Геннадьевна, кандидат философских наук, доцент, Российский университет дружбы народов.
Yulia Karagod, Candidate of Philosophy, Assistant Professor at People's Friendship University of Russia.
karagod_yug@pfur.ru

Карпов Александр Владимирович, кандидат культурологии, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленной академия им. А.Л. Штиглица, Центр инновационных образовательных проектов (Санкт-Петербург).
Alexander Karpov, Candidate of Culturology, Assistant Professor at St. Petersburg Stieglitz State Art and Industry Academy, Centre for Innovative Education Projects (St. Petersburg).
avkarpov12@yandex.ru

Келле Валида Махмудовна, доцент, Российская академия музыки им. Гнесиных.
Valida Kelle, Assistant Professor at Gnessin Russian Academy of Music.
kelle@mail.ru

Комаров Александр Викторович, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М. И. Глинки, Государственный институт искусствознания.
Aleksander Komarov, Candidate of Art Studies, Senior Researcher at Glinka National Museum Consortium of Musical Culture, State Institute for Art Studies.
komluvi@mail.ru

Коновалова Нина Анатольевна, кандидат искусствоведения, советник РААСН, старший научный сотрудник, НИИТИАГ.
Nina Konovalova, Candidate of Art Studies, RAACS Advisor, Senior Researcher at Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG).
phuekirjuko@mail.ru

Кононенко Наталия Геннадьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.
Natalia Kononenko, Candidate of Art Studies, Senior Researcher at State Institute for Art Studies.
tintinnio@yandex.ru

Коробова Алла Германовна, доктор искусствоведения, профессор, Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского (Екатеринбург).
Alla Korobova, Doctor of Art Studies, Professor at Urals Mussorgsky State Conservatoire (Ekaterinburg).
eepol@mail.ru

Купец Любовь Абрамовна, кандидат искусствоведения, профессор, Петрозаводская государственная консерватория им. А.К. Глазунова (Петрозаводск).
Lyubov Kupets, Candidate of Art Studies, Professor at Petrozavodsk State Glazunov Conservatory (Petrozavodsk).
lkupets@yandex.ru

Левашев Евгений Михайлович, доктор искусствоведения, заведующий сектором Академических музыкальных изданий, Государственный институт искусствознания.
Yevgeniy Levashev, Doctor of Art Studies, Head of the Department of Academic Musical Editions at State Institute for Art Studies.
nad_teterina@mail.ru

Лукина Галима Ураловна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, заместитель директора по научной работе Государственного института искусствознания, профессор РГСАИ.
Galima Lukina, Doctor of Art Studies, Deputy Director of State Institute for Art Studies, Professor at Russian State Specialized Academy of Arts.
lukina@sias.ru

Луцишина Кира Артуровна, магистрант, НИУ «Высшая школа экономики».
Kira Lutsishina, Student at National Research University “Higher School of Economics”.
kalutsishina@gmail.com

Малиновская Елизавета Григорьевна, кандидат искусствоведения, директор Художественной галереи «ARK» (Алматы, Казахстан).
Elizaveta Malinovskaya, Candidate of Art Studies, Head of Art Gallery “ARK” (Almaty, Kazakhstan).
eliz.mln@gmail.com

Марцева Анна Владимировна, кандидат философских наук, ассистент, Российский университет дружбы народов.
Anna Martseva, Candidate of Art Studies, Assistant at People's Friendship University of Russia.
r.pskhu@mail.ru

Матюшова Мария Петровна, кандидат философских наук, доцент, Российский университет дружбы народов.
Maria Matyushova, Candidate of Philosophy, Assistant Professor at People's Friendship University of Russia.
maria_matushova@mail.ru

Медушевский Вячеслав Вячеславович, доктор искусствоведения, профессор, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского.
Medushevsky Vyacheslav, Doctor of Art Studies, Professor at Moscow State Tchaikovsky Conservatory.
vmedu@mail.ru

Миклухо Елена Олеговна, соискатель, Российский Институт истории искусств. Науч. руководитель: Н.С. Серегина (Санкт-Петербург).
Elena Miklukho, PhD Candidate, Russian Institute of Art History. Scientific Advisor: N.S. Seryogina (St. Petersburg).
emkl@mail.ru

Минаев Евгений Анатольевич, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-образовательный центр «АПРИКТ» Московского государственного института культуры.
Yevgeniy Minaev, Doctor of Art Studies, Leading Researcher at Research and Education Centre "APRIKT" of Moscow State Art and Culture University.
evgueni_minaev@mail.ru

Мостицкая Наталья Дмитриевна, кандидат культурологи, заведующая отделом аспирантуры, Государственный институт искусствознания
Natalia Mostitskaya, Candidate of Culturology, Head of the Department of Post-Graduate Studies at State Institute for Art Studies.
aspiranture@yandex.ru

Мутья Наталья Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица, Центр инновационных образовательных проектов (Санкт-Петербург).
Natalia Mutya, Candidate of Art Studies, Assistant Professor at St. Petersburg Stieglitz State Art and Industry Academy, Centre for Innovative Education Projects (St. Petersburg).
mutianata@yandex.ru

Невлютов Марат Раилевич, научный сотрудник, НИИТИАГ.
Marat Nevlyutov, Research Fellow at Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning (NIITIAG)
mnevlyutov@gmail.com

Орлова Ксения Валерьевна, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.
Ksenia Orlova, Candidate of Art Studies, Senior Researcher at State Institute for Art Studies.
ks@oskom.ru

Палагута Илья Владимирович, доктор исторических наук, доцент, заведующий кафедрой искусствоведения, Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А.Л. Штиглица (Санкт-Петербург).
Ilya Palaguta, Doctor of Art Studies, Assistant Professor, Head of the Art History Department at St. Petersburg Stieglitz State Art and Industry Academy (St. Petersburg).
ipalaguta@yandex.ru

Перельман Ирина Владимировна, аспирант, Государственный институт искусствознания, преподаватель, МКК Пансион воспитанниц МО РФ. Науч. руководитель: И.В. Кондаков.
Irina Perelman, PhD student, State Institute for Art Studies, Teacher at The Ministry of Defence of Russia Boarding School for Girls. Scientific Advisor: I.V. Kondakov.
perelman7655@mail.ru

Петрушанская Елена Михайловна, кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.
Elena Petrushanskaya, Candidate of Art Studies, Leading Researcher at State Institute for Art Studies.
elena.petrushanskaya@gmail.com

Полоцкая Елена Евгеньевна, доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе в Уральской государственной консерватории им. М.П. Мусоргского (Екатеринбург).
Elena Polotskaya, Doctor of Art Studies, Professor, Vice-rector of Urals Mussorgsky State Conservatoire (Ekaterinburg).
eepol@mail.ru

Попова Полина Игоревна, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств.
Polina Popova, Senior Researcher at Scientific-research Museum of the Russian Academy of Fine Arts.
popovanimrah@gmail.com

Псху Рузана Викторовна, кандидат философских наук, доцент, Российский университет дружбы народов.
Ruzana Pskhu, Candidate of Philosophy, Assistant Professor at People's Friendship University of Russia.
r.pskhu@mail.ru

Сальникова Екатерина Викторовна, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания.
Ekaterina Salnikova, Doctor of Culturology, Candidate of Art History, Head of the Department of Art Problems of Mass Media at State Institute for Art Studies.
k-saln@mail.ru

Самойлова Наиля Камилевна, кандидат искусствоведения, профессор, декан гуманитарно-творческого факультета, Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М. Ростроповичей (Оренбург).
Nailya Samoilova, Candidate of Art Studies, Professor, Dean of Faculty of Arts and Humanities at Orenburg State L. and M. Rostropovich Institute of Arts (Orenburg).
nellja056@gmail.com

Сараскина Людмила Ивановна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.
Liudmila Saraskina, Doctor of Philology, Principal Researcher at State Institute for Art Studies.
l.saraskina@gmail.com

Сиповская Наталия Владимировна, доктор искусствоведения, директор Государственного института искусствознания.
Natalia Sipovskaya, Doctor of Art Studies, Director of State Institute for Art Studies.
gii@sias.ru

Соколов Борис Михайлович, доктор искусствоведения, профессор, Российский государственный гуманитарный университет.
Boris Sokolov, Doctor of Art Studies, Professor at Russian State University for the Humanities.
gardenhistory@gmail.com

Старусева-Першеева Александра Дмитриевна, кандидат искусствоведения, преподаватель, Школа дизайна НИУ «Высшая школа экономики».
Aleksandra Staruseva-Persheyeva, Candidate of Art Studies, Lecturer at National Research University "Higher School of Economics".
apersheeva@gmail.com

Степанов Владислав Сергеевич, аспирант, Институт современного искусства. Науч. руководитель: Н.Н. Брагина.
Vladislav Stepanov, PhD student, Institute of Modern Art. Scientific Advisor: N.N. Bragina.
fortesolo@yandex.ru

Супоницкая Ксения Аркадьевна, кандидат искусствоведения, доцент, Российский институт театрального искусства – ГИТИС.
Ksenia Suponitskaya, Candidate of Art Studies, Assistant Professor at Russian University of Theatre Arts — GITIS.
ksenya7467@yandex.ru

Тетерина Надежда Ивановна, кандидат искусствоведения, Старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.
Nadezhda Teterina, Candidate of Art Studies, Senior Researcher at State Institute for Art Studies.
nad_teterina@mail.ru

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник, Государственный институт искусствознания.
Nikolay Khrenov, Doctor of Philosophy, Professor, Principal Researcher at State Institute for Art Studies.
nihrenov@mail.ru

Цчида Садакацу, пианист, доцент, Университет Сёкэй-гакуин университет (Сэндай, Япония).
Sadakatsu Tsuchida, Pianist, Assistant Professor at Shokei-gakuin University (Japan).
sadakatsu2002@shokei.ac.jp

Чжао Шуцзе, доцент, Хэнаньский институт образования (Чжэнчжоу, КНР).
Zhao Shuze, Assistant Professor at Henan Institute at education (Zhengzhou, China).

Чикота Йожеф, кандидат педагогических наук, директор Высшей оркестровой школы (Мако, Венгрия).
Jozsef Chikota, Candidate of Pedagogy, Director of Higher Orchestra School (Mako, Hungary).
csikotaj@csikotajozsef.hu

Шабалина Людмила Константиновна, кандидат искусствоведения, профессор, Уральская государственная консерватория имени М.П. Мусоргского (Екатеринбург).
Lyudmila Shabalina, Candidate of Art Studies, Professor at Urals Mussorgsky State Conservatoire (Ekaterinburg).
eepol@mail.ru

Штейн Сергей Юрьевич, кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный гуманитарный университет.
Segey Schtein, Candidate of Art Studies, Assistant Professor at Russian State University for the Humanities.
sergey@schtein.ru

Юдина Ольга Анатольевна, аспирант, Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина Российской академии художеств. Научный руководитель: Н.М. Леняшина (Санкт-Петербург).
Yudina Olga, PhD Student, I. Repin St. Petersburg State Academy Institute of Painting, Sculpture and Architecture of the Russian Academy of Fine Arts. Scientific Advisor: N.M. Lenyashina. (St. Petersburg).
olya.yu@gmail.com

Научное издание

ИСКУССТВОЗНАНИЕ:
НАУКА, ОПЫТ, ПРОСВЕЩЕНИЕ

Сборник статей по материалам
международной научной конференции
9-11 ноября 2017 года

Редакторы
А.И. Ефимова,
К.А. Супоницкая
Технический редактор
А.Н. Хахалкина
Корректор
Г.А. Мещерякова

Оформление:
И.Б. Трофимов
Компьютерная верстка:
Е.А. Воронова

Подписано в печать 25.09.2018
Формат 70x100 $^{1}/_{16}$
Уч.-изд. л. 37,3. Усл.-печ. л. 48,425
Гарнитура PT Serif Pro
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознании
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5