



ПРОБЛЕМЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА:
СТИЛЬ КАК СОДЕРЖАНИЕ

РЕАЛЬНОЕ И ИДЕАЛЬНОЕ
В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

Материалы конференций аспирантов
Российского института истории искусств

**ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА:
СТИЛЬ КАК СОДЕРЖАНИЕ**



**РЕАЛЬНОЕ И ИДЕАЛЬНОЕ
В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ**

Санкт-Петербург

2009

ББК 87.8

УДК 7.03

Сборники материалов конференций аспирантов РИИИ выходят в соответствии с планом научной работы института

Редактор-составитель А. А. Кириллов

Проблемы художественного языка: стиль как содержание. Реальное и идеальное в искусстве и культуре: Материалы конф. аспирантов Рос. ин-та истории искусств / Ред.-сост. А. А. Кириллов — СПб.: ГНИИ «Институт истории искусств», 2009. — 138 с.

Междисциплинарный сборник материалов ежегодной конференции аспирантов Российского института истории искусств издается с 1998 г. До настоящего времени были опубликованы материалы шести конференций РИИИ по различным вопросам искусствоведения.

СОДЕРЖАНИЕ

Проблемы художественного языка: Стиль как содержание

От составителя	7
Горянина Н. Ю. К проблеме стиля в музыкально-песенных традициях. По материалам Хвастовичского района Калужской области	10
Молчанова Т. С. В перекрестье культурно-стилевых традиций: Феномен октавного подголоска в многоголосном пении (на примере новгородских певческих ансамблей)	18
Шамова Л. Н. Плачевые формы в локальных фольклорных традициях русских и мордвы-эрзя (бассейн среднего течения реки Инзы)	29
Васильева В. В. О некоторых особенностях немецкоязычной музыкальной критики Петербурга 1880—1890-х гг.	38
Левина А. В. Миф как язык и структура театра XX века	47
Соколова Е. В. Структурообразующее значение стилизованных игр в пьесе Т. Стопшарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»	53
Мамилова Е. М. Молодежный герой в кино: Стилизованная дифференциация рок-музыки и молодежные субкультуры	58
Андреев А. И. Триллер как прием: К вопросу формирования стилистики «черного фильма» в кинематографе США 1940-х гг.	64

Реальное и идеальное в искусстве и культуре

От составителя	73
Александрова Н. В. Материал музыкального инструмента как важный источник этнокультурной информации	75
Анзарокова М. Ч. Умар Тхабисимов в мифах и реалиях	79
Шумилин Д. А. «Идеальное» в творчестве А. Н. Скрябина	84

<i>Васильева В. В.</i> Идеал музыкального искусства в немецкоязычной музыкальной критике Петербурга 1880—1890-х гг.	92
<i>Шликевич М. В.</i> Козимо Тура: Творчество художника как способ социального позиционирования	108
<i>Бирюкова-Людвигова М. В.</i> Образ мирового пролетариата — идеальная фигура в творчестве Павла Филонова	115
<i>Каш Н. А.</i> Жизнь как искусство: У истоков отечественного дизайна	122
<i>Левина А. В.</i> Пространство мифа в спектакле Питера Брука «Король Лир»: Драматическая взаимосвязь реального и идеального	127
<i>Соколова Е. В.</i> Игра как реальность в театральных концепциях первой трети XX века	133

От составителя

ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ЯЗЫКА:
СТИЛЬ КАК СОДЕРЖАНИЕ

Конференция состоялась 22 ноября 2004 года

От составителя

Выход сборника материалов ежегодной конференции аспирантов РИИИ был на некоторое время задержан исключительно по вине составителя. Составитель приносит свои извинения за эту задержку авторам и читателям. Конференции, между тем, проводились регулярно. В этом году планируется выход сразу двух сдвоенных выпусков сборника с тем, чтобы закрыть образовавшуюся брешь.

Настоящий сборник содержит материалы двух конференций: 2004 и 2005 гг. Как и в предыдущих выпусках, материалы эти публикуются не в виде стенограммы устных выступлений, но в формате специально подготовленных для издания статей, выполненных на основе докладов аспирантов. Внутри разделов статьи сгруппированы по принципу их дисциплинарной принадлежности.

Первый раздел посвящен теме, относящейся к общим проблемам, уже обсуждавшимся в разных ракурсах и аспектах в предыдущих выпусках: проблемам художественного языка. В этот раз возможности и особенности художественного языка рассматриваются в связи с диалектической оппозицией формы и содержания, где формальный аспект представлен категорией «стиль». Вопросы содержательности стилевых образований, как и роль стиля в формировании и особенностях содержания, прежде всего, художественного произведения, имеют продолжительную и разветвленную исследовательскую традицию в разных отраслях гуманитарных наук. Между тем «феномен» стиля и производной от него стилизации по-прежнему далеки от их исчерпывающего исследования и истолкования.

Прежде всего следует сказать, что стиль — категория сугубо эстетическая, независимая ни от «натуры» организуемого материала, ни от идеологии («художественная идеология», разумеется, не в счет), ни от этики. Именно поэтому наличие в художественной системе сформировавшегося стиля свидетельствует об уровне зрелости этой системы, самодостаточности ее языка. Не будучи сам по себе ни «плохим», ни «хорошим», стиль является системным эстетическим параметром. Последнее обстоятельство, помимо прочего, объясняет причину гонений на формалистов в эпоху, когда искусству пытались приписать несвойственные ему функции. Стиль обнаруживал стойкую

независимость от идеологического канона и моральной нормы даже тогда, когда художник искренне декларировал верность данной идеологии и морали.

Стиль является способом и средством организации целого и может быть воспринят только как характеристика определенной целостности, как бы мала или велика ни была эта целостность в «физических» величинах ее длительности и объема. Иначе говоря, стиль — категория интегральная и интегрирующая, так как он не только определяет целостность, но и формирует ее. Интегральная природа стиля обуславливает его взаимосвязанность со всеми без исключения параметрами и величинами художественного произведения. Известно, как легко «разрушить стиль» вмешательством даже незначительного чужеродного элемента. Эта взаимосвязь объясняет и уникальные организующие возможности стиля в формировании целостности.

Как уже было сказано, стиль вообще независим от физических характеристик «оформляемого» материала. Когда мы произносим «модерн» или «барокко», то не задумываемся, имеют ли эти понятия отношение к таким материалам, как дерево, камень или металл. В равной мере им подвластны и эти, и любые иные материальные среды. Не задумываемся мы и о весовых параметрах, и о размерах. Собственными средствами стиль преодолевает, «отменяет» физические характеристики как для него несущественные. Колоссальный готический собор устремляется вверх, тяжелая чугунная решетка становится «прозрачной» и «невесомой», а выкованная из железа роза распускает свои лепестки, преодолевая сопротивление материала, из которого она сделана. Стиль нематериален, хотя и выражает себя в материале, пусть даже материалом этим является слово или звук, возникающий и распространяющийся только в определенной среде. Реализуя себя в материале, стиль преодолевает этот материал.

Для исследования природы стиля особую ценность представляет «феномен» стилизации, где стиль выступает в качестве основы самостоятельного художественного метода и способа интерпретации, в том числе, и не стиливых параметров (таких как жанр произведения, его композиция, особенности историко-художественного содержания и т. д.). Строго говоря, стилизация предполагает наличие сложившихся стиливых доминант, на которые она ориентируется и которыми она опери-

рует. Стилизация выражает содержание настоящего, используя элементы языка прошлого, осуществляя «диалог», взаимодействие разных исторических эпох, разных видов искусства. Огромный, разнообразный и чрезвычайно ценный опыт стилизаторских экспериментов содержится в художественных исканиях отечественного искусства рубежа XIX и XX вв.

Даже обыкновенная виньетка, представляющая лишь определенную конфигурацию линий, несет в себе историческое, культурное, художественное и прочие смысловые, содержательные значения. Не случайно практика «виньеточного» рисунка широко распространилась в период популярности стилевых изысков модерна. Такой рисунок воспринимался как абсолютное, самодостаточное, беспримесное выражение стиля, свободное от иных форм содержательности.

Едва ли не самая главная проблема интерпретации диалектической оппозиции «форма-содержание» (где в значении формы в данном случае рассматривается стиль) применительно к искусству — апелляция к содержанию исключительно в его понятийном значении. Ход этот, безусловно, тупиковый, поскольку любое содержание в искусстве выражается на своем, незаемном языке. Содержание искусства не тождественно содержанию философской рефлексии и уж, тем более, газетной передовицы. Лишь усвоив эту простейшую истину, возможно осознать соотношение формы и содержания не как антиномию, а как одну из могущественных движущих сил в развитии искусства и художественной деятельности в целом.

В стенах Российского института истории искусств данная тема воспринимается в ее культурно-символическом значении, поскольку в 1920-1930-е гг. институт был одним из важнейших «гнезд» формальной школы отечественного литературоведения. Принципы формального анализа были весьма популярны и в тех его «разрядах» (ныне секторах), которые занимались изобразительным искусством, театром, музыкой. Хочется надеяться на продление преемственности в отношении лучших традиций Зубовского института и в будущем.

**К проблеме стиля в музыкально-песенных традициях.
По материалам Хвастовичского района Калужской
области**

При обсуждении одного из докладов на заседании Фольклорной комиссии СК РСФСР, посвященном южнорусским «музыкальным диалектам», Е. В. Гиппиус, возражая против прямолинейного использования этого термина диалектологии, применительно к музыке предлагал «говорить о стилях», хотя и признавал: «Уточнить, что такое стиль — вопрос нелегкий»¹. Утверждение ученого совпадает с мнением большинства исследователей, в той или иной степени затрагивавших вопрос о стиле. Суммируя их высказывания, можно сказать, что стиль существует только во взаимодействии двух векторов — пространственного и временного. Рассматривать стиль, забывая о существовании одного из этих слагаемых, невозможно, потому что «стиль одновременно и процесс, и структура»². Категория стиля сложна в силу своей многогранности. «Существуют разные уровни стиля — от эпохальных супер-обобщений до непосредственно функционирующих феноменов. Стиль вообще — категория абстрактная, не работающая. В фольклоре, например, можно различать как минимум шесть уровней стиля...»³. Не углубляясь в рассуждения о стиле вообще, рассмотрим один из «функционирующих феноменов» — *локальный стиль*.

Методологической основой рассуждений В. А. Лапина о проблематике локальных традиций является положение о взаимодополняемости таких двух понятий, как местная традиция и локальный стиль, где последний — «явление дифференцированное в жанрово-историческом отношении, то есть относительно ограниченное по временной шкале и максимально развернутое на территории, ареальное по своей

¹ Цит. по: Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. М., 2003. С. 33.

² Земцовский И. И. Стиль, жанр, форма // *Artes populares* 14. Budapest, 1985. С. 57.

³ Там же. С. 50.

природе»⁴. Такая формулировка учитывает и «горизонтальную» и «вертикальную» составляющие стиля. Причем горизонталь проявляется на двух уровнях: это и географический ареал, и жанрово-стилевой «ландшафт» внутри него. И. И. Земцовскому принадлежит мысль о жанровой и формальной детерминированности стиля. Именно триаду «стиль-жанр-форма» он выдвинул в качестве методологической основы изучения стиля, отмечая его стадильность (то есть вертикальное измерение)⁵. Земцовский вскрыл диалектику связи, проявляющуюся во взаимовлиянии и взаимоотражении стиля и формы: «Стиль одновременно и закреплен в формах, <...> и сам же влияет на эволюцию форм»⁶. В этом суждении ученый опирается на теорию Б. В. Асафьева, утверждавшего, что изменения формы зависят от интонации, действующей опосредованно, через стиль⁷.

Жанр как наиболее существенная и значимая стилеобразующая «величина» является до известной степени универсальной категорией. Структурные компоненты, образующие жанровые формы, такие как ритмика, мелодика и артикуляция, по своим функциям не менее важны и в характеристике местной музыкальной культуры могут рассматриваться как самостоятельные величины⁸. Между тем, по мнению Гиппиуса, только взаимосвязь различных структур создает определенный системно-стилевой тип, характеризующий локальную традицию. Эта позиция снова возвращает нас к триаде Земцовского, так как на

⁴ Лапин В. Русский музыкальный фольклор и история. М., 1995. С. 178.

⁵ Земцовский И. И. Стиль, жанр, форма // *Artes populares* 14. Budapest, 1985.

⁶ Земцовский И. И. Стиль, жанр, форма // *Artes populares* 14. Budapest, 1985. С. 52.

⁷ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971.

⁸ Важность и самостоятельную значимость каждого отдельного компонента в характеристике локальной традиции ярко проиллюстрировал В. А. Лапин. По одному своеобразному ритмическому типу свадебных песен он определил, что отдельные деревни Поморского и Терского берегов являются «выселками» четко локализующегося стиля свадебных песен Кандалакшской губы, выдвинув предположение, что для последней исходной является гдовская свадебная традиция. См.: Васильева Е. Е., Лапин В. А. Об одном ритмическом типе русских свадебных песен // Народная музыка: История и типология: Памяти проф. Е. В. Гиппиуса (1903–1985). Л., 1989.

определенном уровне форма и есть система слагаемых в ней структур. Как системный тип она уникальна для каждой традиции и является, по крайней мере, одной из основных стилевых черт ареала. При этом любая система (а стиль, несомненно, является системой признаков) обладает некоей общностью, единством. В то же время многими учеными отмечается разомкнутость и открытость системных образований⁹. Именно это качество обеспечивает динамичность и, следовательно, жизнеспособность традиционного искусства в целом.

В процессе постоянных ареальных исследований сформировался комплексный подход к изучению музыкально-поэтических средств локальных типов. Их аккумуляция определяет, прежде всего, жанрово-стилевые доминанты местной традиции, а способ их взаимодействия друг с другом влияет на сложение определенного системного типа, который по сути и является локальным стилем. Этот системный тип может влиять и на музыкально-поэтические средства других жанров локуса. В результате «каждая локальная и даже местная традиции предстают некоторой системой музыкально-песенных стилей»¹⁰.

В свете рассмотренных общих положений обратимся к анализу локальной традиции калужского села Подбужье. В соответствии с ранее высказанной методологической установкой Гиппиуса ее следует отнести не к «коренным», а к поздним переселенческим традициям, в которых, как справедливо считают исследователи, «...традиционная

⁹ Так, Д. С. Лихачев утверждал, что «культура не имеет границ, замкнутость неизбежно ведет к обеднению и вырождению...» (Лихачев Д. С. Культура как целостная динамическая среда // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. Изд. 2. СПб., 1999. С. 184). В свою очередь Е. В. Гиппиус каждый местный стиль рассматривал как открытую систему, в которой можно встретиться с «совокупностью противоречивых стилевых тенденций». (Цит. по: Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. С. 34.). Этой же методологической позиции придерживался И. И. Земцовский, предрекая: «Будущее за таким системным подходом, который начинает новаторски сочетаться с вероятностным подходом, избегая законченности "закрытых", жестких и насквозь очерченных систем». (Земцовский И. И. Стиль, жанр, форма // *Artes populares* 14. Budapest, 1985. С. 49).

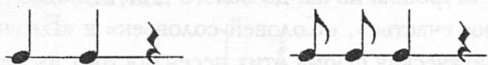
¹⁰ Лапин В. А. Историческая проблематика русского музыкального фольклора. Дис. в виде научного доклада ... д-ра искусствоведения. СПб., 1999. С. 52.

песня начинает изменяться, приобретать новые, более поздние формы»¹¹. В традиции Подбужья перемены начались с проникновения собственно лирических песен в структуру весенне-летней обрядности. Рассмотрим, как сказались эти преобразования в композиции песенной мелострофы.

По композиции мелострофы лирику Подбужья можно разделить на две группы: двухчастная и трехчастная. Подавляющее количество песен относится ко второй группе. Форма эта свойственна приуроченным песням. Из всего корпуса «сезонной» лирики лишь в единичных случаях мелострофу можно разделить на кратное количество частей (2 или 4). В свою очередь в трехчастной форме возможно выявить еще две подгруппы: песни со сквозным развитием и песни, мелодическая линия которых в ансамблевой части повторяется дважды.

Поэтический текст в песнях с трехчастной композицией состоит из трех стихов. Строфы скреплены между собой цепным повтором. Таким образом, формулу поэтической строфы можно определить следующим образом: *abc; cde*.

Обе структуры — поэтическая и мелодическая — четко соотносятся между собой: каждый стих имеет свой мелодический материал. Можно отметить три способа дифференциации разделов мелострофы. В первых двух часть строфы завершается 1) паузой с предшествующей ей ритмической группировкой



и 2) выдержанным звуком. Третий способ, состоящий в том, что раздел начинается междометиями «ох», «е-ох», «ой» и т. п., применяется не всегда.

Часть *a* представляет собой сольный запев, ритмически и мелодически свободный. Ритмика этого раздела зачастую выстраивается таким образом, что в плотный поток высказывания вклинивается распев слога, как правило, ударного. Мелодия запева в некоторых песнях эскизно очерчивает последующее мелодическое развитие ансамблевой части. Между запевом и ансамблем существует, таким образом, еще один способ членения формы — контрастное сопоставление фактур соло и многоголосия.

¹¹ Материалы и статьи к 100-летию со дня рождения Е. В. Гиппиуса. С. 33.

Форму *abc* отличает сквозное развитие мелодического материала. В средней части повествование разворачивается неспешно. Многочисленные словообрывы, огласовки, вставные слова, междометия, частицы замедляют ход рассказа. Крупные доли слогоритмического рисунка утяжеляют шаг, внутрислоговые распевы расцвечивают музыкальную ткань. В кадансовой части длительности слогоритма сжимаются. Движение предельно концентрируется в стремлении к финальному тону. Соответственно соотношение частей в большинстве песен таково, что средняя часть больше крайних. При этом она может быть и вдвое больше, и приблизительно равна им¹². Соотношение частей «малая — большая — малая» почти константно для песен, описываемых формулой поэтической строфы *abc*. Такое же количество и соотношение частей характерно для песен местной традиции с формой стиха в строфе АВ. Именно они и представляют особый интерес.

Несколько иначе развивается материал в форме *abb* (*abb*“). Как видно по формуле, музыкальный текст в ансамблевой части повторяется полностью или частично. В форме *abb*“ повторяется первая половина ансамблевой мелодистроки, а завершение второй мелодистроки представляет собой каданс. При этом в обеих формах — *abb* и *abb*“ — все части мелодистрофы равны или почти равны друг другу.

Выявленные признаки являются основными для трехчастной формы лирических песен Подбужья.

В силу своих структурных особенностей пять песен представляют особый интерес: «Прошла ночка до белого дня», «Плохо жить сироте», «Счастье, мое счастье», «Соловей-соловьевек» и «Близко к городу Славенску». Поэтическая форма этих песен состоит из цезурированных стихов, рифмованных попарно. В песне «Прошла ночка» — два стиха: (9 (4+5) + 9 (4+5)). В остальных — четыре стиха: «Соловей-соловьевек» (6+5)+(6+5), «Плохо жить сироте» (6+6)+(6+6), «Счастье, мое счастье» (6+6)+(6+6), «Близко к городу Славенску» (8+7)+(8+7). Как видно, 2-/4-частная сегментация присутствует во всех перечисленных песнях. Поэтическая структура песни «Прошла ночка» намного короче остальных песен. Соответственно форму поэтической строфы этой песни обозначим формулой *ab*, а форму остальных песен — *abcd*.

¹² Finalis, который почти в каждой песне длится четыре четверти, при анализе условно принимается за одну счетную единицу.

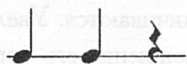
Несмотря на особенности композиции поэтической строфы, музыкальная форма этих песен трехчастная. Четыре из них имеют структуру мелодики *abc* («Прошла ночь до белого дня», «Плохо жить сироте», «Счастье, мое счастье», «Соловей-соловьев»). «Близко к городу Славенску» - *abb'*. В первых четырех, учитывая кратность поэтических строк, было бы логично разделить строфу на две или на четыре части, маркируя стыки частей свойственными для местной традиции способами (пауза, выдержанный звук, контраст фактур). В определенной мере это деление соблюдено: в запев вынесена первая половина поэтической строфы (а). В то же время эта часть обладает цельностью свободного высказывания. Небольшая остановка движения в месте цезуры стиха казалось бы «намекает» на возможную двухчастность этого раздела. Между тем сохраняется ощущение единого целого, чему способствуют смена фактуры в ансамблевой части и маркирование конца раздела выдержанным звуком и паузой, с предшествующей ритмической группировкой¹³.

В качестве примеров можно привести следующие типы ритмической группировки:

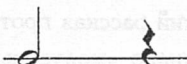
«Прошла ночь», «Плохо жить сироте», «Близко к городу Славенску»



«Счастье, мое счастье»



«Соловей-соловьев»



В ансамбле деление на среднюю и кадансовую части происходит также в месте цезуры стиха. В песнях «Плохо жить сироте», «Прошла ночь», «Счастье, мое счастье» движение останавливается на последнем слоге перед цезурой на основном тоне. В песне «Соловей-соловьев» — на первом слоге после цезуры на побочной опоре,

¹³ Для сравнения приведем пример другой подбужской песни «Об чем девка плачешь» с формой мелострофы *abcd/abcd*, где сольный запев звучит только в части а, в части б вступает весь ансамбль.

создающей напряжение, которое после короткого каданса разрешается основным тоном финалиса. В целом же средняя и заключительная части этих песен обладают свойствами основной группы. Середина более распета по сравнению с кадансовой частью: слогоноты в два раза больше, протяженность увеличивается и за счет словообрывов, вставок междометий и т. п. Кадансовая часть лаконична, насыщена огласовками, которые разбивают слогоритм нераспетого стиха на мелкие длительности, тем самым нагнетая движение к финальному тону.

Совсем иной представляется 3-частная композиция поэтического текста в песне «Близко к городу Славенску». В запеве распевается первый стих, остальные три — в ансамблевой двухчастной структуре: второй и половина третьего стиха в части *b*, остальное в части *b'*.

a Ох, близко, близко, ох к городу Славенску,

b Ой, да наверху, братцы, крутой горы, эх,

Ой, да жил боярин, эх,

b'' большой, именитый,

Ой, да на прозванье его Карачок.

Каждая мелострофа состоит из четверостишия, общий объем которого 30 слогов $(8+7)+(8+7)$. Пожалуй, это самый большой объем строфы поэтического текста в корпусе подбужской лирики. Естественно, что размер мелострофы (по количеству слогов), в сравнении с остальными песнями, больше почти в два раза. Форма в целом, а вместе с ней и каждый раздел, увеличиваются. Увеличению мелодического материала соответствует усложнение его организации. Ансамблевые части состоят из 17 и 15 четвертей (если финалис условно принять за одну четверть). Мелодический рассказ протекает без остановок с начала и до конца раздела. Однако «модус мышления» подбужских певиц настроен на меньшие объемы и потому такие большие построения делятся паузами (своеобразными мелодическими запятыми) еще на две части. Каждый из ансамблевых разделов содержит еще по два подраздела. Можно сказать, что форма здесь становится 4–5-частной.

По сути мы рассмотрели лишь одну характеристику, присущую группе лирических песен Подбужья. Между тем, даже этот краткий анализ выявляет некоторые особенности подбужской песенной тра-

диции, весьма проблемные по своей сути. Найти однозначное объяснение им, как это часто бывает, не просто. Возможно, в местной традиции из двух видов композиции лирических песен на какой-то стадии развития основной стала трехчастная форма. Именно она легла в основу местного музыкально-песенного сознания, одновременно став стилевой чертой местной песенной культуры. Наиболее показательным является факт подчинения 2- и 4-частного поэтического текста доминирующей 3-частной музыкальной форме. Однозначно ответить на вопрос, почему это произошло, достаточно сложно. Возможно, трехчастная форма в определенный момент развития традиции стала «структурой, подчиненной какой-либо единой стилистической доминанте»¹⁴. Эта основа подчинила себе тексты с трехчастной и с двух-четырёхчастной сегментацией, сохранив присущие ей пропорции в соотношении частей. В результате образовался песенный слой, по своим стилистическим качествам несколько отличающийся от основного массива лирики трехчастной конструкции. Впрочем, этот феномен вполне описывается суждением Гиппиуса о «противоречивых стилистических тенденциях». «Видимое нарушение единства на самом деле <...> не только создает новое, высшее единство, но является важной исторической особенностью искусства, позволяющей ему успешно развиваться и сочетаться с действительностью»¹⁵.

¹⁴ Лихачев Д. С. Контрапункт стилей как особенность искусств // Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. С. 74.

¹⁵ Там же. С. 76.

**В перекрестье культурно-стилевых традиций:
Феномен октавного подголоска в многоголосном пении
(на примере новгородских певческих ансамблей)**

Русскую традиционную музыкальную культуру можно условно представить в виде объемного многогранника, грани которого сопрягаются и проецируются друг на друга. Точно так же и локальная традиция складывается из множества составляющих, охватывающих разные стороны жизненного уклада. Одним из важнейших факторов, определяющих стиливой облик локальной традиции, является народное многоголосие.

Культура многоголосного пения в традиции формируется и функционирует под влиянием различных обстоятельств: исторических, этнических, культурных, социальных, демографических. При этом ее отображение в публикациях явно неполно. Стиль многоголосного пения обладает характеристиками, которые не могут получить адекватного отражения в расшифровках. К ним относятся особенности голосоведения (в случае одноканальной записи), тембры, певческий и социально-психологический аспекты внутриансамблевого поведения и т. п. Технические способы записи многоголосных песен (фонозапись, нотация, публикация), по сути, способны фиксировать лишь «моментальные снимки» ансамблевого пения. Основательно проследить его развитие на некотором историческом промежутке удастся редко.

В настоящей статье речь пойдет только о русских народных женских фольклорных ансамблях Северо-Запада, в исполнительской практике которых было зафиксировано пение с **постоянным** октавным или терцово-октавным дублированием голосов. Очевидно, что в смешанных ансамблях октавное дублирование возникает естественным образом в силу регистрового различия женских и мужских голосов¹.

¹ Например, ансамбль «Гдовская старина», см.: *Котикова Н. П.* Гдовская старина. Л., 1962. Пинежские ансамбли, см.: *Песни Пинежья.* М., 1937. Ансамбль д. Едрово Валдайского р-на Новгородской области, см.: *Традиционный фольклор Новгородской области по записям 1963–1976 гг.* Песни, причитания. Л., 1979.

Фактура с октавным подголоском как одна из разновидностей народного многоголосного пения не сразу попала в поле активного изучения науки, в отличие от фактур различных видов гетерофонии или фактур с функциональным разделением на партии (голоса). Отдельные высказывания демонстрируют снисходительное отношение к подобному типу многоголосия. «Часто приходилось слышать деревенские хоры, но кроме точного следования голосов в октаву я не заметил тоже никаких следов гармонизации»². Даже в авторитетных изданиях Пушкинского Дома 1960 — 1970-х гг., содержащих материалы подробных экспедиционных исследований определенных территорий, особенности фактур публикуемых песен почти не рассматриваются. Так, например, в сборнике «Песни Мезени» упоминается лишь об «эпизодическом октавировании верхних голосов» и о «часто употребляемом движении параллельными терциями», хотя в нотном корпусе представлены восемь песен (в основном Мезенского района), записанных от нескольких женских ансамблей, где используется постоянный октавный и разных видов терцовый подголосок³.

В своей монографии, посвященной многоголосию русской песни, Т. С. Бершадская называет рассматриваемый вид фактуры ленточным или двухъярусным многоголосием. Автор высказывает предположение, что подобный тип фактуры «исторически положил начало подлинному четырехголосию»⁴. Мнение исследователя представляется спорным, как и предлагаемые версии возникновения подобных фактур. «Вторящий подголосок применяется обычно там, где наличествует единодушие в трактовке того или иного образа»⁵. Между тем суждения Бершадской основываются лишь на анализе интонационно-гармонической стороны мелодики, но не учитывают тембральные, акусти-

² Мошков В. А. Некоторые провинциальные особенности в русском народном пении // Русская мысль о музыкальном фольклоре. Материалы и документы. М., 1979. С. 221. Данная авторская оценка относится к хорам Борисовского и Мозырского уездов Минской губернии (первая публикация статьи — 1890 г.).

³ Песенный фольклор Мезени. (Памятники русского фольклора). Л., 1967. С. 34.

⁴ Бершадская Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной (крестьянской) песни. Л., 1961. С. 31.

⁵ Там же. С. 50.

ческие условия народно-песенной традиции, ее перекрестья с другими явлениями русской певческой культуры, в частности, церковной.

Многоголосный склад пения существует на пересечении двух начал — исполнительского и локально-характерного. В этой связи актуальной представляется типология, предложенная Е. В. Гиппиусом в сборнике «Двадцать русских народных песен»⁶. Исследователь выделяет и анализирует три стилевых вида многоголосия русских протяжных песен:

1. Индивидуализированный, или ансамбль мастеров (редко встречаемый);
2. Смешанный, сочетающий «индивидуализированные виртуозные распевы с общинными, обиходными» (более распространенный);
3. «Местный общинный стиль преимущественно женских ансамблей» (самый распространенный).

Приведенные в сборнике расшифровки песен последнего вида (№ 8 и № 14, Костромской и Тамбовской губерний соответственно) представляют образцы интересующей нас фактуры. Для нее характерно отсутствие «индивидуализированных виртуозных распевов», которыми владеют мастера пения. В результате в таких ансамблях преобладает ритмическое единство певческих линий, а мелодические линии различаются только по высоте, образуя преимущественно терцовые, секстовые или октавные сочетания. Именно такое ансамблевое пение Гиппиус называет «общинным» или «обиходным». Предложенные ученым наименования содержат и возможный генезис рассматриваемой фактуры.

Исследователи древнерусского строчного (допартесного) многоголосия пишут о его влиянии на народное многоголосное пение⁷. «Сравнение строчного пения с фольклорным показывает нам поразительные совпадения как в интонациях, мелодических оборотах, многоголосных созвучиях, так и в самих принципах сложения этого многоголосия»⁸.

⁶ Гиппиус Е. В. Двадцать русских народных песен в звукозаписях Е. Линева, М. Пятницкого, Э. Эвальд, Е. Гиппиуса. 1897 — 1935. (Местные стили русских народных песен.) М., 1979.

⁷ Успенский Н. Д. Древнерусское певческое искусство. М., 1971. С. 229.

⁸ Конотоп А. В. Русское строчное многоголосие: текстология, стиль, культурный контекст. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения М., 1996. С. 5.

Можно предположить, что имело место и обратное влияние. Голосоведение, утвердившееся в практике сначала древнерусского, а затем, в гармонически опосредованном, «выпрямленном» виде, и партесного пения (дублирование не только в октаву, но и в постоянную терцию), в каких-то традициях и на отдельных отрезках времени стало определяющим для функционирования некоторых народно-певческих стилей.

В публикациях конца 1980-х — 1990-х гг. отмечается возможное влияние клиросного пения на «фактурную стилистику» традиционных ансамблей, практикующих пение с постоянными октавными и терцовыми вторами⁹. Однако наиболее определенные выводы о значительном воздействии церковного обиходного пения на формирование некоторых народных песенных традиций принадлежат М. К. Бурьяк¹⁰. В результате серьезного многолетнего исследования певческих ансамблей Новгородской области исследователь заключила, что появление постоянных октав или терцовых втор в фактуре и использование такого типа многоголосия почти во всех жанрах народного песнетворчества свидетельствует о значительном, иногда определяющем влиянии на стилистику некоторых народно-песенных традиций церковной певческой культуры XVIII—XIX вв. (т. е. партесного простого обихода).

Подобное положение понятно и естественно, когда сельские «клирошанки» являются одновременно и наиболее активными носителями собственно фольклорных песенных традиций. Однако в ансамблевом пении рассматриваемого вида немаловажное значение имеет не только клиросный опыт певиц, но и их творческие и голосовые возможности, поскольку в данном случае требуется умение петь в «запредельно» высоком для народных певиц регистре.

Важной публикацией, характеризующей исполнительскую версию образования фактуры с дублировкой, стал сборник «Песен Пинежья» Е. В. Гиппиуса и Э. В. Эвальд¹¹. Они показали, что регистровая дифференциация голосов на «тонкие» и «толстые» и функциональ-

⁹ См., например: *Васильева Е. Е.* Песни Городенского хора. Новгород, 1990. С. 6–7. Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1970–1980 гг. Вып. 1. Л., 1987. С. 98.

¹⁰ *Бурьяк М. К.* Новгородское народно-певческое искусство. Новгород, 2000.

¹¹ Песни Пинежья. Материалы фонограммархива, собранные и разработанные Е. В. Гиппиус и Э. В. Эвальд. Кн. 2. М., 1937.

ная — на уровне тембра — устойчиво существует в некоторых певческих традициях Русского Севера. Пинежские песни выявили фактуру, при которой вокальные партии противопоставлены друг другу не мелодически, но по тембру и регистру. Таким образом, наряду с фактурой тембровые характеристики голосов также становятся одним из стилевых признаков традиции. В сохранившихся типографских гранках «Предисловия» к первому выпуску сборника содержится важное замечание, характеризующее манеру пения в верхнем регистре: «Понятие “тонкого голоса” связано не только с регистром, но и с особым резким, несколько фальцетным тембром, применение которого *очень трудно и требует особого навыка* (курсив мой. — Т. М.)»¹². В более ранней статье Е. В. Гиппиус выделил такое качество фальцетного пения как «абстрагированность от обычного, бытового»¹³.

Исследователь традиции российских немцев-переселенцев Карагандинской области И. П. Виндгольц подчеркивает значимое для ее носителей владение ансамблевым пением с двух-трехслойным октавно-дублированным многоголосием¹⁴. Автор характеризует его как особый стиль, позволяющий говорить о «народной эстетике тесситурно высокого пения». Виндгольц отмечает, что более молодые поколения певцов утрачивают умение создавать развернутую, насыщенную удвоениями голосов фактуру и петь в разных регистрах певческого диапазона. Существенным представляется высказывание Виндгольца о том, что «тип многоголосия группы — своеобразное ядро его — складывается из комбинаций индивидуальных возможностей ее членов при решающем влиянии общих тенденций развития певческой культурной традиции»¹⁵.

¹² Цит. по: Лобанов М. А. Многоголосие русской песенной лирики Пинежья по современным данным // Песенная лирика устной традиции. СПб., 1994. С. 233.

¹³ Гиппиус Е. В. Крестьянская музыка Заонежья // Крестьянское искусство СССР. Искусство Севера. Заонежье. Л., Academia, 1927. С. 155. В этой же статье Гиппиус упоминает суждение Роберта Лаха о фальцетном пении (т. е. пении не своим голосом) как атавистическом признаке «времени, когда человек применял в пении примитивно сексуально выразительные средства». (Там же. С. 154).

¹⁴ Виндгольц И. П. Фольклорная группа в локальной традиции. Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1986.

¹⁵ Там же. С. 13

Заканчивая обзор исследовательских мнений и позиций, можно предложить несколько версий, касающихся генезиса октавного подголоска. Традиционное пение характеризуется открытой техникой звукоизвлечения с преобладанием грудного резонирования. Такая манера пения в сочетании с естественными акустическими условиями часто вызывает появление реально слышимого октавного обертонового призвука. Стремление озвучить голосом этот акустический эффект может быть одной из причин возникновения октавного подголоска в пении. С другой стороны, дублирование голосовой партии через октаву складывалось и в древнерусском (а позже и в партесном) церковном пении: например, при дублировании басовой партии высокими мужскими или детскими голосами. Можно предположить, что песенные фактуры с октавным подголоском в известной степени отразили процесс взаимовлияния народной и церковной певческих культур. Немаловажным фактором может быть и то, что пение с октавными дублировками уплотняет фактуру, обогащает ее тембровыми красками. При этом ее возникновение и устойчивое бытование предполагает наличие активного личностного начала.

Октавно-дублированная фактура как таковая, как способ или тип ансамблевого пения могла представлять собой явление не столько локального, сколько общего культурно-стилевого порядка. Другое дело, что формы и уровни ее развития, степень устойчивости связей с разными песенными жанрами и, наконец, превращение ее в одну из важнейших характеристик того или иного локально-регионального стиля на всем пространстве русской фольклорно-песенной культуры оказались весьма различными.

Основываясь на материалах различных публикаций и собственных полевых наблюдениях автора, можно утверждать следующее. Существуют два вида/типа возникновения фактуры с октавным дублированием голосов. В том случае, когда основная голосовая партия строится на низких звуках певческого регистра (от *ре-ля* малой октавы до *до-ля* первой октавы), возможно появление верхнего октавного подголоска. Если же основную голосовую партию в традиции принято вести «тонкими голосами» (преимущественно во второй октаве), соответственно *может* возникнуть нижний октавный подголосок. При этом основная голосовая партия «внутри себя» может представлять

различное соотношение голосов: гетерофонное, терцовое или гармонического склада.

Возможность, необязательность возникновения подголоска выделена не случайно. Феномен октавного подголоска является до некоторой степени таинственным, «ускользающим», как внутри самой традиции, так и в качестве объекта исследовательского изучения. Кроме того, он весьма зависим от личности традиционного певца. С этой «таинственностью» объекта отчасти связана проблема его отображения в публикациях. Опыт выявления и описания певческих традиций с октавным дублированием свидетельствует, что реальный масштаб их распространения намного превосходит тот, который фиксируется современными публикациями нотного и звукового материалов.

В качестве примера можно сослаться на историю певческой группы села Николаевское на реке Сабе в Лужском районе Ленинградской области. Несмотря на то, что в 1970-е гг. экспедиционные аудиозаписи ансамбля производились неоднократно, нотных публикаций этой локальной традиции почти не было¹⁶. Из обширного репертуара группы публикации удостоилась только детская колядка (с зачином «Тяпуляпу»), включенная в сборник фольклора Ленинградской области¹⁷. Между тем мастерский многоголосный стиль ансамбля (двухрегистровая гетерофония с постоянным терцовым и октавным дублированием) в публикациях того времени отражен не был. В записи нескольких песен для пластинки, вышедшей в 1980 г., участвовали только три певицы, а не состав из семи-двенадцати исполнительниц, в котором обычно выступал коллектив. Позднее, в 1990-е гг., были сделаны записи лишь двухголосных песен, где реализовывался только один певческий регистр.

Похожая ситуация характерна и в случае гдовского села Гусева Гора (ныне Сланцевский район Ленинградской области). Экспеди-

¹⁶ В 1975 г. записи осуществлял композитор С. М. Слонимский, а несколькими годами ранее — музыковед М. А. Лобанов и композитор А. Н. Захаров. Автор благодарит С. М. Слонимского за предоставление права на работу с хранящимся у него музыкальным материалом.

¹⁷ Музыкально-песенный фольклор Ленинградской области в записях 1970–1980 гг. (Традиционная музыкальная культура Русского Северо-Запада). Вып. 1. Л., 1987. С. 21, 91–92.

ционные записи Ленинградской консерватории проводились здесь в 1980 г. и затем были опубликованы¹⁸. Фактура песен — гетерофонная с эпизодическим дублированием мелодии в терцию. Ни в предисловии к сборнику, ни в нотировках не отражена даже возможность октавного удвоения голосов. Между тем записи экспедиции ЛГИК, осуществленные несколькими годами ранее, выявили устойчивую фактуру с октавным подголоском при пении как традиционного, так и церковного репертуара (поминальные песнопения)¹⁹. Материалы, записанные в разные периоды, отразили существенные различия в состоянии ансамбля, и ни нотная, ни аудиопубликации не выявили фиксируемую традицию во всей ее полноте. В силу подобного положения вещей подчас, основываясь исключительно на опубликованных результатах, мы получаем искаженное представление о конкретных локальных традициях, об их судьбе и их певческих возможностях.

Выявленная тенденция рассмотрена и в одной из статей М. А. Лобанова²⁰, где сравниваются записи пинежских песен, осуществленные в 1920-е и в 1980-е гг. С течением времени певческая традиция д. Ваймуша, неизбежно истончавшаяся в силу социально-возрастных процессов, изменилась почти на противоположную: пение с преобладанием «тонких» голосов сменилось пением преимущественно «толстыми» голосами.

Особенная ситуация, неоднократно фиксируемая в публикациях и в полевой практике, — возникновение октавного подголоска в процессе пения²¹. Подобное явление характерно не только для новгородских традиций. Например, при записи поминального стиха «Ой, вы голуби, ой, вы белые» в кубанской станице Темижбекская²² на 20-й строфе одна из певиц неожиданно повела октавный подголосок (в диапазоне от фа

¹⁸ Народные песни Ленинградской области. Старинная свадьба Сланцевского района. (Русские народные песни. Новые публикации.) Л., 1985. Можно также назвать пластинку «У нас Оленька да цветочек», 1981.

¹⁹ Архив фольклорного кабинета СПбГУКИ (быв. ЛГИК), кас. № 113, 114, 1977 г.

²⁰ Лобанов М. А. Многоголосие русской песенной лирики Пинежья по современным данным // Песенная лирика устной традиции. СПб, 1994.

²¹ См. например: Русские народные песни Карельского Поморья. Л., 1971. № 5, 13, 28, 96, 148.

²² Архив Фольклорного кабинета кафедры РНПИ СПбГУКИ, экспедиция в Краснодарский край, 2001 г., рук. Сивова В. М. Касс. 6/2.

диез первой октавы до ми второй октавы). В такой фактуре стих был допет до конца. Расспросы об ансамбле выявили тот факт, что в коллективе есть клирошане. Можно предположить, что в процессе пения неосознанно срабатывает певческая память, включаются знакомые механизмы певческого поведения исполнителя, а появление октавного подголоска часто является следствием привычки петь, дублируя мелодию в другом регистре.

Еще один интересный и показательный случай представлен в сборнике народных песен Брянщины, где весенняя песня «Э, пойду молода ко Дунаю» (ансамбль с. Ружное Карачевского района) дана в трех вариантах записи²³. В двух вариантах, содержащих расшифровки двух строф, при вступлении всего ансамбля выписаны октавные дублирования. В то же время расшифровка остальных частей песни представляет фактуру унисонно-гетерофонного типа. Такая фактура характерна для обрядовых песен русских западных традиций. При пении в подобных фактурах вполне естественно возникновение обертонового октавного подголоска, что вероятно и зафиксировал нотировщик²⁴.

В связи с описанной ситуацией необходимо отметить зависимость фактуры от жанра и акустических условий. Так, М. Бурьяк в упомянутой выше работе в отличие от большинства других авторов публикаций обращает внимание на то, являются ли условия произведения записи «стационарными» или «аутентичными», соответствующими реальному бытованию песни. В новгородской традиции она выявляет дифференцированность типов многоголосия относительно жанров. Песни с движением, календарные заклички в основном поются унисонно-монодийным способом, архаичные жанры — гетерофонным многоголосием, а «к поздним жанрам фольклора применяются подго-

²³ Народные песни Брянщины (песни старинных народных праздников). Брянск, 1972. № 12. С. 53–55.

²⁴ Нотировка выполнена музыковедом В. В. Фирсовым. Личная беседа с ним не слишком прояснила ситуацию, однако позволяет выдвинуть следующее предположение. Так как для него октавное удвоение в народном пении вполне естественно и он его «ожидал» услышать, то и принял обертоны за реальный голос, не учитывая жанровые тембральные характеристики песни и эффекты, возникающие при пении.

лосочный, аккордово-гармонический виды многоголосия»²⁵. Подобие такой взаимозависимости фактуры и жанров прослеживается и в других традициях с октавным дублированием (например, в Карельском Поморье, где лирические песни поются в основном с верхним подголоском).

Впрочем, в некоторых певческих ансамблях новгородской традиции отмечена тенденция «перенесения» фактуры церковного многоголосия в практику исполнения песен обрядовых жанров и даже жанра групповых причитаний²⁶. В упомянутом селе Николаевском в октавно-дублированной фактуре были записаны почти все песни репертуара ансамбля, в том числе и свадебные (исключение составляли только принципиально сольные песенные жанры). Аналогичная ситуация характерна и для песенной традиции д. Колоколово Гдовского района Псковской области²⁷. Наблюдение М. Бурьяк, касающееся групповой причеты, подтверждается еще как минимум двумя записями, относящимся к другим новгородским локальным традициям. Опубликованная свадебная причета «Учеши да подойди-ка ко сиротушке» была записана в той же д. Колоколово, а на пластинке «Фольклор Ленинградской области» зафиксировано групповое голошение «Вы не вейте-ка, ветры буйные» ансамбля из д. Сырец Лужского района (Верхняя Луга).

Подводя итог, можно заключить, что перечень возможных причин возникновения октавного подголоска выглядит следующим образом:

- следование исполнительской традиции;
- личностный состав ансамбля (наличие певицы-клирошанки, либо певицы, хорошо владеющей пением в головном регистре);
- стремление певцов уплотнить, обогатить вертикаль фактуры;
- удобная тесситура основной голосовой партии для верхнего дублирования в октаву (преимущественно в пределах от *ре* малой до *ми-соль* первой октавы);
- статичный режим исполнения.

²⁵ Бурьяк М. К. Новгородское народно-певческое искусство. С. 73.

²⁶ Там же. Пример — ансамбль д. Любины Шимского района Новгородской области.

²⁷ Гдовская старина: Русские народные песни и наигрыши Гдовского района. Л., 1962. № 50, 51, 53-56, 62, 63.

В целом можно говорить о двух основных ансамблевых ситуациях бытования фактур с регистровым удвоением. Первая определяется социально-возрастным фактором. Главным в ней является осознанность поющими своего социального статуса: замужние женщины поют в ансамбле «толстыми» голосами, а девушки — «тонкими». Поэтому если в традиции есть тенденция к соблюдению социальных норм в пении, то по истечении времени с изменением социального статуса певцов мы можем получить иную, искаженную картину, приняв ее за норму, которой она не является.

Вторая ситуация — «консервативная». Сохранение всей полноты певческой традиции оказывается важнее, чем течение времени. Ансамбль, даже если он состоит из уже пожилых людей, стремится к неизменности стиля исполнения, а исполнители продолжают ощущать себя молодыми. Своеобразие традиции, в том числе и фактурное, осознанно оберегается певцами от каких бы то ни было искажений.

В плане мелодического своеобразия, степени самостоятельности голосоведения фактуры с октавным дублированием можно рассматривать как простые, неинтересные, обиходные. Это как бы низовой уровень ансамблевого пения. В плане же регистрового воплощения и виртуозного владения певческими диапазонами можно говорить о мастерском стиле пения. В связи с этим объяснимой представляется и следующая дилемма: хотя самими поющими осознается мастерство певицы, ведущей в ансамбле октавный подголосок, утрата его не воспринимается ими как значительное изменение фактуры, стиля пения. Иными словами, тембровое своеобразие не подменяет значение мелодического.

Плачевые формы в локальных фольклорных традициях русских и мордвы-эрзя (бассейн среднего течения реки Инзы)

Средневожский регион является древней контактной зоной. Полиэтническая структура и по сей день определяет его культурную специфику. Изучение этнокультурных связей народов Поволжья, в том числе в сфере музыкального мышления, проливает свет на генезис культурных явлений.

В среднем течении реки Инзы¹ соседствуют старинные поселения русских и мордвы-эрзя. Сосуществуя в Поволжье в течение довольно длительного времени (по историческим источникам на данной территории — более трехсот лет, в нижегородских землях — около восьмисот лет), культурные традиции русских и мордвы, очевидно, оказывали достаточно сильное влияние друг на друга. Следы этого взаимодействия можно обнаружить и в сфере традиционного пения, сопоставляя музыкальные и поэтические особенности произведений фольклора в двух культурах². В настоящее время из всех традиционных видов обрядового пения и у русских, и у мордвы лучше всего фиксируется яркая, самобытная, живая фольклорная традиция плачей во всем многообразии ее форм. Жизнеспособность плачей объяснима их актуальностью для ключевых моментов жизни человека. Именно на примере этого фольклорного жанра интересно рассмотреть сходство и различие двух этнических культур в данном ареале.

В местной русской певческой традиции причитания занимают значительное место. Они являются важной частью свадебного и похоронно-поминального обрядовых комплексов, обряда проводов в армию (рекрутские причитания), календарных обрядов (причитания на

¹ Никольский район Пензенской области и Инзенский район Ульяновской области.

² На материале календарной песенности этот вопрос подробно изучала Н. Н. Гилярова. См.: Гилярова Н. Н. Календарная песенность Пензенского края (к вопросу о взаимодействии песенных культур) // Материалы международных конференций. Памяти А. В. Рудневой. М., 1999. С. 92.

«Проводы весны» в Петровское Заговенье). Помимо этого причитания встречаются и в других необрядовых (бытовых) ситуациях.

В различных региональных традициях России в наименовании плачей у русских сложилась устойчивая народная терминология. В местной фольклорной традиции зафиксировано два наименования плача, основанных на использовании глагольных форм: «вопить»/«вопевать» и «причитывать».

Из всех существующих форм плачевой культуры в русской традиции бассейна Инзы наилучшей сохранностью отличаются причитания, приуроченные к **похоронно-поминальной обрядности**. Причитания начинали, когда узнавали о смерти человека, причитали во время «сидения» над покойным в течение трех дней до похорон. В день похорон причитали в продолжение выноса гроба с телом умершего из избы, выхода за ворота. Важным моментом звучания причитаний было шествие вдоль деревни в сторону кладбища. У дома каждого родственника покойного, на перекрестках дорог, на краю деревни похоронная процессия останавливалась для прощания общины с умершим. На кладбище причитали в момент предания гроба с телом покойного земле.

В обряде **проводов в армию, на войну** причитания выполняли функцию ритуального отчуждения призывника от родительского дома, круга деревенской молодежи, всей крестьянской общины. В прощальный день в дом «некрута» на застолье собирались его родственники, соседи, друзья. Молодежь плясала под гармонь, балалайку, парни пели рекрутские припевки (сам рекрут ничего не пел), а родители и близкая родня (мать, сестра, тетка, крестная, бабушка) причитывали. После застолья начиналось уличное гулянье: ходили по главной деревенской улице, у каждого дома останавливались, молодежь плясала, а родня плакала.

Свадебные причитания звучали в довенечной части обряда: на девичнике, когда девушки чесали невесте голову; перед отправлением под венец — при благословении невесты. К сожалению, на сегодняшний день зафиксировать традицию исполнения причитаний на свадьбе практически невозможно.

В традиционной культуре плачи являются одним из видов контакта между миром живых и потусторонним миром. С этим связана

специфика плачевой системы. Образно-поэтический строй текстов причитаний исследуемого региона основан на системе традиционных представлений и верований. В поэтике жанра воплощаются древнейшие мифологемы: смерть как сон, бессмертие души, покровительство родителей-предков и др.

К основным поэтическим образам причитаний относятся:

— **образ наступления смерти:** «сомкнутые уста», «закрытые глаза», глухота, слепота, неподвижность, — как признаки наступления смерти;

— **образы-символы потустороннего мира:** «зеленая рощица» (вечная жизнь); «мать сыра-земля» (постель для умершего);

— **образы мира живых:** «светлая горенка», весь дом;

— **образ птицы-посредника,** осуществляющей связь между «тем» и «этим» мирами: «сизый голубь», кукушка;

— **образ пути-дороги,** воплощающий символическую связь различных пространственных сфер: «путь-дороженька», «чужие люди».

Перечисленные образы являются знаковыми категориями фольклорного сознания, символизирующими идею ритуалов «перехода».

Ведущие сюжетно-тематические особенности похоронно-поминальных причитаний связаны с реализацией коммуникативной направленности, обусловленной необходимостью установления связей с миром предков:

— **просьба к покойному совершить какое-либо действие:** «открыть глаза», «сахарные уста» («губы алые»); «раскинуть руки белые», «встать», встретить на кладбище;

— **вопросы-сетования:** «Зачем ушел?», «На кого покинул?», «Куда снарядился?», «К кому приклоню буйну головушку?», «К кому буду приходить?», «Что ты наделал?», «Неужели надоело на этом свете жить?» и т.д.;

— **просьба/наказ передать весть на «тот» свет** (привет, поклон, грамоту/ письмо);

— **просьба проявить сожаление к живым, горюющим по умершему:** «пригреть», «приласкать», «взять под свое крылышко», «прижать к груди»;

— **просьба о прощении** — раскаяние в том, что не смогли уберечь от смерти;

— сожаление, что покойный не может увидеть своих родных;
— мотив одиночества, сиротства: «не к кому прийти», «никто не пожалеет», «никому не нужна», «не с кем поговорить», «оставили, как горькую пылинку в поле», «как горькую кукушку во сыром бору», «разлетелись все по разным сторонам» и т. д.;

— предложение заменить умершего собой;
— воспоминания о том времени, когда покойный был жив;
— мотив невозможности возврата, представленный в виде образа: заросшая травой или засыпанная снегом дорожка, образ «зеленой рощицы», из которой не возвращаются.

В похоронно-поминальных причитаниях исследуемого ареала встречаются и образы, распространенные во всех русских локальных традициях, и достаточно редкие, характеризующие данную фольклорную традицию. Таков, например, образ «зеленой рощицы», означающий в поэтическом тексте кладбище — местонахождение покойного.

Среди традиционных формул обращения к умершему много словообразований с корневой основой «мил»: «разумильный мой» (к сыну), «размила», «умильна ты моя» (к сестре, подруге), «мил мамынька» (к матери), «мил папынька» (к отцу). В формуле обращения матери к сыну «разэдакий ты молодинькай» содержится укор за раннюю смерть.

Наиболее близки похоронно-поминальным причитаниям рекрутские, поскольку в них в образно-символической форме отразились традиционные представления о связанной с воинской службой длительной разлуке как смерти. Общими для похоронно-поминальных и рекрутских плачей являются следующие поэтические образы:

— образ пути-дороги, в которую собирают рекрута:

Милый ты мой сыночек, Ванюшка.
И куда ты собрал, ох, свой узело... очек-та?
И как мне тебя, мой сыночек миленький,
Ох, как мне тибя, ох, ни будет хвата... ать-та...³

— образ чужой стороны как символической смерти:

³ Инз., с. Забалуйка, 6381-12. Здесь и далее приводятся номера фонограмм фонда ФЭЦ (Фольклорно-этнографический центр СПб).

А куды жи я тибя, размильй мой сыночик,
Ох, собираю,
И праважаю тибя,
На чужу дальну старонушку...⁴

Образная система свадебных причитаний опосредована обрядовой действительностью, в рамках которой они функционируют. Основные мотивы свадебных причетов связаны с просьбами-побуждениями, адресованными родне невесты и подругам:

- обращение к подруге с просьбой «расчесать головушку»;
- обращение к родителям (отцу, матери, крестному, крестной) с просьбой «благословить в чужие люди»;
- мотив отчуждения невесты от рода.

Одновременно в свадебных причитаниях находит выражение тематика, связанная с мотивами горя, одиночества, разлуки с прежней жизнью и ухода на чужую сторону.

В причитаниях на «Проводы весны» используются те же формульные элементы поэтики, что и в других видах причитаний.

Русские причитания исследуемой традиции, функционирующие в различных обрядовых и необрядовых ситуациях, имеют единые музыкально-типологические характеристики. Это единство выражается в особой роли и значимости напева как символа-знака ситуации отчуждения.

Основу причитаний исследуемого локуса составляет ненормированный тонический стих, главным признаком которого является формообразующая роль фразовых ударений. Отсюда проистекает и другое название этого стиха — акцентный. Количественно-слоговой состав стиховых строк в причитаниях, так же, как и количество смысловых ударений, значительно колеблется: от 5-8 слогов с одним акцентом до 11-13 слогов с двумя-тремя стиховыми акцентами. В причитаниях данной традиции ярко проявляется принцип стиховой тирады. Характерно, что при увеличении слогового объема стиховой строки и появлении дополнительных акцентов главное смысловое фразовое ударение имеет четко выраженное местоположение в стихе, преимущественно на третьем, реже — на втором слоге от конца строки.

⁴ Инз., с. Забалуйка, 6390-18.

Специфика соотношения напева и текста в композиционном плане определяется тирадно-строфическими формами, в которых формообразующим началом являются относительно самостоятельные логически завершенные смысловые построения.

Напевы причитаний связаны с узкообъемными ладовыми системами (интонирование в большетерцовой ячейке). Музыкально-стилевой особенностью данной традиции является средоточие плачевой интонации в зоне каданса.

* * *

В рассматриваемой традиции у мордвы плачи называются *урне-мат* (свадебные плачи) и *лайшемат* (похоронные плачи). Впрочем, иногда используются и русские наименования. Самым представительным на исследуемой территории является комплекс свадебных плачей, второе место принадлежит плачам похоронно-поминальным, а последнее — рекрутским. Характерно, что соотношение объемов записанных свадебных и похоронно-поминальных плачей у мордвы обратно пропорционально этому соотношению в русской традиции.

Свадебные причитания у мордвы-эрзя приурочивались к ключевым моментам обряда. Они звучали во время сватовства («урне-кшнесь»), в канун свадьбы, в день свадьбы утром, когда невесту водили в баню, во время ее «покрывания», благословения, прощания с домом и его покровителями.

В похоронно-поминальных ритуалах плачи приходились примерно на те же обрядовые ситуации, что и в русской традиции: в период до похорон, во время выноса гроба из избы и шествия по деревне, в момент прощания с покойным на кладбище. Единственным отличием является обычай плакать «на Зорю» утром на второй день после смерти. Впрочем, в ряде других русских фольклорных традиций, в частности, на Смоленщине и Псковщине, голошение «на утреннюю Зорю» является традиционным для похоронно-поминального обрядового комплекса. В местной же русской традиции среднего течения Инзы сведений о плачах «на Зорю» зафиксировано не было. У местной мордвы (как мы можем судить по опубликованным источникам) существовали многочисленные варианты причитаний на утреннюю и вечернюю «Зорю», приуроченные также и к **свадебному** обряду. Их поэтические тексты раскрывают глубинную семантику мифологиче-

кого образа «Зори» как подательницы жизненных благ (света, тепла)⁵.

Бытование рекрутских плачей у мордвы принципиально не отличалось от форм функционирования их в русской традиции. К сожалению, сохранившиеся сведения об обряде проводов в армию и образцы екстов рекрутских плачей весьма незначительны.

Образно-поэтический строй мордовских плачей представляет собой глубоко архаическую художественную систему. Основой плача как особой обрядовой коммуникации является называние того, к кому обращаются. В обращениях *урнемат* встречаются формулы, достаточно близкие русской традиции плачей:

к отцу — «Тятинем, тятинем» («Батюшка, батюшка» или в старой русской форме обращения — «тятенька»);

к матери — «Ой, авинем-корьминем» («Мамочка-кормилица») с диной для двух языков корневой основой «корм»;

к дочери-невесте — «Ух, Манякай-тейтернем, ух, Манякай-дочием» («Маня — девочка моя, Маня — доченька»).

В мифологических представлениях мордвы-эрзя распространены поверья о женских духах-матерях стихий, являющихся покровителями дома, к которым обращается в своих плачах невеста. Они описываются как обнаженные женщины, которые любят расчесывать свои длинные распущенные волосы: *Вирь-ава* — мать леса, *Ведь-ава* — мать воды, *Варма-ава* — мать ветра, *Мода-ава* — мать земли, *Толва* — мать огня, *Норов-ава* — мать полей, *Юрт-ава* — мать дома, *Тар-ава* — мать лугов и др. Женским персонажам соответствуют мужские («атя» — отцы)⁶.

В обряде прощания с домом перед отъездом к венцу формульные обращения невесты к женскому и мужскому божествам дома выглядят следующим образом:

Юртонь кирде Юртава,	Место держащая хозяйка,
Ортонь кирде матушка»	Место держащая матушка
Юртонь кирде Юртава,	Место держащая хозяйка,
Сардаз кирде батюшка»	Двор держащий батюшка

Духовное наследие народов Поволжья. Самара, 2001.

Петрухин В. Я., Хелимский Е. А. Мордовская мифология. В ст.: Финно-угорская мифология // Мифы народов мира. М., 1980, Т. 2. С. 566.

Иногда в поэтических текстах мордовских плачей очевидно их двуязычие:

Честность у меня уходит через высокой в л'ес.	Честность от меня уходит через высокий лес,
Туян монь бояравакчим,	Уходит мое барское девичество,
Через лес, через высокой л'ес,	Через лес, через высокий лес,
Ни в возля капонгэ,	Ни в добро,
Туян незнакомонь,	Ухожу в незнакомое,
Честная моя девичья красивая жизнь ⁷	Честная моя девичья красивая жизнь.

Основные мотивы *урнемат* связаны с обрядовыми ситуациями, в которых они исполняются:

- невеста просит подруг отвести ее в баню;
- невеста просит не покрывать лицо и укоряет за то, что подруги это делают;
- невеста просит Юртаву о благословении;
- невеста просит прощенья у Юртавы за то, что уходит от нее;
- невеста корит мать (просит не благословлять, не отправлять в чужие люди) и т. п.

Им близки и основные мотивы *лайшемат*:

- укоры умершему «На кого покидаешь?»;
- просьбы передать весть на «тот свет»;
- сетования на невозможность возвращения с «того света»;
- сетования на одиночество, сиротство;
- зазывание умершего на поминальное застолье и т. п.

Сравнение поэтических мотивов мордовских плачей с русскими причитаниями выявляет в них общие моменты, обусловленные смысловой направленностью обрядов отчуждения. Основные различия связаны с образными системами этнических традиций.

В русской плачевой культуре локуса похоронно-поминальным, рекрутским, свадебным и другим причитаниям соответствует один общий мелодический тип исполнения. В мордовской же плачевой культуре наблюдается дифференциация на всех уровнях жанрообразования: содержательном, музыкальном, композиционном, стилистическом. Струк-

⁷ Инз., с. Оськино, 6389-04.

тура мордовских плачей отличается четкостью музыкально-поэтической формы, которая в ладовом, композиционном, ритмическом отношении характеризуется большей стабильностью, нежели причитания, записанные от русских исполнителей, в основе которых лежит ненормированный тонический стих, с формообразующей ролью фразовых ударений и кадансов. Вместе с тем, как видно из анализа фольклорного материала, в сфере причитаний этнически характерные черты русской и эрзя-мордовской песенных культур обнаруживают тенденцию к интеграции, определяя таким образом исторически сложившееся общее этнокультурное пространство.

О некоторых особенностях немецкоязычной музыкальной критики Петербурга 1880–1890-х гг.

В отечественных исследованиях, посвященных российской музыкальной критике XIX в., не затрагивается целый пласт немецкоязычной музыкальной критики. Книга Э. Штекля «Musikgeschichte der Russlanddeutschen» («История музыки российских немцев»)¹ содержит раздел «Die deutsche Musikkritik» («Немецкая музыкальная критика») объемом в пять страниц, в котором о развитии немецкоязычной музыкальной критики на протяжении XIX столетия говорится в самом общем виде, вне контекста российской критической мысли в целом. Между тем, немецкоязычная музыкальная критика Петербурга конца XIX в. по своему значению занимала второе место, уступая лишь русскоязычной. Она весьма обширна и интересна по содержанию.

В 1880–1890-е гг. объем музыкальной прессы в России заметно увеличился, появились новые издания. Немецкоязычная критика развивалась в общем русле этого процесса. В Петербурге продолжали выходить газеты «St. Petersburger Zeitung» (1727–1914) и «St. Petersburger Herold» (1875–1914), содержавшие публикации о музыкальной жизни. В 1895 г., спустя всего год после возникновения «Русской музыкальной газеты», начал печататься журнал «Russlands Musik-Zeitung», посвященный исключительно вопросам музыки и театра. В данной статье некоторые особенности немецкоязычной музыкальной критики выявляются на основе анализа двух источников «St. Petersburger Zeitung» и «Russlands Musik-Zeitung» (1894–1918).

В «St. Petersburger Zeitung» в 1880-х гг. основным корреспондентом, освещавшим театрально-концертную жизнь Петербурга, был Эрнст Мейер. Его статьи в этот период публиковались в разделе «Feuilleton» как в основной части газеты, так и в приложениях «Montagsblatt» и «Veiblatt». Критик подписывал их своим именем и фамилией (Ernst Meyer), в редких случаях ограничиваясь лишь инициалами Е. М.

¹ Stöckl E. Musikgeschichte der Russlanddeutschen. Dülmen, Lauman-Verlag 1993.

Эрнст Мейер (1814—1886) был немецким музыкантом, который брел в России вторую родину. Основные факты его жизни и деятельности приведены в некрологе, опубликованном в «St. Petersburger Zeitung». «Мейер являлся голштинцем и был родом из Альтоны, где и родился 19 (7) марта. Еще молодым человеком в возрасте 20 лет ознал он страдания и радости странствующей оперной труппы, которой руководил как музыкальный директор. Именно в этом качестве прибыл он в Стокгольм, где ему поступило предложение занять место органиста и учителя музыки в Выборге. Мейер принял предложение, о пробыл там только 4 года, а затем в 1844 году переехал в Петербург, где в течение 42 лет был музыкальным директором, добросовестным преподавателем и опытным знающим критиком, чему положила онец смерть Э. Мейера в возрасте 72 лет. Мейер долгое время был ирижером певческой академии и лидерафеля (хоровое общество. — l. B.), некоторое время руководил Katharinen-Verein (певческое общество при церкви св. Екатерины. — B. B.), был преподавателем в институте принца Ольденбургского и в консерватории»².

В полной мере справедливо, что в некрологе Э. Мейер назван пытным и знающим критиком. В своих рецензиях и музыкальных бозрениях он стремился охватить различные стороны театрально-онцертной жизни, освещая оперные представления, концерты симфонической и камерной музыки, инструментальные, вокальные, благотворительные и учебные выступления. Он комментировал концертную жизнь Императорского русского музыкального и Филармонического бществ, писал о концертах основного сезона и летнего периода в ригородах, о концертах различной направленности и разного уровня, выступлениях признанных мастеров и о начинающих исполнителях. Как истинный немец и капельмейстер он регулярно обращался к темам исполнительства духовной музыки и деятельности немецких певеских обществ.

Корреспондентом, приславшим статьи из-за границы, был в начале 1880-х гг. Ганс Шмидт (Hans Schmidt). Его сообщения из ермании в 1882 г. публиковались под неизменным заголовком

Nekrolog. Chronik und Lokalnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1886. 03. 05. № 123. (Здесь и далее перевод автора)

«Federzeichnungen eines Musikers» («Записки музыканта»). В 1886 г. во время болезни Мейера были опубликованы несколько статей В. В. Виссендорфа. В 1888 — 1897 гг. сотрудником газеты был А. Ф. Федоров. По материалам «St. Petersburger Zeitung» удалось выяснить некоторые факты биографии критика. Помимо музыки Федоров писал и о драматическом театре. В 1898 г. в Petri-Schule он читал сочиненную им драму «Lebenshunger» («Жажда жизни»), которую ставили в Дерпте, Берлине и Петербурге. В заметке об этом событии, сообщая, что Федоров оставляет работу в «St. Petersburger Zeitung», автор отзывался о нем как о высокоодаренном журналисте и талантливом писателе по вопросам музыки и театрального искусства.

Как уже упоминалось, принципиально новым изданием в 1890-х гг. наряду с «Русской музыкальной газетой», стал и такой специальный орган музыкальной прессы, как журнал «Russlands Musik-Zeitung». Он издавался два раза в месяц («Русская музыкальная газета» до 1899 г. выходила лишь один раз в месяц, а позднее — еженедельно) и просуществовал до 1898 г. Его первым издателем и редактором был Г. С. Габрилович. Спустя полгода он передал журнал акционерному обществу и в течение следующих лет редакторами журнала были вначале И. Рипке (Johann Ripke), затем А. Блауберг (Alexander Blaubeurg), а после него Л. Фурхт (Leo Furcht). В отличие от «Русской музыкальной газеты», имевшей предшественников, музыкальный журнал на немецком языке в России издавался впервые. Он продавался в Петербурге, Москве, Варшаве, Вене, Берлине, Лейпциге, Риге, Одессе, Киеве, Тифлисе, Лодзи, Юрьеве, будучи известным и во многих других городах. Закономерным был большой интерес к этому изданию в прибалтийских землях.

В журнале печатались материалы о современной музыкальной жизни, о консерватории, о знаменитых исполнителях и выдающихся композиторах, таких как П. И. Чайковский, А. Г. Рубинштейн, А. Н. Серов, И. Брамс, И.-С. Бах, Ф. Шуберт, Ф. Лист и другие. Читателей знакомили со статьями из различных газет Германии, публиковали работы В. Ф. Одоевского, Ю. К. Арнольда.

³ -lg-. Chronik und Localnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1899. 10. 01. № 10.

Спустя год после открытия «Russlands Musik-Zeitung» основатель и издатель «Русской музыкальной газеты» Н. Ф. Финдейзен в редакционной статье писал о неудачном опыте немецкого «младшего брата»⁴, противопоставляя цели и средства, характеризовавшие эти издания. Негативная оценка Финдейзена определялась, прежде всего, различным отношением редакций к творчеству композиторов «новой русской школы». Топография интересов немецкоязычного журнала отличалась большей широтой. В статьях известных музыковедов были отражены новые веяния в области музыки и смежных с ней отраслях: музыкальной критике, педагогике, психологии, акустике, инструментоведении. Печатались материалы о женском композиторском творчестве, о музыке Америки, Японии, Индии. На самом деле оба журнала были серьезными изданиями, освещавшими разные области музыкального искусства и прекрасно дополнявшими друг друга. Различие задач и подходов отражалось и в содержании, и в стиле русского и немецкого журналов. «Лицо» немецкого издания определяли, прежде всего, такие авторы, как А. С. Габрилович, А. Федоров, А. Р. Бернгард, Е. П. Раппоф и другие.

Одной из общих черт российской немецкоязычной музыкальной прессы было тяготение к литературному стилю изложения. Статьи Э. Мейера характеризует живой и непринужденный язык. Автор стремится быть занимательным, увлечь читателя. В рецензиях на выступления выдающихся исполнителей он тяготеет к особо поэтичным выражениям, о чем может свидетельствовать, например, отрывок из отзыва на концерт Софии Ментер. Описывая вручение цветов пианистке, Мейер восклицает: «Детям Флоры выпал завидный жребий: их обнимали волшебные пальцы, под которыми мгновение назад распустились тысячи музыкальных цветов, чтобы тотчас умереть счастливой смертью»⁵.

Как следует из неподписанной статьи «Neue Gedichte» («Новые стихи») ⁶ Г. Шмидт был не только музыкантом, но пробовал свои

⁴ Редакция. [Без названия] // Русская музыкальная газета. 1896. № 1. С. 2–3.

⁵ Meyer E. Sophie Menter und ihre beiden Konzerte // St. Petersburger Zeitung. Montagsblatt. 1882. 08. 03. № 10.

⁶ Neue Gedichte // St. Petersburger Zeitung. 1881. 16. 08. № 228.

силы и в литературном творчестве, сочинял романы на собственные стихотворные тексты, делал поэтические переводы. Поэтические строки, красочные выражения, образы природы характерны и для его музыкально-критических текстов.

Литературным даром обладал и А. Бернгард. Он переводил на немецкий язык либретто опер и тексты многих романсов русских композиторов. Блестящее владение языком характерно и для А. Федорова. Так, например, одна его статья, отличающаяся яркой образностью и тонкой иронией, написана в форме святочного рассказа. В литературном творчестве пробовал себя и Ю. Арнольд. Его перу принадлежат повесть «Любовь музыкального учителя», опубликованная под псевдонимом «Карло Карлиани», драматические и стихотворные произведения, переводы на немецкий язык либретто опер М. И. Глинки, А. С. Даргомыжского, Серова и Чайковского. Интересно и увлекательно написаны и воспоминания Арнольда, а его серьезную научную работу «Allge meine Betrachtungen über Musik und Musik-Pädagogik», опубликованную в «Russlands Musik-Zeitung», отличает легкость и ясность в изложении материала.

Литературный стиль немецкоязычной музыкальной критики отличает ее от обостренной публицистичности критики русскоязычной. В этом можно увидеть эстетический принцип, стремление писать о прекрасном и возвышенном искусстве музыки слогом высокой литературы и поэзии. Для русскоязычных авторов критика являлась, прежде всего, ареной яростной борьбы мнений. Хлесткий до грубости язык отличал не только В. В. Стасова, но и многих других критиков второй половины XIX в., принадлежавших к разным группам и «партиям» и порой совершенно не стеснявших себя рамками литературной дискуссии.

От таких выражений, как «злобно-завистливое хрюканье»⁷, не была свободна и «Русская музыкальная газета» в первые годы ее существования. Позднее, правда, Н. Финдейзен отказался от подобных «резкостей» на страницах «Газеты» и признавал, что стасовские «мерзости», «дерзости» и «грязные подолы» — это не стиль музыкально-

⁷ Е. П-ский [Петровский Е.М.]. Кое-что о «Нувеллисте» и юбилей В. В. Стасова // Русская музыкальная газета. 1894. № 4. С. 100.

го критика, заявляя, что «к подобным „полемиическим“ (т. е. нечистоплотным) приемам мы прибегать не намерены»⁸.

Задачи, которые ставили перед собой немецкоязычные критики, обусловили и другую характерную особенность их стиля — отсутствие полемической направленности, свойственной их русским коллегам. Интересно сравнить обращения к читателям «Русской музыкальной газеты» и «Russlands Musik-Zeitung», открывавшие первые номера журналов. Если в немецкоязычном издании просто заявлялось о давно назревшей необходимости в создании журнала, то в русском та же мысль проводилась в виде спора с оппонентами, полагавшими, что подобное издание невозможно. В противовес спокойному академическому тону немецкоязычного издания многим публикациям русских критиков была свойственна тенденциозность, приемы агрессивной «защиты» и «нападения», обусловленные и российским менталитетом, и характером переживаемой эпохи, и историко-художественными особенностями развития русской музыкальной традиции.

В обращении к читателю русскоязычного издания преобладал стиль назидательного поучения. Одной из главных задач журнала редакция объявляла «установление возможно правильного отношения публики и музыкантов к искусству». Злоупотребляя курсивом, восклицательными и вопросительными знаками, экспрессивными оборотами речи, близкой к разговорной, авторы редакционной статьи предлагали читателю единственно «правильное» понимание, а «хаос (т. е. расхождение. — В. В.) во мнениях» полагали недопустимым⁹.

Напротив, в обращении к читателю «Russlands Musik-Zeitung» выражалась надежда на приобретение многочисленных друзей, на поддержку журнала всеми, любящими искусство звуков. Спокойный, лаконичный язык свидетельствовал о демократизме авторов, об отсутствии у них каких-либо «миссионерских» амбиций. Редакция «Russlands Musik-Zeitung» видела свою цель в оживлении и углублении интереса к музыке среди немецкоязычного населения, принимая на себя функции международного профессионального печатного органа, информирующего о местных и зарубежных музыкантах.

⁸ Финдейзен Н. Периодическая печать о музыке // Русская музыкальная газета. 1903. № 51. Ст. 1286.

⁹ От редакции. Несколько слов о русском музыкальном журнале // Русская музыкальная газета. 1894. № 1. С. 2.

В то время как в редакционной статье «Русской музыкальной газеты» выявлялась масса проблем и наболевших вопросов, соседствовавших с сетованиями о положении дел в русской музыкальной культуре, «Russlands Musik-Zeitung» воздерживалась от всякого негатива. В предисловии утверждалось, что музыка, как никакой другой вид искусства, распространена и поощряема в самых разных своих проявлениях среди немецкой и русско-немецкой интеллигенции. Широкий интерес к музыке, помимо прочего, поддерживался многочисленными связями с профессиональными музыкантами, которые в подавляющем большинстве были немцами или русскими немцами (Deutschrussen). Популярности музыки способствовали и объединения, поощрявшие музицирование: от давно существовавшего лидертафеля до недавно возникшего объединения любителей духовой музыки. Традиционными в немецкоговорящих семьях были фортепианная игра и пение для «домашнего обихода».

Помимо художественных задач журнал преследовал и практические цели. Редакция предлагала поддержку иностранным музыкантам, плохо осведомленным о жизни в России вообще и особенно в сфере музыки. Издание предоставляло надежную информацию на языке, понятном большинству иностранных музыкантов, тем самым способствуя международному музыкальному обмену¹⁰.

Предъявляя высокие требования к профессионализму исполнителей, к выбору репертуара, выраженные в виде критических замечаний или в форме пожеланий, рецензенты немецкоязычных изданий были свободны от нетерпимости в оценке композиторского творчества. Исповедуя определенные музыкальные традиции и предпочтения, они, тем не менее, осознавали различия в восприятии музыки представителями разных национальных культур. Мейер отмечал как та или иная музыка звучала для «немецкого уха», а в музыкальных произведениях различал «русские» и «немецкие» «звучания», не выказывая при этом ни неприятия, ни отрицания. Интересен сам факт публикации в «St. Petersburger Zeitung» статьи «Нетерпимость в музыке» Б. Дюло¹¹,

¹⁰ Vorwort // Russlands Musik-Zeitung. 1895. № 1. S. 2

¹¹ Dulot B. Unduldsamkeit in der Musik // St. Petersburger Zeitung. Montagsblatt. 1881. 09. 03. № 10.

в которой автор размышлял о роли музыкальной критики, о ее субъективности, о необходимости для критика воспринимать различные жанры и стили.

Той же теме была посвящена и уже упомянутая статья А. Федорова в «*Russlands Musik-Zeitung*», написанная в форме святочного рассказа. Деятельность критика Федоров считал высоким призванием. «Служить прекрасной музыке — с восторгом и без оглядки — завидная милость судьбы». Чтение критических статей должно быть приятным, между тем, чаще всего, критик — это монстр, который «рождается с такими необыкновенно огромными ногами, что не может, проходя мимо какого-либо музыкального события, не наступить кому-нибудь на ногу». Федоров утверждал, что критик должен быть беспристрастным и писать обо всех, а не только об избранном круге. Автор предлагал ряд шуточных советов: как начинающему критику завоевать уважение и любовь музыкального мира. Критик должен иметь бороду, уметь играть хотя бы на барабанах и писать по-деловому. Музыкантов следует рассматривать не как личности, а как вещи. К ним можно предъявлять только практические требования и не ждать от них души, темперамента, искры божьей и тому подобных излишних свойств¹². В этой, по словам автора, «невинной болтовне» содержатся, тем не менее, животрепещущие проблемы музыкальной критики рассматриваемого периода, выявлены моменты, вызывавшие острые споры и разногласия.

Тяготение немецкой природы к точности и систематизации обнаруживало себя в приверженности к числовым критериям и величинам. В «*Russlands Musik-Zeitung*» была напечатана статья, которая так и называлась: «Музыка в цифрах»¹³. Берлинский автор Макс Фридендер публиковал статистические данные об исполнении немецких опер в 1894 г. на сценах Австрии, России и Швейцарии. Лидировали в этом перечне оперы Р. Вагнера, выдержавшие 1057 представлений. Ценная информация в числовых величинах содержалась и в хроникальной заметке «Вступительные экзамены в Петербургской консер-

¹² Ad. F. Feuilleton. Musikalische Plaudereien // *Russlands Musik-Zeitung*. 1895. № 1. S. 8–10.

¹³ Friedländer M. Musik in Ziffern // *Russlands Musik-Zeitung*. 1896. № 12. S. 347–350.

ватории»¹⁴. Из нее ясно, какого числа и в какое время проходили экзамены, сколько стоило обучение и пр. В статьях Э. Мейера нередко упоминается о численности музыкантов в оркестре, о количестве в нем иностранцев и т. д. Немецкая педантичность обнаруживала себя не только в цифрах и числах. Так, в рецензиях того же Мейера обычно приводилась вся программа концерта, упоминались все исполнители, все, казалось бы, маловажные детали, которые позволяют сегодняшнему исследователю представить живую атмосферу события.

Склонность к юмору определялась как типичная черта настоящего немецкого музыканта, а сам юмор назывался его «верным товарищем» еще в первом номере «Russlands Musik-Zeitung»¹⁵. Любопытно, что в журнале были и специальные разделы, посвященные юмору и занимательным историям из жизни музыкантов.

Немецкоязычные критики принадлежали, главным образом, к обществу немцев-переселенцев или были их потомками. Это были музыканты с солидной профессиональной подготовкой, всесторонним образованием и высокими представлениями об искусстве. Знание немецкого языка, интерес к немецкой культуре обусловили их особое место и роль в культуре российской. Как правило, они совмещали собственно музыкальную деятельность с литературной, являясь одновременно и переводчиками на немецкий или с немецкого текстов, имевших отношение к музыке.

Подводя итог, можно заключить, что немецкоязычные критики, участвуя в музыкальной жизни России, сохраняли некоторые специфические черты, в которых проявлялись особенности их национального менталитета, ощущалось влияние традиций немецкой музыкальной печати и культуры в целом. К ряду подобных черт можно отнести тяготение к литературному стилю, отсутствие острой полемики, приверженность к точности и деталям, юмор и иронию. Немецкоязычная музыкальная критика была интересным явлением в музыкальной жизни Петербурга, имела свое особое лицо, собственные цели и задачи, активно участвовала в процессе русской музыкальной жизни, внося вклад в развитие русской мысли о музыке.

¹⁴ Eintrittsexamina im Petersburger Konservatorium // Russlands Musik-Zeitung 1898. № 20–21. S. 361.

¹⁵ Vorwort // Russlands Musik-Zeitung. 1895. № 1. S. 2.

Миф как язык и структура театра XX века

Интерес к упрощению формы, предельно емкому, выразительному слову и жесту — характерное явление сценического искусства XX в. В немалой степени эта тенденция обусловлена влиянием мифа и ритуала на театр новейшего времени. Будучи следствием общей культурной, социальной и исторической ситуации, сложившейся в Европе к началу века, интерес к возрождению старых и формированию новых мифов, интенсивно развивался на протяжении всего столетия. Ощущение неустойчивости жизненного уклада и поэтизация хаоса, ставшие насущными явлениями культуры XX в., подвигли творческих людей искать ответы на неразрешимые вопросы в древних мифологических сюжетах и черпать из них темы нового синтетического искусства. Уже с первых десятилетий XX в. «миф» перестал рассматриваться лишь как архаическая форма сознания и стал трактоваться в качестве некой универсалии мышления. Логика развития гуманитарной мысли столетия постепенно заменила триаду — «метод, направление, стиль» — «мифом».

Этот масштабный процесс отразился в эстетических и философских учениях, в разных отраслях науки. Создание системной критики на основе вечных мифологем характеризовало в первую очередь психоанализ З. Фрейда и К.-Г. Юнга. Последний ввел такое понятие, как «архетип», оказавшее колоссальное влияние на культуру XX в. Мифологические схемы стали неотъемлемой частью исследований в этнологии, антропологии, литературоведении, обусловив создание фундаментальных теорий, базировавшихся на ритуально-мифологических концепциях. Сыграв важную роль в становлении новой науки, миф стал методом и такой отрасли культуры, как театр.

Взаимоотношения театра и мифа в XX в. — явление сложное и неоднозначное. В сценическом искусстве интерес к мифу сказался на разных уровнях, определив новый художественный язык, структуру и стиль образного решения спектакля. Практически все эстетические театральные течения XX столетия, исполненные отчаяния, трагизма и растерянности перед лицом «апокалиптического мира», были связаны

с общей идеей так называемой ремифологизации. Этот интерес затронул театр в его целом, повлияв на режиссуру, драматургию, сценографию, актерскую технику, роль и место зрителя в спектакле. Миф трактовался всеми возможными способами, так или иначе затрагивая важнейшие элементы сценического искусства — язык, структуру и знак.

Новый художественный театральный язык должен был выразить жизнь как фрагмент трансцендентной реальности, максимально отразить ситуацию человека, заключенного в некий первородный хаос, где не существует границы между прошлым и будущим, а есть лишь настоящее, фантастическое и мифологическое одновременно. Бытование мифологических метафор, символов, цитат можно проследить в искусстве театра на протяжении всего столетия, начиная с рубежа XIX и XX вв., когда метаморфозы изменяющегося мира были особенно очевидны. Присутствие мифа отразилось в драматургии М. Метерлинка, Г. Гауптмана, М. Цветаевой, И. Анненского и многих других, позволив авторам подняться над повседневностью, осмыслить происходящее в обобщенном виде и создать произведения, с необычайной силой выражавшие тревоги и ожидания современного мира. Влияние мифа сказалось в режиссуре, преломившись в символистских опытах К. С. Станиславского, в театральном поиске В. Э. Мейерхольда первого десятилетия XX в., в спектаклях Ф. Ф. Комиссаржевского, поставленных им в Англии в 1920—1930-х гг., в «театре жестокости» А. Арто с его идеей театра-иероглифа, который призван передать ощущение первобытного хаоса, в «Театре на кладбище» Ж. Жене, целиком и полностью основанном на ритуальной обрядности. Процесс затронул и реорганизацию театрального пространства. Начиная с перехода от «панорамного пространства» к трехмерному, с распространения идей Р. Вагнера, А. Алппа, Г. Крэга, переосмысления пространственно-временных соотношений в искусстве, влияние мифа становится одной из определяющих сил в последующем развитии театра. Суммарные поиски были связаны с универсализацией сценического языка. Такой язык, основанный на синтезе всех искусств, многие режиссеры, вслед за Ф. Ницше, искали в античной трагедии, мифе и ритуале. Они по-своему трактовали миф, усматривая в нем пророческий смысл, систему символов и отражение вечных вне-временных конфликтов.

В середине XX в. предшествующие эксперименты были восприняты и продолжены в творчестве таких мастеров режиссуры, как Е. Гротовский и П. Брук. По-своему решая проблему взаимодействия зрителя и актера, Гротовский пришел к необходимости возрождения в театре ритуала, хотя и переосмысленного с позиций новейшего времени и искусства. Переводя действие в некое ирреальное, мифическое пространство, театр Гротовского перестает быть театром и становится своего рода философией поисков новых форм, нового языка и стиля. Актерский персонаж в таком театре утрачивает все личностные параметры, превращаясь в некую отстраненную сущность, как это было, например, с Ришардом Чесляком в знаменитом «Стойком принце» по П. Кальдерону 1965 г. «Препарация собственной души» Фернандо Чесляка принимала явный образ физического истязания, неотделимого от истязания души. Изломанная пластика тела, особый ритм надрывной речи, экстатическое состояние человека, доведенного до священного безумия, исключительное напряжение работы тела, психики и разума способствовали достижению крайней черты сознания, как актером-персонажем, так и зрителем, позволяя говорить о шоковом характере сценической выразительности и воздействия.

Понимая театр как «пустое», «разомкнутое» пространство, безграничное в возможности символических и знаковых значений, Брук обнаружил уникальный метод инсценировки шекспировских пьес. Драматургия В. Шекспира, в которой мифологизирующая литературная критика первой половины XX в. усматривала очевидные связи с древними архаическими верованиями и глубинные общечеловеческие архетипы, не могла не заинтересовать режиссера. Основные мотивы «мифопоэтической» режиссуры Брука оказались созвучными исканиям теоретиков литературы. Исходя из того, что метафора многозначна, философская режиссура Брука обнаруживала стремление говорить о судьбе человека, взятой на предельном уровне обобщения. Поэтические возможности шекспировской драматургии позволяли режиссеру воплотить, по его утверждению, «реалистический образ действительности», явленный в очень сжатом временном и мифологическом пространстве¹. Не случайно у Брука-теоретика возникает срав-

¹ Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М., 1996. С. 149.

нение Шекспира с П. Пикассо, который стал рисовать портреты с несколькими глазами и носами, когда почувствовал, что простое изображение лица человека не передает его сути и, по существу, является неправдой². Брук начал искать метод, особый сценический язык, с помощью которого он мог бы приблизиться к правде. Структуру шекспировской пьесы, сочетающей свободный стих и прозу, Брук называл «своего рода кубизмом в елизаветинском театре», которому нужно было найти объективную форму современного сценического выражения. Такую форму режиссер попытался обнаружить в мифе. По его мнению, мифологема бытия заключает в себе все основные части своей структуры: образ циклического времени, неизбежный и неразрешимый трагизм жизни, враждебный внешний мир и подсознательные инстинкты, владеющие помыслами и поступками человека. На основе своих идей Брук создал целостную концепцию «Священного театра», призванного «невидимое», прочно укрепившееся в нашем сознании, сделать явным. Эта концепция во многом воплотилась в таких его постановках, как «Король Лир» (1962), «Буря» (1968), «Сон в летнюю ночь» (1970).

Почти в это же время создавались пьесы Ж. Жироду, Ж. Кокто, Ж. Ануя, созвучные рассмотренным исканиям режиссуры по основному комплексу эстетических идей и воззрений. В «Мифе о Сизифе» А. Камю и в его пьесах получила современное преломление теория цикличности времени — одно из основополагающих понятий многочисленных теорий мифа. В развивающейся системе новейшего театрального искусства миф мог принимать самые различные формы сценического воплощения, такие как миф-символ, миф-метафора, миф-образ. Мифологизация театра обнаруживала свою актуальность не только применительно к драматическому спектаклю, но и в новых формах театра масок и театра пантомимы.

Пантомима новейшего времени тоже оказалась явлением неоднозначным. Она должна была быть не простым эквивалентом речи, а универсальным пластическим способом выражения состояния ума, психики и самой человеческой природы. Умение продуманно владеть своим телом, присущее Востоку, знание разных видов дыхания, способ

² См.: Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. С. 10.

ость управлять целыми группами мускулов стали своеобразной азукой языка пантомимы Ж.-Л. Барро (так же, как в свое время — еатров Арто и Гротовского). Молчаливый человек, «живущий в сторое и в тени, в ситуации, когда слово узурпировано и померкло»³, в сеедине XX в. явил собой еще одну тему мифопоэтического искусства. Пантомима Барро стала тем обращением к безмолвному действию, которое призвано передать, по выражению Арто, «идеи, состояния ума аспект природы»⁴ и способно воплотить на сцене волшебные метафорфозы души. Человеческой и мировой души, склонной к вечному бновлению. Критик В. Гаевский назвал пантомиму Барро — «отроество духа и тела». «"Лошадь" Барро — иллюзорный кентавр, напообие тех, которых рисовал Пикассо: Барро изображает и лошадь и аездника одновременно. Пантомимы Барро несут широкий образ трочества мира. Это мир первых дней творения, когда человек неотелим от природы и неотделим от игры»⁵. Игра Барро ставит «артига лицом к лицу с временем и пространством, с необходимостью бжить и одушевить мертвый материк сцены... Бытовая реальность праздна. Господствует реальность, принимающая зыбкие очертаия мифа»⁶.

Обращение к маске, пантомиме и заключенным в них вневременым архетипам позволило театру говорить на языке, способном выратить все режиссерские идеи и отразить на современной сцене сущность вечных мифологем жизни. Это был язык, основанный на синтезе искусств, столь же универсальный, как и язык живописи Пикассо. Не первый раз за свою протяженную историю театр стал своего рода кспериментальной площадкой объединения живописи, музыки, жеста, итма, заново сконструированной сценической площадки.

Можно с уверенностью утверждать, что космическая масштабность, присущая мифологическому обоснованию действительности, стала еотъемлемым критерием театрального новаторства всего XX в. Миф,

Гаевский В. Проза Барро // Гаевский В. Флейта Гамлета. М., 1990. С. 289.

Арто А. О Балийском театре // Арто А. Театр и его Двойник. СПб.; М., 2000. С. 144.

Гаевский В. Проза Барро // Гаевский В. Флейта Гамлета. С. 290. Там же. С. 294.

привнесенный в живопись и сценографию, литературу, драматургию, даже актерское искусство, давал возможность преодолеть бытовую логику жизни, чтобы через архетипические образы, метафоры и символы выразить логику совершенно иного порядка. Эта «иная логика» действия определяла структуру спектаклей, восходящую к идеям мифа — идеям повторения, временного смещения и карнавала (особенно — в период активного режиссерского новаторства 1970—1980-х гг. и последнего рубежа веков). Тенденция, отразившаяся в ряде значительных театральных постановок и в особенностях новейших режиссерских концепций, способствовала воплощению напряженного драматического и поэтического видения жизни. Каждый спектакль, имеющий отношение к «мифологизму», представляет собой мир в миниатюре. Выявленная эстетическая и мировоззренческая ориентация театра по-прежнему сохраняет свою актуальность. Очевидно, что современные режиссерские опыты в области мифологии, до-театра и театральных перформансов (такие, например, как постановки Э. Никрошюса, А. Васильева и ряда учеников васьильевской Школы) связаны с поисками архетипов и первооснов искусства, уходящих корнями в общую теорию мифа и ритуала. Опыты эти в значительной степени определяют эстетику и образ современного театра.

Структурообразующее значение стилевых игр в пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»

Лингвистически пьеса Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» построена на чередовании нескольких стилевых доминант — стиха и прозы, современного языка и архаизмов, «высоких» и разговорных речевых оборотов. Такое построение ломает традиционную, привычную для читателя ритмическую упорядоченность и темповую организацию художественного произведения, способствуя отображению «диссонансного» психологического состояния персонажей — сбившихся с толку людей, которые не могут осознать себя в разрозненном мире, не способны понять логику и смысл происходящего. Герои пытаются докопаться до сути и постоянно сталкиваются с ситуацией смыслоутраты.

Текстовая «плоть» драмы многогранна и разнообразна, она сплетена из различных источников. В речевых манерах персонажей легко угадываются ссылки на литературные произведения. Стоппард использует постмодернистское понимание мира как текста, где текстовое конструирование является постижением сути, смысла бытия. В единое целое сплетаются парафразы отдельных положений трактата Л. Витгенштейна¹, диалоги из произведений С. Беккета, перелицованные народные пословицы, терминология игр, таких как крикет и теннис, театральный жаргон и высокий поэтический слог. Вариативность стилей создает многогранную картину, сложную социо-культурно-психологическую конструкцию. Неслучайно этот трагифарс называют пьесой-ребусом. Пьеса представляет собой диалектическое построение, в котором перекрещиваются, образуя некое «попурри», художественные приемы различных авторов, черты их индивидуального своеобразия, интонации, фразы, узнаваемые цитаты. Стоппард словно иллюстрирует идею Р. Барта о том, что текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат — цитат без кавычек.

¹ Витгенштейн Л. Философские исследования // Витгенштейн Л. Философские работы: В 2 ч. Ч. 1. М., 1994.

В «Розенкранце и Гильденстерне» содержателен не только лингвистический стиль, но и стиль поведения, стиль одежды персонажей. Прием смешения стилей позволяет автору с первых же строк намеренно путать систему координат, образуя «разрывы» во временном и пространственном построении пьесы. Герои, одетые в костюмы елизаветинской эпохи, имеют современные манеры и язык, беседуют на современные темы.

Стиль поведения и речь разных героев различны. Научно-теоретические рассуждения Гильденстерна оттеняют нейтрально-разговорные реплики Розенкранца. Гильденстерн пытается «доказать теорему», построить логическую систему рассуждений, используя не только математическую схему доказательств («первое», «второе», «третье»... — «вывод»), но и специфическую терминологию: «силлогизм», «постулат» и т. д. Однако научный подход и логика для объяснения разобщенного мира оказываются неприменимыми. Персонажи «пользуются словарем сегодняшнего интеллекта, пытаясь проникнуть в суть событий; все открытые нашим веком истины у них на устах»². Между тем «суть» эта остается для них недоступной.

В пьесе Стоппарда диалоги героев чередуются с отрывками из шекспировской трагедии. По этому поводу некоторые исследователи иронизировали, заявляя, что лучшие в произведении — фрагменты шекспировского «Гамлета». Соответственно «главная пара <...> попеременно изъясняется то на современном жаргоне, то говорит на языке Шекспира»³. Фрагменты шекспировской трагедии представлены как внешний мир, окружающий героев Стоппарда, в котором они должны существовать. Для переключения в регистр высокого стиля шекспировской трагедии достаточно простой смены освещения. Архаизмы рождают свой ряд ассоциаций, провоцируя темы игры и смерти, ключевые для Стоппарда. «Все это пахнет мертвечиной», — восклицает Розенкранц. Раздвоение стилей отражает разлад сознания героев, непонимание, незнание ими обыденных вещей, повседневных слов. Персонажи не помнят значения таких простых понятий, как «жена» и «дом». Привычное становится неясным. Возникает ощущение

² Шихзаманова О. Тайна второстепенного персонажа // Театр. 1979. № 10. С. 123.

³ Гришина Е. «Анти-Гамлет» // Театр. 1968. № 4. С. 152.

ние раскола мира, разрушения гармонии. Реплики Розенкранца «Я хочу домой», «Я потерял ориентацию» и Гильденстерна «Не дай им сбить тебя с толку» воспринимаются как трагические. Во внешнем мире герою жить невозможно, потому что мир этот «мертвечина», «уйти из этого мира» можно лишь «в могилу». Герой теряет себя, вынужденный держаться заданного извне, несвойственного ему стиля общения.

Используя различные поведенческие модели, герои оказываются в замкнутом круге. Знаменитая метафора «весь мир — театр» становится жестким трагическим приговором. «Единственный вход — рождение, единственный выход — смерть», — заявляет Гильденстерн. Между тем у Стоппарда герои изначально мертвы. Если в философии XX в. игра воспринимается как свобода, то у Стоппарда игра — это мертвечина и единственный способ существования героев. Разнообразие лексики, чередование характерных речевых норм призвано обнаружить тотальность, неизбежность и трагизм игровой структуры общества. Язык представляет социум как ролевую систему, утверждает всеобщий ролевой принцип человеческого поведения.

Стилевые регистры в речи и поведении Роза и Гильда меняются моментально и как бы автоматически: в диалогах друг с другом они используют современную разговорную речь, просторечия, а в отрывках из «Гамлета», как, например, в сцене с актерами, — шекспировский слог. Их общение строится на взаимодействии стилей: разговорного, высокого, фамильярно-просторечного. Стилиевые переключения меняют жанровый «знак» на противоположный, перенося читателя из трагедийного плана в фарсовый и наоборот, переворачивая ситуацию, делая ее многозначной, многогранной и глубокой. Смешение литературной и разговорной речи отображает разные уровни бытия. Если другие персонажи говорят в неизменной для себя манере, то у Розенкранца и Гильденстерна она меняется в зависимости от смены собеседников. В поведении главных героев обнаруживается парадокс: они мгновенно ориентируются в меняющихся ситуациях, везде находят для себя стиль поведения, но именно поэтому нигде не находят самих себя.

Стоппард использует язык как систему познания. Стиль представлен как форма жизни, форма существования индивида. Стоппард демонстрирует разные уровни и типы общения, раскрывает различные способы поведения человека в той или иной общественной среде и

ситуации. Совокупность стилей составляет совокупность социальных ролей индивида. Познание мира предстает равнозначным познанию языка. Стиль становится стратегией поведения, формой жизни, формой существования. Шекспировский тезис «Весь мир — театр» соединяется автором с основным утверждением Л. Витгенштейна «Мир есть язык».

Критики отмечали, что «пьеса Стоппарда в определенной степени — пьеса о языке и стиле»⁴. Все, чем располагают главные действующие лица драмы, — это язык. Язык же является и способом добиться понимания, постичь реальность. Для пьесы характерен «сценический минимализм». Здесь нет указаний на характеристику места действия посредством декораций, практически нет самого действия. Единственное, что происходит, — это языковые игры. Драматург, как и его герои, использует язык как инструмент, он играет со значениями и функциями слов. Автор делает персонажей игроками, которые вынуждены приспособляться к различным обстоятельствам окружающей их действительности, и потому не имеют собственной характерной речи, индивидуального стиля. Значения слов у Стоппарда переворачиваются. Получается многослойная, закрученная игра. Сама структура языка оказывается ребусом, непроходимым лабиринтом. К. Келли заметил, что зритель испытывает при этом ощущение «пересечения множества текстов и ассоциаций»⁵, а Дж. Левенсон назвал Стоппарда медиумом, который соединяет различные культуры⁶. Его пьеса — это постоянная смена языковых игр, ритмов, стилей. Разные стили, объединенные и разъединенные в игровой драматической конструкции, составляют всеобщую модель мира-игры, мира-театра. Стиль оказывается совокупностью правил тотальной игры, в которой герои вынуждены участвовать.

⁴ *Hayman R. British Theatre Since 1955. A Reassessment. Oxford, 1979. P. 26.*

⁵ Цит. по: *Freeman J. Holding up the mirror to the mind's nature: reading Rozencrantz «beyond absurdity» // The Modern Language Review. 1996. Vol. 91. Part 1. P. 20.*

⁶ См.: *Levenson J. L. Stoppard's Shakespeare: textual re-visions // Tom Stoppard. Cambridge, 2001. P. 158.*

Если в традиционном понимании стиль имеет значение интегрального принципа, организующего произведение в целом, и узнаваем в любом фрагменте текста, то пьеса Стоппарда состоит из чередующихся фрагментов разных стилей. В стилевом плане каждая отдельная часть текста противоположна другой, а вместе они образуют характерный «стилевой парадокс» поэтики драматурга. Именно стилевая «лоскутность», «чересполосица», дифференцированность и рождает своеобразный целостный художественный авторский стиль Т. Стоппарда.

Молодежный герой в кино: Стилевая дифференциация рок-музыки и молодежные субкультуры

В киноведении словосочетания «социальный герой», «лирический герой», «романтический герой» давно превратились в понятия, которыми обозначаются типические черты характера, эмоциональный строй, образ жизни, ценностные ориентиры персонажа. Показательно, что в классификации жанров кино появились термины «молодежная комедия», «молодежный триллер», «молодежная драма» и т. д., которыми широко пользуются и журналисты, пишущие о кинематографе, и сами режиссеры, определяющие жанр своего фильма.

Применительно к российскому кино понятие «молодежный герой» утвердилось после выхода фильмов «Рок» А. Учителя, «Асса» С. Соловьева, «Игла» Р. Нугманова. В связи с появлением дилогии А. Балабанова «Брат» и «Брат-2» в среде кинематографистов и в СМИ определение «молодежный герой» помимо художественно-эстетических свойств вобрало в себя и параметры социального порядка. Благодаря С. Бодрову, сыгравшему в этих фильмах Данилу Багрова, миллионы отечественных молодых людей узнали в герое самих себя, свои социальные и психологические проблемы.

В связи с понятием «молодежный герой» возраст персонажа фильма является не самым важным параметром. Гораздо более значимы его взаимоотношения с миром социума, сложившихся в нем отношений, которым герой себя сознательно противопоставляет. В западном кинематографе первым примером картины этого типа можно считать фильм режиссера Д. Хоппера «Беспечный ездок» (1969), почти мгновенно ставший культовым в среде молодых зрителей. Жанр «Беспечного ездока» определяется как «road-movie». В фильме отчетливо проявилась роль музыки (как внутрикадровой, так и закадровой) в раскрытии внутреннего состояния главного героя, образа его жизни и неистового стремления к независимости и свободе от внешних ограничений. Таким образом, в кинематографе впервые была заявлена функция музыки в сложении образа героя как определенного соци-

ального типа. Образ этот во многом раскрывается, «укрупняется» и типизируется в киноповествовании посредством включения в саундтрек фильма рок-музыки¹.

В России по тем же причинам культовый статус обрел фильм А. Учителя «Рок», балансирующий на грани между игровым и документальным кино. Несмотря на значительную дистанцию во времени («Рок» был снят в 1987 г.), центральных персонажей фильмов Хоппера и Учителя (неважно — вымышленных или реальных) объединяет главное: символом их жизни, мироощущения, интересов и ценностей является рок-музыка. Именно это пристрастие способствовало выделению персонажей «Беспечного ездока» и «Рока» в особую социальную группу. Необычайной популярности фильмов как в Америке, так и в России способствовала типизация персонажей, осуществленная режиссерами через раскрытие их связи с роком. В своем реальном звучании в фильме рок-музыка символизировала и подчеркивала в образе молодежного героя особые ценности и своеобразие внутреннего мира, крайне значимые для миллионов молодых людей.

Новый молодежный герой кинематографа воплощал и задавал стиль жизни и поведения, присущий не всем молодым людям, а именно молодежным субкультурам. Потому-то и правильно определять его в значении типа не как «молодого», но как «молодежного». Тип этот может быть выдвинут только неформальной средой, а, следовательно, и содержание термина «молодежный герой» по сути своей не является устойчивым. Оно актуально до тех пор, пока в обществе значимы неформальные молодежные движения. Как только они уходят на второй план или исчерпывают себя, утрачивает популярность сопутствующая им музыка, уходит и соответствующий тип молодежного героя.

В современных зарубежных и отечественных социологических исследованиях содержится большой объем информации о неформаль-

¹ «Беспечный ездок» стал первым фильмом, показавшим, что выпуск саундтреков на носителях выгоден как для кинопроизводителей, так и для звукозаписывающих компаний. Продажи музыкального альбома быстро превзошли все ожидания. Если поначалу саундтреки использовались, как часть рекламной кампании в «раскрутке» фильмов, то теперь уже сами фильмы поддерживают продажу альбомов.

ных молодежных движениях и субкультурах². Эти данные способствуют выявлению связей между молодежными субкультурами, типичными для них музыкальными стилевыми предпочтениями и экранным образом субкультур в совокупности черт, присущих их носителям: стиль жизни, поведение, духовные запросы (или их отсутствие) и т. д. В обсуждаемых фильмах музыкальный стиль рок-н-ролла, во многом является и знаком социальной характеристики молодежного персонажа, и «определителем» его психологической характеристики.

К популярным в молодежной среде стилям музыки относятся: электроника, панк, рэп, бритпоп, грандж, диско, психоделика, техно, готика, глэм-рок, рокопопс³. Среди неформальных молодежных движений (с 1950-х гг. и до нашего времени) стоит отметить стилиг, хиппи, панков, металлистов, готов, анархистов, сатанистов, растаманов, рейверов (они же — колбасеры), байкеров, гопников, скинхэдов и золотую молодежь⁴. Следует заметить, что в кинематографе отображены далеко не все перечисленные музыкальные направления и неформальные движения.

Экранный образ панков — молодых неформалов из низших социальных слоев, так называемых отбросов, для которых характерен лозунг «Все позволено!» — представлен в фильме А. Кокса «Сид и Нэнси» (1986) о бас-гитаристе группы «Sex Pistols» Сиде Вишесе и его подруге Нэнси Спанжен. Вишес, в один миг ставший звездой (его знали даже лучше, чем вокалиста группы Джонни Роттена), имевший большие проблемы с законом и наркотиками, убивший свою подружку и умерший от передозировки героином, до сих пор остается панк-кумиром именно потому, что прожил жизнь, какую мечтает прожить любой настоящий панк. Впрочем, безусловным кумиром Вишес явля-

² См., например: Левикова С. И. Молодежная культура. М., 2002; Омельченко Е. Молодежные культуры и субкультуры. М., 2000; Пилкинтон Х., Омельченко Е., Флинн М., Блюдина У., Старкова Е. Глядя на Запад: Культурная глобализация и российские молодежные культуры. М., 2004; Шостак Г. В. Рок-культура как основа формирования молодежных субкультур // <http://shostak.iatp.by/doc/article/rok-kult.htm>.

³ Перечень музыкальных стилей составлен на основе данных сайта www.gromko.ru

⁴ Перечень молодежных движений составлен на основе данных исследования С. И. Левиковой. См. сноску 2.

ется и для тех, чья связь с панк-культурой более ограничивается внешними декоративными атрибутами, вроде ирокеза, булавки в ухе и соответствующих музыкальных предпочтений.

Можно назвать несколько картин мирового кинематографа, в которых главным героем является представитель готической субкультуры. Это такие фильмы, как «Битлджус» и «Эдвард Руки-Ножницы» Т. Бартона, «Ворон» А. Пройаса. Однако настоящая готическая музыка звучит только в фильме «Голод» Т. Скотта. Для готической рок-культуры первостепенна не столько собственно музыка, сколько сценический акт исполнения и имидж исполнителей. Готам свойственна склонность к депрессивной меланхолии, иллюстрирующееся внешними выразительными средствами пристрастие к сверхъестественному, стремление выделиться в артистической сфере, будь то работа над собственным внешним видом, создание произведений поэзии, живописи и т. п. Большинство готов воспринимают смерть как фетиш. Именно этим признакам соответствует музыка фильма «Голод», в котором, к тому же, одну из главных ролей исполнил звезда глэм-рока Дэвид Боуи, пригласивший для участия в картине легендарную готическую группу «Bauhaus», появляющуюся на экране в самом начале фильма.

Молодежь из обеспеченных слоев общества, проводящую жизнь в праздниках и развлечениях, принято называть золотой молодежью. Фильм «Клубная мания» Ф. Бэйли и Р. Барбато как раз о таком образе жизни. При том, что музыка фильма неоднородна, в «Клубной мании» господствует трансгенный «саунд» в стиле хаус, обычный для клубов, исповедующих культ светской жизни и преуспеяния. Исполнители «Pet Shop Boys», «Depeche Mode» и электронный хаус музыкальными средствами способствуют созданию атмосферы праздности и гедонистической устремленности к развлечениям, господствующей в среде золотой молодежи. Пестрый мир клубной тусовки включает и экстравагантного представителя черного рока Эллиса Купера, и скандальную панк-певицу Нину Хаген, и рок-звезду Мэрлина Мэнсона, не изменяющего своему концертному имиджу дьявола-вампира и создающего образ гиенообразного трансвестита. «Оторванное» поколение, в начале 1990-х развлекавшееся с помощью экстази и ЛСД, к началу 2000-х привыкло и к кокаину.

Прототипом главного героя «Клубной мании» является реальный человек, Майкл Элиг, один из самых ярких представителей и законо-

дателей клубной жизни Нью-Йорка конца 1980-х гг. Под его руководством группа подростков, называвших себя «клубные малыши», наряжались в разноцветные одежды и устраивали эпатажные вечеринки в самых необычных местах — на вокзалах, в метро, в супермаркетах. Элиг, активно способствовавший включению наркотиков в обиход клубной жизни, сам стал жертвой пагубного пристрастия, а позднее по обвинению в убийстве был приговорен к длительному тюремному заключению. Все эти события и составили фабульную канву «Клубной мании».

Рейверам посвящен фильм Д. Кэригана «В отрыв!». Три парня и две девушки встречаются, нервничают, ссорятся с родителями и напрягаются на работе. Однако это только по будням. В волшебные week-end'ы под бодрое техно, драм'н'басс и жесткий хаус они «отрываются» на вечеринках, где лучшими друзьями героев оказываются кислота и экстази. В фильме звучит музыка «Underworld» и «Primal Scream»⁵, а также «Orbital», «Fatboy Slim» и других не менее концептуальных групп современности. Большинство заядлых рейверов — молодые люди в возрасте от 15 до 19 лет.

Рэпом принято считать стиль эстрадно-танцевальной музыки, когда в сопровождении ударника или синтезатора декламируются или скандируются ритмические стихи. Чаще всего рэп-музыка является характеристикой молодежной афросреды. Один из известнейших американских белокожих рэпперов, Эминем, снялся в «Восьмой миле» К. Хэнсона. Главный герой — белый парень, Джимми Смит, — живет в афроамериканском районе Детройта, да еще и одержим рэпом, музыкой «черных». Он работает на заводе и ютится с матерью, ее приятелем и младшей сестрой в малюсеньком трейлере. Но каждую свободную минуту Джимми сочиняет тексты своих песен, потому что это единственный смысл его жизни. Примерно так же начинал свою карьеру и сам Эминем, который является абсолютным кумиром для большинства рэпперов.

К гопникам принадлежат молодые люди криминальной направленности, проводящие много времени вне дома и добывающие деньги, чаще всего, нечестными способами. Гопники — неформалы сугубо

⁵ Та же музыка звучит и в фильме Д. Бойла «На игле», однако у него в картине намешаны кокаин с героином — отнюдь не рейверские наркотики.

отечественного происхождения. Два фильма с типичными гопниками, которые со временем становятся настоящими бандитами, — это «Бригада» А. Сидорова и «Бумер» П. Буслова. «Зрелые» герои в финале «Бригады» уже прошли через тот этап, который проживают персонажи «Бумера», это их вчерашний день. Они выросли, поднявшись на иной уровень криминальной иерархии, а потому и музыка в фильме звучит «солидная»: закадровый электронный проект группы «TripleX» и классика, которую на концертах исполняет героиня Е. Гусевой, играющей жену главного бандита Саши Белого (С. Безруков). В свою очередь герои «Бумера» «передают эстафету» младшему поколению. Как только парень на заправке, слушающий рэп, получает от них биты, он тоже становится гопником. Под тот же рэп он начинает пользоваться этой битой по ее «прямому назначению». Сами же персонажи «Бумера» удаляются, скрываясь от более серьезных бандитов под музыку Г. Малера. Классическую музыку, однако, сменяет песня Сергея Шнурова и его группы «Ленинград». Именно стиль «Ленинграда», представляющий смесь рок-н-ролла и русского шансона, становится основной музыкальной темой фильма. «Никого не жалко, никого, ни тебя, ни меня, ни его», — поет Шнуров, будто бы подводя итог в финале фильма. В «Бригаде» же герои, хотя и романтизированы в большей степени, остаются гопниками. Просто большая часть их преступных злодеяний оставлена за кадром, а внимание зрителя акцентировано на проявлениях мужской дружбы, любовных сюжетах и благополучных картинах семейной жизни.

Можно спорить о том, каковы художественные достоинства названных фильмов и звучащей в них музыки. Между тем бесспорно, что и музыка, и участвовавшие в картинах рок-музыканты во многом обеспечили популярность фильмов в молодежной среде. Из этого можно заключить, что целый ряд режиссеров сознательно используют социальную стратификацию молодежной среды не только как фактор успеха фильма в прокате, не только для определения «адресной» аудитории фильма, но и как источник своих творческих идей. Рок-н-ролл и другие направления массовой музыкальной культуры, составляющие стилевую основу саундтреков соответствующих картин, во многом обеспечивают их персонажам и эмоциональную убедительность, и жизненную достоверность.

Триллер как прием: К вопросу формирования стилистики «черного фильма» в кинематографе США 1940-х гг.

1. В современном киноведении триллер принято рассматривать как жанровую форму, отличную от детектива. В. И. Михалкович, авторитетный специалист в области жанровой проблематики криминального кино, проводит различие между жанрами детектива и триллера, исходя из принципов построения повествования. «Триллер почти полностью отказался от детективной инверсии — “следствие — причина” и возвратился к прямой структуре повествования, свойственной роману-фельетону. <...> В детективе читатель или зритель ожидает разгадку, в триллере — интенсивно переживает острую и напряженную ситуацию, все исходные данные которой и все мотивы ему известны»¹.

Согласно Михалковичу в детективе действие направлено на восстановление событий прошлого (выяснение мотивов и деталей подготовки преступления) и повествование имеет ретроспективный характер. В триллере действие развивается в прямой последовательности происходящих событий, от причины к следствию. При этом в детективе зрительский интерес связан с раскрытием тайны и эмоциональный эффект достигается как следствие интеллектуального осмысления событий прошлого. В триллере же внимание зрителя обращено к событиям, находящимся в процессе становления, и эмоциональное восприятие возникает на основе острого сопереживания происходящему в данный момент.

Подобные выводы справедливы лишь по отношению к ранней, классической форме детектива. В его традиционной модели присутствует изначально заданная, статичная ситуация, не предполагающая каких-либо изменений в течение расследования. Действие здесь происходит в условиях «остановившегося» времени и поэтому ретроспективная форма рассказа является приемлемой. Между тем американ-

¹ Михалкович В. И. Традиции литературного детектива и кино // Вопросы киноискусства. М., 1975. № 16. С. 209–211.

ские кинодетективы 1940-х гг. по ряду позиций опровергают приведенную точку зрения.

В фильме «Большой сон», являющемся экранизацией одноименного романа Р. Чандлера (1946, режиссер Г. Хоукс) ретроспективное повествование постепенно сменяется прямым, причинно-следственным. В то время как частный сыщик Марлоу расследует свершившийся в прошлом факт шантажа, в настоящем продолжают происходить события, имеющие прямое отношение к расследованию. Каждое из них не только усложняет задачу героя, но и коренным образом меняет расстановку сил, вынуждая Марлоу приспосабливаться к новым ситуациям. В результате герой в большей степени проживает настоящее, нежели расследует прошлое.

Изменение характера повествования в рамках детективной формы было продиктовано особенностями тематики американского «черного фильма» 1940-х гг. Реальность здесь предстает хаотичной, «случайной», лишенной порядка и потому непознаваемой, потенциально враждебной человеку. Герой оказывается в потоке сменяющихся друг друга ситуаций, осваивая которые, он вынужден действовать практически «вслепую».

Идейная установка, при которой важным было проживание героем каждого момента настоящего, предполагала прямую, «развернутую» форму рассказа. Под воздействием тематики «черного фильма» на данном историческом этапе канон детективного жанра подвергся значительной трансформации. Триллер же, предполагающий острое переживание ситуации, находящейся в процессе становления, был активно востребован как средство воплощения этой тематики на экране, т. е. как прием, отвечающий специфике данного явления, и, соответственно, как важный элемент стилистики «черного фильма».

2. Применительно к американскому кино 1940-х гг. определение триллера как жанра представляется несостоятельным по двум причинам. Во-первых, бытование триллера очевидно в различных жанровых формах. Его можно обнаружить в криминальном и гангстерском фильме, в психологической драме, в фильме ужасов и даже в мелодраме («Ребекка», 1940, реж. А. Хичкок) и трагикомедии («Потерянный уик-энд», 1945, реж. Б. Уайлдер). Во-вторых, прием триллера может быть использован не только как принцип организации всего фильма,

но и как способ построения отдельной сцены или эпизода. Последнее обстоятельство наиболее ярко свидетельствует о том, что триллер в принципе не может рассматриваться как жанровая структура.

Эффект триллера как приема — эмоциональное сопереживание зрителя происходящему на экране — является следствием психологической идентификации зрителя с героем. Максимальное отождествление возможно в том случае, когда зритель знает о происходящем не больше, чем главный герой. В триллере автор показывает зрителю только те события, которые может видеть герой, и только в том ракурсе, в котором герой их воспринимает. Соответственно, зритель невольно ставит себя на место персонажа. Таким образом, **триллер — это прием психологического воздействия, основанный на остром сопереживании зрителем ситуации вследствие идентификации с героем.**

3. Ввиду вышеизложенного можно усмотреть преимущество триллера по отношению к такому более раннему приему идентификации, как «субъективная камера», хотя при сравнительном анализе этих приемов обнаруживаются принципиальные различия в их функционировании. «Субъективная камера» предполагает короткую визуальную вставку (изменение точки съемки или искажение изображения) в момент наиболее острого переживания героя. Автор предлагает зрителю увидеть, как герой воспринимает окружающее, представить себя на его месте, чтобы лучше понять его внутреннее состояние. Идентификация зрителя с персонажем здесь четко ограничена пределами использования визуального эффекта и воспринимается как прямой диалог с автором фильма (т. е. имеет сугубо интеллектуальный характер).

В триллере, наоборот, отождествление происходит незаметно для зрителя и достигается не посредством визуальных эффектов, а драматургической организацией сцены или эпизода. Если при использовании «субъективной камеры» автор обращается к зрителю непосредственно, то в триллере воздействует на него косвенно, через сопереживание герою и ситуации. Роль автора заключается в том, чтобы создать условия для «проживания» зрителем этих событий. Зная только то, что знает герой, зритель постепенно начинает идентифицировать себя с ним. Независимо от того, как долго используется

прием, — в течение сцены, эпизода или всего фильма, — «оживление» зрителя в ситуацию происходит плавно и незаметно. Осознать начало этого процесса во время просмотра фильма практически невозможно.

Характерно, что прием триллера был разработан и наиболее последовательно применен на практике американскими режиссерами-эмигрантами из Австрии и Германии — Б. Уайлдером, Р. Сиодмаком, Э. Элмером, Ф. Лангом, — начинавшими свой творческий путь в 1920-е — начале 1930-х гг. В это время прием «субъективной камеры» был распространен в фильмах немецкого экспрессионизма и камершпиле. При своем «втором рождении» в Голливуде режиссеры обратились к новым, более эффективным методам воздействия на зрителя, соотносясь с особенностями звукового кинематографа.

В звуковом кинематографе прием триллера наиболее ярко представлен в 1940-е гг., когда повысился интерес к психологической составляющей фильма. Усложнялись характеры героев, тщательно прорабатывались мотивировки их действий. Авторы стремились не только вызвать в зрителе сочувствие к своим персонажам, но и заставить его воспринимать историю почти на том же эмоциональном уровне, что и герой. Все это требовало более тонких, сложно организованных способов воздействия на зрителя, нежели в период становления звукового кино. «Субъективная камера» как средство «механической» идентификации сменилась психологическим приемом триллера².

4. Как средство психологического воздействия на зрителя триллер противоположен приему саспенса. Речь идет о той форме саспенса, которую применял в некоторых своих фильмах А. Хичкок. Перефразируя его известное высказывание, Михалкович приводит классический пример «хичкоковского саспенса»: «В определенное время должна взорваться бомба, зрители об этом знают, но персонажи фильма сохраняют полное неведение. <...> “Саспенс” есть растянутое ожидание исхода драматически заостренной ситуации...»³. Саспенс

² Что касается «субъективной камеры», то в «черном фильме» она в большинстве случаев служит не средством создания идентификации, а наоборот, приемом остранения («Леди в озере», 1946, реж. Р. Монтгомери; «Темный путь», 1947, реж. Д. Дэйвз).

³ Михалкович В. И. Традиции литературного детектива и кино // Вопросы киноискусства. М., 1975. № 16. С. 211.

Хичкока предполагает осведомленность зрителя об угрожающей герою опасности и эффект напряжения возникает в связи с тем, что сам герой об этой опасности не подозревает.

По словам Ф. Трюффо, «Хичкок сделал невозможной идентификацию зрителей с героем драмы, ограничив их ролью свидетелей»⁴. Зритель не может идентифицировать себя с героем, поскольку является более осведомленным о происходящем на экране. Если в ситуации триллера мы знаем о событиях не больше, чем главный герой, то в условиях саспенса — ровно столько, сколько требуется автору, чтобы вызвать зрительский интерес. Соответственно, если эффект триллера состоит в том, что он стирает грань между реальностью зрителя и реальностью фильма, то саспенс, наоборот, максимально подчеркивает различие между ними и ставит зрителя в положение не соучастника, а стороннего наблюдателя.

5. Если задача «субъективной камеры» заключалась в том, чтобы показать, как герой воспринимает окружающую реальность, то триллер и саспенс удерживают внимание на том, что *видит* и что *не видит* герой. Таким образом подчеркивается различие между тем, что герой знает, и тем, чего он не знает. Как правило, кульминационной точкой воздействия триллера на зрителя является момент раскрытия того, что оставалось неизвестным герою на протяжении фильма. При этом и герой, и зритель испытывают эмоциональное потрясение.

В качестве примера рассмотрим фильм «Двойная страховка» (1944, реж. Б. Уайлдер), являющийся экранизацией одноименного криминального романа Дж. Кейна. Страховой агент Уолтер влюбляется в жену своего клиента Дитриксона и вместе с ней замышляет убийство ее мужа. Представив его смерть как несчастный случай, герои намереваются получить по страховке крупную сумму денег. В финале оказывается, что миссис Дитриксон вела двойную игру: она предала Уолтера, в результате чего он совершает второе убийство и попадает в руки правосудия.

Следуя литературному первоисточнику, режиссер Б. Уайлдер и сценарист Р. Чандлер ведут повествование от лица главного героя, Уолтера, что подчеркивается на протяжении всего фильма многочисленными вставками закадрового текста его внутреннего монолога. На

⁴ Трюффо о Трюффо. М., 1987. С. 93.

экране показаны только те сцены, в которых участвует главный герой. Все второстепенные персонажи раскрываются только с той стороны, с которой они известны Уолтеру. Поскольку в течение фильма зритель видит происходящие события «глазами» Уолтера, коварные планы миссис Дитриксон остаются для него неизвестными. И, несмотря на то, что предательство миссис Дитриксон является для зрителя логичным завершением любовной линии, в момент кульминации сюжета, когда она стреляет в Уолтера, зритель испытывает сильное эмоциональное потрясение.

Этот мотив «внезапного открытия» заимствован из поздней романтической литературной традиции. Во многих произведениях Э.-А. По, Э.-Т.-А. Гофмана, Р.-Л. Стивенсона герою открывается изнанка мира — таинственная, враждебная человеку, темная сторона реальности. В новелле Н. Готорна «Молодой Браун» (1835) рассказывается о священнике, который приезжает в маленький провинциальный городок Сэйлем. Днем местные жители кажутся ему милыми и добрыми людьми. Но ночью герой становится свидетелем дьявольского шабаша, на котором все обитатели городка оказываются ведьмами и колдунами. Мотивы погружения героя в иррациональный мир зла, открытия темной стороны реальности характерны также и для «черных романов» Д. Хэммета, Р. Чандлера, Дж. Кейна, большинство из которых были экранизированы в 1940-е гг. В «черном фильме» одним из основных средств реализации этих мотивов стал прием триллера.

6. Начавшийся в 1950-е гг. процесс отбора и кристаллизации наиболее характерных стилистических особенностей «черного фильма» способствовал постепенному формированию в 1970-е особой жанровой формы, в современной кинокритике именуемой «неонуар». Триллер, как один из самых ярких и узнаваемых приемов «черного фильма», стал важной стилистической составляющей «неонуара», где его связь с тематикой 1940-х гг. утратила прежнюю содержательность. Только в конце 1980-х гг. временное обращение «неонуара» к тематике «черного фильма» в отдельных случаях способствовало использованию триллера «по его первоначальному предназначению». Так, в «Синем бархате» (1986, реж. Д. Линч) эффект триллера позволяет зрителю вместе с героем погрузиться в таинственный и опасный ночной мир провинциального городка, а в «Сердце

ангела» (1987, реж. А. Паркер) — почувствовать «на себе» ужас мистического раздвоения личности, которое переживает герой.

На примере этих двух фильмов заметно принципиальное различие в способах использования триллера в 1940 и 1980-е гг. Если в «черном фильме» зритель идентифицировал себя с героем, то в «неонуаре» автор намеренно увеличивает дистанцию между героем и зрителем⁵, и триллер выполняет здесь функцию саспенса, становясь средством прямого «диалога» между автором и зрителем.

В других жанрах современного кино триллер используется вне его изначального тематического контекста, исключительно как средство усиления зрительского интереса, зачастую, во взаимодействии с приемом саспенса. Наряду с другими средствами выразительности триллер как эффективный прием воздействия на зрителя со временем стал полноправным элементом киноязыка.

⁵ В «Синем бархате» образ главного героя, молодого преуспевающего «яппи», подан автором в сатирическом ключе, что исключает возможность сопереживания. В «Сердце ангела» зритель может сопереживать частному сыщику только до кульминационного момента, когда выясняется, что герой и есть тот самый человек, на поиски которого его сподвиг дьявол. Это неожиданное раздвоение, открытие «другого» в самом себе провоцирует эмоциональный шок не только у героя, но и у зрителя, поскольку сопереживание резко сменяется внезапным осознанием чуждости героя зрителю.

От культуры к искусству

РЕАЛЬНОЕ И ИДЕАЛЬНОЕ В ИСКУССТВЕ И КУЛЬТУРЕ

Конференция состоялась 19 декабря 2005 года

От составителя

Как и предыдущий, настоящий раздел сборника посвящен оппозиции: диалектической оппозиции реального и идеального. Сегодня, в эпоху пост- и пост-постмодернизма, когда актуальность категории «идеальное» некоторыми отрицается вовсе, представляется важным обратиться не только к тому или иному историко-художественному типу или модели художественной деятельности, но к идеальной природе искусства в его целом. Если не ограничивать инструментарий художественной деятельности цитированием и игрой в цитаты, то вопрос этот представляется весьма актуальным. В конце концов, каждый «тип» и каждая «модель» в той или иной степени претендуют на универсальность, хотя абсолютными, универсальными не являются. Пример Т. Стоппарда, которому посвящена одна из статей предыдущего раздела сборника, весьма показателен. Стоппарду приходится «переделывать» «Гамлета» В. Шекспира, создавая свою новую пьесу, поскольку оригинальный шекспировский «Гамлет» соответствующей интерпретации не предполагает. Между тем сфера искусства включает в себя и Шекспира, и Стоппарда. Искусствоведение, таким образом, призвано выявлять не только отличие между ними, но и общность, обеспечивающую их равную принадлежность миру искусства.

Идеальная природа искусства базируется на разных факторах. Прежде всего, это идеальная природа художественного образа. Идеальная природа воображения, неотторжимого от процесса художественного творчества. Идеальная природа многих интегральных категорий искусства, как, например, было показано в случае категории «стиль» во вступительной статье к первому разделу сборника. Между тем, как и во всех других парных оппозициях диалектики, «половинки» оказываются неразрывно связанными. Невозможно определить идеальное вне реального, поскольку тогда попросту непонятно, относительно чего оно идеально. Тем более, что представления, связанные с обеими категориями, не остаются неизменными.

Существенно, что в связи с искусством речь может идти не о «реалиях» и «идеале», а именно об «идеальном» и «реальном». «Идеал» представляет высшую и *недостижимую* степень совершенства. Возможно лишь в той или иной мере приблизиться к нему. А потому идеальное актуально не столько в связи с результатом, сколько в

связи с процессом художественного творчества. Причем в сфере искусства определение это касается, прежде всего, его эстетического значения. Нелепо актеру, например, пытаться представить злодея Ричарда III В. Шекспира идеальным героем, но возможно и необходимо представить себе идеальный образ Ричарда III. В воображении разных актеров этот идеальный образ будет разным, но общей будет идеальная природа воображаемого образа. В принципе, соотношение «персонаж-образ» уже содержит в себе диалектику реального и идеального соответственно. По отношению к идеальному по своей природе образу природа персонажа является реальной.

При упоминании формулы «реальное-идеальное» применительно к искусству в первую очередь возникает впечатление, что под «реальным» имеются в виду реалии жизни, и вопрос, таким образом, сводится к пресловутой оппозиции жизнеподобия и условности. Однако это не вполне верно, поскольку помимо реальности жизни существует отличная от нее реальность искусства, которая по отношению к жизни условна всегда. Другое дело, что и искусство весьма неоднородно. Реальное в искусстве не тождественно *реалистическому, реализму*. Как было сказано, неоднородность эта базируется на различном понимании не только реального, но и идеального.

Известно, как глубоки и устойчивы традиции реализма в русском искусстве, хотя на разных исторических этапах адепты реализма и понимали его по-разному. С другой стороны, не менее известно мощное и разнообразное по своему составу движение отечественного авангарда первой четверти XX в. Именно в этот период — время мощной «сшибки» и непримиримой полемики между ними — и возникает уникальное «бурление», стремительное развитие отечественного искусства, взлеты небывалых творческих достижений, до сих пор потрясающих весь мир.

Искусство, «идеальное» по отношению к жизни и формам жизни, в самом себе предполагает дальнейшую дифференциацию уровней и понятий, где идеальное становится реальностью, «идеальной реальностью» искусства, вступая в отношения диалектической оппозиции с его «идеальной идеальностью». Очевидно, что на каком бы уровне ее содержания, в каком бы ее значении ни рассматривалась оппозиция реального и идеального, она, так же, как и диалектика содержания и формы, образует могучую движущую силу, обеспечивающую движение, развитие, процесс открытий и перемен.

Материал музыкального инструмента как важный источник этнокультурной информации

«Народный музыкальный инструмент — это звуковое орудие, функционирующее как элемент определенной культурно-исторической системы, используемое как средство реализации явления, которое представляет собой в данной системе народную музыку»¹. Определение, предложенное И. В.Мациевским, точно отражает специфику инструментализма, явления сложного и многоаспектного, в котором неразрывно связаны две стороны — материальная и духовная, сопряженные со сферами реального и идеального. Связь материального и духовного аспектов определяет и две тенденции в инструментальной культуре. С одной стороны, специфика музыкальной культуры обуславливает бытие того или иного инструмента, с другой, — музыкальный инструмент четко регламентирует звукостилевую организацию исполняемой на нем музыки. Кроме того, состояние инструментальной культуры определяется и рядом внемузыкальных факторов: историей и бытом народа, уровнем развития материальной культуры и техники, особенностями национального мировоззрения и эстетических представлений².

При изготовлении музыкальных инструментов важнейшей проблемой является выбор материала. Звуковые характеристики напрямую зависят от качества материалов, применяемых при постройке инструментов. Эта сугубо материальная проблема связана и с некоторыми обстоятельствами, выходящими за пределы физической реальности.

У удмуртов существует легенда о том, что крезь³ должен быть сделан из ели, в которую ударила молния. Считается, что дерево, таким

¹ Мациевский И. В. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования: (К насущным проблемам этноинструментоведения) // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 165.

² См. об этом: Мациевский И. В. Отражение специфики инструментария в музыкальной форме народных инструментальных наигрышей // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., 1986. С. 11—29.

³ По системе Хорнбостеля—Закса — дощечная цитра с резонаторным ящиком.

образом отмеченное Богом, является наилучшим материалом для изготовления инструмента, участвующего в обрядах, ритуалах и молениях. Использование для постройки инструментов дерева, пораженного молнией, — явление не уникальное, оно встречается и у других народов. Например, у украинцев считалось, что такой многофункциональный инструмент, как трембита, используемый и в похоронном обряде, также нужно делать из дерева, в которое ударила молния⁴. Представления о том, что для изготовления некоторых инструментов необходимо дерево, пораженное молнией, связаны с целым комплексом магических, мифических, религиозных представлений, а также с особенными физическими и акустическими параметрами древесины.

Еще одна легенда о поиске материала для крезя приведена мастером по изготовлению музыкальных инструментов А. П. Степановым. «Один мастер, звали его Сэрег Иван, долго искал пригодный материал для изготовления крезя. Все испробовал: и сваленную молнией ель, и старую, стоящую в поле одинокую сосну, и некогда росшую посреди болота, но давно высохшую пихту, и сгоревшее от лесного пожара дерево — а все не то. И вот однажды ему приснился сон: приходит к нему седой старец и говорит: “То, что ищешь, ты найдешь в старом доме на краю деревни. Будь осторожен”. Подошел к указанному месту, смотрит — стоит заброшенный дом, без крыши, без пола и потолка, лишь стены, да посередине дома одиноко на фоне неба — матица. Стоило ступить за порог дома, как что-то закрипело и со звоном упало на землю, и чуть не придавило умельца. Это было еловое, прекрасно сохранившееся бревно, которое долгие годы служило в качестве матицы. Из нее он сделал крезь, который красиво и звонко запел»⁵. Легенды о выборе особенного материала для построения музыкальных инструментов имеют под собой основание сложное, включающее как идеальные, так и реальные представления людей.

Общеизвестны верования финно-угорских народов в магическую оберегающую силу металла. Огромное количество металлических арте-

⁴ См.: Шашкина Т. К морфологической проблематике монументальных инструментов с обертоновым интонированием (трембита, колокол) // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. С. 68–69.

⁵ Степанов А. П. Пыжкресь. Опыт практической реконструкции // Музыкальный инструментарий народов Поволжья и Урала: Традиции и современность. Ижевск, 2004. С. 17.

фактов — шумящих подвесок, бубенчиков, колокольчиков, пластинок, цепочек, пронизок — археологи находят на всей территории обитания древних финно-угров в Восточной Европе. Эти изделия металлической пластики, выполненные в основном из бронзы и серебра, являлись частями женских, мужских и детских костюмов. Нередко особенности форм шумящих подвесок служат основанием для этнической идентификации той или иной археологической культуры⁶.

Обилие металлических украшений характерно и для современных костюмных комплексов удмуртов, марийцев, мордвы. «Украшения удмурток в основном состоят из серебряных изделий, разнообразных жетонов, накладок, подвесок... Дорогие серебряные украшения сохранялись столетиями как семейная драгоценность и переходили от поколения к поколению»⁷. Особенное отношение к металлу как охранительному и оберегающему амулету у финно-угорских народов оставалось неизменным на протяжении тысячелетий. До настоящего времени в удмуртских семьях сохраняются серебряные женские украшения. Между тем подобные коренные связи, выявляемые в изучаемых культурах, проливают свет на некоторые вопросы этногенеза, позволяют решать проблемы, связанные с историей народа.

Материал, соответствующим образом обработанный, является основным звучащим телом такого музыкального инструмента, как пластинчатый варган. Образцы этих инструментов найдены на городищах, в погребальных вещевых комплексах, принадлежащих к археологическим культурам, соотносимым с современным разнообразным населением Волго-Камья, но испытавшим явное влияние угро-самодийской среды в первом тысячелетии нашей эры⁸. Сохранившиеся экземпляры пластинчатых варганов изготовлены из бронзы и кости. Бронзовые изделия высоко ценились древним населением. Бронзовые украшения и выразительные детали костюма часто встречаются в археологических культурах, обнаруживающих связь с современным удмуртским населением. Бронза, являющаяся сплавом меди и олова, произво-

⁶ См.: Голубева Л. А. Зооморфные украшения финно-угров. Свод археологических источников. Вып. Е1-59. М., 1979.

⁷ Удмурты: Историко-этнографические очерки. Ижевск, 1993. С. 137–138.

⁸ См.: Иванов А. Г., Голубкова А. Н. Древние варганы Прикамья // Вестник Удмуртского университета. 1997. № 8. С. 93–107.

дилась местными мастерами. На протяжении бронзового века и эпохи раннего железа Прикамье было центром древней металлургии⁹.

На древнеудмуртских городищах первого тысячелетия нашей эры нередко находки различных изделий из кости — самого массового материала того времени. А. А. Спицын даже назвал их «костеносными городищами». Обилие предметов из кости обусловлено доступностью материала и развитой техникой его обработки. Не исключено, что использование кости имело и некие магические основания. Так, А. П. Окладников выявляет некоторые мифологические и религиозно-культовые представления древнейшего населения, связывая их с применением особого рода костного материала¹⁰. Многообразие и взаимосвязанность материальных и идеально-духовных факторов, сопряженных с выбором материала, изготовлением и бытованием музыкального инструмента, выводят проблему за узкодисциплинарные рамки в ряд общих и значимых вопросов культуры.

⁹ См.: Збруева А. В. История населения Прикамья в ананьинскую эпоху. М., 1952. С. 7 — 8.

¹⁰ Окладников А. П. Неолит и бронзовый век Прибайкалья. Историко-археологическое исследование: В 2 ч. Материалы и исследования по археологии СССР. № 18. М., 1950. Ч. 1. С. 410.

Умар Тхабисимов в мифах и реалиях

«Я очень гордый и сильный человек,
народами и Аллахом любимый...»¹

Умар Хадицевич Тхабисимов (1919–1998) — выдающийся адыгский композитор, гармонист, певец, Народный артист РСФСР и Адыгеи. Его жизнь и деятельность протекали в переходный для национальной культуры период. Глубинный исторический опыт и актуальные черты современности преломились и в творчестве музыканта, и в его личных качествах. Тхабисимов творил на стыке «традиционного» и «профессионального» в адыгской музыке, будучи одновременно и «хранителем», и «разрушителем» ее норм. Синтезировав элементы адыгского музыкального фольклора и советской массовой песни, композитор создал новый тип адыгского песенного искусства. Этот жанр в его наследии представлен приблизительно 600 сочинениями, многие из которых широко популярны и любимы среди адыгов, проживающих более чем в 50 странах мира. Художественная ценность произведений Тхабисимова определила уникальное, беспрецедентное по своему масштабу распространение и закрепление его творчества в социокультурной среде российских адыгов и зарубежной диаспоры.

У. Тхабисимов прожил яркую жизнь. Личность музыканта, бывшего современником многих ныне живущих людей, ясно запечатлена в их памяти и не вызывает существенных разногласий в оценках. В творчестве Тхабисимов был талантлив и обстоятелен, а в жизни — эксцентричен и противоречив. В плеяде адыгских композиторов XX в. вряд ли найдется другой человек, с именем которого связывали бы столько интригующих легенд и фантастических домыслов. В то же время в литературе противоречивая натура композитора до сих пор либо вовсе замалчивалась, либо подавалась в виде нарочито приукрашенного портрета-иконы. Между тем эксцентричный характер Тхабисимова, мощный эмоциональный и творческий заряд его личности,

¹ Из письма У. Тхабисимова Ч. Анзарокову. Конец 1980-х гг. (Собр. автора).

проявляли себя не только в быту, но были «двигателем» многих культурных событий на Северном Кавказе. Музыкант творил свою жизнь, как искусство, и, возможно, это было одно из лучших его произведений.

Даже в самые суровые годы искусство было неотъемлемой частью судьбы Тхабисимова. Народным поверьям разных этносов известна тема рождения инструмента через смерть: человека, животного или растения. По-своему этот миф претворился и в судьбе Тхабисимова. После Великой Отечественной войны, перед демобилизацией, ему, молодому офицеру, командир дивизии подарил аккордеон. Новый инструмент в руках бойца венчал смертоносную и трагическую тему войны в его жизни. Реинкарнация живого объекта в инструменте и знак возрождения мирной жизни, опять-таки через инструмент — корреляция этих сюжетов в реальном эпизоде биографии Тхабисимова имеет символическое значение. Переплетения мифических тем и жизненных реалий в судьбе композитора прослеживаются неоднократно.

У. Тхабисимов дважды пытался получить академическое музыкальное образование, и обе попытки оказались неудачными. В 1952 г. он поступил в Ленинградскую консерваторию, где проучился всего два года, а в 1956 г. — в Нальчикское музыкальное училище, которое тоже не закончил. Представляется, что причиной могли быть его внутренние природные установки. Очень подвижный и энергичный человек, Тхабисимов отличался неусидчивостью и не терпел однообразия. Даже в преклонном возрасте композитор не мог передвигаться медленно. Казалось, им всегда руководило желание одновременно находиться в разных местах и справляться с рядом дел. В разговоре со своим учеником И. А. Петрусенко Тхабисимов как-то признался: «Чувствую себя в угнетенном состоянии, когда приходится неделю другую жить на одном месте»². Тип странствующего музыканта — знаковый элемент культуры — по-своему отразился и в личности Тхабисимова. «Гены» путешественника также выдавали в композиторе его принадлежность традиционному искусству адыгов. Мобильный и легкий на подъем, всем своим существом он возбуждал ассоциации с опытом прошлого, с традицией джегуако (народных музыкантов).

² Петрусенко И. А. Путь к песне: В 2 кн. Кн. 1. Майкоп, 1992. С. 150.

Еще одной джегуаковской чертой характера Тхабисимова было стремление во что бы то ни стало находиться в центре внимания. Среди остальных он выделялся и благодаря природным и личным качествам, и ввиду действий и поступков, сознательно «спроектированных». Последнее неоднократно отмечали люди, хорошо знавшие композитора. Соавтор ряда его песен, писатель Н. Куек, однажды высказал мысль о том, что Тхабисимову «был интересен Тхабисимов». Он всегда как бы смотрел на свою жизнь со стороны, так как смотрел бы на жизнь другого человека. Встречаются суждения о том, что в композиторе уживались две разные человеческие сущности, одна из которых работала на создание имиджа другой. Справедливые ли это наблюдения или субъективные домыслы? Может быть, авторы этих свидетельств были движимы неосознанной склонностью при жизни мифологизировать образ известного композитора? Пожалуй, на эти вопросы однозначно не ответит никто. Тем более, что Тхабисимов зачастую намеренно искажал факты своей биографии, способствуя распространению собственного мифа.

Так, беседуя с журналистами, и, возможно, желая оправдать свое досрочное возвращение из Ленинграда, Тхабисимов неоднократно повторял: «Квартет моих детей звучал сильнее моего голоса». Эта красивая фраза даже стала крылатой, однако в реальности к 1954 г. у композитора было только двое детей. В автобиографиях Тхабисимова встречается информация об окончании им музыкального училища в Нальчике, что, как было сказано, не соответствует действительности. Современники рассказывали, что когда Тхабисимов устроился на работу в Адыгейское хоровое общество, он в первый же день крупными буквами подписал своей фамилией стул, на котором должен был сидеть. Правда, затем композитор исчез на несколько месяцев, объяснив свое отсутствие работой над оперным сочинением. Когда же по истечении длительного времени сослуживцы справились о судьбе произведения, Тхабисимов с легкостью заявил, что ноты оперы «порвал», для убедительности жестом изобразив как он это сделал. Скорее всего, сочинение им произведения столь монументального и композиционно сложного жанра на тот момент было не более чем мифом. Однако желание Тхабисимова стать автором первых в Адыгее оперы, концерта, кантаты, первым в республике назваться членом Союза ком-

позиторов СССР³ имело для него принципиальное значение. Отсутствие профессиональной подготовки не позволяло Тхабисимову создавать стройные музыкальные композиции крупных жанров. Тем не менее, он был первым адыгейским музыкантом, имевшим претензии на их создание. Упорное желание Тхабисимова первенствовать во всем, с одной стороны, было продиктовано спецификой его характера, а с другой — являлось следствием его особой роли в истории национальной музыки: роли композитора переходного периода. Поведенческий и творческий тип музыкантов периода становления композиторского профессионализма в национальных культурах, характерное для их творчества сочетание «универсализма» и «дилетантизма», описаны в литературе. Таким продуктом переходного периода были личность и творчество У. Тхабисимова⁴.

О жизни композитора в народе слагаются легенды, ходят анекдоты. Он был одновременно ранимым и сентиментальным, сильным и беспощадным, каждое его слово несло в себе бурю эмоций. Тхабиси-

³ Тхабисимова приняли в СК СССР, хотя он и не являлся профессиональным музыкантом.

⁴ Так, некоторые воспоминания современников о татарском композиторе А. С. Ключареве свидетельствуют об общности его творческого облика с обликом Тхабисимова. «Очень большой интеллигент, но с некоторыми вывертами, иногда непредсказуем. — рассказывал Д. Айдаров. — С ним приходилось трудновато в отношении дисциплины — он мог опоздать, мог вовсе не прийти. Когда составлялась программа Ансамбля ..., с меня требовали сценарий, нотный материал. Ноты, естественно, я требовал с Ключарева, но он всегда отделялся обещаниями, или принесет одну строчку. Песню «Моя Республика — Татарстан» он сделал только перед выступлением, непосредственно перед концертом. Однажды я рассердился и довольно резко напомнил ему о его обязанностях. После этого он не разговаривал со мной целый год». (Цит. по: *Маклыгин А. Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань, 2000. С. 173.*) Д. Кутдусов вспоминал, что Ключарев «ужасно не любил долго сидеть над работой, все делал на ходу, быстро... очень любил импровизировать». (Там же. С. 173.) «Возможно, склонность к такого рода музыкальному творчеству (импровизационность, рапсодичность) объясняет тот факт, что Ключареву так и не удалось завершить ряд крупных сочинений — оперу «Русский характер», Фортепианный концерт», — заключает Маклыгин. (Там же. С. 173).

мов мог со слезами на глазах часами говорить о красоте своей родины, о зеленых аллеях центральной улицы Майкопа. Щедрый на комплименты, он охотно расточал красочные дифирамбы своим друзьям и коллегам. Однако, при малейшем недоброжелательстве в свой адрес Тхабисимов объявлял противникам войну. По его собственным словам, он смотрел на них «с вершины Эльбруса», на деле — прилюдно ругал их, писал им на соседнюю улицу письма с угрозами. Причиной глубокой обиды могли быть, например, замечания по поводу неправильной нотной записи песни, отказ от участия в концерте, даже по уважительной причине и т. д.

До конца жизни Тхабисимов считал себя гениальным и непревзойденным музыкантом. Уже в самом начале творческого пути композитор осознавал свою особую миссию и громогласно определил свое почетное место в истории адыгской музыкальной культуры. Даже эта его дерзкая, вызывающая оценка себя самого и своего творчества была созвучна народным представлениям о нем. Сегодня, когда Тхабисимова уже нет, его музыка, как и прежде, широко исполняется, звучит в новых интерпретациях, несет слушателям свой сильный энергетический заряд. Этот заряд — посыл следующим поколениям от великого артиста, сыгравшего свою большую роль и в национальной музыке, и на подмостках жизни. Мифологическое и реальное в личности Тхабисимова оказались столь неразрывны, что парадоксальным образом еще при жизни стали отождествляться. В этом явлении, с одной стороны, очевидна связь с глубокими традициями адыгов, для которых фигура музыканта несла на себе отблеск божественного предопределения, была неприкосновенна и зачастую наделялась мифологическими чертами. С другой, — ситуация эта была созвучна канонам эпохи, идеологическим установкам в СССР, где дуализм «мифа» и «реальности» во многом определял форму и содержание жизни общества. Оба эти аспекта активно резонировали с человеческой сущностью У. Тхабисимова. В конце концов, исследовательская задача заключается не в том, чтобы развеять мифы, а в том, чтобы понять их природу, характер взаимодействия реального и идеального в искусстве и культуре, питаемых из обоих этих источников.

«Идеальное» в творчестве А. Н. Скрябина

Общеизвестно, что А. Н. Скрябин по своему мироощущению был идеалистом, но лишь немногие, даже среди почитателей композитора, достаточно хорошо знакомы с его собственной философской системой. Иногда ее наличие и вовсе отрицается, поскольку Скрябин не оставил стройного литературного изложения своей концепции. Кроме небольшого текста, написанного для хора Первой симфонии, единственным философско-поэтическим произведением композитора, изданным при его жизни, является «Поэма экстаза» — литературная часть одноименного 54-го opus'a (1907).

Между тем представляется естественным, что свою систему композитор-философ воплощал не столько в словах, сколько в музыке, а значит и искать ее надо, прежде всего, в его музыкальных произведениях. Ведь музыка — это универсальный символический язык, имеющий замечательные возможности для выражения сложных метафизических понятий и, в особенности, их трансформационных процессов. Таящая в себе большие когнитивные возможности, она воздействует на слушателя не столько на сознательном, сколько на суггестивном уровне. Об этих возможностях музыки сам Скрябин отзывался с большим энтузиазмом. «Музыка — путь откровения. Вы не можете себе представить, какой это могущественный метод познания... Все, что я теперь думаю и говорю, все это я знаю через свое творчество»¹. Впрочем, вопрос о методах изучения когнитивных возможностей музыки до сих пор остается открытым.

Любому музыканту ясно, что, основываясь только на объективных данных, полученных эмпирическими методами, секрет воздействия музыки на душу человека раскрыть невозможно. В то же время именно такое воздействие с древних времен признавалось главной ценностью «самого божественного из искусств». Можно предположить, что музыкальный звук есть носитель информации, но информации более высокого порядка, не имеющей точного эквивалента на

¹ Цит. по: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. М., 2000. С. 139.

эмпирическом уровне. При помощи такого «носителя» человек способен получать и передавать информацию, которую невозможно выразить в словах. Эффективность, результативность такой информации может быть намного выше, чем эффективность речевого воздействия. Есть основания полагать, что Скрябин в начале прошлого века достиг немалых успехов в использовании свойств музыки как универсального накопителя и транслятора информации психического порядка.

Философией Скрябин активно интересовался с юности. Наследуя традициям романтического идеализма, композитор определял музыку как проявление образа Бога. В тексте хора из финала Первой симфонии есть такие слова: «О, дивный образ Божества, гармоний чистое искусство!»². В период написания «Божественной поэмы» Скрябин внимательно изучал философские системы И. Канта, И.-Г. Фихте, Ф.-В. Шеллинга, А. Шопенгауэра и ставил для себя целью «соединение музыки и философии». Одной из своих главнейших творческих задач Скрябин считал освоение идеального, духовного пространства и осознание принципов и закономерностей соотношения Духа и Материи.

В большинстве произведений среднего периода его творчества основное внимание Скрябин уделял категории «Дух». На первый план в этих сочинениях выступает проблема осознания Духом самого себя. Различные аспекты онтологии Духа представлены композитором в его Третьей симфонии и «Поэме экстаза».

Возникновение замысла «Поэмы экстаза» во многом было связано с возросшей активностью А. Н. Скрябина как философа-любителя. В начале сентября 1904 г. композитор принял участие во втором международном философском конгрессе в Женеве. С большим вниманием отнесся Скрябин к выступлениям философов-идеалистов: Л. Штейна (Ludwig Stein), В. Виндельбанда (Wilhelm Windelband), Г. Лассона (Georg Lasson), К. Леона (Xavier Léon), А. Бергсона (Henri Bergson). Доклады этих и других ученых он тщательно изучил, о чем свидетельствуют многочисленные пометки, сделанные рукой композитора в собственном экземпляре опубликованных материалов Конгресса³.

² См.: Скрябин А. Н. Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. М., 1919. С. 122.

³ См.: Congrès International de Philosophie, II-me session, tenue a Genève de 4 au 8 Septembre 1904: rapports et comptes rendus. N. Kündig, 1905.

В «Поэме экстаза» композитор впервые в своем творчестве воплощает идею предсуществования Духа как Вечной Причины и сотворения им проявленного мира. Правда, мир, сотворенный Духом в «Поэме», еще далек от того состояния, которое можно назвать «материальным». Возникшие «в лучах его мечты» творения — «дивные образы» и «чувства»⁴. Этот мир в период создания «Поэмы экстаза» Скрябин признавал как реальность. В качестве определяющего фактора зарождения проявленного мира композитор выделяет возникновение у Духа «окрыляющей жажды жизни». В дальнейшем развитии «Поэмы» центральную «ось» также составляет «деятельность» Духа. Обращает на себя внимание то, что Дух не единожды, а несколько раз творит свой мир.

Материи как философской категории, сравнительно с более поздними его сочинениями, в 54-м opus'e Скрябин уделяет мало внимания. У него еще не сложилась диада «Дух — Материя», взаимодействие равнозначных частей которой образует причинно-следственную цепь событий и обуславливает возникновение эволюционного цикла. Не задается композитор и вопросом о происхождении самого Духа.

Поворотным моментом в эволюции философской концепции Скрябина стало его знакомство с трудами одного из основателей Теософического движения Е. П. Блаватской. Теософия помогла композитору структурировать свой внутренний мир и определить для себя четкие цели и задачи. Труд Блаватской «Тайная Доктрина» стал для Скрябина основным источником идей. В соответствие с онтологической концепцией, изложенной в «Тайной Доктрине», композитор приводит и свой проект Мистерии. Первым существенным творческим результатом пристального изучения Скрябиным теософической доктрины стал его шестидесятый opus — «Прометей» («Поэма огня») (1910).

Несмотря на отсутствие программы, о сущности философской концепции и о фабуле «Прометейя» можно судить с достаточной степенью достоверности. Этому, в частности, способствует расшифровка названия Поэмы и единственной составляющей «литературного текста» — мистического слова *Oeaohoo*.

⁴ См.: Скрябин А. Н. Записи // Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. С. 192.

Своего «Прометей» Скрябин не связывал напрямую с Прометеем древнегреческого мифа. Последнего композитор признавал лишь как «персонификацию» сверхъемкого символа, соответствовавшую, по его словам, «первобытному состоянию познания»⁵. По всей видимости, Скрябин придерживался того мнения, что «...*Распя́тый Титан* (Прометей. — Д. Ш.) есть олицетворенный символ коллективного Логоса, “Воинства” и “Владык Мудрости” или Небесного Человека, воплотившихся в человечество...»⁶. Сюжет «Поэмы огня» есть своеобразная звуковая формула эволюции этого «Небесного Человека, воплотившегося в человечество».

Слово *Оеаоһоо* заимствовано Скрябиным из «Тайной Доктрины». Среди нескольких комментариев «Тайной Доктрины», относящихся к понятию *Оеаоһоо*, один отмечен Скрябиным особо — пятью вертикальными линиями на полях. «"Пространство Света, Сын Пространства Тьмы" соответствует Лучу, зароненному, при первом трепете Новой Зари, в великие космические Глубины, *откуда он вновь возникает дифференцированный, как "Оеаоһоо Младший" (Новая Жизнь), чтобы до конца Цикла Жизни быть Зародышем всего сущего*»⁷. Это описание настолько схоже с основной драматургической идеей «Поэмы огня», что вполне можно было бы представить *Оеаоһоо Младшего* в качестве прототипа скрябинского Прометей. Не исключено, что в действительности так и есть. Тем более, что и в «Тайной Доктрине» понятия *Оеаоһоо Младший* и *Прометей* являются носителями сходной символической информации.

В «Поэме огня» последовательно проводится единая линия развития, соответствующая макроциклу Вселенной — Манвантаре⁸. Прометей Скрябина, проявляясь в различных своих «воплощениях», про-

⁵ См.: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 51.

⁶ Блаватская Е. П. Тайная Доктрина: В 2 т. Т. 2. Минск, 1997. С. 517.

⁷ Blavatsky H. P. La Doctrine Secrete. Vol. 1. Cosmogénese. Partie 1. Paris, 1906. P. 50. Здесь и далее полужирным курсивом выделены слова, помеченные Скрябиным в собственном экземпляре французского издания «La Doctrine Secrete». На это издание и даются соответствующие ссылки.

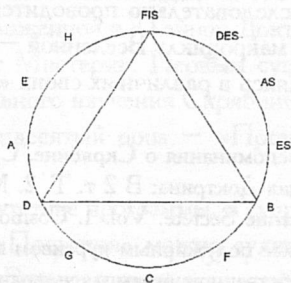
О значении определения *Оеаоһоо* подробнее см.: Блаватская Е. П. Тайная Доктрина: В 2 т. Т. 2. С. 67 и далее в комментариях.

⁸ Об этом пишет и Л. Л. Сабанеев. См.: Сабанеев Л. Скрябин. М.; П., 1923. С. 21.

ходит через все формы Материи. Схема этого «путешествия» запечатлена в партитуре в малоподвижном голосе световой строки, который в течение всей «Поэмы» проходит путь от *fis* до *fis* по целым тонам⁹. Эта «цвето-звуковая» последовательность, по словам Скрябина, «соответствует инволюции и эволюции рас»¹⁰.

Примечательно, что с вышеизложенной схемой вполне согласуется драматургия сонатной формы в «Поэме». Тональности, в которых звучат главная и побочная темы в экспозиции и репризе (*fis—b* и *d—fis* соответственно), точно совпадают с «цвето-звуком» в основном голосе световой строки. Начало разработки, символизирующее, по замыслу Скрябина, пик материальности, освещено красным светом тональности *c*. Выстраивается интересная симметричная схема, в которой тональности главной темы в экспозиции и побочной в репризе (так же как и побочной в экспозиции и главной в репризе) равноудалены от «пика материальности» (тональность *c*). Благодаря такому расположению звучание главной и побочной партий воспринимается как определенный этап на эволюционном пути Прометея.

В расположении тональностей главной и побочной тем в экспозиции и репризе скрыт еще один символ. Последовательное соединение этих тональностей, схематично вписанное в кварто-квинтовый круг (или же хроматический — на результат это не влияет) образует треугольник с вершиной, направленной вверх. В большинстве символических систем мира этот знак признается как символ Огня.



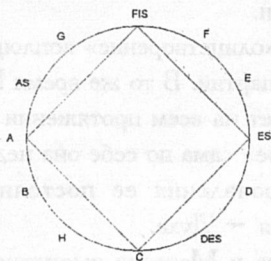
⁹ За одним исключением: *c*, прежде чем перейти в *d*, задерживается некоторое время на *des*.

¹⁰ Цит. по: Сабанеев Л. Л. Воспоминания о Скрябине. С. 261.

В драматургическом строении «Прометей» просматривается схема, хорошо известная каждому оккультисту начала прошлого века, помеченная Скрыбиным в его собственном экземпляре «Тайной Доктрины»¹¹.

В отличие от «Поэмы экстаза» в «Прометее» Мир сам по себе не есть продукт творчества Духа. И Дух и Материя здесь являются дифференциациями *Первопричины*. Первый аккорд «Прометей», который И. Ф. Бэлза определял как аккорд Плеромы¹², соответствует этой *Первопричине, Логосу Непроявленному, предтече Проявленного, или же Первому Логосу*¹³.

Первая тема вступления «Поэмы огня», называемая иногда темой Прометей, является, согласно Сабанееву символом «первичной творческой сущности»¹⁴. Она есть *Дух-Материя*, и соответствует *Второму Логосу*¹⁵. Секвенционное проведение одного из мотивов этой темы деревянными духовыми очерчивает первый круг тональностей *es — c — a — fis — es*. Однако, в определенном смысле, это не столько круг, сколько квадрат, со стандартными для этой фигуры четырьмя сторонами и вершинами. Квадрат, или Четверичность, в «Тайной Доктрине» также «символизирует собою Небесного Человека» (т. е. Прометей), который есть *Второй Логос*¹⁶.



¹¹ См.: Blavatsky H. P. La Doctrine Secrete. Vol. 1. Cosmogenez. Partie 1. P. 54–55.

¹² См.: Бэлза И. Ф. Философские истоки образного строя «Прометей» // Государственный мемориальный музей А. Н. Скрыбина. Ученые записки. Вып. 1. М., 1993.

¹³ См.: Blavatsky H. P. La Doctrine Secrete. Vol. 1. Cosmogenez. Partie 1. P. 54.

¹⁴ Сабанеев Л. Скрыбин. Изд. 2-е. С. 21.

¹⁵ См.: Blavatsky H. P. La Doctrine Secrete. Vol. 1. Cosmogenez. Partie 1. P. 54.

¹⁶ См.: Блаватская Е. П. Тайная Доктрина: В 2 т. Т. 2. С. 749, 753.

Противопоставленные друг другу как тоника и тритонанта квартовые аккорды у труб знаменуют собой начало процесса дифференциации «Духо-Материи». Между тем с появлением полярной пары возникает и энергия, связывающая *Субстанцию* и *Мысле-основу* (т. е. Материю и Дух): непосредственно после первых двух пар «полярных» аккордов у труб мы слышим энергетически чрезвычайно насыщенную тему «Воли». Процесс разделения-«поляризации» продолжается. Еще дважды у труб повторяются двойные обороты «тоника-тритонанта», появляются хроматические ходы, и, в результате, *Мысле-основа* предстает в дифференцированном виде: возникает тема «Разума». Она соответствует «*Третьему Логосу ... Махату или Разуму*»¹⁷ и есть одно из проявлений Прометея. После мощного троекратного проведения темы «Воли» в партии фортепиано, спускающейся от «духовного» *fis* к «материальному» *c* и как бы предрекающей «судьбу» Прометея в экспозиции, тема «Разума» постепенно растворяется в «водах материи». Это растворение длится до тех пор, пока не возникает новая тема — тема «Движения», знаменующая поворотный момент в инволюционном движении Прометея. Здесь Дух уже не просто «растворяется» в материи, но активно устремляется к пику материальности.

Образ Материи, ее «олицетворение» воплощается композитором в первой теме побочной партии. В то же время Материя как безличный принцип присутствует на всем протяжении «Поэмы огня». Подобно платоновской «хоре» сама по себе она недоступна чувственному восприятию, но проявления ее постоянно наблюдаются в преобразованиях Прометея — Духа.

В «Поэме огня» Дух и Материя выступают как равнозначные категории. Быть может, в результате решения для себя Скрябиным этого основного философского вопроса «Прометею», в сравнении с «Поэмой экстаза», свойственна большая ясность, убедительность музыкального воплощения художественно-мировоззренческой концепции композитора.

Отдав определенную дань традиции европейской идеалистической философии, утверждавшей приоритетность Духа в вопросе о соотношении материального и духовного, Скрябин, основываясь на «Тайной Доктрине», вывел оригинальную синтетическую концепцию, которую

продолжил развивать и в «постпрометеевских» opus'ax. Насколько можно судить по материалам, оставшимся от работы над «Предварительным Действием», в центре внимания этого проекта стояла та же проблема соотношения Материи и Духа.

В классической оппозиции «идеального» и «реального», согласно «позднему» Скрябину, отсутствует элемент «соревновательности». Дух и Материя, родившись из одного источника как некое синкретическое единство, пройдя через процесс дифференциации, стремятся к воссоединению, которое композитор определял как «миг гармонии». Приведение мира к этой гармонии и было идейной основой творчества А. Н. Скрябина.

¹⁷ См.: *Blavatsky H. P. La Doctrine Secrete. Vol. 1. Cosmogenez. Partie 1. P. 55.*

Идеал музыкального искусства в немецкоязычной музыкальной критике Петербурга 1880–1890-х гг.

В конце XIX в. русская музыкальная критика переживала период расцвета, приобретала «значение и вескость большие, чем в Западной Европе»¹, становясь неотъемлемой частью отечественной культуры. Богатую и разнообразную музыкальную жизнь освещали также и немецкоязычные петербургские периодические издания², вносящие свои краски в общую художественную палитру. Их наиболее активно печатавшиеся сотрудники были иммигрантами или российскими немцами, выходцами из Прибалтики, петербуржцами, людьми «с русского душой», болевшими за музыкальное искусство своей страны. Вместе с тем и отдельные рецензенты, и сами издания обнаруживали и отличие собственных позиций, связанное с их немецким происхождением, влиянием немецкого языка, ощущением большей близости к западной культуре.

В широком спектре их публикаций особый интерес и значимость представляют рецензии на оперные премьеры, прежде всего российских композиторов, в которых взгляды критиков на искусство получили наиболее яркое выражение. Отзывы эти подчас не уместались в узкие рамки обычной рецензии, трансформировались в очерки, «прорастали» музыкально-историческими экскурсами, приобретали черты проблемно-полюемических выступлений³. Период 1890-х гг. был «кульминацией во всей истории музыкально-сценического искусства России»⁴. Необыкновенная популярность оперного театра среди самых

¹ Чайковский П. И. Интервью // Петербургская жизнь. 1892. 12. 12. № 2. О русскоязычной музыкальной критике и прессе конца XIX в. см., например: Кремлев Ю. Русская мысль о музыке: Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке: В 3 т. Л., 1960, Т. 3: 1881 – 1894; Ступель А. Русская мысль о музыке. 1894 – 1917. Л., 1980.

² См. статью того же автора в первом разделе настоящего сборника.

³ В особенности это характерно для работ неустановленного рецензента, печатавшегося под псевдонимом «-la-».

⁴ История русской музыки в 10 т. М., 2004. Т. 10-Б. С. 38.

широких слоев публики побуждала музыкальных критиков следить за ним с неослабевающим вниманием.

В XIX столетии в связи с формированием и утверждением русской художественной школы остро встал вопрос обретения ею статуса в ряду других европейских школ. Поэтому так важно было для определения самоценности русской культуры соотнесение ее с европейской культурой. «Российской общественности и отечественной науке предстояло ответить на вопросы — является ли Россия европейским государством или представляет собой Восток, лишь „повернувшийся к Западу“»⁵. Подобное положение определило полемический характер художественной критики эпохи. М. Граф отмечает, что «борьба между художниками, желавшими соединить русский творческий гений с европейскими течениями, и художниками, желавшими остаться близкими к русской почве, мужику, мистицизму византийской церкви, есть и будет, вероятно, вечным конфликтом русской жизни, поскольку одна треть России принадлежит Европе, а другие две трети — Востоку»⁶.

В последние десятилетия XIX столетия в стране развернулись идейные споры, по сути продолжившие спор западников и славянофилов, но теперь обострившиеся на почве роста националистических настроений эпохи Александра III. Националистические и славянофильские издания и публикации предостерегали от опасностей немецкой иммиграции и систематической германизации страны. Газета «St. Petersburg Herald» выражала сожаление о том, что «отношения между немцами и русскими в Петербурге, если не напряженные, то достаточно холодные»⁷.

С. В. Оболенская отмечает тот факт, что «„своя“ культура обретает специфику только на фоне некоего „заднего“ или „бокового“ плана „чужой“ культуры, в борьбе и общении с ней... Для русской культуры таким „задним планом“ была прежде всего немецкая культура... В отталкивании от „немецкого“, в осмыслении „немецкости“ обретали свое содержание, оформлялись, оттачивались представления

⁵ Юдина В. И. Проблема «Восток—Запад» в истории отечественной культурологии. Автореф. ... канд. пед. наук. СПб., 1995. С. 9.

⁶ Graf M. Composer and Critic. Two hundred years of musical criticism. New York, 1946. P. 299. Здесь и далее перевод автора.

⁷ Busch M. Deutsche in St. Petersburg. 1865—1914. Essen, 1995. S. 187.

о том, что значит быть „русским“ и в чем сущность „русскости“»⁸. В конце XIX в. «поиск национальной идентичности вел не только к пониманию различий между „русским“ и „немецким“, но и к отрицанию „немецкого“ как чужого и даже враждебного, во всяком случае, мешающего»⁹.

Драматический процесс национальной идентификации обнаруживал свое преломление и в музыкальной сфере. Один из авторов «Русской музыкальной газеты» писал в 1897 г. о наличии «постоянного антагонизма между так наз. Новой русской музыкальной школой и приверженцами классицизма, где с одной стороны стремятся к воссозданию нового, последнего и, притом, чисто русско-национального типа музыки, а с другой — как бы в противовес — выставляются на вид все те же классики-космополиты...»¹⁰. В. В. Стасов, Ц. А. Кюи, Н. Ф. Финдейзен (в период 1894—1898 гг. — первые годы существования «Русской музыкальной газеты») поддерживали композиторов Новой русской школы. Противоположного направления придерживались Г. А. Ларош, М. М. Иванов, Н. Ф. Соловьев, В. С. Баскин. Однако это основное противостояние не отражает все многообразие взглядов петербургских критиков конца XIX в. Немецкоязычные рецензенты также не были едины в своих мнениях, хотя разногласия между ними более касались оценки конкретных произведений, меньше затрагивая основополагающие и художественно-эстетические критерии во взглядах на искусство.

Один из главных признаков «образцовости» в оценке музыкальных произведений русских композиторов немецкоязычными критиками, постоянно обсуждавшийся в их публикациях — гармоничное сочетание русского национального элемента и западноевропейской традиции. Идеологи Новой русской школы однозначно решали эту дилемму в пользу ярко выраженного национального характера музыки. Так, например, Ц. А. Кюи обвинял П. И. Чайковского в «безвкусии» за то,

⁸ Оболенская С. В. «Германский вопрос» и русское общество конца XIX в. // Россия и Германия. Вып. 1. М., 1998. С. 191.

⁹ Там же. С. 195.

¹⁰ Свободный художник. О музыкальном творчестве // Русская музыкальная газета. 1897. № 5—6. Ст. 775.

что его «Вторая симфония» представляет «пренеприятную смесь русского народного с западноевропейским»¹¹.

Ни в коей мере не приуменьшая значимость национального элемента, немецкоязычные критики судили о музыке с точки зрения ее общечеловеческой ценности. Воплощение своего идеала в музыкальном прошлом России многие из них видели в творчестве М. И. Глинки. «Не каждому дано писать национальную музыку, — замечал Е. П. Рапгоф, — только определенные натуры призваны к этому и благодаря особому дарованию способны достичь великого, как мы это видим у Глинки. Искусство принадлежит и должно принадлежать всему человечеству...»¹². Продолжателями традиций Глинки немецкоязычные критики считали П.И. Чайковского и А. Г. Рубинштейна. «Чайковский в строгом смысле слова не принадлежит к “русской” школе, — полемически заявлял Рапгоф. — <...> Композитор приобрел европейскую славу не русской музыкой или направлением, но просто своей музыкой»¹³.

Самым проникновенным из всех новых русских композиторов называл Чайковского Г. Шмидт. Сравнивая его с Рубинштейном, критик отмечал, что славянские корни творчества Чайковского глубже, а у Рубинштейна они более поверхностны¹⁴. По мнению Э. Мейера, в отличие от музыки других соотечественников Чайковского, его творениям свойственна особая «наивность», обеспечивающая им «национальный колорит с чувством меры». Последнего, по мнению критика, недостает другим русским композиторам, «кроме Глинки и Рубинштейна»¹⁵. С подобными представлениями связаны и опасения Мейера по поводу нового произведения А. П. Бородина: «с недоверием» ожидавший исполнение отрывка из оперы «Князь Игорь», критик был «приятно разочарован, услышав мелодии, которые годятся не только для русского слуха»¹⁶.

¹¹ Цит. по: Кремлев Ю. Русская мысль о музыке: Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке: В 3 т. Т. 3. С. 89.

¹² *Eugen Rap-hoph*. [Здесь и далее — Рапгоф Е. П.] *Musikalische Rundschau* // *St. Petersburg Herold*. 1890. 01. 11. № 305.

¹³ *Eugen Rap-hoph*. *Feuilleton* // *St. Petersburg Herold*. 1889. 13. 12. № 347.

¹⁴ *Schmidt H.* *Federzeichnungen eines Musikers* // *St. Petersburg Zeitung*. 1882. 29. 03. № 88.

¹⁵ *Meyer E.* *Feuilleton* // *St. Petersburg Zeitung*. 1881. 07. 02. № 38.

¹⁶ Там же.

Ярко выраженный национальный характер музыки Чайковского отмечал А. Федоров. «Как почти все великие мастера, он был национальным явлением: в его произведениях пульсирует та же кровь, что и в несравненных песнях его народа, и у него нет ни одного произведения, из которого не слышался бы голос народной души»¹⁷. В то же время и Федоров указывал на взаимопроникновение национального и общеевропейского начал в творчестве композитора, что обеспечило Чайковскому мировое признание. Критик настойчиво повторяет эту мысль в разных вариантах. «Никто другой после Глинки при всей своей самобытности настолько не проникся музыкой Запада. <...> Его талант идет из глубины души народа, но он выходит за пределы национального и становится общим достоянием всего человечества...». Это качество, по мнению Федорова, отличает Чайковского от других композиторов, таких, например, как А. С. Даргомыжский и М. П. Мусоргский¹⁸.

Рецензент, скрывающийся под литерами «-la-», высоко оценивая достоинства «Иоланты», замечал, что музыка этой оперы «не имеет отечества»¹⁹. Как бы обобщая «интернационалистские» взгляды и приоритеты немецкоязычной критики, А. Габрилович заканчивал одну из своих статей, цитируя К.-М. Вебера: «Искусство не имеет отечества, все прекрасное должно быть ценно...»²⁰

Символом подлинного служения отечественному искусству, его истинным идеалам, целям и задачам была для немецкоязычных критиков разносторонняя деятельность А. Г. Рубинштейна как пианиста, композитора и общественного деятеля, вдохновляемая идеей вхождения русской музыкальной культуры в общеевропейскую и имевшая ярко выраженную просветительскую направленность.

По мнению самого А. Рубинштейна, примером для России в сфере музыкальной культуры во многих отношениях мог бы служить, прежде всего, опыт Германии. Композитор мечтал о возможности

¹⁷ *Fedorow A. Peter Tschaikowski. Chronik und Localnachrichten. Nekrolog // St. Petersburger Zeitung. 1893. 31. 10. № 304.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *-la-. Russische Oper. Chronik und Localnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1892. 10. 12. № 345.*

²⁰ *Arthur G. [Габрилович А. С.]. Peter Tschaikowski und das Ausland // Russlands Musik-Zeitung. 1895. № 4. 15. 02. С. 65*

ситуации, при которой бы «музыка пустила в России такие глубокие корни, как, например, в Германии, где каждое местечко имеет свой оркестр, оперу, певческое училище, филармоническое общество...»²¹. Роль Рубинштейна в расширении музыкальных связей России с Европой, особенно с Германией, весьма велика. В годы, когда русское искусство за границей знали еще очень мало, он широко прославился и как пианист, и как автор произведений, которые исполнялись и издавались и за пределами России.

«В Германии меня за русского принимают, здесь — за немца»²², — писал А. Рубинштейн. Действительно, музыкант находился под сильным влиянием немецкой культуры. Со своей матерью, рожденной в Пруссии, он переписывался на немецком языке. С молодых лет кумиром Рубинштейна был И.-В. Гете. Последняя книга музыканта «Короб мыслей», написанная и изданная на немецком языке, на русский была переведена значительно позднее. Отрывки из этого собрания «афоризмов и мыслей» часто печатались в немецкоязычной прессе во второй половине 1890-х гг.

Близость А. Рубинштейна к немецкой культуре, характер его взглядов и направление деятельности обеспечили ему роль знаковой фигуры в споре славянофилов и западников. Личность Рубинштейна и его творчество находились в центре баталий, происходивших в периодической печати. Дискуссии о том, является ли он русским композитором и в какой мере, не утихали на протяжении всей его композиторской деятельности. Крайнюю позицию в этом вопросе занимал Ц. Кюи, утверждавший, что «и по формам, и по содержанию его (Рубинштейна. — В. В.) произведений он должен быть причислен к западным, но не русским композиторам»²³. Такой же точки зрения придерживался и В. Стасов, убежденный в том, что «к сочинениям в стиле русской национальности Рубинштейн не имел вовсе способности...»²⁴.

²¹ Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы // Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3 т. Т. 1. М., 1983. С. 53.

²² Рубинштейн А. Г. Автобиографические рассказы (1829–1889). СПб., 2005. С. 75.

²³ Кюи Ц. А. А. Г. Рубинштейн // Избранные статьи. Л., 1952. С. 437.

²⁴ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избр. соч.: В 3 т. М., 1952. Т. 2. С. 565.

К творчеству композитора в целом оба критика относились скептически, делая исключение лишь для нескольких его произведений.

Совершенно иной была оценка композиторского творчества А. Рубинштейна немецкоязычными рецензентами, приветствовавшими космополитический характер его музыки. Рецензент «-la-» считал Рубинштейна «самым выдающимся современным композитором России»²⁵. Этому же мнению придерживался и Е. Рапгоф, видевший в Рубинштейне-композиторе «гениального музыканта» с «универсальным талантом». «Начиная с опер, через длинный ряд сочинений, вплоть до самого маленького, мы видим его (А. Г. Рубинштейна. — В. В.) великим и гениальным, часто никем не превзойденным по глубине выражения, огненному темпераменту, теплоте чувства и благородству души, потому что его музыка становится мировым языком, не нуждается в толковании, а идет от сердца к сердцу»²⁶.

Серии статей посвятили обе немецкоязычные газеты 50-летию творческой деятельности А. Рубинштейна, торжественно отмечавшемуся в 1889 г. Признавая большие заслуги музыканта, Е. Рапгоф упрекал «вражескую прессу» в недооценке Рубинштейна, в бестактных суждениях о том, что он ничего не сделал для русского искусства²⁷. Мнение это принадлежало князю Мещерскому и было обнародовано им в «Гражданине» (1889, № 285). Автор заявлял, что Рубинштейн «не довольно любил Россию, не довольно творил русского и совсем был чужд русской музыки»²⁸. О «ядовитых выпадах против Рубинштейна так называемой новой русской школы»²⁹ с негодованием писал и корреспондент «-la-».

Смерть А. Г. Рубинштейна была воспринята немецкоязычной критикой как невосполнимая потеря. «Он был нашей живой музыкальной традицией, последним абсолютным авторитетом, которому подчинялись все добровольно или невольно, ... сообразуясь с оценкой

²⁵ -la-. Marien-Theater. „La Damnation de Faust“ von Hector Berlioz. Chronik und Lokalnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1890. 06. 03. № 65.

²⁶ Eugen Rap-hoph. Feuilleton // St. Petersburger Herold. 1889. 19. 11. № 323.

²⁷ Eugen Rap-hoph. Feuilleton // St. Petersburger Herold. 1889. 19. 11. № 323.

²⁸ Цит. по: Чайковский М. П. Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. М., 1997. Т. 3. С. 290.

²⁹ -la-. Ein Buch über Anton Rubinstein. Chronik und Localnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1890.22.01.№ 22.

которого привыкли судить обо всем художественном творчестве в нашем музыкальном мире»³⁰. Символично, что первый номер нового журнала «Russlands Musik-Zeitung» открывался статьей А. Бернгарда, посвященной памяти А. Рубинштейна.

Другой темой горячих дискуссий между различными партиями критиков была тема музыкального образования и консерваторской деятельности. В. В. Стасов во многих своих статьях отзывался об этих учебных учреждениях резко и насмешливо: «Послушавшись Рубинштейна, у нас стали основывать консерватории — эту музыкальную чуму Западной Европы»³¹. Помимо прочего, недовольство критика было связано с засильем, как он считал, педагогов иностранцев, с отсутствием в консерваторских программах национальной системы художественного образования. «Всего же печальнее было то, что наши консерватории вышли учреждениями чисто иностранными — немецкими. Внутри их стен нет помина о русской музыке, о русской школе, о русском направлении, и сотни юношей и девиц воспитываются в суеверном обожании лишь того, что обожается в Лейпцигской или Берлинской консерватории»³². О необходимости русского национального направления в консерваторской педагогике не устал повторять и Ц. А. Кюи: «Пора, чтобы русские певцы воспитывались на музыке русских композиторов, преимущественно на вокальной музыке Глинки и Даргомыжского»³³.

Немецкоязычные критики, напротив, подчеркивали большое значение в музыкальном образовании западноевропейской классики. «Ничто так прекрасно не подходит для ученических представлений, как оперы из классического репертуара, где каждая ария, каждый ансамбль, каждый речитатив дают ученику богатый материал для развития чувства стиля и самого благородного вкуса в вокальном искусстве»³⁴, — писал А. Федоров в связи с постановкой «Cosi fan tutte»

³⁰ Nekrolog // St. Petersburger Zeitung. 1894.09.11. № 313.

³¹ Стасов В. В. Тормозы нового русского искусства // Стасов В. В. Избр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 646. Имеется в виду А. Рубинштейн.

³² Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 538.

³³ Цит. по: Кремлев Ю. Русская мысль о музыке: Очерки истории русской музыкальной критики и эстетики в XIX веке: В 3 т. Т. 3. С. 67.

³⁴ Fedorow A. Die Aufführung von Mozarts Oper «Cosi fan tutte». Chronik und Lokalnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1893. 28. 04. № 118.

В.-А. Моцарта. Весьма вредным в учебном процессе считал влияние новаторского направления в ущерб классике и обладатель псевдонима «-la-». «Было время, когда в нашей консерватории ... ученики ... должны были знать назубок “Снегурочку” Римского-Корсакова и “Каменного гостя” Даргомыжского, тогда как “Дон-Жуан” Моцарта, “Фиделио” Бетховена, “Вольный стрелок” Вебера, “Севильский цирюльник” Россини оставались для них китайской грамотой. И когда автор этих строк попытался задать вопросы отдельным студентам о вышеназванных композиторах, то на меня стали смотреть пренебрежительно и называть консерватором и поборником устаревших художественных взглядов»³⁵.

Немецкоязычными музыкальными критиками глубоко осознавалась необходимость опоры на прочную традицию. Между тем, как писал исследователь уже в XX в., именно в Германии «великие композиторы сформировали непрерывную музыкальную традицию, что сделало Германию ведущей музыкальной страной XIX столетия»³⁶. Закономерно, таким образом, что немецкоязычные критики пропагандировали творчество старых мастеров, подчеркивая значение и непреходящую ценность их сочинений. На страницах немецкоязычных изданий много места занимали публикации о концертах духовной музыки лидертафеля и других немецких певческих обществ, отзывы на исполнение сочинений И.-С. Баха, Г.-Ф. Генделя, Д. Чимарозы, Моцарта и др. Восторженно писал «-la-» о концертах хора А. А. Архангельского, исполнявшего произведения Д.-П. Палестрины и других старых мастеров³⁷.

Подчеркнутая апелляция к традициям прошлого была актуальной еще и потому, что в русской критике по этому поводу нередко высказывались ниспровергательские воззрения. Так, Стасов одной из сильных сторон русской музыкальной школы полагал «полную самостоятельность мысли и взгляда на то, что создано до сих пор в музыке», утверждая, что «общепризнанные авторитеты для нее не существу-

³⁵ -la-. Oper-Aufführung. Chronik und Lokalnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1892.16.01. № 16.

³⁶ Graf M. Composer and Critic. Two hundred years of musical criticism. P. 265.

³⁷ -la-. Herr Archangelski. Chronik und Lokalnachrichten // St. Petersburger Zeitung. Beiblatt. 1889.28.01. № 28.

ют»³⁸. Выказывая подчас крайнюю пристрастность в оценке творчества западноевропейских композиторов, Стасов мог назвать сонату Моцарта «сухой, деревянной и несносной»³⁹. О бессодержательности музыки добетховенского периода, о «мертвых, деревянных, с незначительными исключениями, звуках» произведений Моцарта⁴⁰ неоднократно заявлял и Кюи. Подобное отношение к музыке прошлых эпох было характерно и для некоторых представителей нового поколения музыкальных критиков, находившихся под влиянием нигилистических воззрений. В отзыве Е. Петровского прослушивание оперы «Тайный брак» Чимарозы сравнивается «с созерцанием мумий и тому подобных закаменений далекой, свершившейся жизни», а постановки опер Моцарта и Д. Россини — с «воскрешением из мертвых». Подобный репертуар критик определяет как «археологический» на том основании, что «опера — не вино, требующее многолетней выдержки и оперная сцена не богадельня специально для особ преклонного возраста»⁴¹.

Немецкоязычные критики, опираясь на классическую традицию, и к современному искусству предъявляли требования ясности и доступности, приветствуя использование традиционных форм в сочинениях современных композиторов. При этом они подчеркивали значимость «естественного чувства», вдохновения в композиторском творчестве. По мнению Е. Рапгофа, стремление П. Чайковского в ранний период его творчества «изобрести в области гармонии что-то новое, небывалое» приводило к «несообразному и неестественному», тогда как в поздних сочинениях «он следует голосу естественного чувства и своего самобытного таланта, благодаря чему они выигрывают в четкости, ясности и правдивости»⁴². Если в отзыве на «Чародейку» «-la-» сетовал на недостаток «настоящей мелодии, дуэта или ан-

³⁸ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 523.

³⁹ Стасов В. В. Тормозы нового русского искусства // Там же. С. 638.

⁴⁰ Кюи Ц. А. Русская опера // Кюи Ц. А. Избранные статьи. С. 185.

⁴¹ Е. П-ский. Хроника // Русская музыкальная газета. 1895. № 10. С. 627—632.

⁴² Eugen Rap-hoph. Das erste Symphoniekonzert der Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft // Feuilleton-Beiblatt. Mittwochsbeilage des St. Petersburger Herold. 1893.20.10. № 83.

самбля», которые встречаются «как оазис в пустыне»⁴³, то в рецензии на «Иоланту» он с удовлетворением отмечал, что «лирико-романтический характер действия был заманчив для широкого использования старых мелодических форм...»⁴⁴. Характерно, что у В. В. Стасова, напротив, подобные формы вызывали раздражение и он сожалел о таких предпочтениях публики, которая «прежде всего ищет мелодий, арий, дуэтов» — эту «старинную условность, противную рассудку»⁴⁵.

О «Шестой симфонии» Е. Рапгоф писал, что она «содержит во всех своих частях легко воспринимаемую, прекрасную музыку». «По всему видно, — замечал рецензент, — что Чайковский хочет, чтоб его правильно поняли и оценили еще при жизни»⁴⁶. Немецкоязычные критики приветствовали в музыке ярко выраженное мелодическое начало, не принимая злоупотребление речитативной манерой. «Несчастьем для композиторов» называл декламационный стиль А. Федоров, писавший в связи с «Майской ночью» Н. А. Римского-Корсакова: «Мы сожалеем обо всех этих реалистических местах... как об эстетическом заблуждении композитора, ...приводящем его огромный талант к неестественной и излишней оригинальности»⁴⁷. Во многих рецензиях «-la-» декламация также рассматривалась как недостаток. «Все речитативы выдержаны в сухой манере современной натуралистической школы. Это всего лишь ритмическая декламация, которая точно так же могла бы звучать совершенно противоположным образом»⁴⁸. Совсем другие приоритеты были характерны для Стасова. Например, высоко оценивая красоты каватины Владимира в «Князе Игоре» Бородина, критик считал, что «во сто раз выше ее тот высоко-

⁴³ -la-. Feuilleton. Russische Oper // St. Petersburger Zeitung. 1887. 22. 10. № 295.

⁴⁴ -la-. Russische Oper. Chronik und Localnachrichten. // St. Petersburger Zeitung. 1892. 11. 12. № 345.

⁴⁵ Стасов В. В. По поводу «Князя Игора» Бородина // Стасов В. В. Статьи о музыке. М., 1978. С. 203.

⁴⁶ Eugen Rap-hoph. Das erste Symphoniekonzert der Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft // Feuilleton-Beiblatt. Mittwochsbeilage des St. Petersburger Herold. 1893. 20. 10. № 83.

⁴⁷ Fedorow A. Feuilleton // St. Petersburger Zeitung. 1894. 19. 10. № 292.

⁴⁸ -la-. Feuilleton. Russische Oper // St. Petersburger Zeitung. 1890. 13. 12. № 347.

талантливый речитатив, который ей предшествует»⁴⁹. В этих разногласиях звучали отголоски споров об опере и средствах ее выразительности, поводом для которых послужил «Каменный гость» Даргомыжского (1872).

Тяготение немецкоязычных критиков к традиции не ограничивало их отношения к современному искусству узкими рамками консерватизма. Напротив, от новых сочинений они ждали свежих идей и оригинальных находок. О творчестве П. И. Чайковского Бернгард писал: «В каждом произведении высокоодаренного композитора слушатели привыкли находить своеобразие и новизну, и все же каждый раз удивляются смелому полету его фантазии, которая достигает невиданных высот»⁵⁰. Новаторство формы отмечал критик и в «Шестой симфонии» Чайковского. Именно признание необходимости равновесия национального и общеевропейского начал, традиции и новаторства, позволило немецкоязычным критикам по достоинству оценить творчество Чайковского, композиторское дарование которого в свое время не получило должного признания в петербургской русскоязычной критике. Курьезным выглядит сегодня мнение Стасова об оперном сочинительстве Чайковского. «Оперы его многочисленны, но не представляют почти ничего замечательного. Это ряд недочетов, ошибок и заблуждений»⁵¹. Недружелюбной критикой встречал каждую новую оперу Чайковского и Кюи.

Особенно ярко понимание высокого художественного значения творчества Чайковского проявилось в пронизательных оценках немецкоязычными критиками двух последних симфоний композитора и таких его оперных шедевров, как «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и «Иоланта». Отношение к этим произведениям русскоязычных критиков, в том числе и симпатизировавших П. И. Чайковскому, таких

⁴⁹ Стасов В. В. По поводу «Князя Игоря» Бородина // Стасов В. В. Статьи о музыке. С. 203.

⁵⁰ At [Бернгард А. Р.] Das erste Symphoniekonzert der Kaiserlichen Russischen Musikalischen Gesellschaft. Chronik und Localnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1893.20.10. № 293.

⁵¹ Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избр. соч. в 3 т. Т. 2. С. 564.

как М. М. Иванов, Н. Ф. Соловьев, В. С. Баскин, было куда более сдержанным, уклончивым или даже негативным⁵².

В музыкальной критике второй половины XIX в. одним из основных дискутируемых вопросов было отношение к программной музыке. Отстаивая абсолютную ценность музыки как таковой, немецкоязычные критики выступали против узко понимаемой программности. Так, оценивая увертюру-фантазию Чайковского «Гамлет», критик «-la-» рассматривал ее как «блестящий образец» оркестрового произведения, свободного от программной иллюстративности. «“Гамлет” относится к программной музыке, хотя и не содержит объяснительного текста, — с удовлетворением отмечал рецензент. — По своему содержанию это могла бы быть увертюра и к “Отелло”. Какие эпизоды из жизни Гамлета иллюстрируются, остается непонятным»⁵³. Отсутствие программной «назойливости» в «Гамлете» приветствовал и Рапгоф, иронично замечавший, что, пожалуй, «другой бы привел научный очерк о характере Гамлета и биографию Шекспира»⁵⁴. Напротив, симфоническая фантазия Чайковского «Франческа да Римини», была раскритикована «-la-» как произведение с «растянутой до гротескности программой». По мнению рецензента, «Франческа» в силу своих музыкальных качеств «не может претендовать на безусловную художественную ценность»⁵⁵. Критерии критиков «кучкистской» ориентации были противоположными, а потому они оценивали программные сочинения Чайковского гораздо выше, чем его симфонии.

Если творчество М. Глинки, А. Рубинштейна, П. Чайковского вписывалось в рамки представлений немецкоязычных критиков о музыкальном искусстве, то в отношении композиторов Новой русской школы некоторые из них высказывались резко критически. Наиболее отчетливо эту позицию выражали рецензенты «-la-» и Рапгоф. По мнению Рапгофа, «искусство должно облагораживать людей, показывая идеал, поднимать над всем дурным, а не ввергать в грязь; безоб-

⁵² См.: *Чайковский М. П. Жизнь Петра Ильича Чайковского*. М., 1997.

⁵³ -la-. *Drittes Symphonie-Konzert. Chronik und Localnachrichten* // *St. Petersburger Zeitung*. 1888. 17. 11. № 322.

⁵⁴ *Eugen Rap-hoph. Feuilleton* // *St. Petersburger Herold*. 1889. 13. 12. № 347.

⁵⁵ -la-. *Chronik und Localnachrichten* // *St. Petersburger Zeitung*. 1890. 10. 04. № 100.

разное и низменное позволено в искусстве лишь в том случае, если цель искусства — отвлечь от него»⁵⁶. Искусство призвано представлять идеи «прекрасного, благородного в эстетическом плане и может служить только общепризнанным и твердым принципам...»⁵⁷. Исходя из приведенных общеэстетических представлений, Рапгоф осуждал реализм Новой русской школы, усматривая в нем натуралистическую тенденцию. «Все, что реалистично, не принадлежит только благодаря этому к искусству, чей главный закон — закон прекрасного и приличного», — заявлял критик, выступая против новаторского направления, которое, по его мнению, вело «к оскорблению эстетического чувства»⁵⁸. «Мы решительно против всех так называемых народных опер новой русской школы, в которых с особой любовью представлены и зачастую играют большую роль кабаки, водка со всеми их пороками, в которых главные герои то пьяница, то идиот, как будто бы русский немислим без водки и нужно прославлять этот порок, порок пьянства, еще и на сцене»⁵⁹.

Справедливости ради следует заметить, что выражая несогласие с определенными общими принципами Новой русской школы, в оценке конкретных произведений композиторов Е. Рапгоф был менее резок и категоричен. Так, отмечая «натуралистические» моменты в «Князе Игоре» Бородина, саму музыку критик находил «от начала до конца талантливой»⁶⁰. Не отрицая значимость творчества композиторов Новой русской школы, он считал ложными их представления и ориентиры. «Жаль, что эти господа, среди которых имеется много музыкально высокоодаренных личностей, преследуют идеалы, которые, с одной стороны, недостижимы, так как они являются нонсенсом, с другой стороны, если они в их смысле и достижимы, то находятся далеко от путей всего истинного и благородного в искусстве»⁶¹.

⁵⁶ *Eugen Rap-hoph. Musikalische Rundschau // St. Petersburger Herold. 1890.01.11. № 305.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Eugen Rap-hoph. Musikalische Rundschau // St. Petersburger Herold. 1890. 01. 11. № 305.*

⁵⁹ *Eugen Rap-hoph. Musikalische Wochenschau // St. Petersburger Herold. Feuilleton-Beiblatt. 1892. 10. 04. № 100.*

⁶⁰ *Eugen Rap-hoph. Musikalische Rundschau // St. Petersburger Herold. 1890. 01. 11. № 305.*

⁶¹ *Ibid.*

Рецензент «-la-», придерживавшийся тех же эстетических взглядов, что и Рапгоф, напротив, резко критиковал оперу «Князь Игорь», за присущую ей, по его мнению, «радость отрицания всего того, что до сих пор считалось эстетичным и благородным в искусстве»⁶². В произведении Бородина ему слышался ниспровергательский призыв явно негативного толка: «Долой всякую благозвучную гармонию, да здравствует малая секунда с ее оскорбляющим слух воздействием, ноты должны танцевать на пяти линейках так же, как пьяные крестьяне на сцене»⁶³.

На рубеже XIX и XX вв. отношение немецкоязычной критики к творчеству композиторов Новой русской школы заметно изменилось. Э. Н. Борман отразил эти перемены, поставив в один ряд имена композиторов, творчество которых немецкоязычными критиками ранее противопоставлялось. Он приветствовал оперное творчество Чайковского, Римского-Корсакова, Бородина, Мусоргского и намечал его связь с немецкой музыкальной традицией. «Мы, немецкие любители музыки... представляющие значительный элемент здешней публики, ... в большинстве своем — приверженцы и почитатели русских композиторов; в этом отношении мы превосходим их соплеменников, мы стоим в стороне от их партийных распрей и в творении каждого композитора слышим прекрасное продолжение немецкого гения Баха, Моцарта, Бетховена и Шуберта»⁶⁴.

Русское музыкальное искусство конца XIX в. осознавало и утверждало себя в значении неотъемлемой составной части культурной жизни Европы. Произведения российских композиторов все чаще звучали на Западе, оказывая влияние и на западноевропейских музыкантов. Свою лепту в дело популяризации и распространения русской музыки за рубежом внесла и немецкоязычная пресса, способствовавшая созидательным, консолидационным процессам, противостоявшая узко националистическим взглядам. Немецкоязычная критика была час-

⁶² - la -. Musikliteratur. Chronik und Localnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1890. 28. 10. № 301.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Bormann E. Die Sommerstagnation in „Arcadia“. Chronik und Localnachrichten // St. Petersburger Zeitung. 1898.01.09. № 245.

тью необходимого противовеса некоторым нигилистическим тенденциям, сложившимся в рамках критики русскоязычной. Воспринимая русское музыкальное искусство сквозь призму западноевропейского, немецкоязычная критика способствовала дальнейшему осознанию единства европейского культурного пространства, важности сохранения традиций и универсальных ценностей мастерства.

Козимо Тура: Творчество художника как способ социального позиционирования

Творчество Козимо (Косме) Туры, главного придворного художника Феррары при трех ее правителях, весьма примечательно в связи с полемикой гуманистов об интеллектуальном, культурном и социальном статусе живописи, имевшей место в Италии во второй половине XV в. Тура учился в Падуе у Франческо Скварчоне. «В толпе молодых людей, устремившихся в Падую, никто не был одареннее, чем Козимо Тура, глубоко впитавший в себя искусство Донателло и имевший к тому же наиболее интересную судьбу. Он положил начало поколению художников, процветавшему не только в его родном городе Ферраре, но повсюду во владениях герцогов д'Эсте и в прилегающих к ним областях от Кремоны до Болоньи. Судьбе было угодно также, чтобы он породил Рафаэля и Корреджо»¹. Пост главного придворного живописца феррарского герцогства Тура принял ближе к концу правления Лионелло д'Эсте и оставался им практически до самой смерти. Художническая деятельность Туры при дворе достигла своего расцвета во время правления герцога Борсо д'Эсте (1450—1471). Активность ее заметно снизилась к середине правления герцога Эрколе I д'Эсте (около 1485 г.), уступив место выполнению частных заказов.

Город Феррара на севере Италии ко времени назначения Туры главным придворным живописцем был крупным культурным центром, имевшим большие политические амбиции. Феррарское герцогство, объединившее под своей властью целую область, в зависимости от политической конъюнктуры попеременно подчинялось то Папе, то императору. Став придворным художником, К. Тура оказался в центре не только политических интриг, но и широкой гуманистической полемики о месте изобразительного искусства в круге других искусств и наук. Poleмика эта коснулась разных слоев феррарского общества. Патрон Туры Леонелло д'Эсте был учеником известного

¹ Бернсон Б. Живописцы итальянского Возрождения. М., 1965. С. 166.

гуманиста Гварино да Верона, с которым вел активную переписку, часто советуясь по различным вопросам. Маркиз д'Эсте сознательно культивировал представление о себе как о просвещенном монархе, гуманисте на троне. С этой стратегией, принятой впоследствии многими другими итальянскими правителями, был связан и ряд проектов маркиза. Один из них — устройство Студио в палаццо Бельфьоре, места для уединенных раздумий Леонелло и занятий свободными искусствами и науками. Осуществлению проекта, первого в ряду подобных, было уделено большое внимание. Программу живописного цикла девяти муз для украшения Студио маркиза составлял лично Гварино. Основные обязанности по воплощению этого проекта легли на К. Туру, выполнившего большую часть картин после смерти его предшественника Анджело да Сиена.

Тура, являвшийся одной из главных фигур феррарской культуры на протяжении десятилетий, впоследствии на долгое время оказался не то чтобы забытым, но недооцененным или неверно оцененным художником². Этому способствовала и очевидная странность его творчества, не укладывавшегося в канон о художественных идеалах современной ему эпохи. Отношение к его искусству изменилось только в последнее время, после того как были предприняты более подробные исследования, давшие основания для его переосмысления. Для того чтобы лучше понять культурную и художественную жизни Феррары второй половины XV в., необходимо, помимо прочего, ответить на вопрос: почему Тура писал так, как он писал? Отчего его картины, поначалу иногда представляющиеся отталкивающими, жутковатыми, неестественными, вызывают изумление и одновременно завораживают игрой линий, обнаруживающих то пресловутую «готическую ломкость», то гладкое «течение»? Для чего художник рисовал лица, головы, тела, складки одежд так, что они выглядят то деревянными, то пластиковыми, то ватными, то поражают металлическим блеском? Почему, наконец, место первого живописца Феррары занимал мастер, чье творчество столь резко контрастировало с произведениями таких его признанных современников-соотечественников, как, например, Андреа Мантенья или Пьеро делла Франческа?

² Даже атрибуция многих его работ до последнего времени оставалась насущной, но не решенной проблемой.

Постромантические теории искусствоведения, берущие начало в середине XIX в. и воспринятые такими учеными, как Б. Бернсон и Р. Лонги, на долгие годы, вплоть до начала 1990-х, определили восприятие творчества К. Туры с позиций «флоренциоцентризма»³. Согласно их представлениям главными достоинствами ренессансной картины являются четкая перспектива, математическая выверенность пропорций, стройная рациональная композиция. Если оценивать творчество Туры исходя из этих критериев, то временами может показаться, что он просто не умел рисовать. Однако, если бы это было правдой, художник до конца жизни работал бы подмастерьем, и ничего не было бы известно о его существовании. Несоответствие творчества Туры укоренившемуся канону долгое время было причиной, по которой исследователи представляли его как спонтанного творца, одаренного, но не слишком развитого интеллектуально, приверженного позднеготической орнаментальности, и даже как грубого провинциала, склонного к брутальности. Были, правда, и сторонники определения Туры как протоманьериста, «мастера, слишком подверженного влиянию нидерландского реализма», художника, из всех достижений Ренессанса усвоившего только мастерское изображение фактуры⁴. Авторы всех этих определений исходили из впечатления, которое творения феррарца производили непосредственно на зрителей. Между тем, можно предположить, что для самого художника подобное восприятие его картин было намеренным и желанным. Его произведения выглядят странными, удивляют, потому что хотят удивить, Тура как бы использовал прием остранения. Зачем ему это было нужно, можно понять из уже упоминавшейся полемики об иерархии искусств, о мимесисе и поэзисе.

Споры о месте живописи, архитектуры и скульптуры в ряду других искусств велись в течение всего XV в. Принятое еще в эпоху Средневековья деление на так называемые механические и свободные искусства бытовало и в начале XV столетия, хотя неравенство

³ См., например: *Campbell S.-J. Cosmi Tura of Ferrara: Style, Politics, and the Renaissance City, 1450–1495. New Haven and London; Yale University Press, 1997. P. 3.*

⁴ См. например: *Padovani C. La critica d'arte e la pittura ferrarese. Rovigo, 1954. P. 21.*

между ними уже было сглажено. К механическим искусствам относили все ремесла и виды деятельности, в которых необходимо было применение «ручного» труда. В первой половине XV в. просвещенные гуманисты и сами художники пытались «возвысить» архитектуру и живопись, относя их к ряду свободных искусств и опираясь при этом на авторитет античности. Опора эта была не вполне надежной, поскольку в античности, особенно в поздний период, изобразительные искусства числились по разряду ремесел. Дело было, однако, не в исторической справедливости. Умело используя высокие отзывы об отдельных мастерах, ренессансные авторы-гуманисты старались придать изобразительным искусствам интеллектуальный и, следовательно, социальный статус, каким они не обладали никогда прежде. В конце XIV в. Ченнино Ченнини, затем Леон Баттиста Альберти и Лоренцо Гиберти, а ближе к концу XV в. и Леонардо да Винчи, каждый по своему, старались доказать превосходство живописи и архитектуры над прочими ремеслами.

Пожалуй, первым из наиболее значительных трудов, затрагивавших эту тему, был трактат Альберти «О живописи» («De pictura») 1435 г. Автор ставил в один ряд живопись, архитектуру, музыку, геометрию и риторику, постулируя, таким образом, принадлежность живописи и зодчества к свободным искусствам. При этом Альберти советовал художникам активно сотрудничать с поэтами и риториками «у которых много украшений, общих с живописцами, и которые, обладая большим запасом знаний, принесут им большую пользу для красивой композиции истории, ибо главная заслуга в этом деле в вымысле»⁵. Признавая родство профессий, устремлений и даже приемов художников и поэтов, Альберти все же не вполне доверял художникам в умении самим сочинить достойную композицию. О близости изобразительных искусств и литературы и их расцвете в 1444 г. писал Лоренцо Вала. В 1456 г. Бартоломео Фацио заявлял, что живопись есть не что иное, как поэзия без слов⁶. Марсилио Фичино в 1492 г. уверенно относил живопись и архитектуру к числу свободных

⁵ Альберти Л.-Б. Три книги о живописи // Альберти Л.-Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. Т. 2. М., 1937. С. 58.

⁶ См.: Головин В. Мир художника раннего итальянского Возрождения. М., 2003. С. 33.

искусств: «Золотой век наш — извел на свет свободные искусства, прежде почти уничтоженные: грамматику, поэзию, риторику, живопись, архитектуру, музыку и древнее пение лиры Орфея»⁷. Наконец, в конце XV в. против исключения живописи из числа свободных искусств выступал Леонардо да Винчи, называвший ее «наукой живописи», «внучкой природы и родственницей бога»⁸. Характерно, что при этом Леонардо противопоставлял живопись и скульптуру, настаивая на превосходстве первой. Художник основывался на уже упомянутом «родовом» определении механических искусств как требующих приложения значительного «ручного» труда.

В отличие от скульптора живописцу не требуется тяжелых физических усилий, доказывал да Винчи. «Живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а убран он одеждой так, как это ему нравится. И жилище его полно чарующими картинами и чисто. И часто его сопровождает музыка или чтецы различных и прекрасных произведений, которые слушаются с большим удовольствием, не мешаясь со стуком молотков или другим шумом»⁹. Картина, нарисованная Леонардо, вызывает в воображении классический образ гуманиста, предающегося в своем студии сразу нескольким излюбленным занятиям. Такого живописца-гуманиста никто уже не осмелится назвать ремесленником. Конечно, не все художники могли претендовать на столь высокий статус, прежде всего потому, что многие из них по давней традиции сами считали себя ремесленниками. Следует также заметить, что изменение отношения общества к изобразительным искусствам в разных областях Италии происходило неравномерно. Все же к началу XVI в. дискуссии об иерархии искусств, отрицание подражательной природы живописи, обсуждение родства творческих принципов живописи и поэзии, живописи и музыки, живописи и ритори-

⁷ Шастель А. Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. Очерки об искусстве Ренессанса и неоплатоническом гуманизме. М.; СПб., 2001. С. 197.

⁸ Леонардо да Винчи. Избранные произведения: В 2 т. М.; Л., 1935. Т. 2. С. 78.

⁹ Там же. С. 78–79.

рики сделали свое дело и возвели художника на тот социальный уровень, которого он уже не хотел покидать и в последующие эпохи.

Между тем, рассмотренные изменения не могли осуществиться усилиями одних лишь гуманистов, без участия самих художников, призванных подтвердить свой высокий интеллектуальный статус. Творчество К. Туры представляется наглядным примером борьбы живописца за уважение к своей профессии. Меняющееся в последнее время отношение к его наследию как раз и связано с признанием Туры художником-интеллектуалом, постоянно рефлексирующим и как бы заново творящим себя в собственной рефлексии. Рефлексия эта осуществляется не в форме теоретических рассуждений, а в практической художественной деятельности живописца. Используемый Турой прием остранения призван был показать, что он не просто художник, подражающий видимому миру, а творец, способный создавать, конструировать, «изобретать» иные миры. О творце же как изобретателе много говорилось в трактатах XV в., посвященных поэзии. Считалось, что поэт, самым актом «называния» способен дать существование вещам. Характерно, что в живописном цикле Туры в Бельфьоре муза поэзии Каллиопа занимает центральное место. Таким образом Тура своим творчеством стремился поставить художника на одну ступень с поэтом, доказать, что и живописец способен создавать мир идеальных представлений. Поэзия же всегда входила в число свободных искусств.

Говоря о главных выразительных средствах Туры, существенно отметить в его картинах очевидное первенство линии по отношению к колориту. Рисунок, линия издавна соотносились с интеллектуальным усилием, считались прямым отражением игры ума. Цвет же рассматривался как выражение эмоции. Линия уподоблялась Идее в ее неоплатоническом понимании. Disegno (рисунок) возникает в уме художника, а рука лишь переносит его на полотно, действуя как инструмент. Энергичная «проволочная» линия Туры настойчиво заставляет вспоминать об этом, словно подтверждая способность художника создавать свой особый мир, не похожий ни на какой другой.

Утверждение интеллектуального превосходства живописца становилось инструментом отвоевывания новых, более высоких социальных позиций. Художник получал право мыслить себя, как поэта и филосо-

фа, принадлежащего к интеллектуальной элите ренессансного общества. Впоследствии эти завоевания серьезнейшим образом сказались и в изменениях в иконографии, и в отказе от старых канонов. Используя свое высокое положение, художник получил возможность не только произвольно трактовать тему, данную заказчиком, но и самостоятельно выбирать ее, являясь автором концепции произведения. Свой существенный вклад в этот процесс внес и феррарский живописец Козимо Тура.

Образ мирового пролетариата — идеальная фигура в творчестве Павла Филонова

Главной интенцией зрелого П. Н. Филонова, с энтузиазмом воспринимавшего советскую действительность, был поиск художественного языка, способного воплотить абстрактный образ мирового пролетариата, созданный большевистской идеологией. Этой идее, обладавшей над Филоновым поистине метафизической властью, были подчинены все его живописные и графические работы, начиная с 1920-х гг. Формальный метод Филонова, установка на «сделанность» произведения, являющаяся характерной чертой его школы, служила отправной точкой и способом приближения к идеальному, утопическому «пролетарскому искусству». Абстрагируясь от содержания идеологии, можно утверждать, что в этих исканиях Филонов был близок другим ярким представителям модернизма, К. С. Малевичу и В. В. Кандинскому. Все они прокламировали свои принципы как единственно возможные для искусства будущего, создавая, по сути, «столп и утверждение истины». «Истина» у каждого была своя, но общей их чертой являлась претензия на универсализм и всеобщность. Модернисты вообще любили оперировать понятием «истины». «Идеальное искусство», «чистое искусство», «единственно верное будущее пролетарское искусство», — эти формулировки в той или иной степени предполагали тождество идеального и реального, которое в диалектической логике сублимируется в понятие истины. Удалось ли Филонову достичь этого тождества в своем тщательно отрефлектированном «аналитическом методе» или противоречие идеального и реального оказалось неразрешимым?

Несомненная религиозность Филонова в дореволюционный период его творчества, отразившаяся, например, в работах 1913 и 1914 гг. «Поклонение волхвов» и «Святое семейство» (впоследствии переименованное в «Крестьянскую семью»), в 1920—1930-е гг. сменилась столь же истовым и аскетическим служением пролетарской идее. Квинтэссенцией этого мировоззрения в его творчестве стали «Формула весны» (1927—1929 и 1928—1929), «Формула петроградского

пролетариата» (1920—1921) и другие живописные «формулы», абстрактно выражающие незыблемый логос, прогрессивность и неизбежное торжество пролетарского идеала мирового порядка. Сакрализация пролетарской идеи, по сути, имеющей у художника квазирелигиозный оттенок, выражалась в подлинном аскетизме как творческого процесса самого Филонова, так и структуры, и методов обучения в созданной им школе.

«Формализм», призванный служить идеалам новой власти, стал, между тем, основным поводом гонений на художника и его учеников. Свои работы Филонов завещал Советскому государству для создания утопического музея Аналитического искусства, отказываясь продавать их даже Третьяковской галерее. К этому он призывал и учеников, считая крамольным выполнение художественных заказов, связанных с отступлением от правил школы. Сам Филонов неизменно отвергал такие заказы. Живя в нищете, он презрительно пренебрегал пайком, положенным ему от Союза художников, и не желал получать пенсию по состоянию здоровья, полагая, что его творчество достойно более определенного признания народа. Тому, что он называл «торговым Изо», Филонов предпочитал голод и любую черную работу. Признания со стороны советской власти художник не удостоился и после его смерти от истощения в 1941 г. из-за многолетнего недоедания и катастрофических лишений первых месяцев блокады. Только в 1977 г. сестре Филонова Е. Н. Глебовой удалось передать его работы в Русский музей.

Казалось бы, жестокая реальность 1930-х гг., времени репрессий в обществе и диктата натурализма в искусстве, полностью противоречила идеалу художника-аскета. Трагические события, описываемые в дневниках самого Филонова 1930—1939 гг. порой отстраненно и бесстрастно, никак не вмещаются в экстатическую упорядоченность «Формулы весны» или «Людей» (начало 1930-х гг.). Однако пролетарская власть априори была для Филонова вне подозрений в неоправданной жестокости, негуманности и произволе. Этим объясняется невозмутимость, с какой в дневнике упоминаются аресты и преследования знакомых и друзей. По поводу обыска, устроенного НКВД в квартире В. В. Купцова, друга и ученика, Филонов замечает, что Купцов «не должен волноваться и оскорбляться этим событием:

обыск делают свои ребята и делают его с хорошей целью — сейчас не царские времена, когда обыск делали гады»¹.

Тем не менее, пугающая изнанка сталинской действительности, помимо воли художника, по-своему проявлялась и в изобразительных формах. В трактовке фигур и лиц (или «голов», как называются многие картины Филонова) появляется «монструозность». Возникает впечатление, что с них снята кожа и обнаженные, гипертрофированные мышцы, расцвеченные дробными, мерцающими вкраплениями синего и красного, вызывают ассоциацию с анатомическими атласами. Преувеличенно «монструозные» описания «проступают» и в тексте дневника, однако они не имеют непосредственного отношения к репрессиям и арестам. Это сюрреалистические, как отрывки кошмарного сна, мучительно подробные записи о каких-то крысах, живущих в квартире ученика Купцова. Крысы «свили гнездо в шкафу и съели улитку-гиганта», за что Купцов «убил двух крыс и, приходя домой, чувствовал горе от ее потери — будто умерло, пропало близкое существо»². Одновременно Филонов спокойно, хотя и с непониманием, пишет о ссылке невесты Купцова, об обыске в его квартире и об угрозах его соседа, работника НКВД. Сюрреалистические сцены травли и гибели крыс тем страшнее, что впоследствии начинается травля самого Купцова: его задерживают, запугивают, и, в конце концов, доводят до самоубийства.

«Крысиные ужасы» дневниковых записей не были иносказательной интерпретацией трагических событий. Тем не менее, в разговоре с фантастом А. Р. Беляевым Филонов неожиданно замечал, что подробности о крысах могут быть «ценнейшими, как материал для писателя, фактами из жизни»³. Еще одна шокирующая подробность дневника: прощание в морге с телом Купцова. Филонов поцеловал его в лоб. «"Не надо, — сказал прозектор. — Голова грязная — было вскрытие". Я вытер губы рукавом. Жаль теперь, что я не поцеловал его искусную руку живописца, как он несколько раз, не стесняясь чьим бы то ни было присутствием, целовал мою руку»⁴. Трудно понять, как, пережив все это, Филонов с прежней надмирной отстранен-

¹ Павел Филонов. Дневники. СПб., 2000. С. 323.

² Там же. С. 204, 227.

³ Там же. С. 204.

⁴ Там же. С. 327.

ностью продолжал «целовать в лоб» абстрактную харю пролетариата. Гибельный запах крови и тлена все явственнее исходил от этого симулякра, в котором не оставалось ничего человеческого. Филонов отказался выслушать дядю Купцова, утверждавшего, что он знает «правду» о смерти племянника, «знает все о Купцове с начала до конца»⁵. Причина отказа Филонова — не страх, обычный для многих в то время, а нежелание подвергнуть сомнению пролетарский идеал и, в конечном счете, свое искусство, бывшее воплощением этого идеала. «Я сказал, что мне совершенно не нужно то, что “знает” об этом дядя. Мы, ближайшие к Купцову по искусству люди, сходились с Купцовым, сходимся с другими только в плоскости нашей школы “под работу”, “под сделанную вещь”»⁶.

Отношение Филонова к советской действительности было лишено амбивалентности. Он остался непоколебим в своей вере в рабочую власть даже после того, как одного за другим арестовали двух сыновей его жены Е. А. Серебряковой. Абсурдно-жестокая реальность лишь укрепляла в богоборце Филонове его новую пролетарскую квазирелигию. «Верую, ибо абсурдно» — такой эпиграф можно поставить почти перед каждой дневниковой записью конца 1930-х гг., когда аресты близких и друзей осуществлялись уже регулярно. Однако поскольку ни одна религия не обходится без образа ангела-отступника, Филонов усматривал «вражье семя» в среде художников-современников, которых клеймил не хуже, чем это делали советские инквизиторы пера в погромных статьях о культуре. «Черная сотня», «заплывшая желтым жиром сменовеховская сволочь», «изо-фашисты» — далеко не самые резкие филоновские характеристики собратьев по цеху. Ассоциируя себя с пролетариатом самым непосредственным образом, в существующей художественной системе Филонов мыслил свою школу как «низовое Изо». Художник использовал полузабытую антиномию «верхи-низы», чтобы противопоставить себя, таким образом, «торговому Изо» — ошибочно востребованному обществом профанному искусству, восходящему к ретроградному, по мнению Филонова, реализму передвижников или другим художественным явлениям буржуазной эпохи. Характерно, что в споре об отмене

⁵ Павел Филонов. Дневники. С. 330.

⁶ Там же.

уже подготовленной персональной выставки Филонова в Русском музее в 1929—30 гг. на роль арбитра был призван рабочий класс. Рабочие, которым была показана выставка, однозначно высказались в ее пользу, хотя многие отмечали, что картины Филонова им «не понятны». «В этой истории мы сталкиваемся со спекулятивными и демагогическими апелляциями к рабочему классу как к окончательной инстанции в вопросах искусства. — пишет Е. Ф. Ковтун. — Духовно независимый человек, Филонов безропотно ожидал решения рабочего “референдума”, хотя во всех других случаях он был фанатично убежден в своей правоте»⁷.

Гладкая живописность востребованных властью реалистов И. И. Бродского, П. П. Кончаловского казалась Филонову декадентской и живой, но и ему самому в 1931—1932 гг. пришлось по заказу Изогиза написать два произведения в несвойственной ему плакатно-реалистической манере: «Ударницы на фабрике “Красная заря”» и «Тракторный цех Путиловского завода». Нетерпимый ко всякой критике советской действительности, Филонов в 1936 г. выгнал из своей мастерской преданную ученицу Е. Н. Львову за одно лишь простодушное высказывание о том, что стахановский метод губит рабочих. Между тем, ему самому, видевшему процесс заводского труда в идеальном свете, пришлось при работе над «Тракторным цехом» выслушивать обвинения заказчиков в «контрреволюционности» отдельных лиц рабочих, которые пришлось переписать. Впрочем, работа подвергалась критике за депрессивность и сухость и после переписки.

Важнейший принцип филоновского метода — разрастание картины из детали, «взгляд из микромира» — в «Тракторном цехе» и «Ударницах» производит чудовищное впечатление. Мелкие части механизмов и швейных машинок раздуваются, катушки ниток кажутся более живыми, чем мертвенно-бледные лица швей, а в «Тракторном цехе» как бы ампутированные машинами-монстрами головы рабочих выглядят продолжениями механизмов. Захлестнутое приводным ремнем лицо рабочего в центре полотна довершает впечатление хаоса. В сравнении с картиной дневниковое описание работы в цехе и даже трагическая сцена несчастного случая на производстве, которому

⁷ Ковтун Е. Ф. П. Н. Филонов и его дневник // Павел Филонов. Дневники. С. 35.

Филонов был свидетелем, кажется идеализированным и даже патетичным. «При мне, на моих глазах, тракторист, давая задний ход, ударил задними колесами рабочего <...> Сила этого ужасного удара лопастями колеса в спину увеличилась тем, что пострадавший, спокойно углубившийся в работу, ... не мог отклониться в сторону и принял удар целиком. Он вскрикнул три раза и затем склонился на трактор. Скоро его унесли на носилках. После удара он уже не кричал и не издал ни одного стога, но его замечательно мужественное лицо с ястребиным носом мгновенно обострилось... На того, кто его ударил, он смотрел совершенно без злобы, без раздражения — слегка растерянно и удивленно»⁸.

Сегодня в утверждениях Филонова, что реалистический метод губителен для искусства пролетариата и потому-то и отвергается им самим, явственна некая двусмысленность. Реалистическое изображение действительности, апологетом которой он был, рано или поздно поставило бы его перед вопросом: «Сколько может вынести холст?». Характерно, что до революции Филонову было доступно убедительное воплощение боли и трагизма, правда, в литературной форме. В написанной им в 1915 г. антивоенной поэме «Пропевень о проросли мировой», не уступающей по смелости и новизне словесным экспериментам В. Хлебникова, он создал весьма выразительные образы мучеников и мучителей:

убиенные и убойцы
прогнали цветоявомъ
скот ест бабы доять люди пьютъ
живомертвыя дрожжи
встает любовь жадная
целует кости юношей русскихъ
в черной съедени смертной...

Уход Филонова в аналитический метод, беспредметность не был бегством от действительности, но своего рода попыткой сохранить в искусстве упрямо культивировавшиеся художником идеалы, как бы глубоко они ни расходились с жизнью, как бы ни опровергала их трагическая реальность. Безусловно, филоновская абстрактная иде-

⁸ Павел Филонов. Дневники. С. 119.

альная фигура «пролетариата», сохраняющая дистанцию с реальностью и полноценно воплощаемая лишь в столь же абстрактном будущем, не подчиняется диалектической логике и, скорее, имеет отношение к «трансцендентальному идеалу» Канта. «Идеал есть для разума прообраз всех вещей, которые... более или менее приближаясь к нему, все же бесконечно далеки от того, чтобы сравняться с ним»⁹. Образ «мирового пролетариата» Павла Филонова — своего рода псевдокантианская фигура, предполагающая не достижение идеала, но бесконечное приближение к нему.

⁹ Кант И. Критика чистого разума // Кант И. Соч.: В 6 т. Т. 3. М., 1966. С. 508.

Жизнь как искусство: У истоков отечественного дизайна

В 1964 г. международный Совет организаций индустриального дизайна (ИКСИД) разработал и утвердил определение дизайна. С этого времени во всем мире дизайн понимается как *творческая деятельность, конечной целью которой является определение формальных качеств изделий*. Качества эти связаны не только с внешним видом, но, главным образом, с конструктивными и функциональными характеристиками, которые превращают предмет в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя. Дизайн охватывает все обусловленные промышленным производством аспекты окружающей человека среды.

Основным автором этого определения, выработанного на семинаре в Брюгге представителями различных школ дизайна в Европе и США, был Томас Мальдонадо¹, аргентинец по происхождению, ректор Высшей школы дизайна в Ульме (Германия), позднее работавший в разных странах. Для Мальдонадо, социалиста по своим политическим взглядам, художника по образованию, характерен упор на социальной значимости дизайна и ответственности дизайнера перед обществом. Главной целью дизайна, по Мальдонадо, является преобразование материальной и духовной культуры общества, его гуманизация при помощи гармонически организованного предметного мира. Увлечение социализмом, творчеством конструктивистов и В. В. Маяковского привели Мальдонадо в конце 1940-х гг. к отказу от самодостаточности художественного произведения и к желанию работать над *формами самой жизни*, то есть к идеям *жизнестроения* и, собственно, к практике дизайна.

Особая реальность искусства принципиально отличается от жизненной реальности. Жизнь искусства, не совпадающая с обыденностью жизни, по отношению к ней есть сфера идеального. Искусство и реальность представляют собой два разных мира. Между тем, точки

¹ О Т. Мальдонадо см.: Аронов В. Мальдонадо — теоретик дизайна // Техническая эстетика. М., 1978. № 7. Отрывок из книги Мальдонадо «Промышленный дизайн» 1976 г. опубликован там же.

соприкосновения этих миров не только возможны, но именно в них и концентрируются самые интересные для искусствознания сюжеты. Одна из таких точек соприкосновения и даже взаимопроникновения искусства и жизни обнаруживается в российской истории 1920-х гг. Именно здесь и в это время в кругу теоретиков «производственного искусства», в первую очередь связанных с «Левым Фронтом искусств», из трансформации символистской программы жизнетворчества возникла идея «жизнестроения». Если представить развитие концепции «производственного искусства» и «жизнестроительства» в виде эстафеты, то идеи передавались для разработки и дальнейшего развития от одного ее участника к другому в следующем порядке: О. М. Брик — Н. Ф. Чужак — Б. И. Арватов — П. И. Новицкий — А. К. Топорков.

Новое социалистическое общество требовало новой культуры, для построения которой, как показывали теоретики и практики производственного искусства, был необходим *художественный труд*². Для создания новой жизни нужна была мощная *творящая* сила, на роль которой и стали претендовать художники-конструктивисты, получившие хорошую теоретическую поддержку в «ЛЕФе». О. Брик призывал к расширению сферы художественной деятельности, утверждая, что Коммуне требуются художники, которые могут взяться за исполнение любых художественных работ. Новый подход к профессии и предполагающаяся универсальность художника превращали его в *художника-оформителя* (как и назывались дизайнеры в советское время). Согласно Брику следующим шагом, необходимым для построения нового общества и новой культуры, было создание «реальных вещей». Для выполнения этой задачи художник должен был отправиться на завод, сделаться производителем, то есть творить красоту не для салонов и особняков, а для пролетариата, выражаясь современным языком, — для массового потребителя. По сути, здесь-то и начиналось осознание дизайна как проблемы и как профессии.

² Еще одна заслуга «производственников» в том, что в своей теории они смогли снять извечное напряжение между трудом и искусством как видом деятельности и даже разрешить этот конфликт в контексте творческого построения и дальнейшего развития нового мира, объединив оппозицию труд — искусство в едином процессе.

«Производственники» считали, что «делание» красивых вещей предполагает не украшательство (украшательство даже вредно), а их *проектирование*. Именно в момент проектирования вещи красота и должна «войти в нее» утверждал Н. Чужак³. Идея эта содержит в себе прообраз современного дизайна как проектной деятельности. Можно утверждать, что в 1920-е гг. в России постепенно формировался концепт дизайна, понимание дизайна как профессии, хотя определения его как вида социальной деятельности еще не существовало. Мысль опережала действие: теория уже разрабатывалась, однако практика в лице «производственного искусства» значительно отставала. Искусство, наука и инженерное проектирование не обнаруживали пока возможности их слияния в массовом промышленном производстве.

Обращение к единичной вещи, к проектированию прекрасной и функционально оправданной вещи, вызывало пристальное внимание как теоретиков, так и практиков «производственничества» к вещному миру вообще. Через вещи, новые вещи, новые идеи вещей открывалась перспектива строительства *нового* человека, человека будущего социалистического общества. Вполне логичным в этой связи выглядит умозаключение «производственников» о том, что художник, знающий, что есть прекрасное, как создать прекрасное обрамление жизни, должен взяться за создание новой действительности через построение материальной культуры общества. Производственное искусство, таким образом, пыталось решить задачи, последовательно связанные между собой: делание красивых и качественных вещей — организацию этих вещей в пространство жизненной среды — построение самой жизни.

В теории Н. Чужака искусство становилось *методом* строения жизни, а сама жизнь превращалась в постоянное творчество: «в общем праздничном процессе производства творятся товаро-сокровища»⁴. Объединение духовно-художественного и материально-практического видов деятельности с неизбежностью вело к *жизнетворчеству* нового человека. В середине 1920-х гг. Б. Арватов подвел теорию Чужака к блестящей логической развязке. «Искусство стало *творчеством ... форм самой жизни* (курсив мой. — Н. К.). Творить радостную,

³ См.: Чужак Н. Под знаком жизнестроения // ЛЕФ. 1923. № 1. С. 36.

⁴ Там же.

прекрасную жизнь, ... развернуть богатства человеческого коллектива в реальной действительности, оформлять материалы, которыми люди живут в своей ежедневной практике, — вот подлинно великий идеал, достойный рабочего класса»⁵.

Конструктивизм в 1920-е гг. утвердил новую модель искусства, по сути, — модель дизайна, в которой найденные художниками формы определяли новые формы жизни. Художники-производственники брались за освоение эстетики *всей* жизни вне каких-либо исключений. В романтических мечтах о новом обществе рождалась концепция «производственного искусства» как универсальной, эстетической программы, в которой «жизненное искусство» разрушало перегородки между искусством высоким и низким, между искусством и жизнью.

Производственное искусство, являвшееся по своей сути протодизайном, от работы с «просто» вещью практически пришло к современному пониманию дизайна как *комплексной материальной культуры*. Проектирование новой среды, призванной моделировать нового человека, своеобразная «инженерия душ», стали целью, которая, к сожалению или к счастью, не была достигнута «производственниками», но дала импульсы дальнейшему развитию концепций дизайна.

Главным положением теории «производственников», в той или иной степени обозначенным или проработанным у всех их теоретиков, является мысль о расширении границ эстетического. Так, например, для А. Топоркова понятие прекрасного неотторжимо от искусства. Между тем существуют прекрасные технические конструкции, машины, изделия, попадающие в область искусства уже потому, что являются красивыми, хорошими, функциональными. К «сфере ответственности» категории прекрасного технику относили еще футуристы. «Производственники» сделали следующий шаг, уравнивая промышленное производство вещей и искусство. Отсюда следовало заключение, что и жизнь, современная жизнь должна быть искусством, новым техническим бытом⁶. Топорков, так же, как и Чужак, видел в искусстве метод жизнестроения. Возводя сотворенного в их проекте нового прекрасного человека и окружавший его новый быт в ранг произведе-

⁵ Арватов Б. Искусство и классы. М.; Пг., 1923. С. 87.

⁶ Топорков А. Технический быт и современное искусство. М.; Л., 1928.

ния искусства, «производственники» зачастую и этическое понимали как эстетическое. Иначе говоря, высшей целью теории «производственного искусства» как концептуально обозначенного, складывающегося дизайна становилось моделирование человека по образцу искусства. Произведением искусства должен был стать человек в обрамлении собственного бытия.

Концепции производственного искусства в своем высшем пределе обнаруживали близость платонизму. Согласно Платону прекрасные вещи несут на себе отблеск идей и стоят ближе к Бытию, чем произведения искусства. Платоновское созерцание красоты — восхождение души по ступеням все возрастающей реальности, нарастания Бытия или мира идей. Созерцание прекрасных вещей, в том числе созданных человеком, поднимает душу выше, чем созерцание произведений искусства, которые есть тени теней, отражения отражений. В окружении прекрасных вещей гораздо легче прикоснуться к истине. Основой концепции производственного искусства также становится обращение к миру идей, миру идеального как более реальному, чем искусство ради искусства, которое есть подражание подражанию. В своем стремлении творить подлинные вещи, а с их помощью и новый мир, гораздо лучший, по их собственному глубокому убеждению, «производственники» приближали общество к подлинному Бытию в платоновском его понимании. Совершенно оригинально в платоновском духе истолковывали они и понятие *реализма*, к которому Н. Тарабукин призывал художников. В их понимании реализм был не репродуцированием предметов действительного мира, не пассивным отражением, а *конструированием подлинной вещи*, ведущим к созданию действительного мира⁷.

Производственное искусство и его теория стоят не только у истоков отечественного, но и мирового дизайна и в плане его концепции, и в смысле его современного определения. По сути, они являются весьма значительной вехой в родословной дизайна, а в случае Т. Мальдонадо и его увлеченностью российским искусством и литературой 1920-х гг., — еще и «биографическим» фактом, в прямом и буквальном смысле этого слова.

⁷ Тарабукин Н. От мольберта к машине. М., 1923. С. 8.

Пространство мифа в спектакле Питера Брука «Король Лир»: Драматическая взаимосвязь реального и идеального

В XX столетии, отмеченном мировыми войнами, революциями и апокалиптическим мироощущением человека, обращение практиков и теоретиков театра к мифу позволило придать древним и вечным сюжетам обостренное и масштабное трагическое звучание. Одним из наиболее актуальных авторов стал В. Шекспир, в пьесах которого мир идеального и реального явлен в неразрывной взаимосвязи его символического, метафорического и мифологического значений. Произведения Шекспира привлекали художников, прежде всего, тем, что могли быть прочитаны как бы вне времени и пространства. Их характерная черта — преобладание образного, картинного и поэтического отображения мира — была также присуща и народным сказкам, мифологическим по своей природе. Пьесы эти, впитавшие логику простонародного сюжета, отражали поэтическую ситуацию «бессмертия-победы», которая торжествует вопреки видимой смерти и поражению.

Одним из известнейших режиссеров, принявших «мифологему» за основу своего творчества, был Питер Брук. В немалой степени его интересовал театр, возвращающийся к своим ритуальным истокам и обращенный к традиции образа-архетипа, маски, inferнального пространства. Для Брука, наследовавшего традиции великих экспериментаторов прошлого, понятие «миф» оказалось неразрывно связанным со всем магическим и тайным в театре и в самой жизни. Пристальный интерес Брука к ритуалу, маске и архетипу нашел воплощение и в его собственной теории мифа в театре. «Конечно, сейчас, как и прежде, спектакли должны носить ритуальный характер, — писал Брук, — но, если мы хотим, чтобы посещение театра обогащало нашу жизнь, ритуал должен обрести соответствующие формы»¹. Теоретические и художественные открытия режиссера, связанные с универсальными возможностями мифологизации искусства, блестящим образом воплотились

¹ Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С.88.

в шекспировских спектаклях Брука разных лет. Фундаментальные мифологические сюжеты стали центральными образами бруковского «Короля Лира» 1962 г.

Брук поставил «Лира» как трагедию людей, помещенных в механизм слепого и безжалостного мироустройства. Эта трагедия, относимая автором к дохристианской легендарной эпохе, в соответствующей режиссерской трактовке могла обрести всемирное и «всевременное» значение. Обратившись к «Королю Лиру», Брук был убежден, что «шекспировскую пьесу ни в коем случае нельзя рассматривать как цепь событий». Необходимо было увидеть в ней «многогранную конструкцию», объединяющую форму и содержание, где сюжетная линия — только одна из граней пьесы². Метод исследования человеческой культуры, предполагающий ее рассмотрение не во временной последовательности, а в безграничном разворачивании в пространстве, стал основным постановочным принципом режиссера.

«Системность» бруковского «Короля Лира» восходит к абсурдистской философии С. Беккета и экзистенциальной критике Я. Котта, в которых наиболее остро и выразительно отразились кризис и разочарование послевоенной Европы. Мир, ввергнутый в состояние хаоса, лишенный смысла и опоры для блуждающего в нем человека, стал универсальной мифологемой бруковского спектакля, в которой существовали все его персонажи. Режиссер строил спектакль «по принципу системы топологических обратных связей, распространяющихся в понятийном пространстве от некоего центра»³. «Центром» у Брука стала мифология как надличностная и обобщенно-символическая характеристика бытия. Причем «мифология», понятая в самом широком и неоднозначном смысле. Прежде всего, — это миф-архетип, в который возведен сюжет о короле Лире, разворачивающийся в условном времени и пространстве. Обозначенное Шекспиром время, IX в. до н. э., — это почти то же самое, что и Троянская война Гомера XIII в. до н. э., в равной степени принадлежащие глубокой древности, мифологической старине и преданиям, хранящим память многих поколений. Пус-

² Брук П. Блуждающая точка: Статьи. Выступления. Интервью. СПб.; М., 1996. С. 149.

³ Frye N. The Anatomy of Criticism. Princeton, 1957. P. 17.

тое пространство Брука, где на сцене нет ничего кроме листов ржавого железа, — это мировое пространство, универсальное пространство трагедии, не имеющее ни прошлого, ни будущего, а лишь настоящее, включающее всю историю человечества и весь его опыт. «Настоящее» явлено в образе хаоса, мира, пришедшего к распаду после свершившейся «смерти Бога». «Это был мир, холодный, как мировое пространство, огромный, как мировое пространство, и столь же безразличный к человеческим судьбам. Он был несоизмерим с людьми. Он не знал утра и вечера, как мировое пространство»⁴. Образ времени в спектакле так же мифологичен, как и образ пространства. Единое «настоящее», включающее в себя все времена, имеет значение единой временной длительности, времени мифа, возникшего когда-то и существующего всегда.

Одним из центральных образов бруковского спектакля стал циклизм. Миф природы, соединенный с мифом людей, очертил тот ритуал-круговорот, который является одной из неотъемлемых форм и самой жизни, и мифа как такового. Размышляя о характере межчеловеческих связей бруковского спектакля, Б. И. Зингерман обнаруживал в них тот же уровень условности, абстракции, обобщения и ... тот же циклизм. «В спектакле почти не ощущается тема короля и народа, исторический мотив сословного неравенства. <...> При этом специально подчеркивается, что перед нами был властелин — и вот он уже ниц, наг, бесприютен. Насильник и его жертва местами меняются быстро. В мире, который нам показан, нейтральных состояний не существует, человек может быть только гонителем или гонимым, владыкой или рабом»⁵. Это переворачивание «верха» и «низа», «вселенский карнавал» превращений, который является своего рода генеральной метафорой шекспировских пьес и одним из неразрешимых трагических оснований людской жизни, обеспечил двойственность всех отношений и состояний в спектакле Брука. Тотальная изменчивость, зыбкость, постоянная обращаемость колеса фортуны были призваны обозначить внешний мир трагедии, который существовал

⁴ Кагарлицкий Ю. Режиссер Брук // Брук П. Пустое пространство. М., 1976. С. 13.

⁵ Зингерман Б. Шекспировский театр в Москве // Бартошевич А. В. Шекспир. Англия. XX век. М., 1994. С. 377.

раньше героев и как бы помимо них. Деспотический сумеречный мир, властвовавший над героями, был полон могущественных внешних сил, которые влекли за собой персонажей трагедии. Лир, Глостер, Эдгар, Эдмунд, — все они были и палачами, и жертвами одновременно. Они существовали в пространстве оголенной сцены, будучи не в силах нарушить, разорвать вечный закон бытия или хотя бы задержать неизбежно сменяющийся ритм вселенной. Образ времени («трагического времени» в понимании Э.-Г. Кэга) воплотился в спектакле Брука в том же его мифологическом значении, в каком оно рассматривалось в известных научных теориях, толковавших природу мифологических архетипов⁶.

В спектакле Брука «легкая заменяемость одних лиц другими, зыбкость границ человеческой личности»⁷ становились сущностью воплощенного режиссером мира, абсурдного и безжалостного. Шекспировский тезис «нет в мире виноватых» у Брука обрел иное значение: «все ответственные и все виновны». Молниеносная сменяемость ситуаций снимала вопрос о ключевых понятиях добра и зла. Абсурдным был и Лир Пола Скофилда, а идея хаоса становилась его личной темой. Лир сам был воплощением, средоточием заговоров, коварства, лжи и зла, «архетипическим» образом этого мира. Мир, утративший Бога, был его миром. «Это его королевство. Все это результат его правления. Он виновник несчастий, нищеты, слез. Он — творец и покровитель беззаконий, насилия над человеческой личностью. Он — король, владыка, король-полководец, не умеющий дарить людям радость, никому никогда не принесший счастья»⁸.

По выражению критика К. Тайнена, Брук открыл «революционный взгляд на Лира»⁹. Долгая сценическая история великих трагических безумцев осталась позади, когда П. Скофилд своей игрой заявил, что король Лир — это «сварливый, своенравный старик, с которым невыносимо жить рядом»¹⁰. Вместе с тем, именно этому Лиру

⁶ Прежде всего — «ритуально-мифологической» школы литературоведения и ее лидера Н. Фрая и психоанализа К.-Г. Юнга.

⁷ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 323.

⁸ Образцова А. Король Лир Пола Скофилда // Шекспировский сборник. М., 1967. С. 326.

⁹ Тайнен К. На сцене и в кино. М., 1969. С. 137.

¹⁰ Там же. С. 137

суждено было в хаосе безумия обрести гармонию и мудрость. Его путь от разнузданности правителя-варвара до просветленности помещанного страдальца в финале — был путем познания и обретения истины, путем искупительной жертвы. Творец бескомпромиссного, страшного мира, Лир Скофилда в финале становился и его жертвой, и его спасителем. Достигнув мудрости, в которой прежде ему было отказано, он, «голый человек на голой земле», медленно приходил к решению примириться с уходом из жизни. В спектакле П. Брука возникала тема крестного страдания-искупления с сопутствующими ей глубокими архетипическими понятиями-значениями.

Возможность восприятия и узнавания символов и метафор, содержащихся в сценическом тексте, зависит, прежде всего, от того, насколько этот текст (независимо от того, есть ли у него литературная основа) связан с уже известными зрителю сюжетными и структурными конструкциями архетипического порядка. Сам Брук учитывал эту особенность восприятия в созданной им концепции Священного театра, призванного «будить» в нашем сознании укорененное в нем, но куда «неявное» содержание. Наименование и смысл этой концепции непосредственно связаны и с теориями Арто и с понятием мифологизма по своей основной идее и функции. Отрицая театр «возвышенных идеалов», Брук был убежден в необходимости иного рода представлений, которые могли бы найти живой отклик у зрителя, и воздействовали на него самым непосредственным образом. Театр сомнения, смуты, беспокойства и тревоги казался режиссеру более правдивым и действенным, способным затронуть глубины человеческого подсознания¹¹. Священный театр Брука, это «театр, который обрушивается на зрителей как чума, отравляет их, заражает, воздействует методом аналогий, околдовывает: театр, где главное не текст пьесы, а сама пьеса, само событие, которое лежит в ее основе»¹².

Понимая событие как основу истории, Брук стремился к наиболее четкому и верному его изображению всеми доступными театру средствами. «Чумой», обрушивающейся на зрителей в «Короле Лире», стало воплощение идеи открытого, разомкнутого театрально-жизненного пространства. Основным языком повествования здесь был не

¹¹ См.: Брук П. Пустое пространство. С. 87.

¹² Там же. С. 92.

текст, а «обмен впечатлениями с помощью образов»¹³. В страшной кульминационной сцене ослепления Глостера в зале зажигался свет, и граница между публикой и сценой как бы переставала существовать. Ужасное преступление становилось фактом не сценической, но жизненной ситуации настоящего времени. Равнодушие, безучастность и размеренность действий палачей делали эту дикую акцию банальным событием, устоявшимся ритуалом. Холодный и страшный сценический мир королевства Лира, основанный не на развитии действия, а на «нагромождении связей», пугал и оглушал зрителя обыденным, повседневным злом. Но именно через утверждение безнадежности, через переживание ужаса и боли режиссер вел зрителя к очищению, к аристотелевскому катарсису.

Пожалуй, в «Короле Лире» выразительнее, чем в других спектаклях Брука, обозначился драматический конфликт между безжалостной реальностью и миром иллюзий. Миф позволил режиссеру, интерпретируя Шекспира, отобразить реальную ситуацию настоящего времени в образах обобщенных, архетипических, метафорических и, одновременно, конкретных, безусловных в своей очевидной достоверности. Взаимосвязь реального и идеального обеспечила Бруку достижение исключительного драматического напряжения и воплощение глубокого смысла трагедии. Мифологизация «Короля Лира», будучи своеобразным приемом «мифологического отчуждения» шекспировской трагедии, содержала в себе режиссерский критический комментарий по поводу его собственной эпохи. Опыт работы над «Королем Лиром» привел Брука к заключению, что философия пьесы Шекспира кроется в «поэтической метафоре, развернутой в пространстве и заключающей в себе “метафизическое”, глубинное значение»¹⁴.

¹³ Брук П. Пустое пространство. С. 133.

¹⁴ Там же. С. 205.

Игра как реальность в театральных концепциях первой трети XX века

В XX в. игра как тип и суть жизнедеятельности индивида стала объектом изучения различных наук. Каждая эпоха по-своему трактовала идею античных мыслителей о «мире-театре», но только в начале прошлого столетия понятие игры было осознано как многоуровневое и приобрело онтологическое значение. Гуманитарная мысль XX в. толковала игру как единственный и «присущий лишь человеку способ переживания реальности»¹. Биологические теории признали ее одним из основных человеческих инстинктов. Социология рассматривала игру как структуру поведения индивида в социуме. Психология открыла в игре способ освоения человеком реальности. Философия возвела ее в степень мировоззренческого понятия, соответствующего сути мироустройства. В XX столетии «*homo sapiens* уступил место *homo ludens*, и ролевой принцип поведения лег в основу понимания самой природы человеческой личности»².

Понимание мира как игры, театрализация жизни и сцены определили кардинальные вопросы искусства конца XIX — первой трети XX в. Одним из первых новые научные и культурные парадигмы выразил Н.Н. Евреинов. Теоретическое осмысление действительности как игры Евреиновым было продиктовано «требованием времени установить более глубокие и глубинные связи и соотношения с этой реальностью»³.

Теоретические взгляды Евреинова, его «целая философская система»⁴, — составная часть философской мысли рубежа XIX и XX вв. (Ф. Ницше, А. Бергсон, Й. Хейзинга). Евреинов первым пересмотр-

¹ Новый философский словарь. М., 1994. С. 395.

² Лезг О. Театральность как тип художественного восприятия в английской литературе XIX—XX веков: Автореф. дис... канд. филол. наук. СПб., 2004. С. 3.

³ Ницше Ф. Веселая наука // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 130.

⁴ Эсноско-Боровский Е. А. Русский театр начала XX века. Прага, 1925. С. 320.

рел историю человечества с позиции тотального игрового начала: в его концепции любой факт восприятия человеком действительности носит игровой характер преобразования. В своих работах «Театр как таковой» (1912), «Театр для себя» (1915), «Происхождение драмы» (1921) Евреинов разработал новую философию волюнтаризма, сконцентрировавшуюся в понятиях «воля к театру», «воля к преображению», «воля к игре». Окружающий мир предстал результатом свойственного человеческой природе инстинкта преображения. Самовыражение человека оказалось единственно возможно через преображение действительности, через «театр для себя» как способ существования индивида. Приписав индивиду инстинкт трансформации видимости, Евреинов раскрыл театрализацию жизни в самых разных ее проявлениях. Театральность — «положительное начало искусства и жизни»⁵ — приобрела универсальный характер. Театральность, игра — это не фальшь, не притворство, а способ, суть, природа существования в действительности, реальность бытия.

Евреинов насытил новым смыслом понятие «сценический реализм» — «направление, проникнутое тенденцией творчества новых, чисто театральных ценностей»⁶. Сценический реализм — это реальность собственно сценических воплощений, реальность сцены. Евреинов противопоставил ей позиции как натуралистического, так и условного символистского театра, по причине отказа последнего от интенсивнейшего воздействия на зрителя. Выявление преестетической природы театральнойности привело ученого к мысли о том, что не театр должен подражать жизни, а наоборот: жизнь должна учиться у театра. У Евреинова театрализация, игра стала шкалой оценки явлений искусства, истинной системой координат.

Идеи театрализации воплотились и в драматургии Евреинова. Так, пьеса «Самое главное» «представляет интерес скорее как эксперимент, попытка проиллюстрировать сценическими средствами теорию театрализации жизни»⁷. Пьеса была переведена на 18 языков и

⁵ Евреинов Н. Н. Театр как таковой // Евреинов Н. Н. Демон театральнойности. М.; СПб., 2002. С. 31.

⁶ Там же. С. 42.

⁷ Семкин А. Д. Театральная теория Н. Н. Евреинова: Автореф. дис... канд. искусствоведения. СПб., 2000. С. 9.

сыграна в 26 странах. С ней связана встреча «апологетов концепции жизни-игры»⁸ Евреинова и Л. Пиранделло, поставившего ее в Риме в 1925 г.

Главный герой «Самого главного» предлагает профессиональным актерам эксперимент — игру на сцене жизни. Доктор Фреголи комментирует ситуацию следующим образом. «Я антрепренер того театра, в котором с точки зрения профессиональной нет решительно ничего театрального: нет декораций, нет занавеса, нет рампы и даже нет намека на суфлерскую будку. Он зовется “Жизнью”, этот замечательный театр. <...> это очень старомодный театр, с отжившими традициями, с до сих пор не сыгравшейся труппой, где главные роли играют сплошь и рядом не достойнейшие, а ловкие интриганы, театр где годами царит засилье бездарных режиссеров, где играют черт знает какой репертуар и играют плохо, не считаясь иногда ни с суфлером, ни с партнерами. В нем нужны коренные реформы». Эксперимент удастся. Актеры пробуждают людей к иной жизни, дают им свободу, волю, страсть и радость существования. Более того, когда обиженный Комик раскрывает игру-обман, пытается объяснить, что произошедшие в жизни перемены — всего лишь розыгрыш с участием профессиональных исполнителей, его объявляют пьяным сумасбродом. Финал остается открытым. Как в театре комедии дель арте с его жизнеутверждающей игровой стихией, автор предлагает множество сценариев для развития необычного представления и возможность импровизировать. Только игра дает жизнь, только в игре рождается человек.

Драматургию Евреинова часто сравнивают с пьесами А. Шницлера. «Русский помещик Евреинов и венский врач Шницлер, не ведая друг о друге, предложили схожие пути “артизации” действительности, ее преобразования с помощью художественного творчества перетекающего в реальность»⁹. Однако при значительном сходстве их взгляды на театр были различны. Если для Евреинова театрализация — это, с одной стороны, инстинкт, основа основ, а с другой — освобождение от действительности, то Шницлер, утверждая игровую

⁸ Баканурский А. Жизнь, игра, театральность. Одесса, 2005. С. 13.

⁹ Швыдкой М. Е. Секреты одиноких комедиантов: Заметки о зарубежном театре второй половины XX века. М., 1992. С. 104.

природу существования, предвидел роковую обреченность маски, роли и невозможность вырваться из пределов всеобщего карнавала. У Евреинова театрализация обеспечивала человеку позицию хозяина жизни, у Шницлера — раба. У Евреинова человек — кукловод, у Шницлера — марионетка. Маска как рок, как реальный ужас существования позже возникнет вновь в драматургии середины XX в.

Действие многих пьес Шницлера разворачивается в театральном или околотеатральном мире («Сказка», «Легкая добыча», «Зеленый попугай»), а темой их становится взаимозаменяемость реальности и иллюзорного сценического мира, многогранность и сложность соотношения элементов в формуле «актер — персонаж — зритель». Действительность жизни и действительность сцены постоянно переплетаются. Познать жизнь возможно только через игру, театр, с его бесконечными перевоплощениями, иллюзорностью и обманом. Драматург в своем творчестве по-новому перетолковывает метафору Шекспира

Одна игра! Чему ж и быть иначе?
Что не игра из наших дел на свете?
Притом еще столь важная на вид.
Сливаются в одно и ложь и правда,
И сон и явь. Уверенности нет.
Мы ничего не знаем о других,
как ничего не знаем о себе,
игра во всем; кто понял это — мудр!

В творчестве австрийского писателя прослеживается тема иллюзорности бытия, мнимости представлений человека о себе, жизни, друзьях. Шницлер разоблачает призрачность и видимость существования, открывает «закулисье» желаний, срывает маски. Игра — определяющее состояние героев, и вопросы, что лучше и нужнее — правда или вымысел, иллюзия или реальность — и где кончается одно и начинается другое, остаются открытыми. По сути, единственным уготованным человеку и возможным для него способом существования становится игра, игра в мире, смысл которого ему не дано понять. Наиболее ярко тема театрализованности жизни прозвучала в пьесе «Зеленый попугай» (1899), предвосхитив интерес к игре на протяжении последующего столетия. Бывший театральный антрепренер Про-

сперо открывает кабачок «Зеленый попугай», где бывшие актеры его труппы, изображая преступников, сутенеров, проституток, разыгрывают преступления. Респектабельная публика Парижа посещает заведение Просперо в поисках «острых ощущений». Однако в круговерти лиц и событий становится не ясно кто играет, а кто нет. Знатных дам принимают за проституток, актрис — за дам из общества, исполнитель — за настоящих преступников. И когда актер, изображающий убийцу, убивает герцога, любовника своей жены, остается непонятным, реальное ли это убийство или очередной розыгрыш комедиантов «Зеленого попугая». Жизнь предстает в пьесе как спектакль, розыгрыш, балаган, а границы между ними делаются неразличимыми.

Своего абсолютного воплощения тема театрализации, игры, арлекинады достигла в творчестве Л. Пиранделло. Как и Евреинову, итальянскому драматургу театральность жизни виделась природной основой человеческого бытия. Основной постулат Пиранделло: человек существует только в роли. Он может отказаться от навязываемого ему спектакля, лишь приняв другую роль, иного не дано. Героиня пьесы «Обнаженные одеваются» умирает никем, так и не сумев подобрать себе платье. Реален только персонаж, поэтому главный герой «Генриха Четвертого», отказываясь от участия в жизненном карнавале, становится персонажем из другой эпохи, вне действительных времени и пространства.

Выведя на подмостки театр, Пиранделло сделал его основным «героем» своей драматургии, наглядно отобразив противоречивость игровой основы отношений и функций составляющих его «элементов»: автор, актер, персонаж, зритель. Маска (персонаж) сама по себе существует, а человек без маски — нет. Театр и игра — суть действительности, а жизнь — пьеса, смысл которой меняется в зависимости от рассказчика («Обнаженные одеваются», «Это так!», «Такая как ты хочешь», «Шесть персонажей в поисках автора»).

На рубеже XIX и XX вв. было предложено новое понимание искусства театра, базирующееся на ином понимании его игровой природы. Сдвиг этот внес свои коррективы и в общую картину жизни, увиденную как картина всеобъемлющей игры. Игра же из «возможности» превратилась в «необходимость», осознанную многими деятелями искусства, культуры и науки как единственная форма существования и самореализации человека.

Научное издание

**Проблемы художественного языка: стиль как содержание.
Реальное и идеальное в искусстве и культуре**

Верстка: *И. А. Громова*
Корректор *С. П. Минин*

Подписано в печать 30.05.2009. Формат 60x90 ¹/₁₆
Бумага Svetocopy. Объем 8 уч.-изд. л. Тираж 150 экз.
Гарнитура Academia.

**Редакционно-издательский комплекс
Российского института истории искусств**
190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5. Тел. 314-21-83
www.artcenter.ru

