

Выпуск 2

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ. XXI век

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОЗНАНИЕ

XXI век



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКИЙ ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ

**СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ –
XXI ВЕК**

Статьи и материалы
II Международного конгресса

**Орловские чтения:
Актуальные проблемы современного
сравнительного искусствознания**

1–3 декабря 2014 г.

Выпуск 2



Санкт-Петербург
2021

УДК 781.9

ББК 85.31

Редакционная коллегия:

И. В. Мациевский (ответственный редактор)

Д. А. Булатова (редактор-составитель)

А. Н. Березовчук

О. В. Колганова

А. А. Тимошенко

Рецензенты: Г. В. Тавлай, кандидат искусствоведения

Н. В. Александрова

Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 2: Статьи и материалы II Международного конгресса «Орловские чтения: Актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания», 1–3 декабря 2014 г. / Российский институт истории искусств [ред.-сост. Д. А. Булатова; отв. ред. И. В. Мациевский]. – СПб., 2021. 326 с.

Вниманию читателей представлен второй выпуск исследовательской серии, посвященной проблемам сравнительного искусствознания. Нынешнее издание подготовлено сектором инструментоведения в сотрудничестве с сектором кино и телевидения Российского института истории искусств. Ядро авторского коллектива составили участники проведенного в 2014 г. сектором инструментоведения II Международного конгресса «Орловские чтения».

Библиографическая редакция: А. Б. Никаноров

Редактор английских текстов М. И. Карпец

Дизайн обложки: О. Беяев

delicious telecom
oyster

© РИИИ, 2021

© Д. А. Булатова, составление, 2021

© Коллектив авторов, 2021

ISBN 978-5-86845-265-9

Содержание

Вступление	6
------------------	---

I. ВЗАИМОСВЯЗИ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ИСКУССТВ

Игорь Мациевский (Санкт-Петербург)

Художественная культура и история этносов в контексте сравнительного искусствознания (на материале номадических традиций)	11
---	----

Наталья Сапунова (Санкт-Петербург)

Синопись – синтез цвета и музыки или новый вид искусства?	34
--	----

Лариса Березовчук (Санкт-Петербург)

Прошлое на экране, или «Странное кино» (мифоборец Йос Стеллинг против мифотворца Рихарда Вагнера)	54
---	----

Александр Казин (Санкт-Петербург)

Не за выгоду, а за правду. Культурно-историческое пространство сценария и фильма Александра Довженко «Земля»	90
--	----

Денис Мыльников (Санкт-Петербург)

Крупный план лица человека на экране с позиций полидисциплинарного подхода (Карл Теодор Дрейер «Страсти Жанны д' Арк»)	99
--	----

Ольга Евсеева (Санкт-Петербург)

Организация предкамерного пространства в фильмах Марка Захарова	127
--	-----

Альбина Бояркина (Санкт-Петербург)

Виктор Коломийцов: переводы Вагнера	151
---	-----

Михал Мартыховец (Берлин, Германия)

О классичности. Императорская вила Кацура	164
---	-----

II. ПОЛИСИСТЕМНОСТЬ МУЗЫКИ СРАВНИТЕЛЬНОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

Андрей Денисов (Санкт-Петербург)

К проблеме исторического исследования музыкальной семантики	180
--	-----

Николай Гаверюшенко (Краснодар)

«Порядок музыки» в концепции универсального порядка
(к концепции Г. А. Орлова)193

Елена Николаева (Москва)

Музыкальный авангард XX века: взгляд изнутри
(из литературно-эпистолярного наследия
Николая Корндорфа)234

Максим Карпец (Санкт-Петербург)

Перформанс как воплощение природы интерактивных
форм музыкальной композиции243

Динара Булатова (Санкт-Петербург)

Материал струн как важный аспект сравнительной
морфологии тюркских смычковых хордофонов255

Пернебек Шегебаев (Тараз, Казахстан)

О многомерности домбровой монодии263

III. РАЗМЫШЛЕНИЯ О ПРОБЛЕМЕ. ЭССЕ

Владислав Петров (Астрахань)

Синтез искусств в инструментальном театре:
сопоставление драматургических пластов270

Ирина Вискова (Москва)

Стилистика «религиозного минимализма» в духовных
сочинениях Хенрика Миколая Гурецкого277

Лилия Вишневская (Саратов)

Традиционная вокальная полифония карачаевцев
и византийское церковное многоголосие284

Гулджахон Юссуфи (Вильянди, Эстония)

Преимущество современных средств коммуникации
при изучении инструментальной традиции
(на примере эстонского каннеля)290

Валерий Свободов (Санкт-Петербург)

Инструментоведение, акустика
и межпредметные связи296

IV. БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ
ГЕНРИХА АЛЕКСАНДРОВИЧА ОРЛОВА
(дополнительный список)

Александр Никаноров (Санкт-Петербург)

От составителя301

Summary315

Сведения об авторах324

Вступление

Вниманию читателей представлен второй выпуск исследовательской серии, посвященной проблемам сравнительного искусствознания. Первый выпуск – «Сравнительное искусствознание – XXI век: наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания»: в 2 ч. – вышел в 2014 г. Нынешнее издание подготовлено сектором инструментоведения в сотрудничестве с сектором кино и телевидения Российского института истории искусств. Ядро авторского коллектива составили участники проведенного в 2014 г. сектором инструментоведения Международного конгресса «Орловские чтения». Среди них – авторы из Санкт-Петербурга, Москвы, Саратова, Краснодара, Астрахани, Вильянди (Эстония), Тараза (Казахстан), Берлина (Германия). Кроме того, в процессе работы издание дополнил блок киноведческих работ, высветивших новые направления научно-исследовательского содержания серии.

Статьи и материалы выпуска распределены по четырём разделам. Первый – **«Взаимосвязи и взаимодействия искусств»** – содержит статьи о процессах взаимодействия различных видов искусства: музыки и литературы, театра и кино, кино и изобразительного искусства и т. д. Следующий раздел – **«Полисистемность музыки. Сравнительное музыковедение»** – посвящен отдельным сравнительным аспектам музыковедения. Европейская музыкальная культура различных исторических эпох, этнические музыкальные традиции народов Евразии предстают в системном рассмотрении авторов. В третий блок – **«Размышления о проблеме. Эссе»** – вошли работы, содержащие некоторые предварительные подходы, искания в области изучения инструментального театра, духовной музыки, традиционного пения карачаевцев, эстонской инструментальной музыки, интервального строя европейских смычковых хордофонов. Четвертый раздел

составила **«Библиография работ Генриха Александровича Орлова»**. В предыдущем выпуске был опубликован список основных печатных трудов ученого, но позже составителем были обнаружены материалы, которые позволили значительно дополнить и уточнить перечень трудов Г. А. Орлова.

Сравнительное искусствознание – перспективное направление науки. Сравнительный метод в искусствознании позволяет выявить специфику тех или иных видов искусства. Идеи Г. А. Орлова об универсалиях в искусстве, о поиске первооснов музыки стали источником для последующих изысканий в разных областях сравнительного искусствознания. Сборник составляют разноплановые исследования, в которых сопоставляются различные виды искусства, а также представлены разные аспекты сравнительной проблематики в рамках одного вида искусства.

Исследование **Игоря Мациевского** «Художественная культура и история этносов в контексте сравнительного искусствознания (на материале номадических традиций)» характеризуется глобальным подходом в сравнительном изучении различных видов искусства культур кочевых народов.

Статья **Наталии Сапуновой** «Синопсия – синтез цвета и музыки или новый вид искусства?» подводит промежуточный итог многолетнему теоретическому изучению данного феномена и экспериментов, проводившихся специалистами разных профессий и направлений, на пути поиска и реализации как «нового» в искусстве, так и технических средств воздействия на психоэмоциональную и психофизиологическую составляющую организма человека.

В статье **Ларисы Березовчук** «Прошлое на экране, или “странное кино” (*мифоборец Йос Стеллинг против мифотворца Рихарда Вагнера*)» поднимается интереснейшая и сложная проблема столкновения «звукотворительного» воплощения представлений режиссера об историческом прошлом со зрительским восприятием

художественного результата работы режиссера. Работа **Александра Казина** «Не за выгоду, а за правду. Культурно-историческое пространство сценария и фильма Александра Довженко “Земля”» – цельное повествование, в ходе которого автор проясняет идеи, заложенные в фильме «Земля» А. Довженко, и знакомит читателей с размышлениями о судьбах России и ее народа.

Денис Мыльников в статье «Крупный план лица человека на экране с позиций полидисциплинарного подхода (*Карл Теодор Дрейер “Страсти Жанны д’ Арк”*)» пишет о психологических, иконографических основаниях выстраивания крупных планов лица главной героини и их зрительского восприятия, о технических приемах кинематографа, мастерски использованных режиссером. **Ольга Евсеева** посвящает свою работу «Организация предкамерного пространства в фильмах Марка Захарова» сравнению организации сценического пространства в театре и предкамерного – в кино.

В центре внимания статьи **Альбины Бояркиной** «Виктор Коломийцов: переводы Вагнера» – проблема переводов текстов в музыкальных произведениях на примере опер немецкого композитора. **Михал Мартыховец** («О классичности. Императорская вила Кацура») размышляет о понятии классичности, его употребительных значениях в контексте японского искусства и философии.

Андрей Денисов в статье «К проблеме исторического исследования музыкальной семантики» представил собственный взгляд на данную тему, позволяющий выявить специфику музыкальной семантики, механизмы ее трансформации во взаимосвязи с немusикальными сферами. **Николай Гаврюшенко** в работе «“Порядок музыки” в концепции универсального порядка» обращается к идеям Г. А. Орлова. **Елена Николаева** в статье «Музыкальный авангард XX века: взгляд изнутри (*из литературно-эпистолярного на-*

следия Николая Корндорфа)» апеллирует к особенностям творческой личности Н. Корндорфа и публикует его эссе «Об авангарде XX века» из письма В. Екимовскому, датируемое июлем 1996 г. Статья **Максима Карпеца** «Перформанс как воплощение природы интерактивных форм музыкальной композиции» посвящена электронным аудиотехнологиям, их потенциалу и реализации в практике перформанса.

Динара Булатова в статье «Материал струн как важный аспект сравнительной морфологии тюркских смычковых хордофонов» на основе анализа используемых при изготовлении тюркских смычковых хордофонов разных видов струн делится наблюдениями относительно их взаимосвязи с разными системами художественно-музыкального мышления тюрков. **Пернебек Шегебаев** в работе «О многомерности домбровой монодии» обращается к особенностям монодического звучания казахской домбровой музыки.

Владислав Петров («Синтез искусств в инструментальном театре: сопоставление драматургических пластов») анализирует жанр инструментального театра, выделяя композиционные пласты – музыкальный, поведенческий, визуальный, вербальный. **Ирина Вискова** в работе «Стилистика “религиозного минимализма” в духовных сочинениях Хенрика Миколая Гурецкого» обращается к особому периоду в творческой биографии польского композитора, связанному с эстетикой «религиозного минимализма».

Лилия Вишневская («Традиционная вокальная полифония карачаевцев и византийское церковное многоголосие») выдвигает гипотезу о возможных типологических параллелях карачаевского и раннехристианского (византийского) певческих стилей. **Гулджахон Юссуфи** в работе «Преимущество современных средств коммуникации при изучении инструментальной традиции (на примере эстонского каннеля)» обращается к современным способам работы с эстонскими музыкантами-каннелистами в сравнении с памир-

ским опытом изучения инструментальных традиций. **Валерий Свободов** («Инструментоведение, акустика и межпредметные связи») размышляет об истории становления интервального строя европейских смычковых хордофонов в связи с проблемами музыкальной археологии.

Завершает выпуск исследовательской серии «Сравнительное искусствознание – XXI век» дополнительный список к **«Библиографии работ Генриха Александровича Орлова»**, составленный Александром Никаноровым.

Надежда Александрова, Динара Булатова

Игорь Мациевский
(Санкт-Петербург)

**Художественная культура и история этносов
в контексте сравнительного
искусствознания**
(на материале номадических традиций)

В традиционном сознании этносов и локальных групп, чья трудовая деятельность и культура связана с животноводством, пастушеством и соответствующими ритуалами (что имеет место не только у кочевых народов Центральной и Северной Азии, но и у типологически родственных им этнографических групп Средне-Восточной Европы – гуцулов, польских гуралей, словацких горалей, горцев Румынии и Венгрии, южнославянских стран и т. д.), основополагающей является **трехуровневая концепция** структуры мироздания: **верхнего, среднего, нижнего**¹ пластов. Эта концепция реализуется как в **пространственном**, так и во **временном** аспектах. В этой связи автор считает весьма продуктивной идею видного казахского

¹ Вариант данной статьи под названием «Структура мироздания в музыке, временных и пространственных искусствах номадических традиций», написанной в 2016 г. для настоящего выпуска, был опубликован в книге: Мациевский И. В. В пространстве музыки. СПб.: РИИИ, 2018. Т. 3. С. 15–29. Здесь приводится доработанный и дополненный текст статьи.

исследователя Б. Аманжоло о *сакрально-пространственном* анализе музыки [2] и использовании ее при изучении других видов искусств.

Согласно **пространственному аспекту** взаимосвязаны и взаимодействуют: 1) мир божеств, духов, сверхсуществ; 2) мир человека на земле; 3) мир подземный. При этом в пастушеских культурах видим отчетливое осознание **высшего – единого Бога**, который находится во всем сущем, в каждом создании Божьем, в каждом человеке и в каждом его деянии.

Согласно **временному аспекту** это: 1) время, которое было прежде (до появления нынешнего мира, всего рода человеческого, данного этноса, конкретного человека и т. д.); 2) время настоящее; 3) время будущее.

Названная трехпластовость прослеживается и в более частных проявлениях. Например, в горной местности окружающая **природа** дифференцируется как в глобальном плане: 1) небо, 2) горы, 3) долины, – так и на каждом из уровней: 1) вершины гор, 2) горные пастбища (полонины), 3) подножья гор. Осознается она и на уровне восприятия отдельного – свободно растущего – дерева или травянистого растения: 1) корни, 2) стебель (ствол), 3) крона (листья с плодами и пр.).

Отчетлива трехпластовость и в осознании составляющих факторов успешного хозяйствования (равно как и необходимой для этого помощи высших сил): удачной пастьбы, благоприятной погоды, хорошего удоя молока, мяса здоровых, крепких животных.

И в **семейной плодovitости** – достойных родителей (особо отметим осознание в названных традициях роли матери; в Подляшье, в Подолии, на Балканах встречаются обозначения: *майка*, *святая майка*, вплоть до *Божьей майки* у сербов), а также здоровых детей, которые в свою очередь продолжают род.

И в осознании отчетливой **трехпластовости поколений рода** – 1) деды, 2) родители, 3) дети – в их развитии от одного уровня к другому, вплоть до ухода в иные миры и грядущей их помощи живущим.

Прослеживаются также объективные биологические предпосылки дифференциации звуковых выделений данной трехуровневости: родители говорят в среднем (наиболее интонационно чистом) звуковысотном регистре; дети (особенно раннего возраста) – в высоком (переходящем на кричащие тоны); деды – в низком (часто с хрипами).

В традиционной культуре достаточно отчетливо реализуется **триалог семейных обрядов** – рождение, свадьба, похороны. Подобное же трехуровневое подразделение видим и в **сфере обрядов календарных** – зимних, весенне-летних, летне-осенних и т. д. Сезонная привязка обрядов присуща и пастушеству в карпато-альпийских регионах, и животноводству оседлых земледельческих этносов.

Важнейшими фактами воплощения традиционной концепции рождения и существования мира являются: 1) **путь**, движение, дорога, переход; 2) точка, **позиция**, место.

Трехуровневая концепция отражается в текстах традиционных **песен** (и связанных с ними легенд, мифов, поверий), в этнической **музыке, хореографии, театрально-игровых** формах, а также в различных видах **пространственных искусств и архитектуры**.

В **инструментальной и вокальной музыке** она реализуется через: 1) **интонацию** – путь от звука к звуку (в звуковысотном, ритмическом, тембровом, динамическом планах), от созвучия (в т. ч. аккорда) к созвучию, от фразы к фразе и т. д., вплоть до построения формы целого; 2) **контонацию** – сосуществование и сопереживание названных позиций (на тех же структурных и функциональных уровнях), а также с отчетливой дифференциацией **трех пластов** целостного мелодического (и обертонового) звукоряда, многоголосия и ансамблевой партитуры.

В **хореографии, игровых и пространственных искусствах** (живописи, орнаменте, резьбе, скульп-

туре, архитектуре) этому адекватны: 1) **линия** (как воплощение в пространстве пути, направлений и ракурсов движения); 2) **положение, состояние** (точка, позиция, пункт). Прямые, волнообразные, угловатые, перекрещивающиеся, круговые, крестообразные фигуры, реализуемые как в пространственных искусствах – архитектуре, орнаменте – так и в мелодике, ритмике, музыкальном формообразовании с их **знаковой символикой**. Они воплощают названную трехмерность традиционного восприятия мироздания, проявляясь как в становлении **отдельных структурных уровней**, так и в **целостной композиции** произведений малых и крупных форм этнического искусства. В этом плане безусловно перспективным является **когнитивный** подход к изучению этнического искусства, выявление представлений о нем самих носителей традиции, включая традиционную теорию, эстетику и терминологию [1: 14]. Ее проявление заметно даже в такой, казалось бы, стихийной сфере, как традиционная хореография. В контексте нашей темы достаточно привести следующий пример. Рельефная хореографическая трехпластовость наиболее знакового, репрезентативного танца карпатских горян «Гуцулка» отчетливо отражена в народной терминологии. Хореографию группы одиночных исполнителей в целостной композиции «Гуцулки» называют «Кожний сам» (каждый, хоть и в общем круге, танцует сам по себе сольно); парные танцы – «Кожний свою» (каждый – со своей партнершей); интегрирующая цельная фигура, когда все парни становятся в большой круг, сажают девушек на соединенные друг с другом руки и движутся по большому кругу – «Колесо».

Характерно, что традиционное представление о пространственной и временной трехуровневости мироздания и жизни человека на земле реализуется в соотношении **пластов вертикали** и **их последовательности по горизонтали**.

Более того, они легко переходят друг в друга. Достаточно положить образец молодого дерева набок,

увидим, что он напоминает нам музыкальный инструмент типа казахской домбры, и осознаем (как это сделал Б. Аманов) проекцию во времени классической формы кюя: *бас-буын, орта-буын, саға* (от *бас*, *баш* – голова, *орта* – шея, корпус, *саға* – устье, *буын* – звено) [3: 39–48; 12: 502].

Природной **границей миров** в традиционном мировосприятии многих карпатских и балканских народов является **река** (во многих славянских традициях словом «Дунай» часто обозначали реку вообще).

В свою очередь **птицы** соединяют, **связывают миры**. Неслучайны сохранившиеся у некоторых народов (например, волжско-финских) особые весенние обряды *встречи перелетных птиц* (их элементы находим в восточнославянских и тюркских культурах). В традиционном сознании птицы весной прилетают из других миров, – сегодня эти представления накладываются на религиозные (христианские, мусульманские) – а осенью улетают в другие миры. Прилет – рождение жизни года, время подготовки и начала пастьбы, весенний сев как движение к осеннему плодородию. Отлет – собирание плодов, возвращение животных и пастухов к длительной зимней стоянке (у кочевых народов отчетливо следующее деление года: время кочевки, время зимовки).

Птица – символ и знак жизни. Как языческое наследие трактуются *традиции почитания птиц*, их значительное место в орнаменте, скульптуре, резьбе, других пространственных искусствах, в музыкальной программности, вплоть до обозначения символами птиц отдельных инструментов и партий в ансамбле: утка (*untytė*), филин (*ūkas*) у литовцев; кукушка (*зозуля*, *kukulka*), ястреб (*крук*), горлица, гусь у украинцев, белорусов, поляков; ворона, лебедь (на соответствующих языках) у обских угров; орел у многих европейских народов... Мало того. Во многих пастушеских поверьях осознается существование особой, **главной птицы**, связывающей живущих на земле с солнцем и

высшей силой. Она может воплотиться в дереве, камне, извилине реки, движении облака...

Но увидеть ее дано только пастуху, чабану, баце, который пребывает на горной полонине – ближе всех к солнцу, к вершинам света. И право ее воплощения, отражения в ритуале, в искусстве, во всех деяниях, – дано именно пастуху – художнику и музыканту (собственно говоря, историческому прародителю всех художников и музыкантов на земле) – как знак особого статуса и особого положения в обществе **творцов, избранных людей** в этом мире.

Ниже приведем образцы отражения сказанного в произведениях пространственного искусства, архитектуры, музыки этнических культур Средне-Восточной Европы и Центральной Азии, связанных в своем становлении и эволюции с номадическими традициями. Начнем со **зрительного ряда**.

Вот фотография плота, плывущего по горной реке в Карпатах [5: Ил. 26]. Трехмерность природной картины очевидна.



Рис. 1



Рис. 2

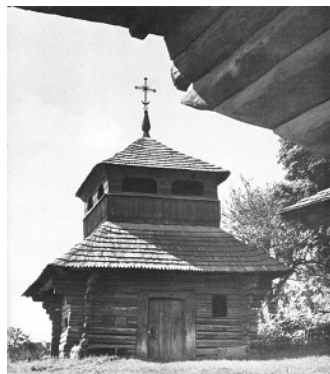


Рис. 3



Рис. 4



Рис. 5



Рис. 6

Далее видим воплощение трехпластовости *по вертикали* в **архитектуре гуцульской церкви** Рождества Богородицы XVIII в. из высокогорного местечка Ворохта [5: Ил. 39]. Аналогичная трехпластовость – в звоннице (колокольне Благовещенской церкви XVIII в.) в предкарпатском городе Коломыя, XVIII в. [5: Ил. 40]. (См. рис. 2, 3.)

Ясна она и в деревянном ручном Кресте с колокольцами, 1875 г. [5: Ил. 53]. А на традиционном гуцульском подсвечнике XIX в. «Трійця» («Троица») троичность проявляется как по вертикали, так и по горизонтали (три свечи). В связи с нижеследующими размышлениями здесь необходимо обратить внимание и на **птичьи крылья!** [5: Ил. 60]. (См. рис. 4, 5.)

Вот характерная трехпластовая карпатская **изразцовая** печь [6: 49]. (См. рис. 6.)

На одном из изразцов [5: Ил. 91] видим изображение скрипача – главного персонажа музыкальной традиции Косовского предгорья XIX в. Для другого изразца [5: Ил. 98] характерно сочетание нескольких уровней трехпластовости: 1) скрипач, басист (лошадь), орнаментальное окружение; 2) земля, музыканты, символический подсолнух в висячих рогах. Проявляется она и в цветах одежды: 3) зеленый, красно-коричневый, желтый; и в фоновых цветах: 4) зеленый, темно-красный, светло-желтый. (См. рис. 7, 8.)

В картинке молодой свадебной пары на изразце XIX в. из подкарпатского Косова [5: Ил. 113] трехпластовость проявляется и **в частях композиции**: он, она и соединяющий их букет, и **в цветовом наборе** – красный, зеленый, желтый. (См. рис. 9.)

На гуцульском **керамическом** кувшине середины XX в. [5: Ил. 121] явственно прослеживаются три уровня орнаментации: низ, середина, верх – и три типа орнамента: 1) полосы, 2) гребешки и черточки с точками, 3) овалы с точками. (См. рис. 10, 11.)

Похожие на шерстяной **ковер** гуцульские запаски (своего рода юбки) [5: Ил. 144] являют **три типа плас- тов**. В 1-м: красные, синие, белые полосы; во 2-м: бе-

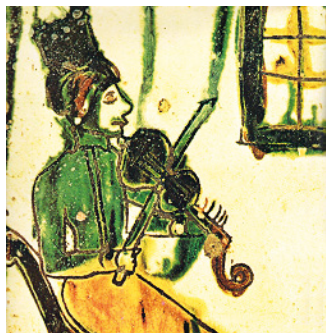


Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10



Рис. 11

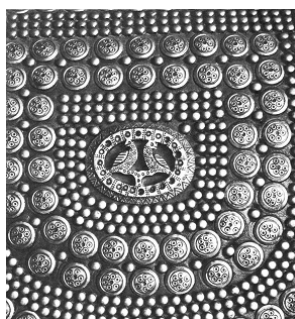


Рис. 12

лые – тонкие, одинарные, красные; в 3-м: двойные, синие – широкие.

В орнаменте гуцульской **металлической сумки** (*тобівка*) XIX в. [4: Ил. 158] отчетливо выделены: 1) маленькие белые круги, 2) большие розетки с шестью кружками и серединкой, 3) большая центральная розетка **с двумя птицами** и вокруг них – с двумя по-разному орнаментированными эллипсами. (См. рис. 12.)

Трехпластовость отчетливо проявляется в структуре традиционного места хозяев **казахской юрты** [17: 54]. Это: 1) низ кровати декорирован троичным геометрическим орнаментом; 2) ее поверхность – цветастое покрывало, белая и красная подушки; 3) ковер с тремя типами орнамента. (См. рис. 13, 14.)

Композицию места в юрте для молодых членов семьи (с висячей домброй) [17: 55] составляют: 1) низ кровати – ковер с прямыми линиями, изогнутыми и *птичьими* фигурами; 2) середина – вертикальный трехслойный ковер; три цвета – желтый, серый, красный; 3) верх – тоже трехслойный.

В традиционном коробе для продуктов [17: 131], *кебеже*, отчетливо видны **три ряда**, сверху вниз, и **три типа орнамента**. (См. рис. 15.)

Композиционная трехуровневость четко проявляется и в **современной живописи Казахстана**.

В картине Т. А. Абуова «Весенний Ала-Тау» [4: 250] трехпластовость составляют: 1) вертикаль – долина, горы, небо; 2) сочетание цветов – красно-коричневый, зеленый, белый; 3) символы – а) животных и птиц; б) зелени (листьев, леса); в) снега. (См. рис. 16.)

В полотне А. Г. Школьного (1968 г.) «Горы, цвет» [4: 241] отчетливы пласты и по композиционной вертикали: 1) предгорья с юртой, лошадьми, всадником; 2) хребты; 3) небо – и в цветовом наборе: 1) красный; 2) черный; 3) голубой. (См. рис. 17.)

В картине В. Я. Ткаченко «Иссык-Куль» [4: 237] явно прослеживаются пласты по вертикали: вода, горы, небо с символами птиц (может быть, и рыб) – и по цветовой гамме: темно-синий, светло-синий, белый. (См. рис. 18.)



Рис. 13

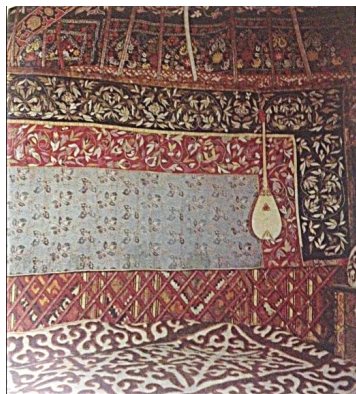


Рис. 14



Рис. 15

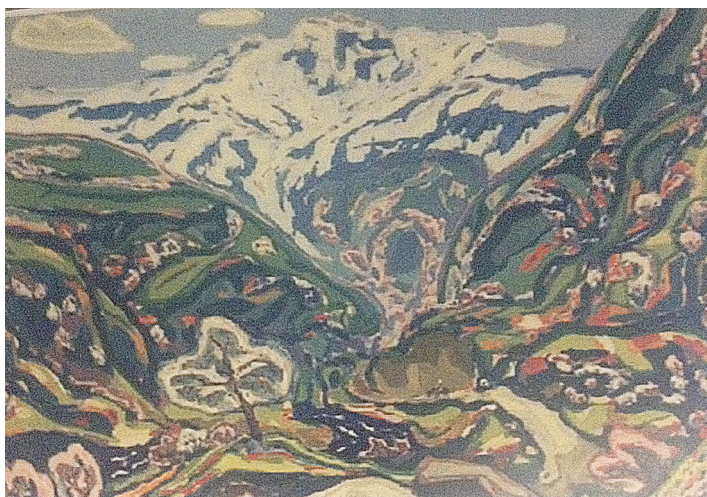


Рис. 16

Весьма любопытна в этом плане картина С. В. Козлова «Дорога» [4: 249]. Отчетливо выражен **путь** между тремя высотными уровнями – как между тремя мирами. Явственно и цветовое решение: красный с пятнами, синий, белый. (См. рис. 19.)

Трехуровневая концепция структуры мироздания выстроилась в **весьма давние времена**, что подтверждается **археологическими материалами**. Вот знаменитый «Золотой человек» [17: вклейка после с. 352], из Иссыка (Казахстан), датируемый VI в. до н. э. Вертикальная трехпластовость – Человек: ноги, корпус, голова с устремленным в небо головным убором (с пирамидой и стрелами); цветовая – красный, золотой, черный цвета по всему образу, включая чулки и мечи. (См. рис. 20 а.)

Рядом казахский свадебный головной убор девушки: низ с кольцами; вытянутая средняя часть; верх с орнитологической символикой. (См. рис. 20 б.)

Родственный материал находим в Крыму на золотом гребне V–IV вв. до н. э. [17: вклейка 3 после с. 352]: 1) низ – вытянутые вниз ребра гребня; 2) середина – горизонтальная перекладина с внутренней трехслойностью; 3) пешие и конные воины с поверженным животным (Солоха, Крым). (См. рис. 21, 22.)

На Пекторали из знаменитой Толстой могилы V–IV вв. до н. э. [17: вклейка 6] видим три уровня: два крайних с изображениями людей и животных, средний – с растительным орнаментом.

Трехпластовость структурирования ярко выражается также в пространственной *зонности* и временном *развертывании формы* произведений **традиционной музыки**.

Уже в первой строфе карпатской *полонинки* (песни, исполняемой на пастбище) [11; вариант: 22: № 165] характерные три уровня проявляются как в музыкально-слоговой ритмике (5+2+3: «1. Ой ми братчики; 2. Рано; 3. Вставаймо!»), так и в их размещении в трех высотных зонах (опорные ступени *ре – ля – до*). Подобное (при этом сохраняемое в каждой полустрофе при



Рис. 17



Рис. 18

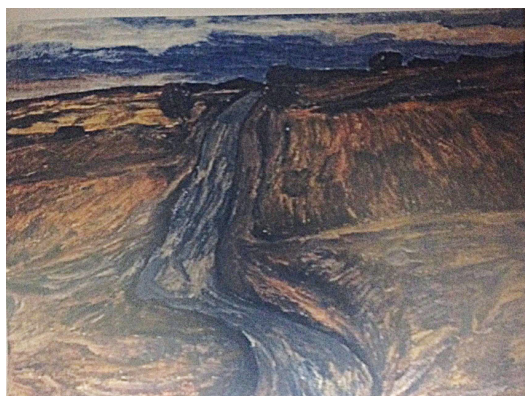


Рис. 19

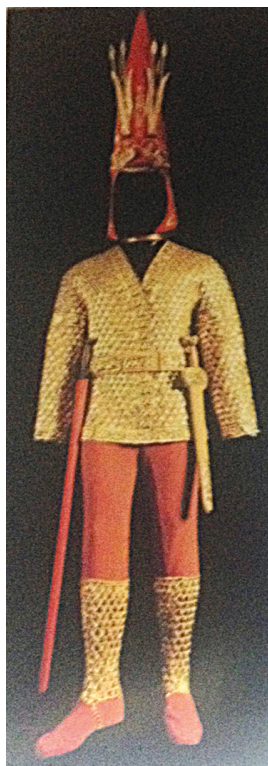


Рис. 20 а



Рис. 20 б



Рис. 21



Рис. 22

слоговой структуре 4+4+3) видим в гуцульской свадебной *ладканке* [15: № 274], а в мужском похоронном причитании («Ей, Ганнуська моя намальована! Ганнусечка моя золота!») [15: № 218] троичность сохраняется в каждой тираде как при обычном, так и при фальцетном исполнении. Трехпластовость очевидна и в гетерофонной пространственной вертикали – партии голоса, высокой (*флуерка*) и низкой (*флоера*) флейт. (См. нотные примеры 1, 2, 3.)

Нотный пример 1

Ой ви брат-чи - ки ра но вста-вай - мо!

скрипка

Нотный пример 2

♩ = 76

Ой чо-му ж ти, Ва - си - лоч - ку, не пла - чииш?

Сочетание вертикальной (высотные зоны) с горизонтальной (развертывание во времени) трехпластовостью характерно и в гуцульской ритуальной свадебной песне с закличкой *кукушки* («Ой кувала зазулечка в суботу!») [15: № 157], и в подражании приманиванию оленя [15: № 103]. (См. нотные примеры 4, 5.)

Трехпластовость проявляется и в майской обрядовой песне украинцев Северного Подляшья (Восточная Польша) «Там у майовуй росіе Ясенюко коня пасіе» [10: 85]. Мы выше отмечали, что формы *май*, *майка* связаны с матерью. Здесь встречаемся с другим значением этого корня (в Центральной Украине *майорить* – светит, блестит, закликает), связанным с месяцем маем, когда начинается пастбищный сезон и совершается первый ритуальный выгон стада.

Нотный пример 3

$\text{♩} = 90-98$

Ей Ган-нусь - ко мо - я на - ма-льо - ва - на

флуерка

флюера
середня

Ган - ну - се - че - ка мо - я до - ро - га!

Нотный пример 4

$\text{♩} = 72$

Ой ку - ва - ла за - зу - леч - ка в су - бо - ту!

скрипка

Нотный пример 5

Га-рру гр-гр мм - на - а-рру- рру гарр грр грр грр

Нотный пример 6



В покутской балладе, опубликованной великим польским этнографом и музыковедом XIX в. О. Кольбергом [19: 51; даем в авторской графике], горизонтальная трехпластовость реализуется одновременно и на макро- (между трехтактами), и на микроуровнях (внутри каждого трехтакта): ABC = A(a-b-c)-B(d-e-c)-C(d-e1-e2).

Нотный пример 7



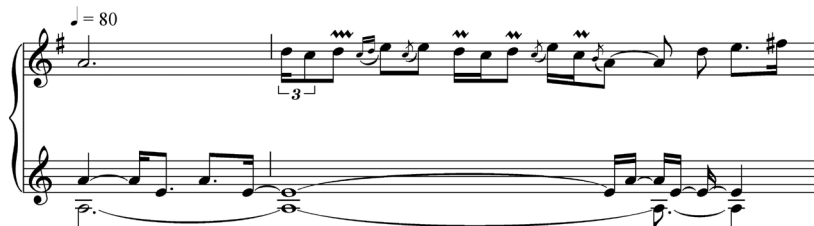
В карпатских голосовых закличках-кугеканьях нижняя и средняя опоры иногда продлеваются за счет включения других, бурдонирующих исполнителей. В сольных трембитных (*трембіта* – длинная натуральная труба) наигрышах приветствия солнцу три высотные зоны подчеркиваются выделениями основных опор: в приводимом примере – g1; d2; d1 [15: № 92].

Нотный пример 8



Параллельное звучание всех зон одновременно отражается в самой конструкции ряда пастушеских и других инструментов рассматриваемых традиций: колесной *лиры* (англ. *hurdy-gurdy*) с бурдонирующей струной, *дутки* (волынки) с басовой и двумя мелодическими трубками, многочисленных двойных флейт (*джоломiга, монтелив, двоянка, двойница...*) карпатских и балканских славян, румын и др. (при исполнении на таких флейтах включают третий – низкий горловой бурдонный голос). Вот как в этой – *лечебной* по функциональной направленности – гуцульской инструментальной композиции на *дутке* [15: № 83].

Нотный пример 9



Одновременно пространственная и временная реализации трехпластовости отчетливо проявляются в **становлении крупных форм инструментальной музыки.**

Любопытно и символично, что сам их **принцип построения** – от *нижней* зоны (в экспозиционной части) к *средней* (развивающей) и *верхней* (кульминационной) – и **характер развертывания формы**, с постепенным усилением динамики и экспрессивности, демонстрирует (несмотря на характерные локальные и национальные особенности инструментария и интонационной стилистики музыки) **единые формообразовательные идеи** в профессиональных инструментальных традициях казахов и украинцев, киргизов и сербов, башкир и карпатских горцев разных языковых групп. Традиционные казахские определения трех высотных зон и трех основных разделов кюя – *бас-буын,*

орта-буын, сага (букв.: головное звено, звено шеи, устье) могли бы стать *международными терминами* музыкального формообразования в композициях такого рода.

К числу типовых проявлений пространственной трехпластовости относятся, например, ансамбли во-лынки и скрипок в Западной Польше (Wielkopolska); традиционные ансамбли «троиста музыка» Украины и Беларуси. Вертикальная трехпластовость в таких ансамблях усилена функциональным противопоставлением роли музыкантов; согласно определениям буквинских свадебных профессионалов, различаются три партии: *мелодія, помагає, басує*) [13: 5–10].

К числу ставших уже классическими образцов крупной формы в сольной инструментальной музыке номадических традиций относится признанная наиболее полным воплощением сольной пастушеской культуры у европейских народов [23] программная поэма выдающегося гуцульского скрипача Могура «Ранок в Карпатах» («Утро в Карпатах») – с имитацией трембитного приветствия ***восхода солнца, пения птиц***, инструментальных и песенных диа- и триалогов, танца с характерными присвистами [21: 72–76; 15: 168–174]. В этом же кругу – казахские домбровые кюи Курмангазы «Ала-Тау» и одно из ярчайших творений мировой инструментальной музыки – гениальный кюи Курмангазы «Сары Арка» («Золотая степь»), с сочетанием вертикальной (пространственной) и горизонтальной (временной) трехпластовости [18: 189–192]².

Думается, такие типологические параллели не случайны. И объясняются не только функциональной типологией скотоводческих культур.

Трехслойное пространственное и тесно с ним связанное временное представление о мироздании – осно-

² Рамки статьи не позволяют привести нотации этих произведений, но указанные их публикации читателю вполне доступны.

вополагающие идеи **древнейшей монотеистической религии – тенгрианства**, исторически отчетливо фиксируемой у кочевых тюркских культур Центральной и Северной Азии ок. 5 тысячелетия до н. э. Распространение идей и культурного опыта тенгрианства в Европе могло идти от **гуннов** (особенно интенсивно – во II–III вв. н. э.).

Концепция крупнейшего исследователя древних культур Центральной Азии А. Н. Бернштама об историческом значении движения гуннов на Запад, о всемирно-исторической роли Атиллы отражает и представления о гуннах как носителях новой, передовой культуры, как об «освободителях Европы» [17: 587–588]. На Ближний Восток в III–I вв. до н. э. тенгрианство принесли тюрки – *сыры* и *огузы*. Тенгрианство, безусловно, могло существенно сказаться на становлении более поздних мировых религий: иудаизма, христианства, ислама.

Рассмотренный в настоящей статье материал говорит о том, что тенгрианство не разрушило более древние языческие представления о мироздании, а, аккумулировав их, оставило **существенный след в традиционном сознании и искусстве** многих народов Азии и Европы. Напомним лишь о некоторых положениях тенгрианства, существенных для наших размышлений:

1. В основе мироздания – **единый**, высший, вседуший и несущий блага Бог – Тенгри.

2. Существование двух миров: земного и духовного.

3. Значительная роль Симурга – **священной птицы**, отраженной и в эмблеме тенгрианства (а также зороастризма).

4. Отношение к **природе** как к **живому существу** (последовательные приверженцы животноводства гучулы и сегодня считают, что «землю нельзя пороть!»).

5. Особое, второе по значимости положение богини **Умай**.

6. 25 декабря считалось днем рождения солнца.

7. Особое значение прихода Весны. У зороастрийцев новый год (современный Наурыз) наступал в день весеннего равноденствия. Следы *весеннего нового года* с характерными обрядовыми шествиями и сегодня фиксируются в реальной этнической практике белорусских и польских волочечников, во многих карпатских и балканских традициях, а сами шествия, как **движение между мирами**, – в зимних обходах домов колядовщиками, ежегодных весенних шествиях на пастбище, похоронных и свадебных переходах у многих восточноевропейских (да и не только «восточно-»!) народов.

8. В числе важнейших тенгрианских культов – культ *священных гор* и культ *предков* (как проявления **связи миров**).

9. В числе главных символов тенгрианства – крест с внутренним или внешним кругом. Сочетание креста и круга (розетки) – один из главных знаков-оберегов в орнаменте и пространственной символике традиционной музыки многих народов Средне-Восточной и Юго-Восточной Европы.

Пастушеские традиции в этом плане оказались в своей творческой практике наиболее устойчивыми, хотя и сохраняются, уже давно, без опоры на осознание и осмысление исходной идеологии и веры.

А ведь тенгрианству уже 7 тысяч лет!..

Да и многие другие исторические и этнокультурные феномены еще ждут своего объяснения при нелинейном, сопоставительном изучении различных проявлений и форм музыки, временных и пространственных искусств и архитектуры.

Литература

1. Актуальные проблемы когнитивной музыкологии: Матлы Междунар. науч.-теор. конф. (Санкт-Петербург, 20–21 июня 2011 г.) / [Ред.-сост. И. В. Мациевский]. СПб., 2011.

2. Аманжол Б. Т. О сакрально-пространственном анализе музыки // Контонация: Перспективы музыкального ис-

кусства и науки / отв. ред. А. А. Тимошенко. СПб., 2011. С. 14–22.

3. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Инструментальная музыка казахского народа. Алма-Ата, 1986. С. 39–48.

4. Батурина О. В. Пейзажная живопись Казахстана. Алматы, 2009.

5. Гоберман Д. Н. Искусство гуцулов. М., 1980.

6. Гоберман Д. Н. Росписи гуцульских гончаров. Л., 1972.

7. Јовановић Јелена. Старинске свадбене песне и обичаји у горњој Јасеници (у Шумадији). Београд, 2002.

8. Завальнюк А. Ф. Українські літні обряди та пісні. Вінниця, 2008.

9. Куйші Дина Тарту / А. У. Токтаган, А. А. Токтаган. Алматы, 2011. [Kuishi Dina Tartu / A. U. Toktagan, A. A. Toktagan. – Almaty: «Aziya – Arna», 2011.

10. Мацевский И. В. В пространстве музыки. СПб., 2013. Т. 2.

11. Мацевский И. В. Из экспедиционных записей 1983 г. [Архив автора]

12. Мацевский И. В. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы, 2007.

13. Мацевский И. В. Троица музыка – к вопросу о традиционных инструментальных ансамблях // *Artes populares*. Budapest, 1985. № 14. С. 95–120.

13 а. Мацевский И. В. Тюрко-славянский аспект взаимосвязей традиционной музыки, временных и пространственных искусств (к проблематике сравнительного искусствознания) // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 3(23). С. 88–94.

14. Мацевська В. І. Ідеї Климента Квітки і сучасна комплексно-апробаційна та когнитивна методика дослідження традиційної інструментальної музичної культури // Народна творчість українців у просторі та часі. Луцьк, 2010. Вип. 3. С. 100–109.

15. Мацевський І. Музичні інструменти гуцулів. Вінниця, 2012.

16. Муканов М. С. Казахская юрта. Алма-Ата, 1981.

17. Нарымбаева А. К. Туран – колыбель древних цивилизаций. Алматы, 2009.

18. *Тогтаган А., Эбугазы М.* Курмангазы куйлер. Алматы, 2005.
19. *Kolberg O.* Dzieła wszystkie. Wrocław; Poznań, 1963. T. 30.
20. *Maciejewski I.* The Structure of the Universe in Music and Spatial Arts of Nomadic People // International Council for Traditional Music (ICTM). 43rd World Conference (Astana, 16–22 July 2015) / Abstracts. P. 113.
21. *Maziewski I.* Zum Programmcharekter in instrumentaler Volksmusik // Beiträge zum Musikwissenschaft. Berlin, 1972. Jg. 14, H. 1. S. 63–76.
22. *Mierczyński St.* Muzyka Huculszczyzny. Kraków, 1965.
23. *Stockmann E.* Die Darstellung der Arbeit in der instrumentalen Hirtenmusik // *Studia instrumentorum musicae popularis*, II. Stockholm, 1974. S. 233–236.

Синопсия – синтез цвета и музыки или новый вид искусства?

Несмотря на то что идеи взаимодействия света/цвета¹, звука и музыки возникли и развились на протяжении последних нескольких веков, в настоящее время размышления о синоптической связи² между звуком и цветом не нашли достойного выражения и применения, на что в полной мере можно было бы рассчитывать в силу потенциала синтеза искусств, современных технических возможностей и научного прогресса в изучении данного вопроса.

Сегодня невозможно представить единые формы отношений между звуком и цветом ввиду отсутствия представления об унитарной целостной и объективной системе связей этих явлений.

Существует необходимость выявления системы светомузыкального синтеза. Сложность данной системы кроется как в оценке специфики искусств, физических и физиологических аспектов и особенностей влияния, оказываемых светом и звуком на человека, так и в объективной необходимости их объединения.

¹ Понятия «свет» и «цвет» взаимосвязаны в контексте идентификации физической величины – света как значений длин волн всего видимого диапазона излучения, которые в конкретном значении зрительная система человека определяет как конкретный цвет. В тексте статьи мы будем использовать оба понятия, имея в виду «цвет» как частное понятие «света».

² Синопсия – «цветной слух» (от греч. *synaps* – взаимосвязь + греч. *opsis* – зрение) – физиологическая взаимосвязь между слухом и зрением, проявление синестезии, возникновение зрительных цветовых ощущений при прослушивании музыки.

Сущность этого слияния – неразрывность единения создаваемого дуумвирата. На примере цветомузыкальных идей А. Н. Скрябина и Н. А. Римского-Корсакова и на основе теории психологического воздействия, через художественно-выразительные свойства цвета В. Кандинского необходимо осветить вопросы звукоцветового соответствия [16: 44]. Невозможно обойти стороной и исследования, посвященные влиянию света и звука на психофизиологическое состояние человека.

Трактуя явление синопсии как синтез музыкального начала и цвета, как некий «новый синтетический вид искусства», связанный непосредственно с музыкой, в данной работе мы делаем основной акцент на «светомызыке» как единении понятий «свет» и «звук».

Предпримем также попытку объединить опыт более ранних исследований вопроса о слиянии искусств в новый вид «синтетического искусства». При изучении вопроса «цветного слуха» выявилась необходимость мультидисциплинарного подхода к данному явлению. Мы осознаем безусловную важность дальнейшего глубокого научного изучения этого явления, рассматривая его еще и как психофизиологический инструмент воздействия, отражающий один из самых ярких видов синтеза искусств – цвета и музыки, а также как действенный целевой метод влияния на психоэмоциональное состояние человека. Это даст нам возможность заглянуть не только в безграничный и волшебный мир светомызыки, но попытаться расширить сферу эстетики с помощью более глубоких форм психофизиологического воздействия искусства.

Сам факт взаимодействия разных видов ощущений (ощущений двух разных модальностей) проявляет себя в том весьма своеобразном явлении, которое имеет название *синестезия*.

Что такое синестезия? Это процесс, в котором под воздействием определенного раздражителя одного из видов ощущений (одной модальности) возникают ощущения, которые свойственны совсем иному виду ощу-

щений (другой модальности). Особенно часто имеет место зрительно-слуховая синестезия.

Это процесс, при котором под воздействием звуков как раздражителей, у человека возникают некие зрительные образы. В свою очередь, само существование явления синестезии – прямое свидетельство и доказательство взаимной связи систем нашего организма (ил. 1).



Ил. 1. Схема возникновения синестетических связей [19]

Образы, которые возникают вследствие синестезий, носят весьма своеобразный характер, который с одинаковой долей правдомерности можно соотносить и с определенным родом представлениями, и с особыми ощущениями. Важно отметить, что у людей, обладающих синестетическими способностями, образы носят порой навязчивый характер, как нечто, дающееся

им неотъемлемо от прямых ощущений, а не как то, что они произвольно могут вообразить или придумать. В настоящее время имеется достаточное количество литературы, посвященной явлениям синестезии.

Эти явления могут наблюдаться в самых различных областях ощущений. Фотизмы, например, это появление световых и цветовых ощущений, не вызываемых зрительными восприятиями. Если же эти образы являются окрашенными, то их называют хроматизмами, что означает появление световых и цветовых ощущений, не вызываемых зрительными восприятиями и имеющих ярко выраженную цветовую окраску. Если подобные синестетические образы носят слуховой характер, то мы имеем дело с фонизмами, т. е. с такой формой синестезии, при которой звуки воспри-

нимаются при воздействии стимулов иной, не слуховой модальности. В интересующем нас случае особый интерес представляет физиологическая взаимосвязь между слухом и зрением. Это один из частных случаев синестезии, а именно – синопсия, т. е. «цветной слух» (возникновение зрительных цветовых ощущений, образов при прослушивании музыки).

Несмотря на кажущуюся необычность многих синестезий, склонность к взаимосвязыванию посредством образа различных органов чувств необходимо признать достаточно широко распространенной и естественной. Нельзя опровергнуть факт понимания всеми нами смысла таких выражений, как «кричащий цвет», «блестящая игра на инструменте», «богатый звук», «кислый запах», «острый язык», «слащавая речь» и т. п. Все эти достаточно простые примеры, несомненно, свидетельствуют о том, что между впечатлениями различных видов модальностей (и чувствительности!) для нас вполне нормально и даже естественно ощущать какие-то внутренние связи, которые не выглядят для нас чем-то аномальным и неприемлемым.

«Идеи взаимодействия света, звука – цветомузыкальные идеи А. Скрябина – возникли и развились на фоне широко распространенных в XIX в. в русской музыкальной среде тенденций сближения музыки и живописи. Мысли о синоптической связи между цветом и звуком были озвучены еще Н. Римским-Корсаковым³, также этому вопросу много внимания уделял пианист, композитор и теоретик А. Н. Дроздов⁴. На основе цве-

³ Изучением «цветного слуха» как явления занимались Б. Асафьев, Ф. Лист, Р. Вагнер, Г. Берлиоз, Н. Римский-Корсаков, А. Скрябин. Это было толчком к новаторским идеям о цвето-звуковой природе соответствий. Здесь мы говорим о «цветном» восприятии изолированных тональностей или тембров.

⁴ А. Н. Дроздов известен также как автор многочисленных статей и брошюр по вопросам русского и западноевропейского искусства.

товых ассоциаций строила уроки в своей школе известная преподаватель музыки А. Захарьина-Унковская» [8: 44]. С другой стороны, тяготение к музыкальному началу ощущается и в изобразительном искусстве, которое в это время сближается с музыкой. Общие задачи изобразительного искусства этого периода можно охарактеризовать как отход от литературной сюжетной линии и поиск эмоционально-выразительных элементов за счет выразительности элементов формы [11]. В. Кандинский⁵ дает четкие пояснения о влиянии цвета на восприятие человека видимых им образов и их воздействие на психику [8: 42].

Описанное выше явление синопсии, заключающееся в том, что лица, одаренные тонко развитым слухом, при звуковом восприятии испытывают также ассоциацию светового ощущения, именно в этом заключается сам «факт» звукоцветового соответствия, – факт, не подлежащий оспариванию и независимый от какой бы то ни было научной теории. Мы знаем выдающихся людей, обладавших этим «слуховым зрением», среди них писатель Э. Т. А. Гофман, композиторы Р. Вагнер, А. Н. Скрябин и Н. А. Римский-Корсаков [1: 7].

Существуют предположения, что такие ассоциации обусловлены определенными физиологическими особенностями, существующими между слуховыми и зрительными нервными центрами. Это объяснение чисто физиологическое, и оно как бы предполагает полную тождественность двух цветовых восприятий у всех лиц. Но мы знаем, что это явление не наблюдается. Другое объяснение – психологическое: оно допускает существование промежуточной стадии. С одной стороны – цвет, с другой стороны – звук могут пробудить в нас совершенно разные состояния и настроения, зачастую весьма сходные между собою, отсюда и проис-

⁵ Основной свой труд – «О духовном в искусстве» – написал в 1910 г. в Мюнхене на немецком языке. Переиздавался на разных языках.

текает ассоциация звуков и цветов. При таком объяснении остается большой простор для индивидуальных проявлений. Однако ни то, ни другое объяснение пока не могут быть признаны исчерпывающими.

Сама идея «увидеть» музыку видоизменялась в процессе становления культуры под воздействием не только развития сознания, но и теории познания, через которые прошло восприятие человеком самой слышимой и видимой нами природы: от внечеловеческой данности ее законов до понимания искусства музыки и света как сложнейшего психоэмоционального, эстетического, психофизиологического, социального, и т. д. явления.

«Сущность полифонического синтеза (процесса “видения музыки”), – писал Б. Галеев, – не организованная совокупность разнородных составляющих (конгломерат), но организованное целое, наконец, органическое целое, когда между синтезируемыми составляющими получается некая система взаимосвязей, которая имеет характер исключительно целостной структуры.

Именно слухозрительная полифония является наиболее достоверной и наивысшей формой отображения нашей действительности в светомузыке, и только при подобной связи звука и света новое искусство обретет свойства саморазвивающегося художественного организма и право считаться самостоятельным искусством» [6: 79].

Обогащение изолированного вида искусства за счет «образной эстетики» других видов закономерно и желательно. Однако в синтетических произведениях искусства заимствованные ассоциации часто создают эффект многократного резонанса, т. е. играют роль количественно-усиливающую.

К двум основаниям, на которых зиждется идея светомузыкального взаимодействия, относятся: физиологическое, связанное с функционированием воспринимающих систем человека, и культурное – как синтез искусств, формирующий более мощное воздействие одного из них посредством другого.

Говоря о системе «звукоцветового соответствия», присущей людям, обладающим синестетическими особенностями, можно выделить некоторые общие черты. Во-первых, элементом, дающим толчок к появлению световой ассоциации, является не отдельный звук, а комплекс звуков, зависящий от их звуковысотности и гармонических свойств конкретной тональности. Во-вторых, ассоциации цветов рождаются не смежными (хроматически) тональностями, а «родственными», т. е. соседними по квинтовому кругу. В-третьих, ощущение большей силы вызывается не динамическим усилением звука, а повышением его тесситуры, т. е. переходом в верхние регистры.

«Что же касается до частных, до отдельного фиксирования ассоциации тональностей с цветами, то тут мы – согласно Л. Сабанееву – встречаемся с таким разнообразием индивидуальных особенностей, что в них трудно даже ориентироваться» [15]. Как пример такого разнообразия приведем таблицу синопсических ассоциаций А. Н. Скрябина и Н. А. Римского-Корсакова (см. ил. 2).

При сравнении цветовых ассоциаций, представленных в таблице, видна полная зависимость их от личных особенностей конкретного лица. Хотя надо отметить, что цветовые ощущения Скрябина выглядят стройнее и могут быть до известной степени сопоставимы с теоретическими основаниями. «При расположении тонов по квинтовому кругу некая упорядоченность этой теории определенно видна. Цвета идут почти точно в спектральном порядке, давая отклонения лишь в некой интенсивности ощущения (например, E-dur – белесоватый лунный). Для тонов Es и B в спектре не оказывается места: эти тона имеют, по ощущениям Скрябина, не определенный цвет, но явно выраженный металлический колорит» [15].

Можно также сделать вывод о нетождественности и отсутствии полной стандартизации цветовых ассоциаций разных людей из таблицы, приведенной ниже, хотя некоторое сходство, конечно, есть (см. ил. 3).

		
<i>До</i> мажор	Красный	Белый
<i>Соль</i> мажор	Оранжевый	Коричневый, золотистый
<i>Ре</i> мажор	Желтый	Желтый
<i>Ля</i> мажор	Зеленый	Розовый
<i>Ми</i> мажор	Голубой	Синий
<i>Си</i> мажор	Белесовато-синий	Темно-синий
<i>Фа-диез</i> мажор	Синий	Серо-зеленый
<i>Ре-бемоль</i> мажор	Фиолетовый	Темный, теплый
<i>Ля-бемоль</i> мажор	Пурпурно-фиолетовый	Серо-фиолетовый
<i>Ми-бемоль</i> мажор	Серый, стальной	Серо-синий
<i>Си-бемоль</i> мажор	То же	То же
<i>Фа</i> мажор	Красный	Зеленый

Ил. 2. Сравнительная таблица синописических ассоциаций
А. Н. Скрябина и Н. А. Римского-Корсакова

			Three Centuries of Color Scales											
			C	C#	D	D#	E	F	F#	G	G#	A	A#	B
Isaac Newton	1704		Red		Orange		Yellow	Green		Blue		Purple		Pink
Louis Bertrand Castel	1734		Blue	Teal	Green	Yellow	Orange	Red		Purple	Pink	Yellow	Green	Blue
George Field	1816		Blue		Purple		Red	Orange		Yellow		Green		Blue
D. D. Jameson	1844		Red	Orange	Yellow		Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Red
Theodor Seemann	1881		Red	Orange	Yellow		Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Red
A. Wallace Rimington	1893		Red	Orange	Yellow		Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Red
Bainbridge Bishop	1893		Red	Orange	Yellow		Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Red
H. von Helmholtz	1910		Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green
Alexander Scriabin	1911		Red	Pink	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink
Adrian Bernard Klein	1930		Red	Orange	Yellow		Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Red
August Aeppli	1940		Red		Orange		Yellow		Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green
I. J. Belmont	1944		Red	Orange	Yellow		Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Red
Steve Zieversink	2004		Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green	Blue	Purple	Pink	Yellow	Green

Ил. 3. Сравнительная таблица изменений цветовых ассоциаций
тонального восприятия звука во временном срезе 1704–2004 [20]

В качестве промежуточного вывода можно воспользоваться следующими заключениями Е. А. Лупенко:

«1. Полученные цветозвуковые соответствия несут, за небольшим исключением случаев, очень неоднозначный характер и определяются уже сформировавшимися (в процессе воспитания, профессиональной деятельности, творчества) у каждого отдельного человека весьма устойчивыми индивидуальными представлениями о характере звучания того или иного музыкального элемента. Из этого следует, что нельзя констатировать существование некой единой схемы – системы цветозвуковых соответствий-ассоциаций. По некоторому мнению, такая некая система отсутствует в принципе, как факт. Однако здесь можно предположить факт наличия у разных людей своих собственных – индивидуальных – синестетических схем взаимоперевода “звук–цвет”.

2. Определенно можно говорить об весьма условном, ассоциативном и абсолютно метафорическом характере цветозвукового параллелизма. В основе этого “перевода” лежит эмоционально-смысловая переоценка звучания музыкальных элементов и соответствующих им определенных цветов. И тогда мы имеем дело с классическим межмодальным переходом, а именно: звук – эмоция – цвет.

3. Присутствие же довольно большого количества разнообразных нецветовых ассоциаций, которые носят произвольный характер и связаны с ощущениями других модальностей, может свидетельствовать о наличии определенных интермодальных взаимосвязей и участии своеобразного механизма, так называемого эмоционального обобщения, который выявляет себя как раз при цветозвуковом сопоставлении. Именно это обстоятельство может свидетельствовать в пользу определенной универсальности этого механизма и подтверждать идею о существовании определенных инвариантных связей-структур, которые с ним связаны.

4. Можно отметить относительную общность таких цветозвуковых соответствий, как соотнесение более темных цветов к минорному ладу по сравнению с мажорным ладом. И, соответственно, – более светлых цветов – более тесситурно высоким звукам по сравнению со звуками более низкой звуковысотности, что в свою очередь как раз и может совпадать с полученными ранее данными.

5. Факты исследований цветозвуковых соответствий подкрепляют мысль о неспецифичности процессов, которые лежат в основе подбора звука к цвету и, наоборот, которые базируются на эмоционально-смысловой оценке звучания музыкальных элементов и соответствующих цветов» [10: 34].

Говоря о разного рода влиянии цвета и звука, нельзя обойти вниманием и позицию в этом вопросе всемирно признанного художника, по сей день пользующегося громадным авторитетом среди цветопсихологов, – Василия Васильевича Кандинского и его трактат «О духовном в искусстве».

О психологическом воздействии цвета известно давно. «Цвета действуют на душу: они вызывают чувства, пробуждают эмоции и мысли, которые способны нас успокаивать или волновать, печалить или радовать», – писал Гете [7: 64]. По В. Кандинскому: синестезия – это результат психического потрясения через ассоциацию. Т. е. зритель, наблюдающий изображение, испытывает как физиологическое, так и психическое воздействие, и, как следствие единства этих факторов, открывается возможность воздействия на человека на более высоком уровне сознания – психоэмоциональном. В результате физиологической реакции организма на это воздействие через ассоциативный ряд и последующее возникновение чувств-эмоций у зрителя формируется некий душевный отклик.

В главе «Язык форм и красок» он писал: «Желтый цвет определенно характерный – земной цвет. Синий – это бесспорно цвет неба. Когда синий окунается в чер-

ное, он обретаёт призыв нечеловеческой печали. Чем светлее синий становится, тем более он становится как бы беззвучным, пока он не перейдет в состояние тихого абсолютного покоя – и не станет белым. Голубой же цвет, представленный именно музыкально, сильно похож на флейту. Синий – на виолончель и, становясь все темнее, становится похож на чудесные звуки контрабаса. В глубокой торжественной форме звучания синий можно сравнить с низкими звуками органа... Фиолетовый цвет – это охлажденный красный, как в физическом, так и в психическом смысле. Имеет характер чего-то болезненного, погасшего, имеет в себе что-то печальное... Его звучание сходно со звуками английского рожка, свирели и в своей глубине – с низкими тонами деревянных духовых инструментов (например, фагота)...» [8: 68].

По столь конкретному описанию художником своего понимания цветовидения и цветоощущения можно было бы предположить, что эта теория послужила Кандинскому основой для создания его живописных произведений. Однако в творчестве мастера наблюдался большой разрыв между теорией и практикой. Так, под термином «внутренняя необходимость» в живописи В. Кандинский понимал реализм, но, как мы знаем, он творил в нереалистической манере.

«Реальная эстетическая необходимость в синтезировании света и музыки появилась – согласно Б. Галееву – только на рубеже XIX–XX вв. В этот период искусства музыки и живописи в своем непрерывном развитии нашли свои новые эстетические точки для объединения. Композиторы соревновались в достижении, казалось бы, невозможного – в своем желании показать свет – как “видимое”, через некое более сложное понимание гармонии и видение инструментровки. Только сами их названия подтверждают этот факт. У Ференца Листа это “Блуждающие огни”, “Серые облака” и цикл пьес по произведениям художников возрождения. У Модеста Мусоргского – “Картинки с вы-

ставки” и “Рассвет на Москве-реке”. У Клода Дебюсси это проявляется в произведениях “Отражения в воде”, “Фейерверк”, “Золотые рыбки”, “Лунный свет”. Буйством красок перекликался с французскими композиторами-импрессионистами Н. А. Римский-Корсаков.

У А. Н. Скрябина музыка была уже готова засиять настоящим светом в произведениях: “Гирлянды”, “К пламени”, “Темное пламя”. Как раз именно А. Н. Скрябин в 1910 г. ввел, впервые в мировой музыкальной практике, в симфоническую партитуру своей же симфонической поэмы “Прометей” партию света – “Luce”. Видоизменения цвета у Скрябина следуют развитию его тонального плана произведения. Все эти изменения идут согласно “цветному слуху” композитора, который ассоциировал цвета и тональности. Идея Скрябина не была единственной. После Скрябина вписывают в свои партитуры “свет” такие композиторы, как А. Шёнберг, И. Стравинский, А. Банток в Англии, А. Ласло в Германии. Не остались в стороне и советские композиторы – В. Щербачев, Р. Щедрин, А. Немтин...» [2: 12].

Итак, пути развития союза света и звука не были однозначны и сопрягались с поисками природных аналогий между звуком и цветом как физическими явлениями.

«И. Ньютон, создавший свою теорию всемирного тяготения на основе развития работ Кеплера, оказался под властью декларируемых в ней идей божественной предустановленности музыкального порядка в мире и потому счел возможным сравнить впоследствии, при изучении спектра, синусы углов преломления выделенных им семи цветов с отношениями семи тонов в октаве. Сам Ньютон, отметивший эту звуко-цветовую аналогию, не предполагал, однако, создать на ее основе новое искусство. Первым подобную идею выдвинул Л.-Б. Кастель (1688–1757) [15], совместивший “открытие” Ньютона с высказанным ранее риторическим вопросом А. Кирхера о возможности видеть музыку» [3: 46].

Наука пошла своим путем, отличным от музыки и живописи. Сегодня рассчитаны эквиваленты длин волн, частотных колебаний звуков и цветовой окраски хроматического звукоряда. Но такой буквальный перевод звуков в цвет путем прямого сопоставления конкретной ноты с конкретным цветом, исходя из равенства звуковой гаммы и спектра в числовом значении (7 нот = 7 цветов), получил вполне закономерный итог: «...сфабриковать произведение искусства, не будучи при этом художником, средствами простого копирования. Расчет на то, что в результате просто однозначной “трансформации” музыки в свет можно получить, игнорируя и не проходя через творческие муки, без затрат мыслительной энергии, творческой энергии, фактически из ничего абсолютно новые эстетические и духовные ценности, новую значимую форму, может говорить нам лишь либо об отсутствии уважения к самой работе “художника”, либо о полнейшем непонимании ее сути и специфики. А факт ожидания подобного же рождения светомузыки именно и только *ex machina* объясняется общей болезнью “машинопоклонничества”, проявление которой кроется в стремлении “переложить ответственность” с человека в связи его ненадежностью на “мертвое” устройство, которое просто не представляется невозможным понять, но которое, в свою очередь, способно обладать некой объективностью» [4: 62].

Любой механический процесс творения мертворожден и не может называться творчеством, которое призвано созидать, а значит, рождать в нас эмоции, душевные переживания и нести, в первую очередь, духовные ценности.

Из вышесказанного можно сделать вывод о несостоятельности концепции, базирующейся на простом сопоставлении физических величин (длин волн и частотных колебаний) в силу целого ряда объективных причин. Б. Галеев утверждает: «Во-первых, для искусства невозможность “машинного” моделирования яв-

ляется абсолютно и непререкаемо принципиальной. Любое искусство как форма общественного и социального сознания не только не способно к предельной формализации, но и не редуцируемо до физических, физиологических или психологических процессов. Во-вторых, ложная предпосылка – это абсолютно точно, неоправданное предположение и глубочайшее заблуждение, что некая сумма результатов поэлементного “перевода” даст “эстетически значимое целое”, причем эквивалентное оригиналу. В-третьих, не берется в расчет вся историческая “изменчивость” выразительных средств музыки и визуальных искусств. Что, в свою очередь, сводит к нулю все поиски абсолютных и универсальных алгоритмов “перевода”. И, наконец, в-четвертых, результат предполагаемого “перевода” при стремлении добиться его адекватности оригиналу будет в действительности входить с ним в постоянные “незапланированные” противоречия, так как именно появлением обязательных “помех” при передаче “сообщения” другим “кодом” и отличается внешне-эстетическая информация от семантической» [5: 138].

На сегодняшний день эти аргументы дают нам право сделать вывод о невозможности прямого «перевода» музыки в свет. Но если проблему «перевода» звука в свет рассмотреть как проблему **синтеза** музыки и динамической светоживописи, то это уже не прямой «перевод» музыки в движущийся цветоцветовой ряд, а создание новых форм художественной выразительности, новые художественные произведения и, в конце концов, новый вид искусства, который базируется не на физическом соответствии звука цвету, а на эстетических принципах и психофизиологическом основании восприятия дуумвирата искусств. Ведь при одновременном задействовании слуха и зрения ассоциации, вызываемые музыкой и зрительными образами, будут более устойчивыми и яркими по сравнению с восприятием каждого в отдельности.

«Основная цель синтеза света и звука, – как считал Б. Галеев, – добиться нового художественного

качества, отражения той сложности связей, которая существует между отдельными сторонами явлений “многоголосной” действительности, отразить реальную “полифонию”, никоим образом не сводимую к тривиальной синхронности этих “голосов” (по форме их воздействия и значимости). Унисон, естественно, возможен, но лишь как частный, простейший случай полифонии, и именно с его освоения, как менее всего “отягощенного смыслом” приема, и начинается осознание возможностей синтеза во всех слухозрительных искусстваах» [6: 78].

Нельзя забывать, что восприятие синтетического искусства нужно рассматривать и с позиций учения о высшей нервной деятельности. Такой подход совершенно необходим, так как художественный образ – это объективная идейно-эмоциональная концепция, заложенная в произведении искусства и субъективно воспринятая человеком на основе его жизненного опыта, многочисленных ассоциаций, представлений, конкретных ощущений и впечатлений.

При этом концепцию восприятия свето-цветомузыки должно решать в аспекте не только эстетико-психофизиологическом, но и в физико-математическом. Ведь музыка – это целый комплекс различных средств выразительности, создающих художественный образ, но он воплощен с помощью звуков, а значит – физических явлений. «Основываясь на “резонансе восприятия”, не любую музыку можно сочетать со светомцветом, – указывает Е. Назайкинский. – Иногда “светоживопись” может разрушать восприятие музыки, а цель нового синтетического искусства состоит как раз в том, чтобы усилить его с помощью световцвета. Психофизиология восприятия синтеза музыки и динамической светоживописи сложнее, чем психофизиология восприятия музыки» [13].

Важно помнить, что вопрос синтеза света и звука в искусстве выходит далеко за пределы самого искусства. Мы часть мира, в котором сосуществуем с огром-

ным количеством явлений, с которыми должны соприкасаться. Ощущения (модальности), окружающие нас, могут быть как приятными, так и неприятными, и с этим нельзя не считаться, особенно зная, что мир вокруг нас мы воспринимаем главным образом двумя сенсорными системами: зрительной и слуховой. Все звуки и вся зрительная информация, осознаем мы это или нет, сильнее всего образом влияют на наше сознание (психоэмоциональное состояние) и самочувствие (физиологическое и психофизиологическое), поэтому обращаться с ними необходимо весьма умело. Свет и звук создают изменения в работе головного мозга, стимулируя его деятельность через основные сенсорные системы – слух и зрение.

Используя различные виды и способы воздействия, можно вызвать резонанс в разных системах или частях нашего организма. Мы можем активизировать как физиологическую (системную), так и эмоциональную активности. Это важно не только в контексте эстетики восприятия, но и в плане получения эмоционального отклика. Таким способам воздействия можно найти интересное применение не только в искусстве, но и в различных других областях жизнедеятельности человека.

Вибрационная (волновая) природа звука и света способна создать язык, который, в свою очередь, понимают и наше тело, и наш мозг (сознание). Если считать светомузыку языком, информационной системой, то перед нами открываются совершенно новые возможности для понимания ее влияния на человеческий мозг, а значит – на весь организм в целом.

Сегодня можно аргументированно утверждать о наличии явления так называемой естественной аудиовизуальной стимуляции. Основано оно на возможностях звука и света оказывать мощное воздействие на работу мозга, и, в свою очередь, может стать «проводником», промежуточным звеном – тем самым мостом, через который могло бы идти сообщение между нами

и нашим организмом на уже ином, светомузыкальном уровне. Основной идеей комплексного воздействия на восприятие человека является идея взаимовлияния органов чувств при их совокупной стимуляции. Одной из основополагающих работ в этой области мы считаем работу С. Кравкова «Взаимодействие органов чувств» [9]. Идеи целостности человеческого организма, главным образом с точки зрения имеющихся в нем нервных влияний (А. Д. Сперанский [9: 4]), свидетельствуют о том, что любое вмешательство в работу нервной системы всегда является не только локальным процессом, но влечет за собой большую или меньшую перестройку нервной системы в целом.

В настоящее время уже апробируются и предлагаются в лечебно-экспериментальных целях отдельные варианты аудиовизуальной стимуляции для прямого воздействия на психофизиологическое состояние человека. Как пример подобного аудиовизуального воздействия можно привести исследование влияния фрагментов светомузыкального спектакля театра «Люкс Этерна» (Lux aeterna theatre) на психофизиологическое состояние человека. Данные исследования проводились на базе Санкт-Петербургского национального исследовательского университета информационных технологий, механики и оптики (Университет ИТМО).

Дальнейший прогресс в области светомузыкальной деятельности и искусства зависит от создания комплекса средств, направленных на решение нескольких вопросов. Среди них: разработка современных технических методов организации светового отображения музыкальных произведений; исследование информативных признаков и алгоритмов преобразования «музыка – цвет», «музыка – форма», «музыка – динамика изображения»; проведение психофизиологических экспериментов восприятия светомузыкальных произведений.

Сама проблема в ее философско-эстетическом аспекте не имеет еще какого-либо определенного решения и общепринятой интерпретации, которые могли бы служить в качестве обязательного руководства к действию.

Наша статья подводит промежуточный итог многолетнему теоретическому изучению данного феномена и экспериментов, проводившихся специалистами, людьми разных профессий и направлений исследования на пути поиска и реализации как «нового» в искусстве, так и технических средств воздействия на психоэмоциональную и психофизиологическую составляющую организма человека.

Рассматривая проблему с естественнонаучной точки зрения, можно констатировать, что результаты исследования аудиовизуальных систем показали возможность их влияния, например на работоспособность человека [12: 5]. Факт такого влияния доказательно неоспорим, что дает право сделать заключение об определенной степени возможности оказывать конкретные – целевые – виды воздействия на человека с помощью одновременного направленного оперирования звуком и светом.

Изучение и применение синтеза света и звука связывается сейчас с объединением усилий специалистов различных областей науки. Именно в мультидисциплинарных исследованиях кроется возможность раскрыть и попытаться реализовать весь богатейший арсенал таких явлений, как свет и звук. Являясь неотъемлемой частью нашей жизни, свет/цвет и звук таят в себе неоспоримо огромный потенциал воздействия на человека как с эстетической точки зрения, так и со стороны своих физических свойств и характеристик.

Литература

1. Альшванг А. А. Н. Скрябин: Жизнь и творчество. М.; Л., 1945.
2. Галеев Б. Что же такое светомузыка // Музыкальная жизнь. 1988. № 4. С. 12–14.

3. Галеев Б. О натурфилософских концепциях «Видения музыки» // Материалы Всесоюзной школы молодых ученых и специалистов по проблеме «Свет и музыка» (Третья конференция). Казань, 1975. С. 45–49.

4. Галеев Б. «Комплекс Василисы прекрасной» и «Феномен сыра» (еще раз об идее «перевода» в искусстве) // Материалы Всесоюзной школы молодых ученых и специалистов по проблеме «Свет и музыка» (Третья конференция). Казань, 1975. С. 60–64.

5. Галеев Б. Рассказ о видимой музыке // Панорама. М., 1967. С. 129–138.

6. Галеев Б. Принципы слухозрительной полифонии // Материалы Всесоюзной школы молодых ученых и специалистов по проблеме «Свет и музыка» (Третья конференция). Казань, 1975.

7. Дербер М. Цвет в деятельности человека. М., 1964.

8. Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.

9. Кравков С. В. Взаимодействие органов чувств. М.; Л.: АН СССР, 1948.

10. Лупенко Е. А. «Цветной слух» – реальность или миф? // Экспериментальная психология. 2012. Т. 5, № 3. С. 32–43.

11. Маслякова А. И. Музыкально-эстетическая концепция А. Н. Скрябина. СПб., 2013.

12. Матвеев Н., Прокопенко В., Сапунова Н., Фридман Д. Исследование влияния светомузыкальных спектаклей на психофизиологическое состояние человека // Светотехника. М., 2016. № 1. С. 6–7.

13. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972.

14. Речи, которые в публичном собрании Императорской Академии наук читаны были апреля 29 дня 1742 года. СПб., 1742.

15. Сабанеев Л. О звуко-цветовом соответствии // Музыка. 1911. № 9, 29 янв. С. 196–200.

16. Сапунова Н. Музыка и свет – назад в будущее // Тезисы Международной научно-практической конференции «Световой дизайн – 2014». СПб., 2014. С. 44.

17. Юрьев Ф. И. Музыка света. Киев, 1971.

Электронные ресурсы

18. Ванечкина И., Галеев Б. Символизм как праздник соответствий. URL: http://synesthesia.prometheus.kai.ru/simvolizm_r.htm#3 (дата обращения: 20.05.2020).

19. Как возникает синестезия. URL: <https://avatars.mds.yandex.net/get-pdb/1356811/38c0186d-39b8-4b98-acbf-2b561b1d29bb/s1200?webp=false>; <https://legkopolezno.ru/zozh/psihologiya/sinesteziya-est-li-tsveta-u-tsifr-i-zapahi-u-zvukov/> (дата обращения: 19.07.2015).

20. Three Centuries of Color Scales. URL: <https://www.behance.net/gallery/23280365/O-design-grafico-e-a-musica-nas-capas-disco> (дата обращения: 15.07.2015).

Лариса Березовчук
(Санкт-Петербург)

Прошлое на экране, или «Странное кино»
(мифоборец Йос Стеллинг против
мифотворца Рихарда Вагнера)

– «Летучий голландец» Стеллинга? Да... Это такой странный фильм...

Н. Изволов, редакция «Киноведческих записок»

– Фильм Стеллинга не имеет к опере Вагнера никакого отношения. Но странное дело: смотришь – и Вагнер есть везде...

А. Порфирьева, РИИИ, после просмотра

1. О несовпадении понятий «прошлое» и «история»

Для автора очевидно несправедливым видится безразличие киномысли к столь любимой зрителями исторической тематике, которая в кино – почему-то – связывается либо с жанром «костюмного», либо приключенческого фильма. Так, малозначимыми для киноведческой рефлексии оказались спорадические выходы в историческую тему таких признанных мастеров, как Пол Верхувен («Плоть и кровь», 1985), Милош Форман («Амадей», 1984; «Вальмон», 1989). Фактически преданы забвению фильмы Тома Донувана «Тристан и Изольда» (1981), Валериана Боровчика «Бланш» (1972), Жака Риветта «Жанна-девственница» (1994) и некоторые другие. В этом же ряду – лента Йоса Стеллинга «Летучий голландец»¹.

¹ «Летучий голландец» («The Flying Dutchman»). Нидерланды – Бельгия – Германия. Режиссер Йос Стеллинг. Сценарий: Йос Стеллинг, Ханс Хесен. Оператор Герт Гилтай. Художник Герт Майкерс. Музыка: Никола Пиовани. Монтаж Августи Вершюрена. Производство: Jos Stelling Film Produkties. В главных ролях: Рене Грутоф, Верле Доббелар, Нино Манфреди; 1995. Работа над фильмом: 1987–1995. 128 мин., 35 мм, цветной.

Нельзя не признать, что подавляющее большинство фильмов на историческую тему действительно являются «костюмными», особенно в многосерийных телефильмах и сериальной продукции. И отнюдь не любое переодевание актеров в одежду разных стран и эпох побуждает задуматься о том, как режиссер с творческой группой воспроизводят предметный мир прошлого и психологию людей, в нем живших. По небольшому списку перечисленных лент заметно, что все они поставлены, во-первых, на материале разноудаленного от нас прошлого; во-вторых, каждая из них разрабатывает тему, уже заявленную в виде литературного или музыкального произведения, или же фильм посвящен конкретной исторической персоне; в-третьих, данное произведение искусства или историческая персона в каком-то смысле одиозны – они вызывали в западноевропейской культуре повышенный интерес, так как были связаны либо с очень значимыми сферами деятельности, либо с табуированными для публичности сторонами жизни людей (преимущественно интимной). На наш взгляд, именно в этих фильмах режиссерам удалось (в большей или меньшей степени) средствами киноповествования и изобразительной стилистики создать такой важнейший и определяющий признак кино о прошлом (понятие «история» нужно в таких случаях применять с осторожностью), как ***тотальная чуждость современному восприятию всего того, что мы видим на экране***. Современный зритель не может понять из киноповествования, почему персонажи фильма так себя ведут и так чувствуют, какова мотивация их поступков.

Йос Стеллинг родился 16 июля 1945 г. в Утрехте (Нидерланды). Пришел в большое кино, имея за плечами два документальных и семь короткометражных фильмов. Известен как основоположник голландской «новой волны». В 1981 г. основал Голландский кинофестиваль, который возглавлял многие годы. Его творческие заслуги признаны во всем мире. В киносообществе у Стеллинга репутация «культового режиссера».

В перечисленных фильмах на историческую тематику – с различной степенью «странности» – и режиссура, и работа над сценариями направлены на смещение наших стереотипных представлений о том или ином произведении искусства, о той или иной исторической персоне. Например, Моцарт подается Форманом не как привычный нам «солнечный юноша», а как существо с очевидными признаками вырождения, психологически глупое и безнравственное. И напротив, виконт де Вальмон в экранизации «Опасных связей» Шодерло де Лакло предстает человеком, способным на любовь, раскаяние и душевный подвиг. Именно он в финале фильма, мучимый совестью, идет чуть ли не на самоубийство.

Внешность актеров также используется для разрушения стереотипных представлений о людях прошлого сообразно мифам о них. Так, «лошадиная челюсть» Изольды Златокосой в фильме Донована, равно как и прыщеватая кожа вкупе со слишком вздернутым носом Тристана, чисто визуально лишают «великих любовников» – персонажей мифа о роковой страсти – ореола поэтизации. Это обыкновенные, бедно одетые парень и девушка из эпохи «темных веков» Британии (еще до ее англо-саксонского завоевания), которые нарушили нравственный запрет и долг перед близкими людьми. Сложившийся в фильмах на современную тему имидж Рутгера Хауэра – «абсолютного убийцы» – эксплуатируется Верхуvenом для того, чтобы в киноповествовании, т. е. прямо «на глазах у зрителя», превратить наемника-ландскнехта периода Тридцатилетней войны в благородного сюзерена. Параллельно «аристократическая девственница» – так сказать, добыча банды разбойников, им возглавляемой, – становится распутницей, чьи коварство и вероломство не знают меры. Эти личностные трансформации проходят на фоне травестирования режиссером главных историко-культурных кодов эпохи Реформации: «войны», «чумы», «титанов эпохи Возрождения», создающих пародийно-комический пласт фильма «Плоть и кровь».

В кино об «истории» режиссеры стремятся восстановить важнейшие признаки духовной жизни людей прошлого независимо от того, ориентируется ли в них массовая зрительская аудитория или нет. Поэтому в фильме Риветта интроспективные реплики Жанны д'Арк свидетельствуют о том, что она обуреваема именно греховной гордыней. Сцена суда подсказывает зрителю, что мистическое откровение не имело никакого отношения к ее миссии в истории Франции: дело было в психических сдвигах, возникающих у человека в связи с вхождением в субъективный опыт переживания догматов любого из еретических учений гностического толка.

Все перечисленные аспекты «странной» репрезентации истории наличествуют в ленте Йоса Стеллинга «Летучий голландец».

Кстати, для зрительского ощущения «чуждости» и «непонятности» происходящего на экране вовсе не обязательна историческая дистанция в столетия. Эти ощущения могут возникнуть и при просмотре фильмов о совсем недавнем прошлом. Если для киноведения очевидно, что они появляются у зрителя как следствие творческих идей режиссера, концепции фильма, связанной с отношением к показываемой эпохе и ее персональным пониманием, то зрителя такие вещи волнуют мало. В свое время нам пришлось столкнуться с категорическим неприятием экранных образов прошлого, вызванным тем, что зрители сами в этом прошлом жили и знали его как реальность, пропущенную через личностный опыт.

До сих пор помню ожесточенные семейные ночные дебаты, когда по телевидению в конце 1980-х гг. показали фильм Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин». Из самых лучших побуждений я усадила родителей перед экраном. Тогда я не смогла понять, почему они – ровесники визуализированной в ленте эпохи – категорически не приняли фильм. А отец – профессиональный исследователь, историк-архивист, – хоть и смотрел на экран не отрыва-

ясь, но по окончании фильма впал в ярость и вынес категоричный приговор: «Нісенітниця!»² Я думала, что причина в невозможности солидаризироваться с концепцией режиссера, чуждость эстетике ленты, что-то в этом роде. Но сейчас, восстанавливая аргументы родителей в том споре, начинаю понимать, что сугубо художественные факторы для них играли второстепенную роль. Основная причина – в невозможности отождествить воссозданную на экране жизнь людей конкретного исторического периода со своим собственным жизненным опытом 1930-х гг., хотя для старшего поколения моей семьи он был стандартно трагическим. Отец говорил:

– Хіба ж ми так жили у ті роки? Ми були молодими, дурними, веселими, ми звичайними людьми були. А в кіно зображені якісь людці. Бігають, неначе пси, голодні і скажені³, – и когда я взывала к способности этого поколения зрителей сравнивать историческую достоверность изображения с реальностью, то они отмахивались от целесообразности такого сличения как несущественного для эстетического переживания:

– А освітлення яке у фільмі? Ну то й що, що я сліпав вечорами під такими само металевими тарілками? – напрути не було, ледь літери розбирав. Але ж мені вони світили, а в кіно – темінь. А як сестра повинна була до мене приїхати, то я, хлопчак, студент технікуму, знаєш, як підлогу тер? А вона ще після мене пройдеться – все сяяло чистотою. А в кіно – один бруд⁴.

² Бессмыслица! Вздор! (укр.)

³ В переводе курсивом выделены моменты, указывающие на несовпадение реального жизненного опыта и его экранных образов, пусть даже и обобщающего характера. – Л. Б. – Разве мы так жили в те годы? **Мы были молодыми, глупыми, веселыми**, мы обычными людьми были. А в кино изображены какие-то подоби́я людей. **Бегают, как псы, голодные и бешеные**.

⁴ – А освещение какое в фильме? Ну и что, что я слеп по вечерам под точно такими же металлическими тарелками – напряжения не было, еле буквы различал. Но они же **мне светили, а в кино – тьма**. А когда сестра должна была ко мне приехать, то я, паренек, студент техникума, знаешь, как пол драил? После меня еще и она проходилась – **всё сияло чистотою. А в кино – одна грязь**.

– І зображені ж не якісь покидьки суспільства, а люди гідні, розумні, освічені, – вносила в спор свою лепту мати, – І я так само зачісувалась, і плаття у мене такі були. Але хіба ми так тоді розмовляли? Ота дівчина – вона неначе глузд втратила чи п'яна, бо за весь фільм жодного речення до кінця не довела. Ти ж бачила наші знімки, коли ми були молодими... Та невже ти не віриш, що ми з твоїм батьком, всі наші друзі, – ми були не писаними красенями і красунями, ні, але просто гарними людьми. А в кіно? – там же суцільне виродження, усі герої бридкі⁵.

Когда я, сама впадая в полемический раж, обвиняла родителей в том, что они готовы по несколько раз в день смотреть «эту военную полову», а достойное кино о их собственной жизни и истории вызывает у них раздражение, неприятие, хорошо что не скуку, то в ответ прозвучали – это я сейчас начинаю понимать – очень точные и глубокие по мысли слова:

– Нам цікаво дивитись фільми про війну, які ти так зневажаєш, бо війна, наше життя в той час зображені так, як ми про них самі думали тоді і думаємо зараз⁶.

Похоже, фильм Германа «Мой друг Иван Лапшин» также можно отнести к картинам с характерным – «странным», т. е. «остраненным» (по В. Шкловскому) или чуждым, т. е. «очужденным» (по Б. Брехту) – от-

⁵ – И не какие-то отбросы общества изображены, а **люди достойные, умные, образованные**. И я точно так же причисывалась, и платя у меня такие же были. Но разве мы так разговаривали? Вот эта девушка – она же как будто рас-судок потеряла или пьяная, потому что **за весь фильм ни одного предложения до конца не довела**. Ты же видела наши фотографии, когда мы были молодыми... Да неужели ты не веришь, что мы с твоим отцом, все наши друзья, – мы были не писаными красавцами и красавицами, нет, но **просто красивыми людьми. А в кино? – там же сплошное вырождение, все герои уродливые**.

⁶ – Нам интересно смотреть фильмы о войне, которые ты так презираешь, потому что война, наша жизнь в то время изображены так, как мы сами о них думали тогда и думаем сейчас.

ношением к прошлому⁷ и специфическими приемами его показа на экране.

Ясно, что в основе описанных нами разногласий лежит столкновение **реального жизненного опыта и его кинематографического визуального образа**: они оказались друг другу не соответствующими. Воссозданные в игровом кино визуальные образы реального мира, образы той или иной исторической эпохи должны консолидироваться с ее пониманием, мыслью людей – зрителей и авторов фильмов – о ней: мысленные представления режиссера и зрителей о прошлом – в идеале – должны совпадать. С психологической точки зрения это апории киновосприятия, порожденные спецификой условности в киноискусстве и формируемые, в свою очередь, ею. Именно так – на основании персональной памяти – происходит сличение экранных образов с тем, как в конкретное время человек жил и что с ним тогда происходило во всей конкретике жизненных событий и предметного мира. Всё же остальное – эстетические и идеологические доктрины, поколенческие особенности художественной перцепции, стилистика конкретной ленты и др., подобные,

⁷ В статье «Идентификация времени (об экранном воплощении истории, прошлого и памяти в фильмах Алексея Германа “Мой друг Иван Лапшин” и “Хрусталеv, машину!”)» нам уже приходилось обращаться к проблематике, связанной с репрезентациями на экране того, что было когда-то [2: 178–212]. Самым сложным тогда было разграничить для творческого метода художника функции **прошлого** (тотального отсутствия чего бы то ни было, но что при этом могло бы быть в то или иное время), **истории** (того, что было реально) и **памяти** (формы субъективного знания об истории и способе ее хранения), а также показать, как эти три фактора влияют на творческий метод режиссера.

Здесь в связи с задачами данного исследования приходится использовать понятие «прошлое» в более традиционном для гуманитаристики смысле: как обозначение того, что было когда-то.

не очень важные для восприятия массового зрителя, расхождения, – всё это, похоже, становится основополагающим, в первую очередь, для профессионального восприятия фильма представителями киносообщества.

Но память человека спустя десятилетия может пережитые события деформировать – это во-первых. А во-вторых, кинорежиссеры зачастую создают произведения об очень удаленных эпохах. Кто из зрителей или авторов фильма может о них что-то помнить? И тогда перед исследователем возникает вопрос, на который наверняка в свое время отвечали для себя и Алексей Герман (когда снимал фильм о поколении своих родителей и их жизни перед Великой Отечественной войной⁸), и Йос Стеллинг (когда снимал фильм об эпохе Реформации во Фландрии второй половины XVI в.). Этот вопрос таков: чем руководствоваться при создании киноповествования – научными историографическими описаниями эпохи или имеющимися собственными представлениями о ней, сложившимися на основании материальных свидетельств, знакомых режиссеру? Фильмы «Летучий голландец» и «Мой друг Иван Лапшин» подтверждают, что оба художника предпочли работать с тем, что можно увидеть на экране, – т. е. **с материальными свидетельствами ушедшего времени**, а не с рациональными – научными – «историями» соответствующих периодов. Стеллинг – с иконографической, театральной и музыкальной традициями, причем разных эпох. Герман – с сохранившимися предметами быта, материальной культурой, градостроительной средой 1930-х – 1940-х гг. и СССР в целом.

⁸ «Я не могу сказать, что не хотел бы снять картину о современной жизни. Но меня тянет туда. Прямо болезненная притяженность к войне, к тридцатым годам... Там жили мой, его отец, они ходили, смеялись, мучились, любили – неужто это все умерло с ними?..» См.: 11.

Что же это за воспроизведенная на экране жизнь из прошлого, которая с таким трудом поддается осмыслению современным человеком-зрителем? Становится очевидным, какой узел сложнейших проблем обнаруживается за жанровым обозначением «исторический фильм». Костюмные переодевания, воссоздание предметной среды, попытки реконструировать в игровом фильме психологию людей ушедших эпох – это лишь видимая часть трудностей, сопровождающих работу над исторической лентой всей постановочной группы во главе с режиссером. Самой же опасной частью «айсберга истории» на киноэкране является, с одной стороны, отношение режиссера к тому прошлому, которое он будет воплощать в звукозрительных образах, понимание этого прошлого, с другой же – восприятие этих образов современным зрителем. Именно поэтому Алексей Герман в одном случае может снять «Проверку на дорогах», воспринимаемую как реалистичный фильм о войне, а в другом – очень «странное» (или, говоря по-другому, «остранненное») кино «Хрусталев, машину!».

Получается, что для режиссера в задумываемом фильме (в особенности для режиссеров авторского кино) о каком-либо историческом периоде самым важным являются не подлинные события, тогда происходившие, не точный показ мироощущения и эмоций людей, тогда живших, а его собственные представления, иногда весьма вольные, об этом времени. «Странные» картины о прошлом, в которых события явно не соответствуют стандартным представлениям зрителей, показывают не то, что реально было (история), не то, что могло быть когда-то (прошлое), а нечто иное: **мифы, дошедшие до наших дней**. В одних фильмах мифы, уже созданные человеческой культурой и обществом, переосмысливаются режиссерами («Амадей», «Вальмон» Формана, «Плоть и кровь» Верхуvena). В других фильмах реальная история может мифологизироваться («Мой друг Иван Лапшин», «Хрусталев, машину!»).

Германа). В третьей группе картин мифы трактуются режиссерами как реальные события или обретают плоть как исторические персоны («Тристан и Изольда» Донована, «Жанна-девственница» Риветта). Но самый сложный вариант работы с мифом избрал Йос Стеллинг: ***показать в фильме миф как таковой.***

2. Миф и приемы его воплощения на экране в фильме «Летучий голландец»

Миф – продукт сознания, феномен ментальный, несмотря на то, что он способен преобразовывать общество, культуру, личности и судьбы людей. Как его можно «материализовать», чтобы сделать объектом съемки? Возможна ли его визуализация в искусстве кино вообще? Кроме того, вопросительность порождает и соотношение в фильме литературного компонента киноповествования (сценарий) и звуко-зрительного: на что ориентироваться зрителю – на содержание показываемой «истории» или на систему визуальных образов? И в каком слое художественного единства кинопроизведения мы можем обнаружить искомый миф?

Для ответа на эти вопросы исследователю нужно, во-первых, отчетливо представлять, какие аспекты мифа вызвали к жизни замысел режиссера, а во-вторых, понимать, с позиций каких научных концепций мифа киноповествование в конкретном фильме будет описываться и анализироваться. В современной науке признается наличие многочисленных концепций мифа. Это крайне расширяет смысл понятия, которое в гуманитарном знании, в культуре в целом может употребляться в различных смыслах. Концепции мифа выдвигались отдельными учеными, которые затем создавали новые области исследований, перераставшие иногда в научные школы. В контексте настоящей работы перечислим основные существующие на сегодня концепции мифа, указывая авторов наиболее признанных.

1. Мифами называются архаические повествования о происхождении мира (космогенез) и человека (антропогенез), объясняющие природные и социальные явления. Это наиболее распространенное понимание мифа, укоренившееся в общественном сознании и являющееся базовым для всех дальнейших научных изысканий в этой области. Почти для всех ученых, изучающих миф, материалом исследования являются архаические повествования.

2. Миф – это способ дологического мышления, в котором синкретически объединяются научное познание, религия и искусство. В результате любой предмет, будучи самим собой, может указывать на что-то еще. Это приводит к тотальной символизации как вербального языка, так и материальных объектов внешнего мира, при которой становятся неразличимыми идеальное и чувственное, вещь и образ вещи, телесное и душевное, и т. п. (символическая школа, Э. Кассирер [6], структурная антропология, К. Леви-Стросс [8]).

3. Миф – это способ кодификации мышления, морали, правил поведения, обрядов, принятый в коллективе (функциональная школа; Л. Леви-Брюль [7]).

4. Миф – это способ регуляции в жизни первобытного коллектива, направленный на его самосохранение и выживание (ритуальная школа, Дж. Фрезер [13], Б. Малиновский [10]).

5. Мифы (сны, фантазии) являются носителями архетипов, связанных с фундаментальными потребностями и наклонностями человека (психоаналитическая школа, глубинная психология, антропологическая школа; З. Фрейд [12], К. Г. Юнг [15], Л. Леви-Брюль, Э. Дюркгейм [5]).

6. Миф – это выдумка, ложь о себе или о чем-либо для придания значимости объекту (субъекту) лжи в обществе.

Теперь нам нужно понять, какие трактовки мифа оказываются значимыми для Йоса Стеллинга при работе над фильмом. К тому же мифостроительство не пре-

кращается и по сей день. Отметим, что изучать мифы, которое созданы сравнительно недавно, гораздо сложнее, нежели архаические, так как специфичность этой системы миропонимания «закрашивают», микшируют особенности и детали исторического контекста.

Фильм Й. Стеллинга «Летучий Голландец» не принадлежит к числу хорошо известных даже профессиональной зрительской аудитории. Поэтому для начала следовало пересказать, хотя бы в общих чертах, сюжет. Но сделать это практически невозможно: в киноповествовании события логически друг с другом связаны мало – они не подчиняются логике причинно-следственных связей, посредством которой мы пытаемся понять, что происходит в окружающей нас жизни. Единственное, что сразу обращает на себя внимание, – это сочетание фантастического, реалистичного и иконографического пластов в киноизображении. Кроме того, в некоторых эпизодах фильма становится заметной театрально-игровая природа всего того, что зритель видит на экране, включая «странную» для игрового кино психологическую скудность в актерских решениях. Но при этом режиссер и художник-постановщик стремятся исторически максимально точно воссоздать предметный мир эпохи. Вот такой парадокс. И он побуждает при просмотре фильма несколько раз поражаться абсурду происходящего: так не может в «настоящей жизни» быть!..

Главный персонаж фильма (во всех своих ипостасях) обозначается как Голландец. Любопытно, что с того времени, когда формировался современный английский язык, Голландия (Нидерланды) именовались соответственно Holland (Netherlands), а Германия – Germany. При этом голландский (нидерландский) язык обозначался так же, как в древности немецкий – the Dutch. Является ли местность, которая порождает The Flying Dutchmans, конкретной европейской страной, где она находится вообще, если, зарекаясь, англи-

чане в сердцах могут воскликнуть: «I'm a Dutchman, if I do...»?⁹

Следует отметить, что обозначение the Dutchman для человека немецкоязычного ареала (территории современных Германии, Австрии, Швейцарии) по письменным источникам фиксируется еще с XIV в. Оно имело хождение и в так называемых Низинных землях (Low Countries): это территории северо-запада герцогства Бургундского (сегодня Фландрии), Голландии (Нидерландов) и исчезнувшего ныне Фризского королевства. Именно в Низинные земли (мифические Нибельхайм, Нифльхейм) – по эпосу «Младшей Эдды» – ходил герой Зигфрид совершать свои подвиги, добывая золото злобных карликов-цвергов, попутно поживившись кладом дракона и став неуязвимым, испулавшись в его крови. «Низинные земли» в реальной историко-политической географии в художественном сознании периода Средних веков эпохи развитого феодализма еще ощутимо «вибрируют» контаминациями с космологическими топосами древнегерманской и близкой к ней скандинавской мифологией – Нибельхаймом, Нифльхеймом, Нидгардом. По смыслу эти топонимы схожи: «земля туманов», «земля мрака и холода». А это означает, что своими корнями они уходят далеко

⁹ Дословно это словосочетание переводится с английского «если так, то я голландец». Но уже с начала XVII века оно превратилось в идиому, смысл которой **«Провалиться мне на этом месте, если я сделаю...»**; **«Не я буду, если сделаю...»**, и в подобном понимании она проникла в художественную литературу (пьесы Бена Джонсона, младшего современника У. Шекспира). Базовыми коннотациями для этой идиомы являются **связи с иным миром, адом** человека, именуемого «голландцем», и **неверием** в некое суждение собеседника. В этих смыслах данная идиома применяется и по сей день, преимущественно в Европе. В американском разговорном языке the Dutchman обозначает только «немец», в то время, как в английском языке the Dutchman – это и «нидерландец», и «голландец», и «немец», и «голландское судно».

за пределы XIV в. – в эпоху Великого переселения народов, в которой господство мифопоэтического сознания и неразрывно связанного с ним язычества было абсолютным.

Гораздо позже, когда на эти архаические смыслы так называемых Низинных земель наложились координаты христианской мифологии, топонимы реальных территорий западных окраин Европы начали указывать и на «загробный мир». Так проясняется подлинная сущность их обитателей: это не реальные «немцы» или даже «голландцы». ***The Dutchman в идиоме – это существо из загробного мира, ада, оказавшееся среди людей.*** Понимание в англоязычной среде the Dutchman как «голландца» закрепилось, очевидно, в конце XVI в. по причине обострившейся коммерческой и военной конкуренции Англии и Голландии на морских путях «к пряностям».

Как оказалось, рядовому зрителю очень непросто ответить на тривиальный вопрос: кто такой главный персонаж в фильме Стеллинга?.. Но зрителю компетентному режиссер в самом начале фильма дает ответ.

Картина «Летучий голландец» построена по аналогии с оперой: Пролог и три акта. Пролог начинается с почти фантастического по содержанию эпизода: оборванные простолудины тащат огромную деревянную голову впереди кареты епископа-инквизитора. Откуда и зачем – неизвестно; потом оставляют этот предмет на холме, принадлежащем старому землевладельцу. Камера долго по хронометражу «рассматривает» на крупном плане это сооружение явно театральной природы (как в типичных постановках оперы М. И. Глинки «Руслан и Людмила»).

«Голова» высотой в три, три с половиной метра – очевидное творение человеческих рук. Она во всей своей материальной конкретности в течение всего фильма будет стоять посреди «чистого поля» – ничем не примечательного осеннего ландшафта Фландрии, с пожухлой травой, голыми кустами и деревцем с почти опавшей листвой. Невозможность, абсурдность

этого строения в реальной жизни противоречит реалистичности, достоверности ее экранного изображения. На протяжении фильма «голову» покажут несколько раз: течение лет, смена времен года, ветер, дожди и снег будут смывать краску, покроют трещинами старости дерево. Эти повторы в контексте киноповествования указывают на роль «головы человека» как визуального лейтмотива. «Голова», укорененная в землю, внутри полая – т. е. «пустая», но в земле что-то может и должно находиться. В ней заключен грязный, в потрепанной одежде мужчина средних лет, который по ходу киноповествования будет идентифицирован как Голландец-отец. Прокапывая лаз из-под раскрашенной деревянной «головы», он взывает к людям – крестьянам, работающим на сборе урожая в поле.

Вначале у этого человека, как и у всех других персонажей фильма, нет имени. Они обозначаются в соответствии с их социальными ролями или родственными связями: «сын», «землевладелец», «сын землевладельца», «испанцы», «крестьяне», «менестрель», «жена» и т. п. В мире, созданном Стеллингом, люди – только «вещи», определяемые своими функциями. Но в начале «Летучего Голландца» зритель даже предположить не может, что режиссер решился в игровом фильме лишить его персонажей индивидуально-личностного начала: это невозможно в Новоевропейской концепции человека, но характерно для ранних, архаических стадий развития общества. А по ходу киноповествования окажется, что и Голландец – это тоже не имя человека, а указание на существо совсем иной природы и иного происхождения – the Flying Dutchman. Из этого следует, что (по режиссерской концепции) Голландец **не реальный мужчина, а продукт сознания человека (он рожден «головой»)**. Кроме того, его возникновение и вхождение в общество людей – как это показано на экране – связано с появлением из-под земли: Голландец в той же мере существо хтоническое, сколь и ментальное. Сразу вспоминается: рождение человека из земли (как, впрочем, и из головы) – это один из устой-

чивых элементов в архаических мифах, посвященных антропогенезу.

В прологе только менестрель («комик и фокусник») Кампанелли – единственный из персонажей, не занятый созидательным трудом, – знает, что в «голове» находится Голландец – отец главного героя, Голландца-сына, который (без каких-либо психологических мотиваций) зачинается с женой старого землевладельца в самой неприглядной форме (но без насилия) прямо на земле около «головы». Поскольку обоих Голландцев играет один и тот же актер (Рене Грутоф), это обстоятельство, воспринимаемое визуально, в смысловом плане указывает на **неуничтожимость содержимого «головы» и его способность передаваться из поколения в поколение**. В прологе бессмертие Голландца переводится из категории мистической (биологически невозможной) **в психологическую – это одно из свойств сознания человека**, пока нам непонятное. Фантастическая сторона изображения визуализирует посредством выползающего «из головы», как из-под земли, грязного человека то, что **невидимо по своей природе, поскольку находится в сознании**, – т. е. **миф Голландца**.

Так, буквально с первых минут фильма зрителю предлагают мир, который подчиняется не рациональной логике, присущей подавляющему большинству нарративов, а особым – дологическим (говоря иначе, первобытным, синкретическим, характерным для мифа) представлениям о человеке, обществе и природно-предметной среде, в которой он живет. Поведение, поступки Голландца в фильме показывают:

- отсутствие принципиальной границы между жизнью и смертью, а также различий между ними (Голландца – и отца, и сына – убивают в фильме шесть (!) раз, но они непостижимым образом оживают);

- отсутствие разницы между добром и злом, этических координат существования в целом (Голландец не знает нравственной ответственности перед людьми

за свои деяния, не ведая о ней, он с детской наивностью творит зло и соблазняет людей иллюзиями «моря», «корабля», «способностью летать» и др., обманываясь, в первую очередь, сам);

– отсутствие значимости институтов семьи, государства, церкви, локальных общественных групп (Голландец по своему поведению похож на религиозного фанатика, который, не задумываясь, ради достижения своих целей нарушает все принятые в обществе того времени нормы и стандарты поведения, чем приносит страдание людям, оказавшимся рядом с ним);

– отсутствие субстанциональных различий между словесным обозначением предмета/действия и самим предметом/действием (эпизод в кустах в начале фильма с менестрелем показывает, как в сознании Голландца-мальчика устанавливается типично магическая тождественность между названием и предметом, обозначаемым этим словом: именно менестрель внушает маленькому Голландцу веру в дологическую тождественность слова и вещи).

Можно было бы еще и еще перечислять «странности», обнаруженные в фильме Стеллинга и затрудняющие его понимание. Но даже приведенных достаточно, чтобы перевести восприятие картины в иной содержательный регистр: ***главный персонаж в своих «человеческих» проявлениях по ходу киноповествования визуализирует основные свойства мифа.***

По замыслу режиссера видно, сколь большое значение он придает фигуре менестреля, которому Стеллинг дал весьма характерное имя: Кампанелли¹⁰. Свое имя

¹⁰ Это побуждает задуматься о неслучайном характере и этого имени, и датировки 1568 годом начала событий в фильме. В этом году родился политик, поэт, натурфилософ, создатель социальной утопии прото-коммунистического толка «Город Солнца» Томмазо Кампанелла. По известному выражению канадского литературоведа Нортропа Фрая «утопия есть проекция мифа в будущее». Фильм Йоса Стел-

Голландец-сын – главный герой фильма – обретает, лишь когда невеста откуда взявшийся бродячий артист рассказывает ему об отце, тоже Голландце, капитане корабля. Именно артист-художник обладает способностью наделять «вещи» именами. Роль этого персонажа в киноповествовании очень значима. Именно Кампанелли вводит сознание Голландца-сына, еще ребенка, в транс (эпизод в кустах), приучая его воспринимать и понимать окружающий мир в дорациональном нерасчлененном единстве сообразно специфике мифа. Так мальчик Голландец-сын становится человеком-мифом. Одновременно полностью складывается система предметно-визуальных лейтмотивов, изменяющих смысловые координаты в показываемой Стеллингом «истории». Получается, что «миф Голландца» в картине по действиям формирует менестрель Кампанелли.

Характерно, что Кампанелли напоминает, не столько Голландцу-отцу, сколько тем, кто смотрит фильм (в данном эпизоде Стеллинг ввел сугубо брехтовскую театральную условную манеру подачи монологического текста), что он – его порождение. На Кампанелли надет плащ из черных перьев – одеяние фантастическое, нехарактерное для той эпохи. С одной стороны, это атрибут театра. Но с другой (о чем зритель узнает дальше, когда при каждой очередной смерти Голландца будет прилетать реальная черная птица) – артист одновременно является человеком-вороном. А ворон в системе мифологической эстетики оперного театра зрелого Вагнера – это символ Вотана – главного божества древнегерманского пантеона¹¹. Так Стеллинг

линга это подтверждает: на каждом витке киноповествования Голландец-сын «соблазняет» и подчиняет себе персонажей фильма именно утопическими идеями. Поскольку действие движется периодами, кратными семи годам, охватывая эпоху до 1600 г., то в финале главному герою чуть более тридцати лет, хотя внешне облик Рене Грутофа в фильме почти не меняется. Понятно почему: миф не подвластен ни историческому, ни биологическому времени.

недвусмысленно указывает на демиургическую роль искусства в продуцировании мифов и актуализации мифотворческого сознания. Правда, фокусник и мистрелль Кампанелли представляет собой светское, а не религиозное искусство. Стеллинг от имени культурно- и законопослушных персонажей фильма характеризует человека-ворона как «дьявольское отродье», тем самым подчеркивая его связь с архаической художественной практикой, во многом использовавшей магию и чародейство.

Становится очевидным, что в понимании мифа Стеллингу оказываются ближе вторая (миф как система дологического мышления) и четвертая (миф как система регуляции поведения в сообществе) его концепции. И действительно, само название фильма говорит зрителю, что перед просмотром ему нужно узнать некоторые вещи, иначе он воспримет киноповествование как полную бессмыслицу. Т. е. зрителям (и исследователям) нужно обладать системой содержательных координат, необходимой для понимания той «жизни из прошлого», которую они увидят на экране. (Вспомним: значима не сама подлинная – проживаемая в историческом времени – жизнь, а «то, что мы думали о ней тогда и думаем сейчас».)

3. Историко-культурные аспекты мифа в фильме «Летучий Голландец»

Впрямую повторяя название одноименной оперы Рихарда Вагнера, фильм Стеллинга одновременно обозначает весьма разнородные явления и требует от зрителя соответствующей компетенции – той системы

¹¹ В период работы над «Летучим голландцем» Вагнером еще не был написан «лейтмотив Вотана». Он появится только в тетралогии «Кольцо Нибелунга». Из этого следует, что Стеллинг по музыковедческим трудам изучил систему лейтмотивов зрелого Вагнера, чтобы специфическим для искусства кино способом ввести некоторые лейтмотивы в фильм, связанный с ранним оперным произведением композитора.

смысловых координат, без которой восприятие фильма попросту невозможно. Именно она позволит сформировать восприятие содержательно-смысловой стороны фильма «Летучий голландец» и его режиссерской концепции:

- 1) одноименная опера Вагнера;
- 2) сама фигура великого Маэстро¹², наряду с Ницше так много сделавшего для воцарения интеллектуальной смуты в XX столетии;
- 3) эстетические и эмоциональные стереотипы эпохи романтизма;
- 4) синтез нескольких традиций литературной мифологии о бессмертии человека, продавшего душу силам зла (т. е. нарушившего запрет или сложившуюся систему ценностей)¹³.

Для основной массы зрителей наиболее значимыми оказываются первый аспект, связанный с оперным театром Вагнера, и третий, наделяющий атрибутом положительности всё «романтическое», с присущим ему ореолом поэтичности, одухотворенной эротики

¹² Мы благодарим зав. сектора музыки РИИИ А. Л. Порфирьеву – ведущего специалиста России в крайне широком и сложном спектре вопросов, охватываемых проблемой «мифологический оперный театр Р. Вагнера», – за ценные консультации в связи с «вагнеровскими» константами восприятия, значимыми для фильма Стеллинга «Летучий голландец».

¹³ Одним из наиболее древних является предание о Вечном Жиде – Агасфере. Столь же почтенен корпус легенд, бытовавших в странах Северной Европы, о бессмертном капитане, чей корабль летает над океанами и предвещает смерть всем встретившимся на его пути мореплавателям. Обе традиции послужили основанием для возникновения в первой четверти XIX в. канонического для романтизма сочинения «Мельмот Скиталец» Ч. Р. Метьюрина. Характеризуя его главного героя, автор объединил не только мотивы наказания за зло бессмертием и бесконечных странствий проклятого Богом человека, но и, как считают исследователи, сплавил воедино противопоставленные у Гёте образы Фауста и Мефистофеля.

(романтический ужин при свечах, праздная мечтательность и т. п.). Вторая и четвертая константы могут влиять на восприятие этой ленты лишь профессиональными гуманитариями.

В период создания тетралогии «Кольцо нибелунга» Вагнер уже прекрасно разбирался в мифологической топонимике и понимал принципиальные отличия между местонахождением реальных Нидерландов и Нибельхайма (Нидгарда в скандинавской мифологии). Но во время работы над своей ранней оперой «Летучий голландец» он, похоже, точно так же, как и Генрих Гейне (и по тем же причинам: романтический миф творили сами носители этого типа «наивной мысли о мире»), был очарован таинственностью и сентиментальностью финала предания о проклятом Богом капитане из голландцев: всё завершается **искупительной жертвой** невинной прекрасной девы. Только ее верная любовь или смерть позволят капитану избавиться от бессмертия и прекратить сеять гибель среди людей. Вагнер сам писал либретто оперы по мотивам как народной легенды, так и новеллы Генриха Гейне, который не раз обращался к теме Северного моря в прозе и поэзии. Вот как перо поэта выписывает типичную именно для мифа (а не для чувств и поведения мужчины-ловеласа, к примеру, Дон-Жуана) ситуацию совращения нормального человека чем-то маняще-мистическим:

К голубому небосводу,
Где поблескивают звезды,
Я хочу припасть устами,
И расплакаться, и плакать.

Эти звезды – это очи
Девушки моей любимой,
Их мерцание – улыбка
С голубого небосвода.

К голубому небосводу
И к очам моей любимой
Я тяну смиренно руки,
И прошу, и умоляю.

Милый взор! Ну, сделай милость,
Сердце бедное порадуй –
Дай мне смерть, дай обрести мне
И тебя и твоё небо. (курсив наш. – А. Б.)

Г. Гейне. Ночью в каюте
(из цикла «Северное море»). Пер. П. Карпа

В этом поэтическом воплощении соблазна небесное и земное, божественное и дьявольское, любовь и смерть представляют целостный лирический образ, который неспециалисту очень сложно расчленить по тексту стихотворения на структурные единицы мифа. Как может мужчина в здравом уме, даже снедаемый желанием, стремиться поцеловать небо?... Но в мифе небосвод оказывается одновременно и лицом женщины, и символом божественного мира, с которым она связана. При этом лирический герой вполне осознает, что когда он овладеет возлюбленной, то он овладеет и «небом». Только это принесет ему избавление от проклятия – он, наконец-то, обретет покой в смерти. Но в стихотворении Гейне умалчивается, что и его избранница тоже должна от такой «любви» погибнуть – в этом заключается суть дьявольского соблазна. Только задумаемся: по легенде о «Летучем голландце» за одни сутки (время, на которое Капитан жуткого летающего корабля с красными парусами раз в семь лет сходит на берег) мужчина должен так влюбить в себя добропорядочную девушку из норвежской деревни, воспитанную в строгости христианской морали (к тому же, испытывающую симпатию к другому претенденту на ее сердце), что она добровольно согласится ему принадлежать. И это в середине XVII в. – за несколько столетий до сексуальной революции. Невероятная история!

Но поступки людей в мифической реальности и в реальности подлинной не совпадают – мотивации разные. А со второй половины XIX в. на сценах оперных театров Европы (премьера состоялась в 1843 г.) уже в трех актах сценического действия, и, главное, в действии музыкальном подробно и наглядно показыва-

лось, как сознание человека, конкретно, девицы Сенты, поражалось – иначе не сказать – «вирусом мифа». А коль скоро великий композитор писал не только музыку, но и либретто, работая для этого над различными источниками, значит, он понимал, что пишет оперу **не о реальных взаимоотношениях между мужчиной и женщиной, а об обреченности человека на опасные деформации личности под воздействием мифа.** (Так полагаем мы. Вагнер же в силу своих мировоззренческих установок даже в раннем периоде творчества считал иначе.) Музыка лишь придавала оперному действию психологическую достоверность и наполняла его эмоциональной силой.

В первом акте оперы «Летучий Голландец» Вагнер преимущественно экспонирует романтически возвышенный и благородный (и потому соблазнительный) образ Голландца на фоне приземленности, наивной «обычности» добродушных обитателей приморского поселка. Самые важные признаки «мифа Голландца» излагает в арии сам капитан призрачного корабля: они очень схожи с тем, что мы обнаружили в опусе Генриха Гейне: любовь и преданность женщины станет средством избавления от проклятия.

Во втором акте они же – зеркально – обуславливают томление Сенты, увлеченной образом таинственного капитана, запечатленного на портрете: она готова полюбить еще до реальной встречи с ним, дабы возвыситься над человеческой заурядностью своей судьбы – свадьбой с «обычным» охотником Эриком.

Стеллинг сумел показать в экранных образах, каким ужасом оборачивается жизнь обычного человека, если «поблизости» – в небольшом человеческом сообществе – начинает свою разрушительную деятельность миф (и как тип мышления, и как модель поведения). Примечательно, что сводный брат Голландца (сюжетный аналог охотника Эрика из оперы Вагнера) представлен режиссером обычным мужчиной, – именно ему изменяет безымянная героиня фильма с человеком-мифом. Он любит жену, почитает своего отца, несмотря на его

старческий маразм, дорожит ребенком, печется о хозяйстве, но ненавидит Голландца. А тот последовательно отнимает у него самое дорогое и значимое в жизни реальных людей во все времена: вначале внимание отца, затем любовь избранницы, потом честь супруга и, наконец, – привязанность сына, узнавшего, кто его отец. Миф больно бьет исторически конкретного человека, обрекая его лишь на утраты. Эту боль Стеллинг визуализировал в виде крови, которая при очередной атаке мифа на судьбу сводного брата начинает течь у него из носа без всяких физиологических причин – это еще один из визуальных лейтмотивов картины. В финале фильма сводный брат попытается заставить свою жену задуматься, почему Голландец играет в ее жизни такую большую роль. Она, разумеется, этого знать не может, потому что в культуре влечение к носителям мифа напоминает одержимость¹⁴, т. е. опозитизированную Вагнером «роковую страсть». Узнав, что жена зачала сына от этого подлинного проклятия их семьи, сводный брат спросит ее, пострадавшая: «Что я тебе плохого сделал?» Если бы человечество знало ответ, то фильм о могуществе атавизмов мифа, хранящихся в нашем сознании, не имело бы резона создавать.

Традиционно в постановках оперы «Летучий голландец» сценографы обращались к эпохе XVII–XVIII вв. – времени господства на море больших парусных судов – фрегатов и галеонов. Облик главного персонажа также был укоренен в это время: привлекательный и таинственный аристократ-авантюрист с отрицательным обаянием. Стандартна и одежда Капитана, обреченного Богом на бессмертие: черные костюм и плащ, ботфорты, шпага, широкополая шляпа с пером. Из других цветов допускался только красный, который, очевидно, должен был символизировать отблески адского пламени. Жители приморского город-

¹⁴ Достаточно вспомнить запечатленную в документальных фильмах истерическую чувственность «фанов» в отношении звезд шоу-бизнеса, в особенности эпохи «Битлз».

ка (или деревни), куда причалил корабль Голландца, составляли ему полную противоположность: наивные, добродушные и добропорядочные простолюдины (рыбаки, крестьяне или бюргеры), скромно одетые и с приземленными интересами выживания. Такова девица Сента, ее отец, охотник Эрик. Подобное противопоставление визуально заметно на сцене; заметно оно и в музыке Вагнера, поскольку изначально у Капитана и у обывателей городка различны интонационные источники в вокальных партиях. Только в партии Сенты, поглощенной чувством к загадочному Голландцу и не догадывающейся о своей смертной обреченности, вводятся интонации, близкие вокальному материалу ее возлюбленного.

Подобная диспозиция – и психологическая, и социальная – персонажей вагнеровской оперы уходит корнями в другой миф, «миф романтизма». За противопоставлением богобоязненных мещан-обывателей, занятых своими прозаическими делами, и грандиозной фигуры Капитана на летающем по небу корабле во главе демонической команды легко угадывается оппозиция «филистимлян» и «давидсбюндлеров», которая была разработана в эстетике первой половины XIX в. Робертом Шуманом¹⁵. Но миф романтизма, по-

¹⁵ В 1834 г. Роберт Шуман основал в Лейпциге музыкально-критический журнал «*Neue Zeitschrift für Musik*». Для образно-мифотворческой пропаганды идей музыкального романтизма Шуман, помимо композиторского наделенный даром писателя-публициста, использовал прием двух полемизирующих сообществ. Одно – это придуманное автором содружество «Давидсбунд». В него входили как реальные композиторы и исполнители того времени (Н. Паганини, Ф. Шопен, Ф. Лист, сам Шуман), так и вымышленные персонажи из программных сочинений композитора – Флорестан, Эвсебий, маэстро Роре. Давидсбюндлеры – музыканты-романтики, а шире, люди с романтическим мировосприятием – вели на страницах журнала борьбу со своими противниками – мещанами-филистерами («филистимлянами»), косными консерваторами в жизни и искусстве.

мимо презрительного отношения к людям, занятым повседневным производительным трудом, культивировал и особое целеполагание жизни. Один из выдающихся представителей словесности этого эстетического направления в искусстве XIX в., Жан-Поль¹⁶, писал: «Этот внутренний универсум (т. е. внутренний мир человека. – Л. Б.), который еще более, чем универсум внешний, нуждается в ином небе, чем то, что над нами, и в ином мире, чем тот, который согревается солнцем» [Цит. по: 1]. Реальный мир Жан-Поль считал сумасшедшим домом, худшим из возможных кабаков. При таких жизненных позициях для художника-романтика, шире – любого человека романтических умонастроений (т. е. одолеваемого мифом романтизма), единственным выходом становится «потусторонний, фантастический, идеально-божественный мир бессмертия, проводником в который служит эмоционально-чувственная сторона человеческой личности» [См. об этом: 14].

Получается, только мифом романтизма можно объяснить поведение Сенты, неразумное, вздорное с точки зрения здравого смысла, – немотивированное возникновение ее чувств к Голландцу (вместо страха) и устремленность к смерти в финале оперы (вместо попыток спастись от ухаживаний демонического мужчины). Ну какой может быть «здравый смысл» у романтической барышни, одержимой стремлением к идеально-божественному миру?! В мифе романтизма любовь, всё чувственное, культивирование приоритета внутреннего мира над прозой мира внешнего, преодоление общественных норм и запретов становятся **средством достижения превосходства над другими людьми**. Именно обольщенностью подобными –

¹⁶ Псевдоним Иоганна Пауля Фридриха Рихтера. Роберт Шуман считал сочинения Жан-Поля важнейшими для становления своих эстетических и мировоззренческих взглядов, признаваясь, что ценит его наравне с отцом.

сугубо романтическими – ценностями объясняется цитированное ранее стихотворение Гейне; именно об этом повествует опера Вагнера «Летучий голландец». У художника-романтика поступок Сенты, равно как и поиски Капитаном-Голландцем очередной невинной девицы-жертвы, вызывают восхищение, а вовсе не осуждение или недоумение.

Во второй половине XIX в., когда оперы Вагнера с огромным успехом шли по всей Европе, в том числе и в России, вопросов о заразительности для публики подобных благоглупостей возникнуть не могло – это было время напористого внедрения мифа романтизма, созданного интеллектуальной элитой, в массовое сознание. Театр и, в особенности, музыка сыграли в этом важнейшую роль¹⁷.

Театр ограничен в выразительных средствах в предметно-вещественной сфере. Поэтому его вербальная сторона и сценография всегда взывали к воображению зрителей. В опере к этому добавляются ресурсы музыки, которая или через звукоподражание, или путем создания эмоционального фона для вербальной драматургической основы, воплощаемой в либретто, пытается компенсировать ущербность того, что должно восприниматься визуально. Благодаря музыке и драматургии, а также богатой во второй половине XIX в. иконографии страшного корабля и его обитателей, слушатели вагнеровского «Летучего Голландца» домысливали разверзающиеся пучины, «девятые валы», ураганный ветер, макабрические красные паруса на черных мачтах с блуждающими по ним огоньками св. Эльма, жуткие оскалы матросов-призраков в мертвенном свете луны... хотя что-то из этой «вампуки» могло быть запечатлено и в декорациях. В музыкальной

¹⁷ Нам уже приходилось писать о критическом отношении к психологии человека-романтика в современном кино и о деструктивной роли «мифа романтизма» в художественном наследии этого периода по отношению к сознанию потребителей [См.: 4].

же стороне оперного спектакля, по контрасту, господствовал «сплошной психологизм»: наивная инженю-сопрано, страдальчески заламывая руки, трогательно выводила сладостные фиоритуры, в которых зачастую разборчивым было только одно слово – «люблю». И если добавить к этому хорошо ныне известный по мемуарам и прессе тех лет светский антураж оперных театров второй половины XIX в. (в особенности культового «храма оперы» Байройта, который стал буквально местом паломничества), манивший золотом эполет, безупречностью фраков, мерцающими в декольте бриллиантами, колыханием эгретов из благоуханных страусовых перьев и очереди карет у подъездов... – то станет очевидной привлекательность «посещения оперы» как одной из моделей поведения не только для элиты того времени, но и для массового сознания.

Так реальная практика оперного театра эпохи романтизма, которая, разумеется, далеко не во всем могла быть редуцирована к описанным нами «страстям и пошлостям», превращалась в миф оперы (миф Вагнера, миф романтизма). За восемь лет подготовки к съемкам «Летучего голландца» Йос Стеллинг, похоже, хорошо освоил грандиозный мир, созданный великим немецким композитором, и понял направление эволюции его оперного театра: **от драмы к мифу**. В «Лозенгрине», «Тангейзере» и «Летучем голландце» Вагнер еще только учился использовать мифотворческий потенциал средневековых легенд и сказаний, связанный в драматургической основе этих опер **с противостоянием христианству язычества либо демонического начала**.

В полной же мере интерес Р. Вагнера к преобразующим общество и человека энергиям мифа обнаружится в тетралогии «Кольцо Нибелунга». В этом сочинении окончательно сложится и мировоззрение художника, и, собственно, композиторский инструментарий, необходимый для его воплощения в музыке оперы. Об этом прозорливо писал А. Ф. Лосев, размышляя над

идеями «Кольца», укорененными не только в древнегерманской мифологии, но и в самой природе мифа, которую Рихард Вагнер постиг гораздо раньше исследователей. «Вагнер в эпоху “Кольца” – язычник. Сущность язычества – ощущение имманентности Бога и мира, безличный пантеизм. В единой бездне слиты Бог и мир, сознание и бытие, закон и Хаос. Бездна эта – безлика, самостна, слепа. <...> Она – за пределами добра и зла, за пределами разумных категорий, за пределами норм. Она вечно действует и рождает, сама не зная для чего и для кого. <...> Бездна ждет нас, и людей и богов. Бездна – Судьба» [9].

4. Подводя итоги: мифоборческая позиция Йоса Стеллинга как протест против всевластия мифа

Пресловутая «бездна» – это, говоря языком экономистов, художественное «предложение», сделанное Вагнером культуре Запада и человечеству в целом. «Спрос» же на него был и в XIX в. – в кризисную эпоху романтизма, и в трагическом XX в., когда массовое сознание тотально «романтизировалось». Фильм «Летучий голландец» Стеллинга – одна из немногих попыток отразить удар мифотворчества в искусстве кино. В ее основе – анализ мифа в образной форме, его природы и характера воздействия на людей, а также нахождение особых визуальных и нарративных форм для того, чтобы показать незримое – наличие архаических структур мифа в сознании человека.

Сразу после титров режиссер локализует начало новой версии «Летучего голландца» во Фландрии 1568 г. Это эпоха Реформации, один из трагичнейших периодов в истории Западной цивилизации. Через четыре года произойдет религиозный геноцид Варфоломеевской ночи. Но в фильме нет и следа теологических баталий между католиками и протестантами. И хотя почти через всю ленту проходит линия «испанцев», в конечном итоге оказывается, что их интерес концентрируется на ничтожной во всех смыслах – социальном, личностном, интеллектуальном – персоне главного героя.

Голландец – «другой», из «другого мира». Поэтому его существование отрицает всё, что люди того времени полагали незыблемым: устои церкви, общества, семьи, представления здравого смысла о ценностях жизни. Но он оказывается гонимым не в силу исторически объективных обстоятельств эпохи религиозных войн. Причины коренятся в нем самом. Какую конкретно угрозу несет миру этот человек, окружающие его люди понять не могут. Подавляющее их большинство стремится Голландца уничтожить. И только три персонажа идут на сближение с ним¹⁸ в приватной сфере, неосознаваемо очаровываясь притягательностью, необъяснимой значительностью, которые он – носитель мифа – излучает для всех, кто не удовлетворен своей судьбой и жизнью.

Но особенно впечатляет фрагмент фильма, в котором Голландец подчиняет своему влиянию большое сообщество людей (т. е. социум) – обездоленных, помещенных испанцами в тюрьму. Кто-то из этих грязных и уродливых мужчин – преступники, кто-то – должники, кто-то попал в заключение из-за произвола властей. Этой публике, познавшей всё зло и все формы насилия, возможные в ту эпоху, Голландец с восторгом и воодушевлением проповедника-утописта рассказывает, что он может построить корабль, который летает по небу и на котором все могут сбежать из тюрьмы в лучшую жизнь. Сила мифа такова, что постепенно все

¹⁸ В Прологе это жена землевладельца, которая после совокупления на земле с Голландцем-отцом там же в положенное время умирает родами, разрешаясь его сыном; это молодая женщина, которая стала женой землевладельца-сына и сбежала вместе с сыном-Голландцем, уже взрослым мужчиной, ищущим отца-капитана, корабль и море; это, наконец, сын главного персонажа, Голландца, которого тот обманным путем завлек мнимой способностью человека летать, – так же, как в свое время Кампанелли обманул мальчика-Голландца возможностью полета.

начинают Голландцу верить и даже отдают последние тайные сбережения.

В изобразительной стороне ленты Стеллинга есть еще один слой – **иконографический**. Его существо – в сходстве экранной реальности с теми или иными живописными традициями. Этот прием для киноискусства не нов. Вспомним, с какой одухотворенностью в «Зеркале» А. Тарковского подавались в изображении под возвышенную музыку Баха иконографические цитаты – живописные шедевры Питера Брейгеля Старшего (Мужицкого). Но использование иконографической традиции в «Летучем голландце» нельзя, на наш взгляд, назвать цитированием в киноизображении тех или иных стилей в живописи или воспроизведением содержательной стороны конкретных полотен в предметной среде кадра. В фильме Стеллинга работа с иконографическим материалом применяется в иных целях. Не говоря о том, что для режиссера из Нидерландов творчество этого художника обладает значимостью национальной культурной святыни, показателен его интерес к позднему периоду деятельности художника – 1565–1568 гг., во многом порождающий исторический аутентизм изображения. Именно тогда Брейгелем были созданы вершинные полотна «Крестьянский танец», серия «Времена года», «Слепые» и др. Так что и это хронологическое совпадение не является для фильма Стеллинга случайным.

Нельзя не заметить, с какой скрупулезностью режиссером воспроизводятся социальная среда, детали быта, костюмов и даже национальный тип внешности. Добиваясь аутентичной визуальной реконструкции эпохи Реформации, автор фильма ориентировался на живописный канон Брейгеля, «оживив» персонажей его картин и придав кинематографическую достоверность людям и «вещам» того времени. В результате оказалось, что визуальные образы – как живописные, так и кинематографические – обладают неизмеримо большей достоверностью в передаче эмоционального мира людей прошлого, нежели наши мифологизированные

представления о них. В этих топорных фигурах в убогих лохмотьях, некрасивых и невыразительных лицах, в наблюдаемых симптомах болезней и проявлениях рано подступающей старости, в сценах резни и непосильного труда режиссер визуализировал историю как «материальное наполнение» времени. Решая эту задачу, Стеллинг опирался на традиции национальной живописи Северного Возрождения. Через воссоздание в киноизображении предметно-бытовой среды и облика людей той эпохи режиссер «овеществляет» прошлое. Именно его **материальность позволяет в фильме – уже на уровне режиссерской концепции – противостоять могучему мифотворческому импульсу, который дал Рихард Вагнер европейской культуре во второй половине XIX в.** Что же касается категории «история», то она по сути – недоступна для воплощения на экране, так как является интеллектуальной абстракцией. В искусстве кино можно показать только «прошлое», когда течение времени материализуется в событиях и предметно-вещественных реалиях человеческой жизни.

Но когда в фильме отсутствует обязательная для построения нарративов логика мысли людей о себе, обществе и своем времени, то экранные образы начинают воплощать среду, порождающую миф, – изначальный Хаос. По этой причине в начале «Летучего голландца» Стеллинга так трудно понять, что движет поступками и эмоциями персонажей фильма. Лишь по мере того, как человек-миф (Голландец-сын), вызванный к жизни менестрелем Кампанелли (т. е. силой искусства) и осознавший свое предназначение в жизни людей, начинает вступать с ними в различные связи (межличностные и социально-групповые), в киноповествовании возникает движущая сила *ветра*: это созданный режиссером визуальный лейтмотив движения истории как течения времени. Лейтмотив *ветра* в фильме возникает неоднократно при всех пространственных – реальных – передвижениях главного персонажа либо при сдвигах в его сознании.

Но особенно показательны смысловые функции *ветра* как «полетов» мифа сквозь время и во времени в третьем акте фильма. Здесь местом действия является тюрьма, в которую заключен Голландец. По ходу киноповествования зритель осознает, что это двор-колодец, огражденный высокими стенами крепости, на дне которого копошится грязная масса заключенных. На самом верху стен – крытая галерея для охраны; сюда же приходит начальство тюрьмы и его гости. В один из зимних ветреных дней на галерее среди посетителей, закутанных в плащи, появляется сводный брат Голландца с женой и маленьким сыном. Знатные гости глазект сверху на убогих, обездоленных людей, дрожащих от холода и пронизывающего ветра, бросают им монетки, развлекаясь вспыхивающей внизу потасовкой. На всех мужчинах, прохаживающихся по галерее, надеты пышные разноцветные парики-эрисоны. Некоторым аристократам головы согреваются даже «рогатые» их модели. И одежда знати соответствующим образом изменилась: камзолы, башмаки, чулки, а жена сводного брата уже носит пышную юбку на проволоочном кринолине. Заключенные же в тюрьме свой облик не изменили: ветхое рванье – их одежда на все времена. Так в сугубо зримой форме – в наглядности экранного изображения – Стеллинг переносит действие в конец XVII в., маркируя этот временной сдвиг визуальным лейтмотивом *ветра* (движением истории). При этом режиссер создает второй план повествования – уже не о «летучем голландце» и опере Вагнера, а о мифе как таковом: несмотря на то, что элита может менять наряды и мысли, ***питательная среда для мифа будет существовать до тех пор, пока будут существовать обездоленные люди, которым чего-то, очень значимого в жизни не хватает.***

Удивительны последние кадры картины: даже в яме тюремного двора «странно» ветрено. Голландец рассказывает своему маленькому сыну о том, что он умеет летать. Для того чтобы убедиться в этом, мальчик

должен всего лишь зажмурить глаза (ведь миф основан на слепой вере). На общем плане его отец в это время лезет вверх по лестнице тюремной стены. Следующий план крупный: кирпичная кладка, типичная для современных городских брандмауэров, с пожарной лестницей из ребристого чугунного литья. Мальчик открыл глаза, а отца уже нет – он «улетел». На языке кино – **языке предметного содержания кадра и монтажа** – это означает, что the Flying Dutchman находится уже во второй половине XIX столетия (когда в больших европейских городах формировалась застройка кварталами, и брандмауэры были одним из средств против их сплошного выгорания), если не в конце века XX...

Так становится очевидным, что автор фильма не ставил своей задачей создать «правдивый» фильм об историческом периоде Реформации в одной из стран Северной Европы. Реалистический слой киноизображения – лишь своего рода «театральная сцена», в исторически достоверных декорациях и «на натуре» которой разыгрывается спектакль «Летучий Голландец». Фильм повествует о том, что такое миф, как он возникает в человеческом сообществе и каковы его свойства. Еще в Прологе Стеллинг, посредством визуального лейтмотива (снова отсылка к вагнеровскому оперному театру) «соприкасающихся рук» мужчины и женщины указывает на такие атрибутивные свойства мифа, как **укорененность его в эротической сфере, притягательность для людей, испытывающих страдания по тем или иным причинам, а также на способность мифа передаваться в коммуникациях**. Реальная жизнь настолько неприглядна и жестока, что миф «влюбляет» в себя людей¹⁹.

¹⁹ Во всех эпизодах «совращения» человека мифом (т. е. проикновения в сознание) звучит первая музыкальная тема, стилевая цитата вагнеровских «лейтмотивов любви» – идилических, трепетных и нежных, связанных с женскими образами, а в широком смысле – со столь характерной для мифа апологией «вечной женственности» – залога жизни.

Будучи создателем концепции фильма, а не только одним из авторов сценария, Стеллинг несомненно осознавал, сколь огромным мифопорождающим потенциалом обладают для зрителя (современного культурного сознания в целом) следующие смысловые координаты: «опера “Летучий голландец”», «роль Рихарда Вагнера в европейской культуре», «социально-психологические стереотипы романтизма» и «предание о наказании бессмертием за содеянное зло». Только на первый взгляд может показаться, что «вагнеровского» в этом фильме ничего нет. Напротив,

- оперные принципы организации целого;
- устойчиво повторяющиеся визуальные мотивы;
- предметная среда изображения, воспринимаемая зрителем «от противного», – как носитель негативных аспектов реальности и жизни человека;

- установка на обретение мифом (т. е. познавательными и психологическими структурами сознания) на экране материальности, «вещности», что делает их доступными визуальному восприятию,

- всё это указывает на мифоборчество как ядро творческого метода Стеллинга при создании кино о прошлом: **не отказ от мифа, игнорирование его, а сознательная работа с ним.** На экране же в результате возникает визуальный мир, живущий по законам, непонятым зрителям, не укладывающимся в их представления о тождественности «истории» и «прошлого».

Литература

1. Адмони В. Г. Роман Жан-Поля: Вступ. ст. // Жан Поль [Иоганн Пауль Фридрих Рихтер]. Зибенкэз. Л., 1937. – URL: <https://www.litmir.me/br/?b=191791&p=1> (дата обращения: 12.01.2016).

2. Березовчук Л. Н. Идентификация времени (об экранном воплощении истории, прошлого и памяти в фильмах Алексея Германа «Мой друг Иван Лапшин» и «Хрусталев, машину!») // Киноведческие записки. 2005. № 76. С. 178–212.

3. *Березовчук Л. Н.* Очерки теории кино. СПб., 2014. С. 19–20.
4. *Березовчук Л. Н.* «Пианистка»: приговор романтизму. Человек – общество – культура в авторском кинематографе Михаэля Ханеке // Киноведческие записки. 2007. № 79. С. 267–322.
5. *Дюркгейм Э.* Элементарные формы религиозной жизни: Тотемистическая система в Австралии // Классики мирового религиоведения: Антология. М., 1998. Т. 2: Мистика. Религия. Наука. С. 174–230.
6. *Кассирер Э.* Философия символических форм: В 3 т. / Пер. с нем. С. А. Ромашко. М.; СПб., 2002. Т. 2: Мифологическое мышление.
7. *Леви-Брюль Л.* Сверхъестественное в первобытном мышлении. М., 1994.
8. *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1985.
9. *Лосев А. Ф.* Философский комментарий к драмам Рихарда Вагнера. – URL: <http://wagner.su/book/export/html/116> (дата обращения: 13.01.2016).
10. *Малиновский Б.* Магия, наука и религия. М., 1998.
11. *Руденко И.* Оказывается, вы – это вы // Комсомольская правда. 1985, 1 июня.
12. *Фрейд З.* Тотем и табу: Психология первобытной культуры и религии. М., 2012.
13. *Фрезер Дж.* Золотая ветвь: Исследования магии и религии / Пер. М. К. Рыклина. М., 1980.
14. *Чернуха З. А.* Жан Поль и Роберт Шуман – романтические двойники. – URL: <https://docplayer.ru/39186374-Chernuha-z-a-zhan-pol-i-robert-shuman-romanticheskie-dvoyniki.html> (дата обращения: 12.01.2016).
15. *Юнг К. Г.* Архетип и символ. М., 1991.
16. *Юнг К. Г.* О современных мифах. М., 1994.

Александр Казин
(Санкт-Петербург)

Не за выгоду, а за правду
*Культурно-историческое пространство
сценария и фильма Александра Довженко
«Земля»¹*

Отрицать советский период русской истории так же бессмысленно, как и любой другой – например, киевско-новгородский, «ордынский», московский или «романовский». Каждый из них имел свою вершину и свою пропасть. Зачеркнув какую-либо эпоху, мы отвергнем тем самым всю национальную историю. Советская власть не только уничтожала старую культуру – она и создавала новую. Конечно, это была особая культура, где истина – духовная, историческая, социальная – могла быть переплетена с ложью так тесно, что отделить одно от другого почти невозможно. Выражаясь по-философски, это была культура *превращенных форм правды*. Попытаемся прояснить на этих страницах собственное (сказанное и неслезанное, скрытое) содержание одного из ключевых произведений искусства советского периода – фильма Александра Довженко «Земля» (1930).

Прежде всего, отметим, какие изменения внесла революция в статус художника в России. *Из частного лица он сделался политической фигурой*. Деятели литературы теперь не имели возможности гадать, «как слово наше отзовется» (Тютчев) – за каждую строку они отвечали головой. Советская литература чувствовала себя «при деле». «Мы наш, мы новый мир построим» – эта строка Интернационала фиксировала действительное социально-культурное преобразование

¹ Сокращенный вариант данной статьи опубликован в учебном пособии А. А. Казина «Культура и государственность», предназначенном для аспирантов и изданном в РИИИ в 2019 г.

предмета искусства, когда «безумство храбрых» вошло в жизнь вплоть до повседневности. Казалось, небо опустилось на землю. Как шутил Андрей Белый в своих воспоминаниях, первым делом в стране победившего материализма исчезла материя...

Вместе с тем, отдавая себе отчет об идейном развитии русской советской культуры, приходится признать, что решающим ее этапом после революции были именно 1930-е – 1940-е гг. Ранее, в первое после революционное десятилетие, мы видим ряд знаменитых авангардистов, с одной стороны, и множество соперничающих друг с другом идейно-художественных группировок – с другой. Маяковский, Мейерхольд, Эйзенштейн с их лозунгами и технологиями были не продуктом большевистской (интернационал-коммунистической) революции – они были ее концептуальным ядром и движущей силой в культуре, в то время как художники-традиционалисты – Бунин, Рахманинов, Шмелев, Куприн, Репин, Шаляпин и многие другие – тем или иным способом вынуждены были покинуть Родину. Однако Пролеткульт, ЛЕФ, РАПП – все это к 1934 г. как общественное явление завершилось. «Председателей земного шара» и их «попутчиков» попросили вести себя потише. 1930-е – 1940-е гг. – время расцвета таланта М. Шолохова, М. Булгакова, А. Твардовского, это творчество А. Довженко, Л. Леонова, А. Платонова, Б. Пастернака...

Итак, проведем тематический анализ «Земли» Александра Довженко. Именно здесь советский социальный модерн – *воля к реальной, а не только символической власти над миром* – выразился в наиболее совершенных кинематографических образах. Довженковская «Земля» – это подлинное **событие** искусства, где модернистская эстетика не ограничивается радикальным формообразованием, как в авангардизме, а ставит радикальный смысловой опыт над человеком. И здесь же мы находим одновременно *противоядие* (антидот) такому опыту – идею *коллективного бессмертия (общего дела)*.

При желании в картине «Земля» можно усмотреть немало «языческого» – гомеровского, пантеистического, Спинозовского... Бескрайнее, уходящее за горизонт хлебное поле. И сад, в котором растут яблони, груши, кусты смородины и крыжовника. И в этом саду, среди опавших яблок, умирает дед Семен, выживший все, что полагается человеку на земле. У ног его играет маленький внучонок, рядом его сыновья и старый товарищ, спрашивающий: «Умирать, Семен?» «Умираю, Грицько» – тихо признается дед и, слегка улыбнувшись, закрывает глаза. Так и скончался старый чумак, однако кончина его, пишет А. Довженко, «не вызвала решительно никакого движения в окружающем мире. Не загремел ни гром, ни роковые молнии не разодрали небес торжественным сверканием, ни бури не повалили с корнями могучих многостолетних дубов». Только два-три яблока мягко бухнули где-то в траву, и все. Да и родичи почившего деда как-то не особенно «переживали», только непонятное волнение слегка охватило потомков – ощущение торжественной тайны бытия.

Действительно, необычное начало для художественного произведения, посвященного коллективизации, то есть жесточайшей борьбе в деревне. Автор записал даже в сценарии, что все вышеизложенное в картину не войдет (хотя на самом деле, как известно, вошло – ведь опубликованный сценарий «Земли» есть фактически «поэма по фильму»). Более того, Довженко включил в сценарий ряд своих режиссерских требований к актеру, «который будет представлять человечеству незначительную дедову персону». Эти требования стоят того, чтобы привести их полностью: приглашенный на роль деда актер «должен обладать рядом личных качеств, без которых никакие художественные ухищрения не помогут ему сохранить улыбку после смерти... Ростом артист должен быть не высок, но и не низок, широкий в плечах, сероглазый, с высоким ясным лбом и той улыбкой, о которой так приятно теперь вспоминать, И чтоб умел этот артист

орудовать косою, вилами, цепом или построить хату, или сделать доброго воза без единого кусочка железа... Чтоб не боялся ни дождя, ни снега, ни далеких дорог, ни что-нибудь носить на плечах тяжелое. На войне, если артист будет призван, чтоб не ленился ходить в атаки или в контратаки, или в разведку, или не есть по три-четыре дня, не потерявши крепости духа. Чтоб с охотой копал блиндажи или вытаскивал чужой автомобиль. Чтоб умел разговаривать любезно не только с простыми людьми и начальством, но и с конем, телятами, с солнцем на небе и травами на земле. Если же не посчастливится найти за подходящую цену такого артиста, и представлять деда будет подержанный пьянчужка или хвастун, попавший по причине общей ситуации под награждение и сразу же задравший по этому поводу нос, если будет это артист, для которого мир существует постольку, поскольку он вращается вокруг его лицедейской особы, – тогда не пеняйте на покойника – виновато искусство».

Таков довженковский «спинозизм»! Он требует одного и отменяет другое, ему противное. Он требует единства дела и слова. Он не возводит в абсолютную трагедию (ничто, вселенский абсурд) смерть индивида, потому что **по существу смерти нет – для Бога все живы**. Прикосновение к тайне бытия в «Земле» возвышает, а не унижает и не обесмысливает личность. Если угодно, у Довженко мы встречаемся скорее с мифом о Микуле Селяниновиче, великом пахаре матери-сырой земли, чем с мифом о Сизифе или с мифом о безличном роке-судьбе. Довженковский взгляд на мир предполагает именно *установление* в нем порядка, сражение за него, а отнюдь не растворение в какой-то «яблочной нирване». Потому-то и артист, изображающий деда, должен не просто «играть» его, а до известной степени *быть* им – тут Довженко сходен со Станиславским. Говоря академическим языком, оба великих режиссера не признавали непереходимыми границ культурно-художественной рамки, границ кадра или театральной сцены. Если ты пред-

ставляешь перед людьми героя, а сам – пьянчужка и хвастун, то какой же ты артист? («если Бога нет, то какой же я капитан?»). Никакие парадоксы об актере в стиле Дидро тут не помогут. Искусство отражает жизнь, и мерить себя должно по ней, а не наоборот. Лицедею же, который полагает (сознательно или бессознательно – все равно), что мир вращается вокруг его особы, ничего делать в картинах Довженко...

Итак, нет мира на земле Довженко. Под идиллическими яблонями и грушами идет война. Крестьянин Архип Белоконь рвет на себе сорочку. Отчаяние души. Воют псы, даже кони ржут, чуя недоброе. Власть хочет лишит Архипа всего, что у него есть, что наработано им самим и его предками долгим трудом. Хочет пустить его по миру. Да и отец Василя, Опанас Трубенко, колеблется: идти в колхоз или не идти? Только сам Василь, кажется, ни в чем не сомневается, агитирует за колхозную жизнь... А тут еще мать Василя, немолодая уже крестьянка, собирается подарить миру нового человека – сестру или брата Василю, да и сам Василь полюбил не на шутку свою Наталку... Наступает кульминационный момент картины. Василь приводит в село первый трактор и перепахивает вековые межи на полях. А вечером встречается с Наталкой, и влюбленные впервые обнимают друг друга. Возвращаясь домой, он танцует один на ночной улице.

«Никогда еще не танцевал Василь с таким упоением. Закинув правую руку на затылок и левой лихо взявшись в бок, казалось, не двигался, парил он над селом в облаке золотистой пыли, взбиваемой могучими ударами ног, и долгий пыльный след клубился за ним над тихими переулками. Вот уж и хата видна... Выстрел! И... нет Василя. Упал он прямо с танца на дорогу, в смерть. Легкая пыль взвилась над его трупом в лунном сиянии. Что-то пробежало вдалеке между вербами. Коня всхрапнули».

Согласимся, что гибель Василя – совсем другая, нежели смерть деда Семена. Там человек закончил свой

жизненный труд – здесь его насильно прервали. Если читатель помнит поучения масона Сеттембрини, с которыми этот гуманист-масон обращался с молодому Касторпу («Волшебная гора» Т. Манна – подробнее см. об этом ниже), то одним из главных его уроков несомненно покажется тот, где говорится о смерти как неотъемлемой стороне и в известном смысле логическом завершении самой жизни. Поклонник цивилизации и прогресса предостерегал молодого человека от какого бы то ни было заигрывания со смертью, и уж тем более от преклонения перед нею. Во многом прав был Лодовико Сеттембрини, но вот что делать, когда тебя спрашивают (даже неважно кто): «А ты записался добровольцем?» С точки зрения юридически-правовых, эгоцентрических отношений, такой вопрос не имеет решения, так же, как безутешна скорбь крестьянина Архипа и его семьи, которых высылают в дальние края. Да, Архип трудился, он зарабатывал добро, но он делал это прежде всего для себя, и потому должен отдать земле и людям то, что принадлежит им, а не ему лично. С точки зрения общинной, уходящей своими корнями в глубокую древность народной нравственности, главные свойства человека – его высшие духовные ценности, его труд, земля и даже сама его жизнь – принадлежат не только ему самому, но и целому, к которому он так или иначе причастен. Перед лицом истории, понятой как восстановление человеком своей архетипической *духовной сущности*, единоличник Архип без вины виноват. Он хотел жить как лучше, как хочется, а вышло – «как Бог велит». Сын Архипа Хома убивает Василя и потом бежит от людей, хочет покончить с собой – но не принимает его земля. Просвещенный гуманизм устами Сеттембрини сказал бы на это, что дорожке всего на свете человеческая жизнь (кто любит идеи, тот убивает людей, по выражению А. Камю) – но в таком случае Довженко действительно не стоило бы снимать картину «Земля», поставив какой-то другой фильм в

духе пантеистического зачина с дедом Семеном. *Либо кажущаяся безмятежность природы, либо очевидная драма истории – третьего пока не дано в этом мире.*

Выход на экраны «Земли» сопровождался резкой полемикой. Александр Фадеев, например, сказал на одном из обсуждений, что у Довженко на экране предстают такие сытые и сильные люди, что непонятно, зачем им стрелять друг в друга. Позднее Всеволод Пудовкин еще усилит сказанное Фадеевым: «Спрашивается, за каким чертом нужно было драться за трактор и зачем вообще нужен трактор, когда люди спокойно умирают, вкусив для последнего удовольствия от яблок, а таких яблок кругом тысячи и тысячи, когда нужно только протянуть руку, и роскошные дары природы посыплются на плечи?» [1: 113, 114]. Громадный стихотворный фельетон – на всю газетную полосу – опубликовал в «Правде» Демьян Бедный, предъявив Довженко убийственные политические обвинения.

Не утихли споры вокруг «Земли» и по сей день. Одинаково односторонни как «белое», так и «красное» его прочтение. Картина Довженко – великолепный пример двойственности нашей революции (перехлеста духовных и культурно-исторических энергий). Советскую власть в России не удастся разделить по фронтам – здесь народ воюет как бы сам с собой. *Борьба идет не за выгоду, а за правду.* Если помнить об этом, то придется признать, что структура православного мироотношения во многом воспроизводится в картине Довженко: собственность здесь не является священной (человек ее хозяин, а не наоборот), формально-юридический закон не имеет решающей силы, люди озабочены Истиной, а не самими собой. Как раз отсюда вытекает коренное для русского крестьянина убеждение, что Земля (как и Отечество, и Церковь) не может быть чьей-то частной собственностью, что она, в конечном счете, «богова», а отдельный человек выступает только ее «держателем». С такой

точки зрения, шайка разбойников или компания держателей акций, при любой степени их сплоченности, не являются подлинно человеческим (укорененным в законообразности сущего) единством, т. к. они преследуют корыстные цели, ради которых собираются ее члены, сами по себе вполне независимые и даже враждебные один другому. Жестокость насильственной коллективизации 1929–1932 гг. не отменяет того факта, что она имела свои движущие силы и в сфере идеальных устремлений русского народа («общинный коммунизм»), а не только в произволе тогдашних политических вождей. В этом плане пафос «Земли» Довженко не отличается от глубинного смысла таких произведений, как, например, «Чевенгур» Андрея Платонова. Довженко мог бы подписаться под словами Платонова, обращенными им к М. Горькому в письме по поводу отказа издательства от публикации рукописи «Чевенгура»: «Ее не печатают... говорят, что революция в романе изображена неправильно, что все произведение поймут даже как контрреволюционное. Я же работал совсем с другими чувствами» [2]. Приведу здесь высказывание одного из персонажей романа З. Прилепина «Обитель», священника-арестанта соловецкого лагеря особого назначения (СЛОНа): «Мы боремся не против людей, а против зла нематериального и духов его. В жизни при власти Советов не может быть зла – если не требуется отказа от веры. Ты обязан защищать святую Русь – оттого, что Русь никуда не делась: вот она лежит под ногами и греется нашей слабой заботой. Лишь бы не забыть нам самое слово: русский, а всё иное – земная суета. Вы можете пойти в колхоз или в коммуну – что ж в том дурного? – главное, не порочьте Христова имени. <...> Не ропщите, терпите до конца – безропотным перенесением скорбей мы идем в объятия начальнику жизни, его ласка будет несравненно чище и светлее всех земных благ, таких скороспелых, таких нелепых» [3: 44–45]. Не случайно Великая Отечественная война началась 22 июня

1941 года – в день Всех святых, в земле Российской просиявших (германский оккультный рейх не боялся русских святых), а закончилась знаменем Победы над Берлином в мае 1945 года – в дни православной Пасхи и змееборца Георгия Победоносца. Побед без искупительной жертвы не бывает. Весна 1945 года – это искупление грехов февраля и октября 1917-го¹.

Литература

1. Довженко А. Собр. соч. в 4 т. Т. 1. М.: Искусство, 1966. 355 с. 40 л. ил.
2. Платонов Андрей. ...Я прожил жизнь. Письма 1920–1950 годов. М.: Изд-во ФТМ, 2016. 700 с.
3. Прилепин З. Обитель. М., 2017.

Электронный ресурс

4. Казин А. Л. Эстезис коммунизма // Культуролог – URL: <http://culturolog.ru/content/view/306/25/>

¹ Более подробно эта тематика в связи с фильмом А. Довженко и другими произведениями советской классики затронута в нашей работе «Эстезис коммунизма» [4].

Денис Мыльников
(Санкт-Петербург)

**Крупный план лица человека на экране
с позиций полидисциплинарного подхода**
(Карл Теодор Дрейер «Страсти Жанны д'Арк»)

В ряде случаев киноведение сталкивается с крайне сложными в теоретическом плане объектами исследования. Иногда «проблемная атрибуция» таких объектов очевидна. Например, в нашем случае – это крупный план как прием киновыразительности, направленный на раскрытие внутреннего мира персонажа в фильме. Но столь же очевидно, что сугубо киноведческими – т. е. монодисциплинарными – исследовательскими ресурсами ее не решить. Лавинообразно возникают дополняющие вопросы. Что такое «внутренний мир» по отношению к персонажу – существу иллюзорному, зачастую вымышленному? Каково образно-содержательное назначение крупного плана в картине? Что существенного зритель может увидеть в лице человека, снятого крупным планом? Как работает сознание зрителя при переработке подобной информации, какие когнитивные стандарты и эталоны оно использует? Мы видим, что ответы на подавляющее большинство вопросов не находятся в научной компетенции киноведения, а его исследовательский инструментарий не приспособлен для решения подобных проблем. В результате вместо объективного знания о том, ЧТО изображено в кадре, ДЛЯ ЧЕГО изображено и КАК подобное изображение воздействует на зрителя, киновед от своеобразной научной беспомощности прибегает к интерпретации таких объектов исследования. Вся история осмысления одного из величайших фильмов в истории киноискусства – «Страсти Жанны д'Арк» Карла Теодора Дрейера – тому пример.

Даже при первом приближении вопросы, приведенные выше, показывают: сложность ответа на них свя-

зана с тем, что они требуют от исследователя выхода за пределы киноведения и привлечения данных иных научных дисциплин. Забегая несколько вперед, проакцентуруем: киноведа вовсе не обязательно становиться научным «многостаночником» и обосновываться на проблемных территориях психологии визуального восприятия, когнитивной психологии, истории и теории изобразительного искусства.

Для нас важно то, что в этих научных дисциплинах уже накоплен огромный материал, который может быть продуктивно использован как для решения теоретических проблем киноведения, так и для «высветления» некоторых логических лакун, затрудняющих объяснение связей между организацией экранного изображения, его смыслом и эмоциональным воздействием на зрителя, – это предмет нашего исследования. Как можно заметить, он – сугубо киноведческий. Киноведческим является также и объект исследования: крупные планы лица Жанны д'Арк – главной героини фильма Дрейера. При этом мы не планируем изучать такое изображение, переходя на проблемные поля истории и теории изобразительного искусства либо комплекса психологических дисциплин, как это обязательно при междисциплинарном исследовании, при котором закономерны сдвиги как в понимании объекта и предмета исследования, так и в понятийно-категориальном аппарате. Более продуктивным мы полагаем **обнаружение в самом объекте исследования – крупных планах лица человека на экране – своеобразную «точку приложения» научных ресурсов других дисциплин.** Говоря иначе, в исследованиях по психологии визуального восприятия, а также истории и теории изобразительных искусств нам нужно найти данные, связанные с объяснением того, как человек осмысленно видит лицо другого человека, как пытается выразительно зафиксировать в условном, материальном по своему характеру, изображении всё возможное богатство внутреннего мира личности.

Подобные задачи и намеченный путь их решения более свойственен **полидисциплинарному** (мультидисциплинарному) подходу в современной науке.

Исходя из особенностей визуального восприятия, отметим главное: на первый план выходит изучение таких сторон киноизображения, которые позволяют раскрыть специфику работы режиссера над визуальной стороной фильма и благодаря которым зритель становится способным на эмоциональный отклик во время просмотра. На основании полидисциплинарного подхода будут исследоваться предпосылки возникновения художественного образа человека в фильме как результата взаимодействия нескольких факторов, независимо от того, осознавались они режиссером во время съемочно-постановочного периода или нет. Эти факторы видятся, «читаются», осознаются нами (а зрители именно на них эмоционально откликаются) во время просмотра кадров с крупными планами Жанны д'Арк. В результате подобной работы возникает трансформация снимаемого камерой реального человека – Рене Кавальканти, играющей в фильме Дрейера главную роль. Нами был выбран крупный план Жанны из эпизода, где она после допроса находится одна в своей камере.

Дальнейший текст – помимо исследовательских задач – должен «опредметить» и сам мыслительный путь по нахождению основных предпосылок для введения в теорию кино полидисциплинарного подхода.

* * *

Выдающееся творение Карла Теодора Дрейера «Страсти Жанны д'Арк» к столетию кинематографа было включено в список «лучших фильмов всех времен» [1: 66–69]. Историкам кино, кинокритикам выпала уникальная возможность отдать свой голос за наиболее значимую картину, которая, по их мнению, предопределила статус кино как искусства. Иными словами, была отобрана дюжина лент, без которых,

по мнению кинособщества, кинематограф не смог бы занять столь почетное место в процессе развития культуры XX века. Без сомнения, шедевр Дрейера, обладающий различными уникальными свойствами, заслуженно стал достоин столь почетного звания. Эта картина и сегодня очаровывает неповторимым своеобразием.

Нас прежде всего интересует вопрос: в силу каких причин фильм «Страсти Жанны д'Арк» обладает такой особой кинематографичностью? Где скрыт феномен этой самобытной формы, позволяющий наделить ряд крупных планов, которые мы видим на экране, уникальной в истории киноискусства силой и выразительностью? Можно предположить, что автор кинокартины, создавая свое творение (съемки велись как в павильоне, так и на натуре), сумел предвидеть определенные свойства киноизображения, которые до сих пор потрясают зрителя при воспроизведении его на экране. Благодаря этим подлинно художественным качествам, основанным, по нашему предположению, на трансформации снимаемого объекта, возник именно художественный образ человека, исторического персонажа, каковым является Жанна д'Арк.

Крупные планы с показом «страстей Жанны» пронизаны особой внутренней психологией персонажа. Эмоциональность, экспрессия, идущая от кинообраза, вовлекает зрителей в мир духовных переживаний героини фильма, заставляя их сопереживать увиденному. Зигфрид Кракауэр, будучи в первую очередь зрителем, а затем кинотеоретиком, так же, как и все, восхищался изображением в фильме. При этом он понимал, что особая выразительность кинокадров в крупных планах достигнута за счет использования особых кинематографических приемов, позволивших режиссеру создать на экране столь выразительный образ. Теоретик кино так отзывался о фильме: «В «Жанне д'Арк» Дрейер стремится обратить всю реальность прошлого в реальность кинокамеры. Его фильм – единственный из

известных случаев радикального решения этой трудной задачи. <...> Кинематографичность, идущая от документальной физиогномики, куплена определенной ценой. Правда, с ее помощью Дрейеру удалось извлечь из исторической темы некоторую физическую реальность, однако на поверку сама эта реальность оказывается нереальной» [11: 118]. Что же так насторожило Кракауэра в изображении, заставив его усомниться в подлинности созданного Дрейером мира страстей Жанны? Думается, что ответом на вопрос станет более подробное осмысление режиссерской концепции фильма.

В попытке понять замысел автора «Страстей Жанны д'Арк» стоит обратиться к теоретическим идеям Пола Шрейдера. Особо выделяя Одзу, Брессона и, в меньшей степени, Дрейера, он пытался охарактеризовать общность их творческих методов в освоении средствами кинематографа сферы «иррационального» и «духовного» как «трансцендентальный стиль» [21: 182–200]. Шрейдер считал, что режиссерам данного стиля удалось посредством особой фильмической формы не столько выразить или проиллюстрировать духовные аспекты, сколько передать их непосредственно. Со Шрейдером сложно не согласиться, стоит лишь отметить, что если Одзу и Брессон, создавая свои шедевры, скорее, апеллировали к рациональности зрителя, стремясь увести «духовное» в сферу истолкования фильмической действительности, то Дрейер более склонен к классической для кино форме выражения «духовного» – выражения посредством изобразительной стилистики и особенностей киноизображения. Думается, что первичным для него являлось рациональное обобщение, идущее от «картинки», от восприятия оптического, где двухмерная плоскость изображения порождает трехмерный объект. Допустимо также, что под «духовным» Дрейер понимал нечто отличное от того, что вкладывали в это понятие другие режиссеры. Возможно, у Дрейера и вовсе не было строгой

ориентации на выражение «духовного», так как руанский процесс – это задокументированная действительность, и режиссер посредством кино хотел лишь воссоздать реальные исторические события, которые происходили не в духовном мире, но в мире подлинных политических интриг и войны между Францией и Англией. Дрейер же утверждал, что и в «Страстях Жанны д'Арк», и в «Дне гнева» он сознательно пытался быть беспристрастным [см.: 24: 145]. Может быть, беспристрастность выражается за счет психологизма, распространяющегося от крупного плана лица Фальконетти, а понятие «духовное» сродни метафоре «душа кино» [см.: 22: 77], закрепленной Жаном Эпштейном за таким явлением, как «укрупнение плана» и его способностью ограничивать и направлять внимание зрителя? Тогда основной задачей режиссера должна была стать попытка средствами оптики сконцентрировать внимание зрителей на микродинамике лица актрисы, его мимике, способствуя возникновению своеобразного **«вчувствования» в экранный объект**. Благодаря такому эмоциональному восприятию крупного плана, зритель ощутил бы «душу» главной героини, сопереживал бы ей.

Но Дрейеру недостаточно было одного лишь «вчувствования». В интервью он не раз упоминал о том, что его фильм должен был стать своеобразной канонизацией Жанны, и от Фальконетти он прежде всего ждал перевоплощения в мученицу. Безусловно, концентрация зрительского внимания, его замкнутость на сенсорно-перцептивных аспектах восприятия крупного плана, заставлявшая сопереживать «драме под микроскопом» [цит. по: 22: 77] и отражавшаяся в микродвижениях лица персонажа, способствовала раскрытию образа мученицы. Однако при всем усилении эмоциональности в киноизображении, возникающем на крупных планах, ключевым в передаче идеи, вероятно, оказалось следующее качество киноизображения – **способность объектива улавливать черты**

внешности человека, не характерные для естественного визуального восприятия, и показывать их в нетривиальном ракурсе, где знакомое превращается в необычное.

Такое свойство камеры было зафиксировано еще в трудах представителей ранней киномысли. Как говорил Пауль Вегенер, немецкий режиссер и актер, – «объектив видит острее, чем человеческий глаз» [цит. по: 22: 135]. Он также утверждал, что именно камера ответственна за преобразование мира на экране, поскольку она закрепляет эстетизирующие функции за технической особенностью объектива преувеличивать снимаемое. Отсюда и вытекает необходимость ориентации поведения актера на микроскопические детали движения тела и мимики.

Возможно, чувство нереальности, зафиксированное З. Кракауэром, возникает из-за неторопливости, прозрачности и простоты мимики Фальконетти, за счет которой появляется необычное ощущение, что для режиссера первична не столько психология персонажа, сколько неуловимый порядок движения Жанны, ее пластики. Дрейер так говорил об этом: «На общем плане актер имел возможность прибегать к жестикующей и большей экспрессии лица. Крупный же план, который передает даже незначительное подергивание, вынудил актеров действовать честно и естественно. Дни гримасы были закончены. Фильм нашел свой путь к человеческому представлению» [цит. по: 24: 146].

В таком контексте внутренняя активность отходит на второй план, а вперед выдвигается некая особая **«внешняя» психология, приобретающая свойства телесности**. Благодаря этому в фильме первичное значение придается видимому, где «драматическое должно стать зримым. Видимое становится поверхностью» [цит. по: 22: 91]. Этому способствует кинокамера, объективируя внешнее, превращая лицо в зримую поверхность. Так лицо Фальконетти на крупном плане начинает приобретать свойства маски. Но зачем ре-

жиссеру потребовалось прибегать к «принципу маски» и как данный эффект взаимосвязан с образом мученицы? И помогает ли он в канонизации Жанны?

«Принцип маски», описанный в теории «фотогении», мог явиться своеобразным способом эстетизации снимаемого лица, позволившим синтезировать внутреннее и внешнее, привести к их общей взаимосвязи. Теоретически «принцип маски» призван усиливать природные характеристики личности человека на экране. Как разъяснял Луи Деллюк, «они (маски. – Д. М.) придают характер лишь тем лицам, которые его имеют. В зависимости от того, какой тип выбран, они либо подчеркивают, либо оттеняют этот характер» [цит. по: 22: 55]. Возможно, именно по этой причине Дрейер выбрал на главную роль никому не известную актрису. Он вспоминал, что у Фальконетти было оригинальное лицо. Помимо внешности, в ней было что-то величественное, за внешностью режиссер видел душу. Дрейер пригласил ее на кинопробы, но без грима, а когда тон с лица был снят и кинопробы сделаны, режиссер посредством камеры выявил характер Фальконетти: простая женщина, очень искренняя, и в то же время способная убедительно сыграть роль страдальцы.

Установка на «принцип маски» создает парадоксальную ситуацию. С одной стороны, этот принцип выявляет характер, заставляя лицо говорить, с другой – превращает актера в экспрессивный предмет. Такого рода двойственный эффект усиливает многозначительность, дает возможность в одном кадре апеллировать к различным смыслам, полнее раскрывать замысел автора. «Принцип маски» позволяет обнаружить психологию персонажа, его душевные переживания, раскрывая их для зрителя. Так, лицо, приобретая свойства маски, начинает выступать в качестве поверхности. Поверхность создает особые условия для игры света на лице. Делается это для того, чтобы соединить внешние данные человека, его фотогеничность со спо-

способностью камеры эти характерные черты выявить посредством фиксации. Благодаря такому сочетанию, с одной стороны, мы видим естественность существования актера на экране, а в контексте киноповествования (имея в виду героиню Фальконетти) – человека с притягательным внутренним миром; с другой стороны, за счет света происходит эстетизация, выявляющая те качества, что герою фильма не присущи.

Думается, что именно «принцип маски» позволил Дрейеру, создавая экранный образ Жанны, апеллировать к «духовному»; он был подмечен также и Кракауэром. Теоретик писал: «Изолированные от всего остального лица, которые он так щедро показывает, настолько упорно не поддаются локализации во времени, что вопрос об их возможной подлинности даже не возникает, а из-за своего неослабевающего интереса к ним Дрейер обходит многие драматически не менее важные явления материального мира. <...> Это подтверждает и фотографическая красота его крупных планов. Действие фильма разворачивается на ничьей земле, она не принадлежит ни прошлому, ни современности» [11: 117].

Очевидно, что осмысление режиссерской концепции фильма связано с тем, что именно в понятие «духовное» вкладывал Дрейер. Возможно, ключом к осознанию идей режиссера сможет послужить высказывание соавтора фильма, оператора Рудольфа Мате. Он говорил, что посредством камеры и прочего технического арсенала, находившегося в их распоряжении, они пытались через изображение выразить «реализованный мистицизм» [Цит. по: 23: 190]. Дрейер утверждал, что «картинка» Мате способна «показать характер персонажа и очень духовное в то же время» [цит. по: 23: 190].

Думается, что Дрейер и Мате стремились запечатлеть на пленке лицо героини так, чтобы через освещение, композицию кадров, текстурные и фактурные особенности внешности Фальконетти донести до зри-

телей замысел фильма. Сложность заключалась в том, что попытка образной трактовки Жанны как мученицы должна была быть внутренне понятной зрителю. Феноменальность их гения состоит в том, что изображение в фильме способствует этому. Режиссер с оператором, вероятно, сознавали, что ключом к пониманию их идей служит ориентация на визуальное восприятие. Похоже, Дрейер и Мате, следуя за своей интуицией, создали на экране узнаваемый образ святой. Именно крупные планы лица Фальконетти-Жанны предоставляют зрителям, всматривающимся в экранное изображение, возможность узнать в нем характерные черты, присущие иконографическому образу мученицы. Он сложился в изобразительном искусстве: в религиозном – иконописи, в светском – живописи.

Мы обозначили самые главные аспекты понимания киномыслью природы шедевра Дрейера, неразрывно связанные с крупными планами главной героини фильма. При этом нельзя не заметить, что до сих пор отсутствует описание того, какими сутобо изобразительными средствами достигнуты столь потрясающие глубина и выразительность экранного образа Жанны в фильме. И главное: остаются непонятными причины столь сильного воздействия этих кадров на зрителей, далеких как от интереса к исторической тематике и к историческим этапам развития киноискусства, так и от увлеченности фильмами религиозной тематики. «Жанна д'Арк» Дрейера – подлинно универсальный фильм «на все времена»! А это возможно лишь в том случае, если истоком художественности оказывается образ человека, так или иначе сопряженный с показом на экране тех или иных сторон его личности, его внутреннего мира.

Здесь кристаллизуются три проблемы, которые исследуются различными методами.

1) Как обнаружить на крупном плане персонажа фильма те эмоции, которые он переживает в конкретном эпизоде повествования?

2) Психология персонажа – это всегда динамика перехода из одного состояния в другое, выявляющая многомерность его внутреннего мира. Мы знаем, что искусство кино (в отличие от музыки и литературы) в силу своей изобразительной природы скудно в возможностях запечатлеть на пленке *душевные переживания* человека. Поэтому необходимо понять, каким образом Дрейеру с Мате удалось едва ли не телесно передать те духовные устремления, которые присутствуют во внутреннем мире Жанны и отчетливо видны на ее крупном плане в эпизоде после допроса.

3) Каковы кинематографические приемы, позволяющие всё это зримо явить в кадре?

Исследование изобразительной стороны крупных планов человеческого лица в их разнообразии, особенно в психологическом, подталкивает к изучению и осмыслению эмоциональных возможностей микромимики. В процессе восприятия фильма зрителями происходит их своеобразная «встреча» с его авторами. Поэтому если осмыслять восприятие людьми эмоций, «написанных» на лицах других людей, что каждый из нас учится делать чуть ли не с первых недель жизни, то можно понять, какие особенности этого восприятия сумел запечатлеть на пленку оператор фильма и какие эмоциональные оттенки стремился увидеть в игре актера режиссер.

Задачи фиксации и распознавания эмоций человека по выражению его лица ставят перед собой психологи, опирающиеся на коммуникативный подход к исследованию когнитивных процессов. (В концепции уровневой организации восприятия это высший, операторный уровень.) Первым в нашей стране капитальным трудом в этой области стало исследование В. А. Барабанщикова «Восприятие выражений лица» [6]. На большом экспериментальном материале и в полемике с зарубежными коллегами ученый создал оригинальный метод изучения тех средств, которые дают возможность по выражению лица судить об эмоциях, испытываемых другим человеком, и об особенностях его личности. Иначе говоря,

изучается спектр эмоциональных изменений, неосознаваемо происходящих со зрителем, когда он смотрит на крупные планы лиц в фильме.

Барабанщиков изначально опирается на классификацию т. н. базовых эмоций, разработанную швейцарским психологом Карлом Изардом [10]. Их Барабанщиков называет «экспрессиями». Базовые экспрессии таковы: страх, удивление, радость, горе, гнев, презрение, отвращение. К ним он добавляет сомнение и спокойствие. Некоторые экспрессии могут парадоксальным образом совмещаться в психике человека: например, страх-гнев, горе-радость, горе-отвращение. Если человек, участвовавший в экспериментах, испытывал какое-либо эмоциональное состояние (экспрессию), то «каждое экспрессивное выражение характеризовалось двояким образом: с точки зрения сокращения-растяжения мышц лица, вызывающих мимические изменения, и с точки зрения изменения тонуса отдельных частей лица, их взаиморасположения и появления морщин» [цит. по: б: 69]. Изучаются фотоснимки, лица на которых делятся на три зоны. Каждая из них рассматривается в качестве самостоятельных источников сигналов: «лоб – брови», «глаза – веки – основание носа» и «нос – щеки – рот – челюсти – подбородок». Итогом проделанной работы зарубежных коллег Барабанщикова (Экмана, Фризена, Томкинса, Шерера, Изарда, Йортсо и др.) стали фотоэталонны для каждой из экспрессий, а также создание методов оценки выражений лица в терминах активности лицевых мышц. Барабанщиков называет их «экзонами», а Экман – «формулами выражения базисных эмоций» [см.: б: 70].

Сравнение лица Жанны д'Арк – в анализируемом нами аспекте – с экзонами и их графическими эталонами показывает, что доминирующей экспрессией оказывается спокойствие. «Спокойное состояние лица <...> нередко идентифицируется с собственно лицом. <...> Образ спокойного лица играет, следовательно, роль

основы, или перцептивного прототипа любого эмоционального выражения» [6: 145]. Исследования показали, что наблюдатели не регистрируют последовательный процесс переработки поступающей информации об эмоции, переживаемой человеком: лицо воспринимается сразу как целостное свидетельство о личности того, на кого смотрят. Возможно, именно в этом коренится психологическая выразительность крупных планов лица.

Однако если активность мышц лица на анатомо-физиологическом уровне психологам удалось дифференцировать в связи с экспрессиями, то с определением испытуемыми своего собственного эмоционального состояния и рациональной его фиксацией в вербальной форме (какой гнев я чувствую – просто гнев, ярость, злость, сердитость или негодование?) возникли непреодолимые сложности. Даже по графическим эталонам экзонов (своеобразные рисунки-маски эмоций) переживаемую человеком экспрессию идентифицировать оказалось сложно. Кроме того, как установил в экспериментах Барабанщиков, на восприятие и понимание экспрессии лица влияет продолжительность экспозиции. Достаточным для восприятия экспрессии, запечатленной на лице человека, может считаться время 3–30 секунд. Хотя возможна переработка экзонов и за меньшее время.

В исследовании «Восприятие выражений лица» помимо распознавания эмоций большое внимание уделяется способности зрителя, глядя на лицо человека, одновременно пытаться определить и его телесную конституцию, и личностные черты. Методика «Личностного дифференциала» применяется для определения по типу лица таких черт личности, как: 1) самоуважение; 2) доминантность – тревожность; 3) экстраверсия и интроверсия. Эти черты коррелируются со следующими психологическими факторами:

1) **«оценки»** (обаятельный – непривлекательный, безответственный – добросовестный, добрый – эгоцен-

тричный, черствый – отзывчивый, справедливый – несправедливый, враждебный – дружелюбный, честный – неискренний);

2) **«силы»** (слабый – сильный, упрямый – уступчивый, зависимый – независимый, решительный – нерешительный, расслабленный – напряженный, уверенный – неуверенный, самостоятельный – несамостоятельный);

3) **«активности»** (разговорчивый – молчаливый, замкнутый – открытый, деятельный – пассивный, вялый – энергичный, суетливый – спокойный, нелюдимый – общительный, раздражительный – невозмутимый) [см.: 18: 14].

Нельзя не заметить, что в крупных планах Жанны практически невозможно прочитать признаки фактора «оценки»: ее лицо с позиций личностного критерия «самоуважения» абсолютно индифферентно. Парадоксальным образом в факторе «силы» снята оппозиционность характеристик. В ее внутреннем мире соотношение доминантности и тревожности присутствует одновременно: Жанна и сильная, и слабая; в ее лице мы видим и решительность, и нерешительность, упрямство в ее облике сочетается с уступчивостью и т. д. Вот в чем причина психологического богатства и глубины ее образа, поражающих зрителей до сих пор! И это при том, что проявленный в ее лице на крупном плане фактор «активности» выдает в Жанне «классического» интроверта, живущего в реальности своей души и духовного восхождения. Все эти особенности показанной на экране личности и создают образ великой духовной силы.

Используя данные шкал для анализа личностных особенностей человека, разработанных В. Фетискиным, В. Козловым и Г. Мануйловым [18], Барабанщиков пытается соотнести их с таким антропологическим признаком, как **морфотип лица**. Морфотипом лица антропологи называют сходство его контуров с основными геометрическими фигурами. Классификацию морфотипов разрабатывали многие исследователи:

Н. Н. Равенский [16], А. П. Паршукова и З. А. Шакурова [14], С. В. Попов [15], Е. С. Вельховер и Б. В. Вершинин [7], М. Фулфер [19] и др. В результате были выделены такие морфотипы лиц, как квадратное, прямоугольное, круглое, ромбовидное и треугольное. На крупных планах видно, что лицо Рене Фальконетти, исполнившей роль Жанны, относится к ромбовидному морфотипу¹. Как показали эксперименты, проведенные Барабанщиковым, именно этот морфотип наиболее сложен для восприятия другими людьми: практически все параметры личностных характеристик у людей с ромбовидными лицами просматриваются крайне сложно либо не определяются вообще [см.: б: 328–350]. На наш взгляд, именно в этом состоит причина своеобразной «непроницаемости» лица Жанны на всех крупных планах, в которых доминирует **экспрессия спокойствия, у живого, реально-го человека попросту невозможная**, если исходить из перипетий действия в фильме. Так что же, главная героиня фильма Дрейера – человек не живой? А кто тогда?

Именно в подобных – обескураживающих – вопросах обнаруживает себя **способность изображения (на уровне художественного образа) переводить действие в какую-то иную реальность – т. е. возникает трансформация реальности, снимаемой камерой**. Анализ сугубо психологических осо-

¹ Отметим, что в кино при анализе лиц персонажей на крупных планах фиксируются только *видимые зрителю признаки того или иного морфотипа*. Режиссер может трансформировать лицо персонажа сознательно (работа гримеров и парикмахеров, головной убор костюмеров, избранный ракурс съемки, расстановка осветительных приборов и даже мизансцена), чтобы изменить морфотип реального человека-актера для решения образных задач. Жанна д'Арк на крупных планах идентифицируется как женщина с ромбовидным морфотипом. Каким был морфотип у актрисы Рене Фальконетти – роли не играет.

бенностей при восприятии лица Жанны на крупных планах показывает, что поразительная сила ее личности, запечатленная в материальном по своей природе изображении, опирается не только на сенсорный, перцептивный и операторный уровни при переработке визуальной информации. Постоянно обращаясь к крупным планам, Дрейер, похоже, сознательно апеллировал к традициям изобразительного искусства. В отличие от молодого тогда кинематографа, оно обладало тысячелетним и крайне разнообразным опытом по созданию художественных образов, говоря языком современным, путем трансформации трехмерной реальности на двухмерную плоскость.

Крупные планы человеческих лиц закономерно сопоставляют с портретом в живописи или графике. Проблема портрета как самостоятельного жанра в живописи и его философско-антропологических оснований впервые была поставлена только в статьях начала XX в. В отечественном искусствознании одним из первых примеров подобного ракурса была написанная в двадцатые годы работа Б. Р. Виппера «Проблема сходства в портрете» [8]. Пытаясь осмыслить, что же является главным для художника в передаче облика, – в первую очередь, лица человека на холсте, – Виппер писал: «Мы способны воспринять картину, не спрашивая о сходстве, но мы должны признать, что пока мы не поверим в ее сходство, мы не назовем ее портретом» [8: 351]. Получается, зритель кино должен «верить» в подлинность снятой авторами фильма и показанной на экране Жанны д'Арк, зная, что реальная женщина-актриса исполняет роль этого персонажа; что отсутствуют исторически достоверные изобразительные свидетельства об облике реальной Жанны; что на самом деле, кроме скудных фактов исторических хроник, мы сегодня ничего не знаем о внутреннем мире этой женщины. Великий же фильм Дрейера убеждает нас каким-то образом в том, что в далеком прошлом именно так всё и происходило, а Жанна д'Арк пережива-

ла всё то, что показано на экране. И крупные планы, полные психологизма, – самый важный аргумент для подобной «веры».

Если такие корифеи отечественного искусствознания, как М. В. Алпатов [2] и В. Н. Лазарев [12], исследуя портрет, создавали компендиумы по истории жанра, то носившие новаторский характер труды по теории портрета находились на периферии искусствоведческой науки. Примечательно, что две статьи в небольшом сборнике «Искусство портрета», вышедшем в 1928 г., поставили проблемы, которые для нашего изучения образных ресурсов крупного плана в кино имеют принципиальное значение. В работе «Язык портретного изображения» А. Г. Цирес указывает на базовые свойства портрета [см.: 20: 121–122], необходимые для появления аналитической образности, требуемой для проникновения во внутренний мир портретируемой персоны. Это содержание живописи, качество живописи, психика личности, ее социальное положение, ее мировое положение. Всё это зритель, по мнению автора, способен «схватить» в портрете с первого взгляда на полотно. Это впечатление самое сильное и точное, так как определяет существо человека, изображенного на портрете. И всё это происходит, подчеркнем, **независимо от узнаваемости персоны, от сходства изображения с оригиналом** (курсив наш. – Д. М.). Получается, что и в живописи при восприятии изображения лиц людей на портретах, и в кино на крупных планах действуют одни и те же познавательные процессы, основанные на категоризации опыта реального рассматривания облика человека и его лица.

Статья А. Г. Габричевского «Портрет как проблема изображения» в этом же сборнике важна для нас потому, что ее автор пишет об особой, свойственной только портрету, композиции в картине. По мнению Габричевского, композиция (т. е. структурная организация пространства изображения в рамке картины) нацеле-

на на образную демонстрацию «внутреннего устройства личности» и должна передать впечатление, которое она – эта портретируемая личность – оказывает на зрителя [см.: 9: 64]. Крайне важный для нас вывод, свидетельствующий о глубинных связях молодого искусства кино с традициями живописи: **кадр с крупным планом лица человека должен быть композиционно организован так, чтобы личность персонажа в этом плане могла воздействовать на зрителя.** То, что в художественно состоятельных фильмах так и происходит, блистательно подтверждает опыт Дрейера. Еще Габричевский пишет о значимости для жанра портрета тех или иных форм экспрессии, специфических в каждом случае, что связано с уникальной внешностью каждого человека и его личности.

Задумываясь о способности как портрета в живописи, так и крупного плана в кино передавать эмоционально-психологическую динамику личности, нельзя не вспомнить пронизательные слова Ю. М. Лотмана: «Лицо считается основным и главным, что присуще именно данному человеку, в то время как основные части тела допускают гораздо большую условность и обобщенность в изображении» [13: 351]. Именно посредством восприятия лица Жанны, если стремиться обнаружить сходство крупного плана с портретом в живописи, зритель, сам того не замечая и без какой бы то ни было интерпретации, переходит в акте визуального восприятия на философский уровень. Как пишет Лотман, портрет «в своей основе строится на сопоставлении того, *что человек есть*, и того, *чем человек должен быть*» [13: 363–364].

Так у нас появляется возможность получить ответы на возникшие ранее вопросы о противоестественной для ситуации действия экспрессии спокойствия на лице Жанны и о том, является ли этот персонаж фильма реальным человеком. Снова мы обращаемся к генетическим связям крупного плана и портрета. Исследователи отмечали мифогенную природу порт-

рета и его способность к мистическому отражению действительности посредством художественного образа реального портретируемого человека [см.: 13: 363]. И хотя светский жанр портрета принципиально отличается, по мнению Лотмана, от изображений святых, «заслуживает внимания особый тип картин, как бы перекидывающий мост от иконы к портрету: анфасное изображение лица Христа, которое являет собой высшее выражение идеи портрета – одновременно человеческого и божественного. Эта двойственность, по существу, раскрывает природу портрета как такового» [13: 363]. И крупного плана в кино, основанного на трансформации реальности человеческого лица, фиксируемого камерой, – добавим мы. В результате возникает в изображении реальное лицо реального человека – Жанны д'Арк, – которое воспринимается и оценивается зрителями по критериям самых высоких ценностей, по сути, метафизических.

Крупный план – портрет – икона: таково ценностно восходящее движение художественного образа Жанны в фильме Дрейера. В аспекте связей художественного образа в кино с иконографическими – в широком смысле – традициями осталось атрибутировать, с каким типом икон с женскими персонажами можно ассоциировать крупные планы Жанны в фильме Дрейера. Решающим фактором атрибуции здесь становится изображение верхней части корпуса и головы в кадре, а также мимика лица. У Жанны голова и лицо развернуты по отношению к камере под углом 45 градусов; голова слегка запрокинута назад; взор подернутых влагой глаз устремлен горé; лицо, как мы уже говорили, по мимике нейтрально.

Из всех древних типов икон Божией Матери (Оранты, Одигитрии, Умиления и Акафистного) с подобным изображением главной героини на крупном плане ни один соотноситься не может: по канону, все они предполагают наличие Младенца-Христа, чаще всего на руках Богоматери. Эти четыре типа икон сложи-

лись в византийской традиции. Лишь икона Оранты в поздних версиях допускает в изображении молитвенного обращения к Господу воздетый к небесам взор, и даже отсутствие медальона либо с младенцем, либо со Святым Духом. Но по изображению в фильме заметно, что Дрейер – осознанно или интуитивно – ориентировался на изображения женских персонажей из другого типа икон – икон Распятия, получившего широчайшее распространение на католическом Западе в период поздней Готики, Ренессанса и Барокко. На изображениях таких икон Мария Богоматерь и Мария Магдалина, стоя у подножия креста, слезно смотрят вверх, на распятого Спасителя. К тому же режиссер назвал свой фильм «страстями» (понимаемыми в данном контексте как «страдания»), что также отсылает зрителя к иконографической традиции, связанной с передачей в изображении страданий Девы Марии.

Для целей нашего исследования точное определение иконописного канона, на который можно спроецировать изображение лица Жанны д'Арк на крупных планах, не принципиально; гораздо важнее было проследить, как **в нашем сознании лицо персонажа превращается в лик**. Материальное, объективное по характеру киноизображение своим «устройством» начинает резонировать с такими пластами сознания, актуализировать такие представления о метафизических основаниях бытия, о существовании которых зрители шедевра Дрейера, быть может, и не догадывались. В результате возникает трансформация изображенного на экране объекта и создается художественный образ человека.

Теперь рассмотрим основные инструментальные, технические приемы, использовавшиеся Дрейером для работы над крупными планами лица Жанны д'Арк, а также их психологические и иконографические основания.

1. Как мы уже отмечали, при анализе крупного плана обращает на себя внимание, прежде всего, со-

четание внешнего покоя с внутренней активностью персонажа. Спокойствие, которое замечает зритель, характеризуется тем, что центр скрытого структурного плана совпадает с центром кадра. Психологическая сила напряжения – визуальная точка, от которой происходит динамическое развитие воспринимаемой модели относительно рамы кадра, – фиксирована ровно в середине композиции «картинки». В рассматриваемом изображении точкой фокусировки взгляда будет являться нос героини: именно здесь концентрируется первичная зрительская заинтересованность. Благодаря расположению доминанты в центре возникает состояние равновесия, при котором уравниваются, в том числе, внутренняя активность динамических сил в изображении. Лицо персонажа акцентировано светом. Вероятно, режиссер намеренно стремился подчеркнуть безмятежность психологического состояния героини. При этом кажущееся спокойствие лица актрисы вовсе не исключает динамики внутренней – динамики ее духовного мира.

2. Внутренняя активность возникает благодаря дальнейшему движению взгляда – от силовой доминанты к краям кадра. Определив, что внешнее спокойствие вызвано реакцией зрителя на обнаружение точки опоры, характеризующей уравновешенный баланс динамических сил, наш взгляд начинает регистрировать линии, исходящие из центра кадра. Расходясь от точки и следуя далее, по диагонали к верхнему левому и к нижнему правому углу рамки кадра, движения глаза задают внутреннее оживление. Так, наклон головы влево назначает направление, относительно которого возникает мобилизация «внутренней энергии». С одной стороны, концентрация интенсивности в центре задает внешнюю сдержанность; с другой – ее дальнейшее распределение по оси указывает на внутреннюю активность персонажа. При этом видимое, оптическое «сокращение» величины лица и его пропорций, образуемое при нахождении его в наклонном по-

ложении, воспринимается не как самостоятельная модель, а лишь как изменение фронтальной симметрии. «Любая линия, нарисованная на листе бумаги, любая наипростейшая форма, вылепленная из куска глины, – считает Р. Арнхейм, – подобны камню, брошенному в пруд. Всё это – нарушение покоя, мобилизация пространства. Зрение есть восприятие действия» [3: 28].

3. В кадре фигура и фон также взаимозависимы. Так как мы анализируем крупный план героини, стоит учитывать то обстоятельство, что выделение фигуры из фона происходит спонтанно: восприятие лица человека – одна из наиболее ранних познавательных функций по отношению к визуальной информации. Голова, как фигура в кадре, воспринимается целиком, т. е. ее структурные части – глаза, брови, нос, губы и т. д. – нами по отдельности не классифицируются. Если при выявлении фигуры не возникает больших трудностей, то при идентификации фона происходит своеобразное варьирование. Фон то становится плоскостью для фигуры-головы, то преобразуется в фигуру за головой. Этот эффект объясняется тем, что режиссер, возможно, воспользовался эффектом виньетирования, оптически затемнив и округлив края кадра. Фиксируя белую плоскость за головой персонажа, зритель классифицирует ее как фон, однако благодаря виньетированию фон как бы отделяется от ее краев, преобразуясь в окружность. За счет выделения окружности, фоном становится задняя часть кадра. При этом визуальное восприятие уже склонно выявлять два класса фигуры и фон за ними. «На крупном плане, например, не видно окружения, – считает Б. Балаш, – но его атмосфера, как осадок, лежит на выделенном изображении. Крупный план, как в фокусе, собирает свет и тени окружающего пространства. Мы должны только по одному лицу видеть, что представляет собою то пространство, в котором находится человек» [5: 18].

4. Дальнейшее объединение фигур в группу возникает из-за качества, способствующего относительному

соотнесению степени темноты или светлоты – тону. Так как фильм снят на черно-белую пленку, тон, или степень светлоты, становится просто оттенком серого. Как уже говорилось, ключевой акцент режиссером был сделан на лице героини. Именно на нем сосредоточен основной зрительский интерес. Кроме внутреннего структурного плана, обеспечивающего напряженность и устойчивость динамических сил изображенного в кадре, выразительность организуется за счет работы с тоном. Визуальная модель формируется посредством градации светлых и темных оттенков на ее участках. Так плоскость светлого тона, расположенная на заднем плане, приобретает очертания фигуры. Создается иллюзия возникшего неизвестно откуда света за фигурой Жанны на стене. Блики в основном сконцентрированы на лице: вокруг глаз, на лбу, на губах. Средне-серые оттенки описывают структуру и переходы, за счет которых проступает форма. Темным тоном обрисовываются очертания контура.

5. Определив доминирующую фигуру – лицо, наши глаза начинают изучать особенности строения поверхности заснятого объекта, т. е. текстуру. Разумеется, когда речь идет о лице, использование термина *текстура* не совсем целесообразно. Но материально-телесный характер изображения лица Жанны, о котором не раз говорили кинокритики, проявляется именно за счет текстуры. Фактура (от лат. *factura* – обработка) как внешнее проявление структуры материала, зримо ощущаемое, режиссером-создателем целенаправленно не изменялась за счет грима. Благодаря этому в изображении проступила текстура (от лат. *textura* – ткань), зависящая как от физического, внутреннего строения поверхности объекта, так и от своей способности отражать свет, т. е. быть освещенной. Текстура характеризуется светлотой переходов (тоном). Выстраивая предкамерное пространство, авторы фильма умышленно воспользовались таким приемом обработки поверхности лица, что привело к возникновению

особой телесности снимаемого объекта: поверхность, отражающая свет, неотличима от поверхности, дающей свет. В результате возникло специфическое качество отражения поверхности, при восприятии которого складывается ощущение, будто само лицо излучает свет, становится зримо светящимся. «Отказ от грима придает лицам необычную, страшную силу, особенно подчеркивающую внутреннюю игру чувств или мыслей героев», – отмечал Леон Муссиак [цит. по: 17: 28].

6. Возникновению эффекта глубины способствуют вышеперечисленные элементы изображения. В иконографической традиции передний план является областью повышенного зрительского внимания. Именно здесь концентрируется смысловая активность, которую через образ пытается донести до публики автор произведения. Все остальные уровни удаленности от этой точки воспринимаются как менее существенные. С киноизображением дела обстоят иначе, нежели с живописным полотном. Поскольку съемочный аппарат – это техническое устройство с объективом, задающим фокус, то зона отчетливой видимости изображения располагается там, где этого требует замысел режиссера. Таким центром пространственной композиции в анализируемом кадре станет, как и в живописи, передний план. Всё внимание режиссера сосредоточено на нижней части лица (нос, губы): это объясняется тем, что в сцене происходит допрос Жанны и судьи следят за ее ответами. Глаза относительно точки фокусировки расплывчаты, они ничего не выражают, их активность устремлена вверх – из-за этого возникает ощущение, будто героиня черпает ответы, взывая к небесному миру. «Тот факт, что глаза находятся наверху, а рот внизу, что эти складки лежат справа, а те слева, не имеет больше пространственного значения. Они, правда, расположены в реальном пространстве, но мы этого не замечаем. Пространственное протяжение форм нами не осознается, ибо мы сквозь эти формы видим нечто такое, что в сущно-

сти непространственно: мы видим в лице ощущения и мысли», – пишет Б. Балаш [5: 3]. Возникновению третьего измерения на экранной плоскости способствует пространственная ориентация элементов фигуры. Как уже отмечалось, наше восприятие склонно выделять не одну фигуру, а группу фигур. Благодаря возникающей иллюзии глубины при восприятии обычного изображения мы склонны считать, что фигура находится не в двухмерной плоскости экрана, а за ней. В случае с крупным планом у Дрейера возникает парадоксальная ситуация: группа фигур отделяется от фона, за счет чего он как бы всецело заполняет заднюю плоскость. Тем самым создается **«псевдоскопический эффект»**. «Но если перед нами на крупном плане отдельно снятое лицо, мы не думаем ни о каком помещении, ни о каком окружении. Даже если мы только что видели это лицо в толпе, нам кажется, что мы внезапно остались с ним наедине», – полагал Б. Балаш [5: 11].

* * *

Подведем итоги. ***Преобразуя физическую реальность на экране, кино выявляет обычно скрытые от нас ее аспекты***, которые раскрываются в материале съемки благодаря применению особой кинематографической техники. Последовательность возникающих друг за другом на экране зрительных образов возбуждает любопытство, вовлекает в чувственный процесс сопереживания, заставляя зрителя невольно поддаться их притягательной силе. Крупные планы как прием киноискусства подменяют собой максимальное приближение человека к другому человеку – объекту созерцания в действительности. Экранные образы побуждают зрителя включиться в процесс исследования сущности объектов, отраженных на экране, и попытаться раскрыть их тайны. Художник же, создавая модель реальности, прежде всего апеллирует к визуальному опыту зрителя, определяющего облик предмета не только благодаря тем явным

особенностям изображаемого, которые бросаются в глаза в процессе «смотрения». Важнее иное: специфичность когнитивных процессов, позволяющих перерабатывать визуальную информацию, обеспечивает сравнение изображенного на экране с когда-то виденным реальным объектом. «Поэтому, – подчеркивает Р. Арнхейм, – новый образ вступает в контакт со следами, оставшимися в памяти человека от тех образов, которые воспринимались им в прошлом. Эти следы форм взаимодействуют друг с другом на основе их подобия, и новый образ не может избежать этого влияния» [3: 25]. В результате на основе прошлого опыта у зрителя формируется суждение, согласно которому структура произведения выявляет выразительность, понятую как свойство или качество изображения, имеющее положительное значение, позитивную ценность для человека. Когда же происходит узнавание объекта на экране, зритель мысленно отмечает, что знакомые ему вещи приобретают в киноизображении иной облик, отличный от того, какими он их видит в действительности. Он всегда осознает, что спроецированный предмет, возникающий на поверхности экрана и, по сути, являющийся лишь его «слепок» [см.: 4: 72], в нашем понимании – образом-эталон, – не находится в проективном соответствии с тем, что было перед объективом кинокамеры во время фиксации.

При этом экранное изображение, будучи трансформированным (либо нетрансформированным), вызывает у зрителя разные реакции. Изображение может апеллировать к рациональности зрителя (имеется в виду его культурно-исторический опыт и образовательный ценз) или же превращаться в метафоры, другие «семиотические структуры» (Ю. М. Лотман), такие как символы и аллегории, или же становится стимулом для возникновения сильнейших эмоций (сублимаций). Последнее видится самым важным отличием экранного изображения от других видов изображений. Киноизображение влияет прежде всего на чувства зрителя,

обращаясь вначале к психофизиологической природе восприятия и лишь затем – к способности это изображение осмыслять, причем не столько рационально, сколько подсознательно.

Представители кинособщества давно признали фильм Дрейера шедевром, ибо благодаря ему проведено «исследование человеческого лица» (Ж. Древилль) [цит. по: 11: 117]. Например, Б. Балаш так писал о крупных планах «Страстей Жанны д'Арк»: «Уже появилась возможность создать огромную фильму о страстной, дикой борьбе не на жизнь, а на смерть, показав всё действие только на человеческих лицах. Это “Орлеанская дева” Дрейера. <...> Мы видим каждый выпад и каждый парирующий ответ, каждую уловку, каждый удар, каждую рану души. <...> Эту возможность дала близость киноаппарата к снимаемому объекту» [5: 12].

Не менее значимым «последствием» и «уроком» этого фильма стало новое понимание технологических особенностей и возможностей киноискусства. Технически кинокамера способна буквально «снимать» – фотографировать лицо, обнаруживая способность человека к «микрозрению» не только в психофизиологическом, но и в содержательном плане. В итоге за крупным планом в искусстве кино закрепилась функция трансформации существующей перед объективом действительности, благодаря чему возникает по-новому понятый художественный образ.

Литература

1. 36х2: «Лучшие фильмы всех времен» по Сьюзен Зонтаг // Киноведческие записки. М., 2005. № 74. С. 66–69.
2. Алпатов М. В. Очерки по истории портрета. М.; Л., 1937.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
4. Базен А. Что такое кино? М., 1972.
5. Балаш Б. Дух фильма. М., 1935.

6. *Барабаничиков В. А.* Восприятие выражений лица. М., 2009 (Ин-т психологии РАН).
7. *Вельховер Е. С., Вершинин Б. В.* Тайные знаки лица. М., 2002.
8. *Виннер Б. Р.* Статьи об искусстве. М., 1970.
9. *Габричевский А. Г.* Портрет как проблема изображения // Искусство портрета. М., 1928. С. 53–75.
10. *Изард К.* Психология эмоций. СПб., 1999.
11. *Кракауэр З.* Природа фильма: Реабилитация физической реальности. М., 1974.
12. *Лазарев В. Н.* Портрет в европейском искусстве XVII века. М.; Л., 1937.
13. *Лотман Ю. М.* Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002.
14. *Паришкова Л. П., Шакурова З. А.* Физиогномика: читай по лицу. Ростов-на-Дону, 2004.
15. *Попов С. В.* Визуальное наблюдение. СПб., 2002.
16. *Равенский Н. Н.* Искусство читать человека: черты лица, фигура, жесты, мимика. М., 2005.
17. *Мусский И. А.* Сто великих зарубежных фильмов. М., 2006.
18. *Фетискин Н. П., Козлов В. В., Мануйлов Г. М.* Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп. М., 2002.
19. *Фулфер М.* Искусство чтения по лицу: Иллюстрированная энциклопедия физиогномики. Минск, 2004.
20. *Цирес А. Г.* Язык портретного изображения // Искусство портрета. М., 1928. С. 86–159.
21. *Шрейдер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. М., 1996/1997. № 32. С. 182–200.
22. *Ямпольский М. Б.* Видимый мир: Очерки ранней кинофеноменологии. М., 1993.
23. *Leitch M.* Making pictures: A Century of European Cinematography. New York, 2003.
24. *Skoller D.* Dreyer in Double Reflection: Translation of Carl Th. Dreyer's writings about the film. New York, 2007.

Ольга Евсеева
(Санкт-Петербург)

Организация предкамерного пространства в фильмах Марка Захарова

1. Смысловое поле понятия *«предкамерное пространство»*

Понятие «предкамерного пространства» ввел в отечественную теорию кино К. Э. Разлогов [12]. Этим понятием определялся **весь комплекс приемов киноизобразительности, разработанных в истории этого вида искусства** и применяемых творческой группой фильма при его постановке для создания максимально достоверного (или нескрываяемо условного) образа реальности на экране. По Разлогову, понятием «предкамерного пространства» охватываются приемы, формирующие как киноизображение, так и звуковое решение фильма. Следует отметить, что автор этой научной идеи изначально акцентирует доминирующую роль кинорежиссера (и творческой группы) в **создании предкамерного пространства при постановке фильма**. И в целом Разлогов (вольно или невольно) сдвигает смысловое поле этого понятия в сторону творчески-производственной работы над картиной, в то время как собственно художественно-эстетические и выразительные аспекты реальности, запечатленной в экранной проекции, уходят на второй план.

Принципиально по-иному трактует понятие «предкамерного пространства» Л. Н. Березовчук [17]. Исследователь, прежде всего, сужает смысл этого понятия к особенностям киноизображения, исключая звуковую сторону фильма. При этом в киноизображении важнейшей его характеристикой становится **предметное содержание кадра – все те реалии материального мира, которые запечатлены камерой и которые зритель может видеть во время просмотра фильма**. Кроме того, предметное содержание кадра

для Березовчук становится важнейшим фактором для формирования образно-содержательной стороны фильма, а не «просто» комплексом приемов, разработанных кинорежиссером в подготовительной и постановочной работе над картиной. В этой концепции предметное содержание кадра выступает базисом, на основании которого устанавливается понимание зрителем того, что показывается на экране как смысловое и формально-стилистическое единство.

А ведь предметное содержание кадра – не что иное, как видимый на экране мир, особая иллюзорная реальность, в идеале – художественная. То есть, средствами предметного содержания кадра (и не только ими) режиссер создает не просто предкамерное пространство, а оптическую иллюзию пространства реального. Именно оно, осмысляемое учеными, с одной стороны, и воспринимаемое зрителями, с другой, в фильме оказывается одновременно предпосылкой коммуникативной функции киноизображения. Вот основной теоретический тезис Березовчук: «Концепт «предметное содержание кадра» обозначает **визуальные образы в фильме как форму репрезентации реальности** (курсив наш – О. Е.) в соответствии с его режиссерской концепцией. Именно предметное содержание кадра остановится основным средством, создающим в кинонарративе «план истории». От того, какие материальные объекты изображены (или имитированы), как они сняты и показаны в кадре, зависит смысл видимой на экране истории, воспринимаемой в итоге публикой» [17].

Сравнение столь различных пониманий одного и того же понятия «предмерное пространство» было необходимым в силу нашего интереса к эстетике и изобразительной стилистике в фильмах Марка Захарова, которые, естественно, неразрывно связаны с их режиссерскими концепциями. Если в понимании предкамерного пространства Разлоговым акцент ставится на создании киноизображения, на «делании»

режиссером изобразительной среды фильма, то Березовчук связывает предметное содержание кадра с содержательной стороной кинопроизведения, с одной стороны, и с миром художественных идей его автора, с другой. А это и есть режиссерская концепция фильма. Поэтому в силу исследовательских задач, стоящих перед нами, мы по необходимости будем опираться на познавательные ресурсы обеих систем научных воззрений, изучая изобразительную эстетику фильмов Марка Захарова.

2. Фильмы Марка Захарова в контексте советского кинематографа 70-х – 80-х гг. XX века

Марк Захаров – театральный режиссер, активно работавший на телевидении и в кино с конца 60-х гг. XX в. Нельзя сказать, что использование в фильмах откровенно театральных декораций было присуще только режиссерам, пришедшим из театра (Анатолий Эфрос, Владимир Мотыль и др.). Это вообще было характерной чертой многих фильмов 70-х – 80-х гг. Но никто так последовательно не сближал театральную эстетику с экранной, как Марк Захаров.

«Экранные» произведения Марка Захарова можно разделить на две группы. К первой относятся спектакли, поставленные сначала на сцене, а затем перенесенные в телевизионные павильоны и адаптированные для телеэкрана. Это так называемый телевизионный театр («Швейк во второй мировой войне» 1969 г., «Две комедии Бронислава Нушича» 1969 г., «Проснись и пой» 1974 г., «Пир во время чумы» 1974 г., «Парень из нашего города» 1978 г., «Именем земли и солнца» 1981 г., «Юнона и Авось» 1983 г.). Во вторую группу входят телевизионные фильмы («Стоянка поезда две минуты» 1972 г., «12 стульев» 1976 г., «Обыкновенное чудо» 1978 г., «Тот самый Мюнхгаузен» 1979 г., «Дом, который построил Свифт» 1982 г., «Формула любви» 1984 г.) и кинофильм («Убить дракона» 1988 г.). Первая группа находится на пересечении театра и телевидения. Основное же внимание хотелось бы уделить

взаимодействию театра и кино, поэтому произведения второй группы представляют больший интерес.

Творческая занятость Марка Захарова на телевидении неудивительна по нескольким причинам. Первая и, возможно, главная – это общая для телевидения и театра «Ленком» (тогда Московский театр им. Ленинского комсомола) **ориентированность на зрителя**. К слову, этим озабочен в то время был и отечественный кинематограф. В шестидесятые годы он окончательно разделился на кино, которое рождало новые идеи и вырабатывало «язык» для их воплощения, и кино, которое тиражировало результаты этих поисков. Как следствие, в семидесятые годы авторское кино оказалось на периферии кинематографа именно по причине невозможности собрать миллионную аудиторию, что вызывало недовольство органов, руководивших советской кинематографией в то время. Захаров же, как в театре, так и в кино чувствовал запросы массового зрителя и умел удовлетворять эти запросы.

Но при этом экранному творчеству режиссера эстетика авторского кино также не была чуждой. Как можно заметить, его фильмы – это всегда экранизации. А эта сфера, как писал Е. Я. Марголит, была, наряду с частной жизнью и военной тематикой, отдана режиссерам-авторам [8]. Кроме того, «оттепельные» тенденции в кинематографе сменяются ужесточением идеологической регламентации [подробнее см.: 10]. Прежнее, характерное для оттепельного кино, стремление к документализму и достоверности фактуры уже не подходило новой эпохе по нескольким причинам. В качестве главных для «эпохи застоя» укажем на усиление цензуры по отношению к деятельности кинематографистов, с одной стороны, а с другой, закономерный для периодов социальных кризисов запрос массовой зрительской аудитории на развлекательные фильмы для «отвлечения» от тягот и сложных проблем реальной жизни. Второй аспект позволял авторам картин донести собственное понимание происходяще-

го в социуме, обходя идеологические директивы. Поэтому значительная часть фильмов, созданных на материале национальной истории и на основе сюжетов, уводящих в условно существующий мир (основная черта эстетики фильмов Захарова), преломляла мироощущение человека того времени.

Еще одна причина успеха фильмов Захарова, на наш взгляд, заключается в том, что в эстетическом и стилистическом планах они совпадали с основными запросами зрительской аудитории в этот период. Киноповествование в его фильмах всегда **отчетливо проявляет условность**. Параллельная работа М. Захарова в театре и кино пришлась ко времени: кино в семидесятые годы стремилось к уходу от реальной фактуры, от «документализма» и «сверхдостоверности» шестидесятых. Как следствие, показу реального пространства в киноизображении фильмов этого периода в известной мере противостоит «пространство откровенно условное, причем эту условность не маскирующее, но прямо настаивающее на ней» [9: 243]. Этот тип условности связан с изменением визуального компонента в кинопроизведении, в том числе с интенсивным использованием опыта театра, откуда заимствуется по-иному выстроенное предкамерное пространство. Это всегда подчеркнутое и явное использование декораций.

3. О различиях между сценическим и предкамерным пространствами

Стоит кратко определить основные различия между построением сценического пространства в театре и предкамерного пространства в кинопроизведении, чтобы в дальнейшем понять, как Марк Захаров использует свой театральный опыт при съемках фильмов. Сценическое, эстетически особое пространство формируется режиссером спектакля как необходимое для осуществления театральной постановки, в котором будут действовать актеры и на которое будут со стороны смотреть зрители (редко сами существовать внут-

ри него). Предкамерное пространство также создается режиссером фильма в содружестве с оператором и художником постановщиком. Оно в итоге создает на экране оптическую иллюзию реально существующего трехмерного пространства, где будут «жить» и совершать поступки, имитирующие реальное поведение людей, персонажи фильма. Вс. Пудовкин замечает, что кино и театр в первую очередь различаются материалом, из которого затем будут созданы фильм и спектакль. Так, театр имеет дело с «действительностью, которую он может деформировать, лишь оставаясь все время в пределах законов действительного, реального пространства и времени» [11: 99]. Кино же имеет дело с отснятой пленкой, с зафиксированными на ней изображениями людей, пейзажей, декораций и т. п. Тогда, по сути дела, справедливо будет отметить, что процесс создания фильма разделен на два этапа. Первый предполагает работу с «действительностью», которая будет зафиксирована на пленку; второй – складывание отдельных «кусков» отснятой пленки в единое произведение.

На первом этапе главной целью является ответ на вопрос – «что» будет в кадре и «как» это будет зафиксировано на пленку; иначе говоря, происходит организация некоего предкамерного пространства. В театре также происходит организация пространства, но сценического. Разница состоит в том, что в театре коробка сцены не меняется, т. е. «место действия» фактически одно и то же для любого спектакля, идущего в этом театре, на этой сцене. В кино априори существует почти бесконечное множество мест для съемок. Павильоны с выстроенными декорациями для кино являются не законом, а лишь одним из возможных вариантов. Театральная архитектура – это данность, которая является спецификой театра как искусства и которую режиссеры всегда пытаются преодолеть – либо, напротив, подчеркнуть. И если пространство в театре ограничено коробкой сцены с одной отсутствующей стеной – зер-

калом сцены, то предкамерное пространство ограничивается предполагаемыми рамками кадра. Однако в кино создается иллюзия, что само пространство гораздо шире того, что зритель видит в данный момент на экране. Схожесть мира на экране с реальным миром, нас окружающим, позволяет почти неосознанно вписывать заснятое на пленку пространство в реальность, окружающую человека повседневно. В театре границы сценического пространства расширяются искусственно. Иллюзия, будто пределами видимой зрителем декорации пространство данного спектакля не заканчивается, – это именно иллюзия, сознательно спланированная режиссером и художником и апеллирующая к воображению (а не к опыту и памяти) зрителя. Не кто иной, как зритель, должен достроить пространство по законам, на которых основан этот конкретный спектакль. Но, в отличие от кино, создание иллюзии расширения – это не закон для театра, а лишь прием.

Этот эффект позволяет многим исследователям и режиссерам говорить о пространстве театральном (сценическом) как замкнутом, а о кинематографическом (предкамерном) – как разомкнутом. Другими словами, именно киноизображение позволяет при его иллюзорности тем не менее становиться репрезентантом реальности средствами визуальных образов. Как следствие, в театре зритель на сцене может видеть лишь то, что ограничено реальным временем и пространством спектакля – конкретного эпизода действия. В кино же зритель при восприятии фильма может воображать или домысливать те моменты показываемой на экране истории, которые в конкретном кадре (изображении) отсутствуют [см.: 1: 149]. Любое киноизображение всегда апеллирует к опыту актуального визуального восприятия зрителя, шире – к самой реальности, которая закономерно объемнее и предметно богаче экранной проекции.

Кинематограф «берет» вещи в их готовой взаимосвязи и либо рвет эти связи между предметами, обо-

соблюдая один из них, например с помощью крупного плана или помещения предмета в среду, ему непривычную, с использованием эффекта остраниения либо добавляет к уже данным связям свои, усиливая тем самым смысловую и эмоциональную нагрузку. В театре же, если предмет попадает на сцену, то взаимосвязи между ним и другими предметами устанавливаются законами данного спектакля. Иными словами, любой предмет или вещь не только не равны тому значению, которое они имеют в реальном мире, но могут и вовсе потерять его, попадая в иное для себя измерение (сценическое). Поэтому и «деталь» не становится самостоятельным выразителем смысла ситуации, не раскрывает подтекст напрямую, а всегда «остается в буквальном смысле слова деталью, т. е. частью целого» [6: 205]. Так, если организация предкамерного пространства происходит по типу добавления-вычитания материала, то организация пространства сценического – это выстраивание замкнутого и обособленного мира спектакля.

Основой организации сценического пространства служит «декорация». Она задает материальные координаты. В противовес ей определяющим началом для кино (как принято считать) является «натура». Противопоставление этих двух начал как при сравнении обоих искусств, так и в рамках только кино – давно закрепившаяся традиция. Выстраивание внутреннего мира спектакля предполагает, что декорация помогает обособить и противопоставить этот мир всему окружающему его, с тем чтобы театр не растворился и не был поглощен «реальностью». Декорация придает форму материалу и будущему спектаклю, т. е. тому действу, которое будет рождаться на глазах у зрителей. В этом принципиальная разница между театром и кино, так как «создатель фильма работает над формой после того, как материал отснят» [3: 700].

Кино часто позиционировало себя именно как часть «реальности». Н. Зоркая даже пишет о достоверности и убедительности кадра как важнейшем качестве кино,

где «фотографизм», губительный для театра, «является условием существования и превращается в художественное качество» [6: 197]. Но стоит уточнить, конечно, что *кинокадр рождает не достоверность, а лишь иллюзию достоверности*. В. Филимонов противопоставляет натуру и декорацию как два начала «в той сущности конфликтности простейшего киноизображения, на которой основывается и из которой исходит кинематографический сюжет» [13: 148]. В своих рассуждениях автор представляет декорацию как сюжетное бытие героя, которое замыкается социальной формой (культурное начало), а натуру – как объективную жизнедеятельность, которая прорывается сквозь декорацию (природное начало). Подобное противопоставление можно соотнести с анализируемыми С. Филипповым двумя принципами в кино: повествовательным, идущим от театра, и изобразительным, идущим от фотографии: «Ориентация на театр подразумевает тяготение к драматургии и далее – к литературе, а в конечном итоге – к *повествованию* как таковому, к слову, к *вербальному*. Аналогичным образом ориентация на фотографию и далее – на живопись – приводит в конечном итоге к *изображению* как таковому, к картинке, к *визуальному*» [14: 206]. В этом случае декорация, конечно, выступает как привнесенный в кино элемент театра, выполняя повествовательные функции, т. е. отвечает на вопрос «что?». В театре же, напротив, декорация отвечает на вопрос «как?» (как организовано сценическое пространство?) и является, напомним, формой организации спектакля.

Интересно разобраться, каким образом и для чего Марк Захаров трансформирует законы построения сценического пространства, работая на съемочной площадке.

4. О природе условности сценического пространства в театре и предкамерного в кино

«Спектакль – поэтический допуск, игра воображения, театральная фантазия на тему» [5: 5]. Это опреде-

ление Марк Захаров дал в книге «Контакты на разных уровнях». Таковы не только его спектакли, но и его фильмы. Допуск, игра и фантазия – законны как для организации сценического пространства, так и камерного пространства в его фильмах. Очевидно обращение в первую очередь к фантазии зрителя, а не к его памяти.

В театре пространство всегда замкнуто. Эта данность определена архитектурой театрального здания. Режиссеры либо подчеркивают эти ограничения, либо пытаются играть со зрительским восприятием, создавая, например, иллюзию большей ширины, глубины, высоты, доходящих даже до некой бесконечности. В спектаклях Захарова чаще применен второй способ. Режиссер создает обособленный мир, лишенный четких границ. Для этого в ход пускаются всевозможные оптические, декорационные и пиротехнические средства: задымления, затемнения, черные задники, игра со светозффектами и т. п.

Кроме того, у театральных постановок Захарова есть одна характерная черта, резко выделяющая театральную эстетику этого режиссера в отечественном театральном процессе, как советском, так и российском. Дело в том, что границы мира, в котором развивается сценическое действие в спектаклях Захарова, зыбкие, подвижные, почти неуловимые. Это связано с максимальным использованием ресурсов глубины сцены – ее реальных пространственных характеристик. На экране же (телевизионном или кинематографическом), если использовать театральную терминологию, действие, наоборот, выведено на авансцену, к самой рампе. В спектаклях заметен интерес режиссера к тому, что происходит в глубине сценического пространства, а, говоря кинематографическим языком, ко «второму плану кадра». Показательно, что сам режиссер осознавал, как сугубо кинематографические приемы мигрируют в его театральное творчество и наоборот. Так, выведенное на авансцену действие вос-

принимается в спектакле как прием исповедального соло, и, тем самым, «осуществляется крупный кинематографический план» (в «Доходном месте», «Диктатуре совести», «Юноне и Авось» и др.) [5: 56]. В фильмах же Захарова постоянное приближение героев к камере уплотняет мир фильма, замыкает его и делает плоскостным. Так приемы, которые в театре расширяют сценическое пространство, в кино, напротив, предкамерное пространство ограничивают.

На первый взгляд, может показаться, что при осмыслении спектаклей и фильмов режиссера речь идет о произвольном «обмене» терминологией между театроведением и киноведением при их описании. Но это не так: в творчестве Захарова, на наш взгляд, происходит синтез театральных и кинематографических приемов при создании образов как сценического, так и предкамерного пространства.

а) Мир, равный декорации

Четырехсерийный фильм «12 стульев» (1976) был полностью снят в павильоне. Предкамерное пространство выстроено по театральному принципу. Множество маленьких помещений и улицы городков, парход и шахматный зал – всё лишено натурального воздуха. Все предметы привнесены сюда и не являются органичными для этой среды. Каждая деталь появляется по воле и благодаря фантазии создателей: комнаты домов, в которых невозможно жить, улицы, над которыми нет неба. Все временное и недобротное. Откровенная подделка под реальность. Каждый предмет лишь *обозначает* похожий на него предмет в реальном мире, но не *означивает* его, не придает ему вещный смысл. Все предкамерное пространство – такая же обманка, как и гарнитур из 12 стульев, в одном из которых спрятаны сокровища: стоит прикоснуться к ним – и красивая идея обращается в поломанную мебель, пустую внутри. Замкнутый мир (образ пространства) и декорация (прием его создания) равны: кажет-

ся, если декорации исчезнут, то и сам доминирующий образ фильма перестанет существовать.

Но именно на фоне пустой, обманчивой предметности видно, насколько герой, Остап Бендер (Андрей Миронов), больше и глубже этого пространства. Тем более, что само оно плоское. Стоит заметить, что с конца шестидесятых открытое использование театральных декораций и обыгрывание плоскостной природы экрана – одна из наиболее заметных и важных тенденций развития советского кинематографа. Тогда декорация (открытая или замаскированная, использованная частично или выбранная как визуальное решение всего фильма) зачастую – и, разумеется, завуалированно – обозначала политическую систему в СССР, превращаясь к тому времени в плакат, вывеску, каркас без наполнения [подробнее см.: 9; 12].

б) Декорация как внутренний мир

Дом Волшебника (Олег Янковский) из «Обыкновенного чуда» (1978), сад перед этим домом, заваленная снегом гостиница предстают на экране как части некоего пространства. Сложить из этих частей целое – задача зрителя, но задача трудновыполнимая. При этом, как всегда бывает у Захарова, декорация и человек тесно связаны; материальное наполнение мира его фильма трансформируется, меняет свое назначение в зависимости от характера действия. Это как раз то, что нужно для сказки: в каждом предмете заключен волшебный смысл – или же такой предмет не более чем просто бутафория, за которой нужно разглядеть главное, угадать настоящее.

Режиссер и художник (Людмила Кусакова) создают не просто дом Волшебника – они выстраивают внутренний мир героя. Неспроста в фильме ни разу не появляется фасад дома – его просто нет. Кабинет наполнен магическими атрибутами: стеклянный шар, способный менять свой цвет; огонь, который может возникнуть из ниоткуда; прозрачные полотна, рождающие видения прекрасной девушки; книги – вечный

спутник героев Захарова. Все это чарующее многоцветие, переливающееся всевозможными красками, приходит в движение с появлением его хозяина и создателя. Пространство волшебного дома, вплоть до каждого закоулка, организовано как множество игровых театральных площадок. Казалось бы, столь своеобразное сочетание стеклянno-деревянных фактур и форм, изогнутых причудливыми линиями, вкупе с асимметрично расположенными предметами должно порождать у зрителя диссонанс, «впечатление неустойчивости образа» [4: 229].

Ощущение нереальности, зыбкости пространства возникает благодаря сочетанию вещей вовсе не фантастических, а совершенно реальных: рам картин, чайного сервиза, мебели и т. п. В этих интерьерах бродят персонажи, вполне походящие на людей. Но они – именно персонажи, созданные фантазией Волшебника. От него зависят их поведение, настроение, поступки. Вибрирующее пространство фильма, слишком живое и разнообразное, неизбежно рушится, когда персонажи перерастают декорацию и покидают мир Волшебника: в последних кадрах декорация сгорает посреди песчаного пейзажа.

в) Декорация как таковая в качестве себя самой

Образ дома, построенного уже другим создателем фантастических миров, возникает в фильме «Дом, который построил Свифт» (1982). Здесь использовано подобное «Обыкновенному чуду» решение предкамерного пространства. Действие происходит в месте обитания главного героя. Персонажи перемещаются в декорациях, как будто переходя с одной сценической площадки на другую, и этот, открыто театральный, прием уже не маскируется волшебным пространством.

Фильм представляет собой фантазию на тему жизни писателя-сатирика Джонатана Свифта, который и сам был «озорником и насмешником, неистощимым мистификатором, великим стариком» [7: 60]. Сам стиль призван передать тип мышления героя. Впервые у За-

харова так откровенно используется вахтанговский метод обнажения нежизнеподобия происходящего: фильм начинает сниматься на глазах зрителя, правила игры задаются открыто. Актеры облачаются в костюмы – входят в роль, начинают представление. Но страдают над выдуманными историями всерьез. То же, что и в «Обыкновенном чуде», зрительское впечатление от пространства и действия – «ощущение естественного, непредумышленного действия, непосредственность, импровизационность манеры и при этом ничего произвольного, случайного – все продумано, просчитано, выверено» [7: 60]. Персонажи из книг посещают молчащего автора. Каждому находится площадка для высказывания, где всё предрасположено к игре. Липуты и гиперболизированные предметы оказываются обманом зрения. Великан превращается в человека на ходулях, стоит лишь приоткрыть входную дверь.

В фильме есть и зрители – толпа, которая собирается у дома Свифта (Олег Янковский). Проведем параллель с британским фильмом «Генрих V» (1944), снятым по одноименной пьесе Шекспира. Композиционно он начинается и заканчивается как театральная постановка. По мысли исследователя, если режиссер Лоренс Оливье разоблачил «театральную условность, не пытаясь вовсе ее замаскировать», то тем самым он «снял зарок реализма, который противостоял театральной иллюзии» [1: 159]. В результате на экране возникает не пьеса, а фильм о театре Елизаветинской эпохи. Подобным образом у Захарова в «Доме, который построил Свифт» обнаженный театральный прием, явное использование сценических ресурсов, в особенности характер развертывания декораций, призвано не помочь экранизировать биографию писателя, а создать театр его произведений.

г) Натура как декорация

В фильме «Формула любви» (1984) при выстраивании предкамерного пространства проявляется принцип неоднородности: явное сосуществование двух ми-

ров создано путем соединения не сочетающихся между собой в обыденной жизни предметов, эффектов и т. п.

Формально герои разделены на хозяев и гостей. Хозяева – персонажи, существующие по законам жизненного неподобия: это эксцентричные, но узнаваемые люди, в узнаваемых ситуациях и отношениях. Натурные съемки разворачиваются в обжитых интерьерах дома-поместья; вещи подобраны «с историей»; уголки усадьбы легко складываются в единое место действия.

Гости диссонируют с этой «естественностью» и в то же время соотнесены с ней – подобно просветительскому (и романтическому) со- и противопоставлению природы и искусства, мыслей и чувств. Пространство Калиостро (Нодар Мгалоблишвили), напротив, предстает в виде своеобразной математической формулы. Оно полностью подчинено его воле и познано им. Маг стремится изучить явления «естественного» мира. Здесь свои законы – на первый взгляд, алогичные, потому что подчинены не знакомому мироустройству, а лишь воображению и воле самого Калиостро, не допускающей случайностей и совпадений.

Так на горизонте появляются ярмарочно разодетые музыканты, в лесу происходит превращение статуи в женщину, сердце на минуту останавливается и т. д. Однако внутренний мир мага и мистификатора, до мелочей познанный и выстроенный, не может совладать с тысячей внешних мелочей и случайностей, которые решительно не вписываются в него. Карета ломается, слуга влюбляется, произведение искусства (идеальная женщина) отступает перед живой девушкой. Калиостро – не Волшебник из «Обыкновенного чуда», он не в силах задать координаты движения своим персонажам, равно как и заставить их жить в своем мире. Он может только попытаться убедить их в своей правоте или внушить чуждые чувства и мысли, чтобы те совершили поступки, желаемые для мага-манипулятора. Но «естественное» пространство обычных людей постепенно ограничивает пространство мира Калиостро.

Прием неоднородности пространства, в противовес театральной тенденции единой пластической среды, был использован Захаровым ранее – в спектакле «Жестокие игры» (1979), когда Олег Шейнцис разделил сцену на две части, или две зоны: «московскую» и «сибирскую». Справа – интерьер московской квартиры довоенной постройки, который нес в себе «признаки архитектуры и быта, оставшихся от другой, уже ушедшей (довоенной, послевоенной) эпохи» [2: 101]. Левая сторона представляла собой своего рода мистическую территорию, которая «стала набирать собственную загадочную энергетику, таинственным образом проникая в смежное («московское») сценическое пространство» [5: 192]. Обе части объединило огромное видимое зрителю только наполовину черное колесо. Оно было то частью урбанистического мотива, то обозначало быстротекущее время, объединяющий все круговорот, а в финале превратилось в парковый аттракцион и «окружность. Самое прекрасное начертание во Вселенной. Самый совершенный геометрический знак, формула вселенской красоты, а значит – любви» [5: 194]. Позже, в «Трех девушках в голубом» (1985), границы между пространственными зонами, с их противоположными свойствами, уже почти неуловимы. «Плоскость подмосковного дачного интерьера незаметно и плавно переходила в какую-то наполовину экстерьерную среду, а та в свою очередь медленно стартовала с грешной земли и уходила в космос» [5: 198]. Неоднородность пространства, конечно, используется Захаровым как метафора, способ визуализировать неодинаковость, вплоть до противоположности, миров – внутреннего и внешнего.

д) Мир как декорация

Тема окружающей человека реальности, понятой как плохо скрываемая подделка под правду, была одной из основных в 70-е гг. в отечественном кино. Декорация обнаруживала себя, потому что человек перерастал ее, он был больше этой социальной, эстети-

ческой и визуальной замкнутости. В этот период как декорация рассматривается жанр, соблюдение его канонов «неизменно оказывается и его опровержением» [8: 202]. Герои стремятся наладить коммуникацию с миром. Для этого им нужно понять себя. А самопознание неизбежно приводит героя к необходимости выйти за рамки всевозможной ограниченности: собственной, жанровой, общественной, вплоть до несовершенства мира.

Именно такими героями оказываются барон Мюнхгаузен (Олег Янковский) из «Тот самый Мюнхгаузен» (1979) и рыцарь Ланцелот (Александр Абдулов) из фильма «Убить Дракона» (1989). Оба героя обречены на борьбу, причем с теми людьми, за благо которых они и сражаются. Оба пытаются перестроить давно заведенный порядок, пусть неудобный, но ставший привычным. Подарить людям хотя бы один день, а уж тем более свободу – значит заставить их мыслить по-иному. Совершить революцию в сознании жителей одного отдельно взятого города (замкнутого в самом себе), воспринимающих свою ровную жизнь как данность, – вот чего хотят Мюнхгаузен и Ланцелот. Первый пытается пробудить воображение людей, второй – их сознание. Оба переходят из одного дома в другой, от одного персонажа к другому. Им попадаются самые разные люди – от хранителей книжных истин до бюрократов. В обжитых, благоустроенных пространствах персонажи чувствуют себя комфортно и органично. Персонажи, но не герои, потому что персонаж не видит и не чувствует границ мира, в котором он обитает, и не подозревает о существовании другого мира, герой же – наоборот. Мюнхгаузен способен разглядеть в этом мире то, чего не замечают другие, его фантазия преобразует это пространство: на рогах оленя зацветает вишня, подстреленная утка падает – уже поджаренная – к обеду, можно летать на пушечном ядре. Вся причудливая игра воображения визуализирована в фильме. Но чем отчетливее Мюнхгаузен осознает огра-

ниченность мира, тем интенсивнее происходит его движение по этому миру, – подобно тому, как физическая частица пытается набрать скорость, чтобы вырваться из этого замкнутого пространства, заполненного обустроенными помещениями для жизни. Такое же чувство испытывает и Ланцелот. Ему удастся вырваться из пространства города-тюрьмы, города-подполья, где в подвалах старого замка сокрыта истина. И, поднявшись на шаре, рыцарь видит границы мира, за который он сражается.

Эффект замкнутости пространства в этих фильмах создается средствами повествовательными (тем, что находится в кадре) и визуальными (как это снято). Фронтальная съемка и сосредоточенность внимания режиссера на первом плане разрушают иллюзию бесконечности пространства: оно замыкается на действии перед камерой, утрачивая свою «природную» глубину, которая возникает в кино при съемках на натуре.

е) Разрушение мира

Выстроив художественную реальность, замешанную на фантазии и игре, Марк Захаров осознает, что финалом произведения ее существование и завершится. Поэтому, на правах творца, за несколько мгновений до окончания фильма он успевает эту реальность разоблачить, а то и вовсе разрушить. Разрушение фантазмагии как прием характерно и для театральных постановок режиссера.

В финале спектакля «Доходное место» Жадов (Андрей Миронов) оказывается на пустой сцене. Расставленные на двух вращающихся в разные стороны сценических кругах художником Вл. Левенталем стулья, столы, двери образуют лабиринт, по которому пробирается главный герой. Но незаметно для зрителя пространство расчищается, устойчивый материальный мир рушится, и герой остается на пустой сцене. «Идея бесконечного движения – но движения обреченного, по замкнутому кругу» [12: 104] усилена благодаря

постепенной смене цвета декорации, от зеленовато-мутных тонов до огненно-красных. Захаров и Левенталь выстраивают пространство внешнего мира таким, каким его видит Жадов, – и оно меняется по его логике видения происходящего, по ощущениям героя и «некоторых его странностях восприятия тех людей, с которыми он прошел тот путь» [5: 52]. Вращения декораций и монтаж спешно сменяющихся сцен – «определяющая позиция моноспектакля» [5: 54]. Условность сценического пространства, подчеркнутая театральными средствами, определяется попыткой героя взглянуть на свое внутреннее «Я».

На том же принципе строится художественный мир фильма «Обыкновенное чудо». Его предкамерное пространство замыкается фантазией Волшебника, и в этом пространстве – нарочито сделанном, выдуманном человеком, – действие происходит как на сцене. Именно Волшебник рисует кота на стене и «сочиняет» персонажей, расставляя их фигурки по декорации дома. В этом мире он – властитель. И сад с голыми деревьями, однотонным серым задником вместо неба не что иное, как порождение его усталости и апатии, результат отказа от внутреннего преобразования. Беспорядочное и бесцельное брожение персонажей перед камерой связано с их нежеланием подчинить себе ход мыслей. В финале Волшебник остается на фоне сгорающих декораций, а герои уходят в никуда, оставляя пустоту вокруг. Мир, который доселе поддерживал иллюзию объема и глубины, оказался плоским, нарисованным на стене.

Прием прямого демонтажа сценического пространства, использованный в спектакле «Доходное место» и в фильме «Обыкновенное чудо», у Захарова применен и в других его произведениях.

В фильме-спектакле перестроечного времени «Диктатура совести» (1988) рушатся стены редакции, оставляя героев в темной пустоте, высвечиваемой только лучом прожектора. Такое решение играет на обнажение

правды, оголение истинных мыслей не только персонажей, но и самих актеров, поэтому порой невозможно разобраться, где актер говорит от лица персонажа, а где – от своего собственного. Рушится тот социальный миф, который в сценографии Олега Шейнциса выстроен как вполне жизнеподобная декорация, замыкающая на себе сценическое пространство. Так, кабинет главного редактора выполнен в традициях 30–40-х гг.: старинный особняк с терракотовыми стенами, лепным потолком, пилястрами, кариатидами у дверного портала, с высоким окном, за которым – написанный на холсте городской пейзаж. Добротность и статичность декорации, явное имитирование реальности, подделка под нее имеют, конечно, метафорическое значение. Старый мир рушится под напором свежих сил, которые начинают свой спор на обломках того, что недавно обозначало кабинет, в то время как рабочие в глубине сцены монтируют новую декорацию, обозначающую мир нового социального мифа. Сценография в этом публицистическом спектакле «особенно активно включалась в действие, резко обозначив его поворотные и кульминационные моменты» [2: 115].

Заданные жизненные рамки не устраивают героев не только телеспектаклей, но и фильмов Захарова. Барон Мюнхгаузен покидает мир, созданный им самим и существующий вокруг него, оказываясь в пространстве бескрайнем и пустом. Этот мир оказался правдоподобной, но все-таки декорацией, которую он так упорно строил, но захотел разрушить, как только окружающие согласились играть по его правилам. Желание доказать, что мир шире заданных рамок, подталкивает героя к веревочной лестнице. Барон-фантазер «должен достойно расстаться с жизнью – или фантазия должна победить, став единственной реальностью» [15: 436]. Герой другого фильма, Ланцелот («Убить Дракона»), увидев с высоты полета воздушного шара, что мир вокруг – шире и многообразнее, чем пространство города, где люди подчинены воле Дракона, дарит им

свободу – но та не приносит счастья тем, чьи души давно «раздавлены и выжжены». И как в «Диктатуре совести» в глубине сцены воздвигались новые декорации, так возрождался в финале фильма о Ланцелоте новый Дракон. Переписав финал, Захаров и Горин развенчали сказочную иллюзию, в которой до сей поры и существовали миры Захарова. Методами публицистики режиссер сообщил, что чуда больше не будет.

«Дом, который построил Свифт» – фильм, где иллюзия разоблачена еще до того, как зритель ее увидит. Первые минуты – это подготовка к съемкам фильма о писателе Свифте, в ходе которой зрителю предлагаются – и сразу развенчиваются – мифы о его жизни. Это своего рода обнаженная инсценировка, и правдоподобие противопоставлено ей, потому что здесь царят допуск, воображение и фантазия. В конце невидимый режиссер за кадром выстраивает предфинальный эпизод и титрами прекращает сказочно-фантастическую реальность этого фильма.

И даже когда в захаровском фильме появляется много натурных съемок, в противовес им возникает реальность совершенно фантазийная. В «Формуле любви» Калиостро перекрывает натуру выдуманным и выстроенным по его прихоти пространством. Но разоблачение рождается не только от противопоставления натуры и фантазии: они-то как раз в конфликте не вступают. Пространство, замкнутое на герое, постепенно сужается, и в финале он оказывается один. Как Волшебник из «Обыкновенного чуда», Калиостро устает строить и преобразовать. Его энергии больше не хватает, чтобы заряжать (а вместе с тем и заражать!) своими фантазиями всех вокруг.

5. Основные выводы

Марк Захаров четко определяет границы пространства, в котором разворачивается действие. Это позволяет подчеркнуть обособленность экранной, художественной реальности, ее кардинальное отличие от жизни действительной – и тем самым определить зако-

ны ее существования. Режиссер применяет механизм организации сценического пространства к выстраиванию пространства предкамерного.

Так в рамках одного, авторского взгляда на характер развертывания экранного и сценического действия, т. е. сферы событийно-предметной, и круга идей в системе всех их элементов художественный мир каждого фильма и спектакля создается заново, «с нуля». Захарова считают «крестным отцом различных направлений в современном театре» [12: 99] – и некоторых жанров, а точнее, их взаимодействия и синтеза. Жанр – и стиль – диктуют правила и законы создания произведения, а значит, и правила его воплощения в рамках сцены или кадра. Во главе каждого действия, разыгранного на экране, стоит один закон: фантазия – со стороны создателя, и безоговорочная вера – со стороны зрителя. Сказочная реальность способна соединить и то и другое. Но создать волшебное пространство и сказочную атмосферу в фильме непросто, потому что благодаря фотографическому свойству кино передавать схожесть заснятого объекта с существующим в реальности возникает иллюзия подлинности экранного мира. Но при этом его **экранное изображение начинает обладать условностью, из-за чего пространственные координаты реальности трансформируются**. Отдельное, замкнутое, не вписанное во внешний мир пространство – перенесено Захаровым в кинематограф из театра. Но в театре режиссер стремится создать иллюзию, что ограничений (стен театральной коробки) нет. Сценическое решение учитывает то обстоятельство, что взгляд зрителя нигде не должен упираться в стену, поэтому Захаров задействует глубину сцены, выстраивая действие именно там, затемняя, задымляя, играя со светом, – как было в «Юноне и Авось». В кино же, напротив, действие происходит как можно ближе к камере. Второй план намеренно остается непроработанным, эффект продолжающегося за пределами

кадра пространства не возникает. Сочетание несочетаемых вещей, фактур, предметов, наделение их новыми смыслами и связями – все это также обособляет мир фильма от внехудожественной реальности. Игра с восприятием и прием «остранения» (подробно описанный литературоведом В. Шкловским): знакомый, но другой, непохожий, «странный», выбивающийся из общего ряда – рождает этот эффект иллюзии, в которую зритель верит осознанно.

Наполненность предкамерного пространства деталями, кажущимися порой лишними, загромождающими кадр, также не случайна. Это своеобразные «отпечатки человека», характеризующие не его сознание и привычки, а способность фантазировать и воображать, его желание преобразжать реальность. Поэтому же в фильмах Захарова так мало того, что называется «натурными» съемками. Возникновение «натуры» призвано подчеркнуть неоднородность пространства, наглядно и неприкрыто продемонстрировать несхожесть мира Художника и всего, что его окружает.

Но как бы ни была устроена экранная реальность, какой бы гармоничностью ни отличалась композиция, созданная рукотворно, т. е. режиссерской волей, – разоблачение искусственности этого мира неизбежно. Между тем всегда остается что-то, рожденное не силой воображения, а силой зрелого, мощного таланта – некое чудо, то истинное, что и представляется по-настоящему главным. Когда уже кажется, что из этих множющихся пространств можно составить исследовательское впечатление о режиссерской манере Марка Захарова, Художник разоблачает и свой собственный метод – создавать на экране и сцене праздник, разыгрывать истории. Превращает героя в ремесленника, а извечно существующий и повторяющийся в разных ипостасях миф – в прекрасную сказку. Сам же уходит в театр, где создание нового мира для каждого спектакля – это специфика искусства, где отсутствие иллюзии жизнеподобия – это закон, а игра – это норма.

Литература

1. Базен А. Что такое кино? Сб. статей. М., 1972.
2. Березкин В. И. На молодежных сценах // Творческое содружество. М., 1987.
3. Брук П. Пустое пространство // Искусство режиссуры: XX век. М., 2008. С. 623–731.
4. Галаджаева Г. Людмила Кусакова // Художник и зрелище. М., 1990. С. 217–231.
5. Захаров М. Контакты на разных уровнях. М., 1988.
6. Зоркая Н. Кино и Театр // Вопросы киноискусства. М., 1959. Вып. 3. С. 183–210.
7. Исмаилова Н. Любимые истины // Этюды об искусстве. М., 1989. С. 60–63.
8. Марголит Е. Я. Советское киноискусство: Основные этапы становления и развития (Кинематограф 70-х годов) // Киноведческие записки. 2004. № 66. С. 125–208.
9. Марголит Е. Такое кино // Киноведческие записки. 2009. № 92/93. С. 238–248.
10. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» // Искусство кино. 1972. № 11. С. 1–4.
11. Пудовкин Вс. Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 1.
12. Разлогов К. Искусство экрана: Проблемы выразительности. М., 1982.
13. Скорочкина О. Марк Захаров // Режиссер и время: Сб. науч. трудов. Л., 1990. С. 99–125.
14. Филимонов В. Закон красного коня // Киноведческие записки. 1998. № 27. С. 142–147.
15. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа // Киноведческие записки. 2001. № 54. С. 149–197.
16. Шитенбург Л. Захаров Марк, режиссер // Новейшая история отечественного кино: 1986–2000: В 7 т. / Концепция и составление Л. Аркус. Ч. 1: Кинословарь: В 3 т. СПб., 2001. Т. 1: А–И.

Электронный ресурс

17. Березовчук Л. Н. Предметное содержание кадра и его анализ в контексте проблематики нарратологии фильма. URL: artcenter.ru/seminar-predmetnoe-soderzhanie-kadra-i-ego-analiz. дата обращения: 19.06.2017 г. /

Виктор Коломийцов: переводы Вагнера

Перевод вокальных произведений – один из самых технически сложных, так как представляет собой не только собственно художественный перевод поэтических текстов, но предполагает эквиритмичность (сохранение стихотворного размера) и соответствие логике музыкального текста. Такие переводы требуют большого опыта и музыкальной чуткости, что встречается довольно редко. Уникальный случай – переводы, выполненные Виктором Коломийцовым (1868–1936), музыковедом и переводчиком, современником Александра Блока и его «соратником» по работе во «Всемирной литературе». А. Блок высоко ценил переводы Коломийцова, в особенности лирики Г. Гейне и «Фауста» И. В. Гете, отмечал точность и близость к оригиналу [26]. Однако не менее удачными оказались и его многочисленные переводы камерно-вокальных и вокально-сценических произведений, а так называемая теория спетого стихотворения [16: 400] заслуживает отдельного освещения.

Виктор Павлович Коломийцов окончил юридический факультет Санкт-Петербургского университета и, одновременно, Музыкальные курсы Е. П. Рапгофа (фортепианное отделение). Хотя статус этого учебного заведения не был равен консерватории, по качеству образования Музыкальные курсы активно конкурировали с Санкт-Петербургской консерваторией [20]. С 1894 г. Коломийцов служил юрисконсультom в Министерстве финансов, с 1903 г. (по другим сведениям – с 1904 г.) сотрудничал с газетами «Русь», «Речь», «День» и как музыкальный критик имел большой авторитет (поздравительные телеграммы к 25-летию литературно-музыкальной деятельности (1928) прислали А. К. Глазунов, И. В. Ершов, Н. И. и Л. В. Собиновы,

А. В. и В. А. Оссовские, Л. Я. Липковская, М. И. Фигнер; поздравительные письма – Ленинградская государственная академическая филармония, Общество русских драматических писателей и оперных композиторов [10: 94; 18: 151, 153, 197, 267].

В. Коломийцов – автор нескольких работ о Р. Вагнере [12, 13], К. М. фон Вебере [11] и Ф. Шуберте [15], а также большого количества статей, часть которых была издана одним сборником в 1971 г. [14]. Не менее существенной была его переводческая деятельность, в основном с немецкого и французского (особенно после 1919 г.), а также с итальянского, польского, английского языков. Помимо переводов музыкально-критических работ («Бетховен» Р. Вагнера [2], «Драма Рихарда Вагнера “Тристан и Изольда”» Э. Шюрэ [21], «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» Ф. Бузони [1] и др.) и многочисленных переводов камерно-вокальных произведений зарубежных композиторов (Ф. Шуберта, Г. Малера и др.) особенного внимания заслуживают его эквиритмические переводы либретто (почти все тексты к операм Р. Вагнера, либретто к операм «Орфей и Эвридика» К. В. Глюка, «Маврон» Ж. Массне и др.).

Переводы либретто музыкальных драм Вагнера

Музыкальные драмы Рихарда Вагнера были переведены на русский язык почти сразу после их появления в России в середине XIX в., вторая волна переводов совпала с началом XX в., когда увлечение творчеством Вагнера достигло своего апогея. Однако тексты музыкальных драм представляли собой определенную сложность для переводчика. Либретто к своим произведениям Вагнер создавал сам, начиная с ранних опусов («Лейбальд», «Геро и Леандр», «Феи»). При этом литературные способности позволяли композитору не только творчески перерабатывать сюжеты исторических хроник, легенд и эпосов, но и использовать историческую и жанровую стилизацию [19], что придавало вагнеровским текстам неповторимую оригинальность.

В литературном отношении тексты композитора не были однородными – если в ранних произведениях, до «Лоэнгрина», можно было встретить привычные для либретто формы (рифмы и стихотворный размер), то в произведениях зрелого периода Вагнер переходит на ритмическую прозу, в которой различные стопы чередуются в произвольном порядке, объединяясь с логической музыкальной фразой. При этом музыка и текст в вагнеровских драмах представляют собой единое целое (что особенно сложно передать в переводе), в отличие от оперных произведений предшественников и современников, у которых «поэзия» всегда оставалась «послушной дочерью музыки» [см.: 17: 295].

Виктор Коломийцов начал планомерно переводить тексты Вагнера с конца 1890-х, но в итоге перевел не все. Ранние опыты Вагнера практически не ставились («Феи» (1833–1834), «Запрет любви» (1834–1836)), но и с текстами относительно «зрелых» ранних опер, таких как «Риенци» (1838–1840) и «Моряк-скиталец» («Летучий голландец», 1840–1841) переводчик не работал. Так, «Риенци» перевел Г. А. Лишин (1878), а «Моряк-скиталец», вслед за первым переводом Г. А. Лишина (1877), переводился трижды: И. Я. Сетовым, О. Лепко, Н. Вильде, современный перевод – Ю. Г. Полежаевой [25].

Первым переводом вагнеровского цикла была опера «Тристан и Изольда» (1900), которая в 1894 г., к премьере в России, была переведена Вс. Чехихиным. Вслед за «Тристаном» Коломийцов перевел «Нюрнбергских мастеров пения» («Нюрнбергские мейстерзингеры»), которые выдержали два издания (1905, 1909). Это либретто Вагнера было впервые переведено И. Ф. Тюменевым (1899), а в 1914 г. вышло в переводе С. Свириденко¹. В 1908 г. Коломийцов публикует новый

¹ В литературе упоминаются переводы С. Свириденко текстов опер «Золото Рейна», «Парсифаль», «Зигфрид», «Гибель богов», но они остались неопубликованными [27].

- 1910, 1911, 1914** «Парсифаль»
(1877–1882, премьера – 1882)
1910, 1911 «Золото Рейна»
(1852–1854, премьера – 1869)
1911 «Валькирия» (1852–1856, премьера – 1870)
1911, 1912 «Зигфрид» (1851–1871, премьера – 1876)
1912 «Закат богов» (1871–1874, премьера – 1876), 2001
1913 «Тангейзер» (1843–1845, премьера – 1845)

Переводческий метод Виктора Коломийцова

В статье «О музыкальном переводе драм Вагнера» [5: 3–17] Коломийцов затрагивает фундаментальные проблемы не только работы с вагнеровскими текстами, но и «музыкального перевода» в целом. Он говорит о буквализме как наиболее частой ошибке, а также стилистических недочетах в языке перевода, об отсутствии эквиритмичности, внедрении в рисунок мелодии, игнорировании ритмической логики исходного поэтического текста, несовпадении грамматического и музыкального акцентов, нарушении внутренней связи музыки и слова. И здесь, конечно, следует согласиться с Виктором Коломийцовым, что перевод текстов к музыке – даже по сравнению с эквиритмическим переводом поэзии – является самым сложным видом деятельности, с каким только может встретиться переводчик.

Поиск новых принципов перевода был продиктован неудовлетворительным качеством постановок музыкальных драм Вагнера – настоящего слияния музыки и слова, к которому стремился композитор в своих произведениях, на российской сцене не происходило. Традиция исполнения оперных произведений на родном языке породила целое направление в переводе, «золотой век» которого пришелся на XIX – начало XX в. Причем существование нескольких параллельных переводов одних и тех же произведений никого не смущало. Многие театры заказывали новые переводы, а издательства охотно переиздавали их в полном или сокращенном варианте. Однако качество переводов

не всегда оставалось на высоте – «вопиющие» ошибки заставили Виктора Коломийцова искать новую систему перевода вокальных произведений и декларировать ее во вступительных статьях к переводам. Речь шла не только об эквиритмическом переводе (сохранении стихотворного размера и деления на слова), но и о максимальном соответствии музыкальной логике.

При анализе переводов вагнеровских оперных либретто Коломийцова выяснилось, что переводчик неуклонно следовал требованиям, которые сформулировал в своем «кредо». Его переводы, как правило, точны по содержанию, передают форму исходного текста (особенности ритмической прозы), стилистически соответствуют оригиналу, а также удобны для пения – грамматические и музыкальные акценты совпадают, по возможности сохранены акцентированные гласные либо они заменены на более удобные для пения. Рассмотрим некоторые примеры.

Отрывок из финала 1-го акта «Тристана и Изольды» в переводе В. Коломийцова:

TRISTAN [24]
(*bleich und düster*)

War Morold dir so **wert**,
nun wieder nimm das **Schwert**
und führ es sicher und **fest**,
dass du nicht dir's entfallen **lässt!**
(*Er reicht ihr sein Schwert dar*)

ISOLDE
Wie sorgst' ich schlecht
um deinen Herren;
was würde König
Marke sagen,
erschlug' ich ihm

den besten Knecht,
der Kron und Land ihm gew**ann**,
den allertreusten **Mann**?

ТРИСТАН [9]
(*мрачно*)

Тобой он не забыт...
Так снова меч возьми, –
и пусть не дрогнет рука,
не уронит опять меча!

ИЗОЛЬДА
Король твой был бы
мною обижен;
как стал бы старый
Марк сердиться,
узнав, что мною

убит Тристан,
добывший землю и трон,
вернейший друг его!

Dünkt dich so wenig,
was er dir dankt,
bringst du die Irin
ihm als Braut,
dass er nicht schölte,
schlög' ich den Werber,
der Urfehde-Pfand
so treu ihm liefert zur Hand?

Разве плоха
услуга твоя?
Разве так мало
стою я,
что Марк бранить
не будет убийцу,
хотя вечный мир
со мной вручил ему сват?

В данном фрагменте сцены объяснения Тристана и Изольды Вагнер остается в рамках ритмической прозы, иногда применяя точные смежные мужские рифмы. Переводчик не передает рифмы, что делает намеренно, считая рифмы здесь неуместными (в русском переводе, по его мнению, они упрощают впечатление от психологически сложного текста). Однако, например, в речи Тристана он сохраняет ударность на конечном слоге, соответствующую вагнеровской мужской конечной рифме и музыкальным акцентам. Все рифмы в приведенном немецком фрагменте текста оканчиваются на согласный и являются закрытыми, в переводе Коломийцова только первая строка оканчивается на согласный звук, остальные три – на гласные. Переводчик не дословно идет за оригиналом, что проявляется уже в ремарке, где «бледный и мрачный» Тристан (*bleich und düster*) представляется только «мрачн[ым]». Помимо этого можно наблюдать замену имени собственного на личное местоимение, лексические добавления (опять), изменение синтаксической структуры предложений. При этом практически везде предлагается эквиритмический перевод, и именно эту особенность «музыкального перевода» переводчик ставит во главу угла [5: 6].

Фрагмент начала пролога «Парсифаля» в переводе Вс. Чешихина и В. Коломийцова, см. с. 158.

Фрагмент представляет собой монолог одного из рыцарей Грааля с многочисленными вопросами, короткими обращениями, призывами. Вагнер сохраняет ритмическую прозу, чередуя количество ударений в строках, не применяет рифмы, в некоторых случа-

GURNEMANZ [22]

(erwachend und die Knaben rüttelnd)

He! Ho! Waldhüter ihr, –
Schlafhüter mitsammen, –
so wacht doch mindest am Morgen.
(Die beiden Knappen springen auf)

Hört ihr den Ruf? Nun danket Gott,
dass ihr berufen, ihn zu hören!

*(Er senkt sich mit den Knappen
auf die Knie und verrichtet mit
ihnen gemeinschaftlich stumm das
Morgengebet; sobald die Posanen
schweigen, erheben sie sich langsam)*

Jetzt auf, ihr **Knaben**! Seht nach dem
Bad.

Zeit ist's, des Königs dort zu harren.

(Er blickt nach links in die Szene)

Dem Siechbett, das ihn trägt, voraus
seh ich die Boten schon uns nahn.

(Zwei Ritter treten, von der Burg her, auf)

Heil euch! – Wie geht's **Amfortas** heut?
Wohl früh verlangt er nach dem Bade:
das Heilkraut, das Gawan
mit List und Kühnheit ihm gewann,
ich wähne, dass das Lind'ru'ng schuf?

GURNEMANZ [8]

(proбуждаая и расшевеливая пажей)

Гей! Го! Стража лесов! Сон свой
стережешь ты! –
Проснись – хоть на рассвете!

*(Пажи вскакивают на ноги
и, смущенные, немедленно
опускаются на колени.)*

Слышите-ль зов? Хвала тому,
Кто вас сподобил это слышать!

*(Также опускается на колени; все
молча творят утреннюю молитву
и подымаются, когда смолкают
трубы.)*

Вот так, **ребятки**! – Купанья час.

В **купальню**! Там ждите властелина:

Носилки вижу я с больным,
А ближе к нам бегут тонцы.

*(Входят со стороны замка два
рыцаря.)*

Мир вам! Ну, как **Амфоргас** спал?
Раненько он идет купаться! –
То зелье, что Гаван,
Герой, дерзнувший на обман,
Принес вам, облегчило-ль боль?

GURNEMANZ [7]

*(просыпается и расшевеливает
пажей)*

Гей! Го! Стражи лесов!
Стражи сновидений!

Скорей проснитесь хоть утром!

*(Оба пажа вскакивают на ноги
и, пристыженные, тотчас же
снова опускаются на колени.)*

Слышите зов? – Всевышний Бог
своим избранныкам внимает!

*(Он тоже опускается на колени
рядом с ними; молча творят они
общую утреннюю молитву. Когда
звучи трюмбонов и труб умолкают,
все трое поднимаются.)*

Ну вот, – и к делу! Час настает!

Пора царя встретить в купальне...

(он смотрит налево)

Должно быть, уж несут его:

вот два гонца спешат вперед...

*(Со стороны замка входят два
рыцаря.)*

Мир вам! Ну, как **сегодня** царь?
Чуть свет – он к озеру стремится...
Но травы, что Гаван
отважной хитростью добыл, –
надеюсь, помогли ему?

ях редуцирует гласные, использует эмоциональный порядок слов. Перевод Вс. Чешихина довольно точный, в основном эквиритмический (дополнительный слог встречается только в призыве «В купальню!» – «Zeit ist's»), сохранена случайная рифма Вагнера (Gawan – gewann), удачно решена фраза «Heil euch! – Wie geht's **Amfortas** heut?» – «Мир вам! Ну, как **Амфортас** спал?». Тем не менее в тексте перевода довольно много лексических добавлений в ремарках, имеется неточность – замена инструмента (тромбоны заменены на трубы: «sobald die **Posaunen** schweigen, erheben sie sich langsam» – «и поднимаются, когда смолкают **трубы**»), а также пропуск ремарки («Er blickt nach links **in die Szene**»). Перевод В. Коломийцова близок к оригиналу по содержанию, максимально сохраняет вагнеровскую ритмическую структуру, несмотря на довольно смелые трансформации, замены, перестановки. Переводчик предлагает замену имени собственного («Heil euch! – Wie geht's **Amfortas** heut?» – «Мир вам! Ну, как **сегодня** царь?»), но с сохранением ударной гласной, имеются лексические добавления в ремарках, как и у Чешихина, но также и опущения («Er blickt nach links **in die Szene**» – «он смотрит налево»). В ремарке переводчик сохраняет тромбоны, но добавляет трубы («sobald die **Posaunen** schweigen, erheben sie sich langsam» – «Когда звуки **тромбонов** и **труб** умолкают, все трое поднимаются»), возможно, под влиянием перевода Чешихина.

«Зигфрид», 1-е действие 3-я сцена («Сценаковки меча») в переводах И. Ф. Тюменева и В. Коломийцова, см. с. 160.

В сценековки меча Вагнер использует ритмическую прозу, чередуя различное количество ударений в строке, без рифм, но с большим количеством аллитераций как на сильном времени, так и на слабом («**F**eine **F**inten weiss mir der **F**aule; dass er ein **S**tümp**e**r, sollt' er **g**est**e**hn: nun lü**g**t er sich listig heraus!»). В переводе Тюменева сохраняется ритмическая структура, но аллитерация утрачивается, не сохраняются также гласные

SIEGFRIED [23]

Feine Finten weiss mir der Faule;
dass er ein Stümper, sollt' er gestehn:

nun lügt er sich listig heraus!

Her mit den Stücken,

fort mit dem Stümper!

(auf den Herd zuschreitend)

Des Vaters Stahl fügt sich wohl mir:

ich selbst schweisse das Schwert!

Er macht sich, Mimes Gerät

durcheinander werfend, mit Ungestüm
an die Arbeit

MIME

Hättest du fleissig die Kunst gepflegt,

jetzt käm' dir's wahrlich zugut;

doch lässig warst du stets in der Lehr':

was willst du Rechtes nun rüsten?

ЗИГФРИД [3]

Все увертки,

Все отговорки! –

Лучше сознайся,

Что сам-то ты плох,

Чем лгать и хитрить, и вилать.

Дай мне обломки, –

Сам убирайся! –

Отцовский меч

Сын возродит:

Скую сам я его!

(быстро принимается за работу.)

MIME

Если бы прежде

Учился ты,

Ковать теперь бы умел, –

Но кузни ты

И знать не хотел,

Так что же теперь можешь сделать?

ЗИГФРИД [4]

Вот ленивец,

вечно вилает!

Нет чтоб признать бессилье

свое – вечно петляет и лжет!

Мне дай осколки и скройся, кропатель!

(подходя к очагу)

С кланком отца справится сын, и меч

сам он скует!

(Яростно принимается за работу, разбрасывая куда попало инструменты Миме.)

MIME

Если б прилежно учился ты, твой труд

принес бы плоды;

но плохо шло кованье у нас, – так что ж

ты можешь сработать?

SIEGFRIED

Was der Meister nicht kann,

vermöcht' es der Knabe,

hätt' er ihm immer gehorcht?

(Er dreht ihm eine Nase)

Jetzt mach' dich fort,

misch' dich nicht drein:

sonst fällst du mir mit ins Feuer!

ЗИГФРИД

Если мастер так плох,

чему он научит?

Стоит ли слушать глупца?

(Показывает карлику длинный нос)

Теперь отойди,

носа не суй,

не то и тебя расплаваю!

в сильных позициях (например, вместо «и» **F**inten, «е», «увертки», вместо «а» Faule, «о» «отговорки»). Образный строй претерпевает некоторые изменения, возникают случайные неточные рифмы, сокращены авторские ремарки, пожертвовано также совпадением гласных на акцентированных нотах, что было бы несомненно удобно для пения. В переводе Коломийцова полностью передается ритм, частично аллитерация (**В**от ленивец, **в**ечно **в**иляет! Нет чтоб признать бессилье свое – вечно петляет и лжет!), гласные в сильных позициях практически совпадают («и» **F**inten, «и» «ленивец», «а» Faule, «я» «виляет»). Авторские ремарки переданы более полно и точно.

В приведенных примерах много удачных решений. Вс. Чешихин ритмически точен, но часто прибегает к обобщениям и достаточно свободен в зоне авторских ремарок. В переводах И. Ф. Тюменева чувствуется легкость, но меньшая детализация, сохранены не все особенности формы, утрачена аллитерация. Переводы В. Коломийцова особенно близки к оригиналу, часто демонстрируют безупречные технические решения, хотя и за счет более свободной трактовки образа в некоторых фрагментах. Любопытно, что в завершении работы над «Кольцом Нибелунга» Коломийцов пришел к выводу, что удобство для пения является едва ли ни главным критерием для переводчика либретто (хотя изначально утверждалось обратное). Отсюда внимание к гласным на акцентированных нотах, к мелодической линии, порядку слов, логическому и эмфатическому ударениям. Такое тонкое прочтение оригинала и стремление сохранить его особенности всеми доступными средствами до В. Коломийцова не встречалось и не повторилось после него.

Литература

1. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Пер. с нем. [и предисл.] В. Коломийцова. СПб., 1912. 55 с.

2. *Вагнер Р.* Бетховен / В пер. и с предисл. Виктора Коломийцова. 2-е изд. СПб.; М.: 1912. 137 с.

3. *Вагнер Р.* Зигфрид = Siegfried / Von Richard Wagner; Vollständiger Klavierauszug; Erleichterte Bearbeitung von R. Kleinmichel. Рус. пер. И. Тюменева. М., 1897. 371 с.

4. *Вагнер Р.* Зигфрид: Второй день трилогии «Кольцо Нибелунга» / Рихард Вагнер; Пер. Виктора Коломийцова. (Перевод этот вполне приспособлен для пения.) М., 1911. 109 с.

5. *Вагнер Р.* Золото Рейна: Предвечерие трилогии «Кольцо Нибелунга»: (Перевод этот вполне приспособлен для пения); [С предисл. переводчика «О музыкальном переводе драм Вагнера»]; Пер. В. Коломийцова. М., 1910. 104 с.

6. *Вагнер Р.* Кольцо Нибелунга: Избр. работы / Сост., подгот. текста и коммент. К. Королева. М.; СПб., 2001. 797 [2] с.

7. *Вагнер Р.* Парсифаль: Драма-мистерия в 3 действиях: (Перевод этот вполне приспособлен для пения) / Пер. Виктора Коломийцова. [3-е изд.]. М., 1914. 63 с.

8. *Вагнер Р.* Парсифаль. Parsifal: Ein Bühnenweihfestspiel / Von Richard Wagner; Vollständiger Klavierauszug; Erleichterte Bearbeitung von R. Kleinmichel. М., 1898. 295 с.

9. *Вагнер Р.* Тристан и Изольда. Tristan und Isolde: Драма в 3-х актах Рихарда Вагнера / Пер. В. Коломийцова; Полн. и упрощ. изд. для пения с фортепиано Рихарда Клейнмихеля. Лейпциг [и др.], [Б. г.].

10. Ежегодник Рукописного отдела на 1972 год / ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом); Отв. ред. К. Д. Муратова. Л., 1974. 152 с.

11. *Коломийцов В. П.* Карл Мария фон-Вебер: К столетию со дня его смерти (1826–1926): Критико-биогр. очерк. Л., 1927. 24 с.

12. *Коломийцов В. П.* Кольцо Нибелунга: Трилогия Рихарда Вагнера. Пг., 1923 (обл.: 1922). 198 с.

13. *Коломийцов В. П.* Рихард Вагнер и музыкальная драма в России // Музыкальный календарь А. Габриловича: Справ. и зап. книжка <...> на 1913 г. СПб., 1913. С. I–XXXII.

14. *Коломийцов В. П.* Статьи и письма / Сост. и авт. примеч. Е. В. Коломийцова-Томашевская. Л., 1971. 224 с.

15. *Коломийцов В. П.* Франц Шуберт: К 100-летию со дня смерти. Л., 1928.

16. Кукушкина Т. А. Из литературного быта Петрограда начала 1920-х годов. (Альбомы В. А. Сутугиной и Р. В. Руры) / Вступ. ст., подгот. текста, коммент. Т. А. Кукушкиной // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1997 год. СПб., 2002. С. 341–402.

17. Моцарт В. А. Полн. собр. писем / Пер. И. С. Алексеевой, А. В. Бояркиной и др. М., 2006. 537 с.

18. Музыка и музыканты: Творческие и биографические материалы в фондах и коллекциях Рукописного отдела Пушкинского Дома. XVIII–XX вв.: Указатель / Сост. Л. В. Герашко, Л. Д. Зародова, А. Г. Носова, Н. А. Прозорова, М. В. Родюкова. СПб., 2003. 432 с.

19. Тимофеева М. И. Стилизация ранневерхненемецкой поэзии в творчестве Р. Вагнера // «...За каждым словом стоит целый мир»: Сб. науч. статей, посвящ. юбилею проф. кафедры нем. филол. СПбГУ, д-ра филол. наук Светланы Михайловны Панкратовой / Сост. К. А. Филиппов, К. В. Манерова. СПб., 2010. С. 65–77.

20. Филимонов К. А. Хронология Музыкальных курсов Е. П. Раппофа (к истории Санкт-Петербургского музыкального училища имени Н. А. Римского-Корсакова) // Opera Musicologica. СПб., 2019. № 4 (42). С. 31–44 (Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова).

21. Шюрэ Э. Драма Рихарда Вагнера «Тристан и Изольда» / Пер. [и предисл.] Виктора Коломийцова. М., 1909. 47 с.

22. Wagner R. Parsifal: ein Bühnenweihfestspiel. Mainz, 1877. 181 S.

23. Wagner R. Siegfried: zweiter Tag aus der Trilogie Der Ring des Nibelungen. Mainz, 1876. [4], 98 [10] S.

24. Wagner R. Tristan und Isolde: Klavierauszug für Pianoforte allein mit Beifügung der Textesworte und scenischen Bemerkungen. Leipzig, [S. a.]. 79 S.

Электронные ресурсы

25. Вагнер Р. Летучий голландец (либретто) / Пер. Ю. Г. Полежаевой. URL: <http://wagner.su/node/262> (дата обращения: 21.05.2020).

26. Век перевода. URL: <http://www.vekperevoda.com/1855/kolom.htm> (дата обращения: 21.05.2020).

27. Гансбург Г. И. О поэтессе-переводчице под псевдонимом С. Свириденко. URL: <https://proza.ru/2004/03/01-09> (дата обращения: 22.06.2020).

Михал Мартыховец
(Берлин, Германия)

О классичности. Императорская вилла Кацура

Когда я работал над своим первым эссе, посвященном императорской вилле Кацура, то наткнулся на фрагмент, в котором Арата Изосаки говорит: «Кацура – это классика» [4: 3]. В тот момент такое утверждение показалось мне весьма странным, и я задал себе вопрос: что такое классика? Что именно значит – быть классичным или быть классиком? И в каком смысле Кацура отвечает критериям классического?

Латинское понятие *classis* этимологически восходит к протоевропейскому *kehl*, что означало «кричать» или «призывать». Понятие *classis* относилось к социальным группам Римской Империи или, иначе говоря, классам. *Classicus* означало самую высокую группу этого общества. Следовательно, «классический» в своем исходном смысле это то, что оказалось избрано из целого, как обладающее выдающейся, наиболее высокой ценностью. «Classical», или «classic», в английском языке XVI в. означало не что иное, как «выдающийся в своей группе».

Недавно я рассматривал альбом фотографий Хироси Сугимото и прочитал в предисловии, что это фотографии «классиков архитектуры XX века» [7: 12–15]. Меня заинтересовал тот факт, что эти примеры были определены как классические. Оставляя в стороне вопросы, согласны мы с этим или нет, прошло ли достаточно времени, чтобы узаконить выдающуюся ценность этих структур (рассуждая логически, утверждение «я запланирую классический дом» или «я создам классическое произведение искусства», абсурдно), я понял, что современное (а может быть и новейшее – модернистское) значение классического или классики смешалось с понятием «иконы» как образца (также в значении чего-то типического). Так,

мы можем сказать: «Это классический пример греческой пластики – курос», имея в виду, что перед нами – *типичный* курос, а не курос, выдающийся по своей ценности. То есть это *типичный пример архаического периода греческой пластики*. Можно сказать – икона (образец) этого периода.

XIX в. в значительной мере связывал с классикой смешение, аранжировку и ре-аранжировку типичных архитектурных форм предшествующих эпох. Начало XX в. принесло большие перемены. Модернисты, футуристы, конструктивисты бунтовали и отстранялись от всего, что могло быть признано классическим. Мне кажется вероятным, что потребность в определении этого термина значительно возросла одновременно с рождением модернизма и иных движений начала XX в., и в тот же самый момент случилось легкое смещение его смыслового наполнения: оно приобрело дополнительное значение чего-то образцового для минувшей эпохи.

Практики и теоретики искусства начала XX в. нуждались в иконических (=образцовых) примерах того, что они могли определить как дегенерировавшее, устаревшее и ненужное. Развитие истории и исторического искусствознания как академических дисциплин в XIX в. в большей степени облегчило это, поскольку выработало деление на стили, периоды и пр.

Вернемся, однако, к Хироши Сугимото. Это японский художник и фотограф, в конце 1990-х гг. он создал цикл фотографий, посвященных архитектуре.

Интересно в этом контексте, что, на наш взгляд, Сугимото фотографирует архитектуру, подчеркивая современное ее понимание классического. Эти фотографии в большей степени представляют иконические (т. е. образцовые), чем собственно классические, архитектурные структуры. Мы в определенном смысле не видим сфотографированных зданий, однако все же их распознаем. Это не должно вызывать удивления. Западная архитектура развила функцию такой фрон-

тальной идентификации по образцу. В западной культуре есть традиция архитектуры, базирующейся или же ориентированной на ядро и все, что с ним можно сделать. Старинная китайская или японская архитектура характеризуется более фрагментированной и расщепленной структурой: восточный дворец никогда не состоит из дворца как основного здания и прилегающих к нему хозяйственных строений. Он включает в себя множество павильонов, соединенных закрытыми переходами-променадами. В творчестве архитекторов XX, а также XXI вв., так называемых *starchitects* (деятельности, главной ценностью которой является собственная образцовость или же легкость, с которой ядро может быть идентифицировано) важна не только фронтальная идентификация, – архитектурная композиция распознается с любой стороны. Более же ранняя архитектура (например, дворцов типа Версаля) характеризуется предыдущим типом, ее можно моментально идентифицировать с фронтальной стороны. И это именно типичный фронтальный подход *типичной (классической)* европейской архитектуры, который Сугимото использует в своих фотографиях. Тем самым эти фотографии прославляют классику, понятую как образец (= икону).

Я бы с сомнением отнесся к определению зданий World Trade Centre или Chrysler Building как классических. Это образцы, может быть, по качеству выдающиеся среди иных строений своего времени, хотя я полагаю, что пока слишком рано рассматривать их как классические в контексте истории архитектуры.

В 794 г. император Камму перенес свой двор в Хейан-Кио (ныне – Киото), новую столицу «мира и покоя». Городок по соседству с Киото над берегом реки Кацура (один из иероглифов в названии этой реки, означает серп месяца) стал популярным местом созерцания полнолуния, и многие аристократические семейства построили там целые комплексы вилл и дворцов, спроектированных именно для этой цели.

Среди них был комплекс Фудживара-но Мичинага. (К X в. семья Фудживара достигла вершин политического могущества.) Описания дворца и того, что там происходило, приводятся в повести Генъи *Genji Monogatari*, отразившей придворную культуру эпохи и неразрывно связанную с ней концепцию мияби (*miyabi*) – элегантности и устранения всего вульгарного или абсурдного.

«Далеко, в селении Кацура отражение месяца на поверхности воды – чисто и спокойно» [8: 150], – читаем мы в одном из стихов этой повести.

В XVII в. меняется политическая ситуация. Императорский двор уже не имеет реальной власти, которая перешла в руки военных, а именно – сёгуна.

Один из императорских наследников получает волю, в которых когда-то находилась вила семьи Фудживара. Князь Хахийо Тошихито – представитель своего социального класса и своей эпохи – романтической.

Западный романтизм явился результатом бунта молодых против позитивистского духа предыдущего поколения. В Японии же век и поколение не имели значения; то, что случилось, было культурным бунтом аристократии против правящего военного режима. Это был не политический и не военный бунт. Это был исключительно протест в сфере культуры. Князь Тошихито с ностальгией оглядывался на времена *Genji Monogatari*, вершины периода Хеиан, – правления аристократии и ее эстетических вкусов, он лелеял романтические мечты о возвращении ушедшего стиля жизни. Князь принял решение построить дворец, опираясь на описания из упомянутой выше повести.

Однако, несмотря на то, что новый дворец был обращен к прошлому (стилю жизни и реально существовавшему когда-то комплексу), он не копирует его. Это лишь ностальгический вздох (подобный по своему духу западной архитектуре эпохи романтизма).

В то время большое влияние на развитие японской эстетики и эстетических основ культуры оказал так называемый чайный путь. В аристократических кругах принцип *дзен* часто принимал форму аскетичного образа жизни. Такой подход именуется *ваби*.

Человеком, который оказал влияние на «чайный путь» в стиле *ваби*, был Соеку Сенно Рикиу (Sōeki Sen-no Rikyū). Термин «ваби» существовал и раньше – в поэзии *вака* – и изначально означал состояние нужды, потери и расставания. В контексте «чайного пути» он подчеркивал красоту этих состояний, а также красоту асимметрии, скромности, интимности и сельской простоты. Японское понятие прекрасного невозможно представить себе без *ваби*. Однако красота эта двусмысленна. Рикиу подарил сёгуну предмет иноземной керамики. В действительности это был привезенный из Кореи обычный ночник не лучшего качества. Рикиу, однако, представил его как утонченное произведение западного ремесла. И он был признан таковым. Эта новая красота была очень скромна и тиха, почти в христианском смысле. Но, как я уже упоминал, в *ваби* есть определенная амбивалентность. Есть две поэмы *вака*, которые могут нам помочь понять *ваби*. Первая из них принадлежит Фудживара-но Теика, а вторая – Фудживара-но Итака:

Везде в округе ни цветов в расцвете
ни блеска кленового листа.

Только одинокая избушка рыбака
На сумеречном берегу
в тот осенний вечер.

Страстным искателям цветов
я бы с гордостью предложил
усладу для взора,
зелень, выросшую из-под снега
в горной деревушке с приходом весны [5: 60–67].

Рикиу комментирует первую строфу, употребляя определение, обозначающее «сферу, где нет ни единой вещи» или «состояние необладания» (популярная

формулировка метафизики дзен). «Каждый артикулируемый объект функционирует в форме внутренней метафизической артикуляции, даже если этот объект оказывается устранен» [5: 60-67]. Изусцу Тошихико интерпретирует строфы, употребляя определения «впадания» и «появления». Первый стих есть выражение впадания в ничто, второй – появления из ничего. Речь, однако, не идет о том, что один или другой стих характеризуют *ваби*, – они оба представляют то, что есть *ваби*.

Таким образом, *ваби* непрост, он функционирует в сложении малых вещей, которым дана рамка – определенный порядок (даже если порядок этот кажется нелогичным и неоднородным), а если *ваби* кажется простым, то это неоднородная простота.

Китайский знак 庭, означающий «сад» (и по-японски и по-китайски), в принципе означает связь между домом (дворцом) и пустым пространством (двором). Пространство (сад) становится окружением дома, которое физически открыто наружу и само размещено в пустом пространстве.

Присмотримся к японскому пониманию колонны. В западной архитектуре колонна – продолженное развитие формы стены. В Японии же колонна происходит от дерева (и означает божество – *ками*, которое в нем живет). Пространство вокруг колонны, обычно помещенной в центре японского дома, становится святым. В западном мировоззрении пространство трактуется как нечто ограниченное (отсюда традиция восприятия границы как священной в римском праве). Например, главная городская площадь всегда ограничена окружающими домами. Пространство в японском понимании открыто вокруг точки колонны.

Мариенсен так комментирует японскую концепцию пространства: «Теория греческой философии была очень глубоко и близко связана с греческим искусством и поэзией; она охватывала не только рациональную мысль, вещи, о которых мы думаем, как

о первичных, но также и (что подразумевает понятие «теория») *взгляд*, который включает каждую вещь как целостность, который признает во всем признает идею – или видимый [ее] пример» [2: 63].

Чинг-Ю Чанг продолжает: «Контраст очевиден. Греки стремятся к пониманию всего как целостности при помощи опыта визуального, тогда как японцы устремляются постепенно и выдержанно от части к неуловимой целостности. В большинстве случаев трудно указать на начало и конец, и невозможно схватить целостность, подобно буддийскому космосу, у которого нет ни начала, ни конца» [2: 65].

Японская концепция пространства не конечна, но размещена в динамичном движении между нулем и бесконечностью.

Структура виллы Кацура развивалась в течение 60 лет, трехфазно, что изначально не было запланировано. Однако конечный ансамбль очень гармоничен.

Если сделать набросок того, как структура Кацуры была выстроена по времени, то это даст картину из трех цветов, напоминающую произведение художника-модерниста. Каждое дополнение не только не разрушает композицию, но обогащает ее. Изначальная структура несла в себе (даже если это и не было так задумано ее создателями) некую возможность дальнейшего развития. Благодаря этому она приобрела динамизм и двойственность элементов, которые не разрушают структуру, а делают ее более привлекательной для визуального восприятия.

Архитектура, которую характеризуют способность к дальнейшей застройке и известная гибкость, эластичность, зародилась в Японии. Прошло несколько столетий после возникновения Кацуры, и родился архитектурный метаболизм.

Кацура отражает идеологию определенного социального класса той эпохи, но она не представляет архитектурного стиля этой эпохи. Она ни в коем случае не «иконична» для японской архитектуры того време-

ни. В то же самое время, что и Кацура, сёгун возводит такую святыню, как Никко Тошуго.

Никко Ташуго принципиально отлична от Кацуры, поскольку является выражением военного вкуса и силы – богато декорированная структура построена в китайском стиле. Кацура же отражает вкус аристократический.

Можно сказать, что Кацура есть следствие определенной общественной перемены в ту эпоху, но что интересно: не существует другого образца такой архитектуры, как Кацура. И это нетрудно понять, поскольку японские архитекторы тех лет не пользовались таким авторитетом и такой суверенностью, как их западные коллеги. Здесь заказчик тоже был в известном смысле архитектором, и результат в большой степени зависел от его вкуса и его ожиданий.

В Кацуре есть много отсылок к литературе, истории, мифам, поэтому мечта об ее создании наполнена меланхолией и ностальгией. Новое и старое соединены в едином ансамбле и выражают определенную форму сопротивления, подобно тому, как это было у западных романтиков. Романтичность Кацуры заключена в этой мечте о прекрасном, о «мире и покое» и в уходе к серпу небесного месяца.

Здесь проявляется настоящая ценность классического в старом его понимании. Кацура функционирует не как икона эпохи (напротив, вслед Никко Тошуго возникло много подобных строений). Она не икона, и, следовательно, мы можем оценивать ее на основе чисто универсальных (и устойчивых) ценностей.

Необходимо также понять следующее: Кацура – это архитектура, созданная политическим меньшинством. В Кацуре есть нечто, что Жиль Делёз в своей лекции 1987 г. «Об акте творчества» определяет как акт сопротивления (*l'acte de resistance*) [3]. Архитектура Никко Тошугу не является архитектурой сопротивления. А архитектура Кацуры является. Делёз взял это определение от Андре Мальро (Andre Malraux): «Искусство – это то единственное, что представляет со-

бой сопротивление смерти». Я же склонен расширить это утверждение на все творения культуры, которые имеют свойство классичности в старом понимании этого термина. Аристократия тех лет тоже оказывала сопротивление – своим существованием, отделенным от политической жизни. Это было сопротивление перед смертью целой социальной группы, ее ценностей и стиля жизни.

Кацура, без сомнения, представляет собой сопротивление смерти. Она вдохновила архитекторов-модернистов, таких, как Вальтер Гропиус или Бруно Таут; архитекторов постмодернизма, – таких, как Христиан Кerez (Christian Kerez). В известном смысле она создала ценности архитектуры значительно более поздней – архитектуры метаболизма.

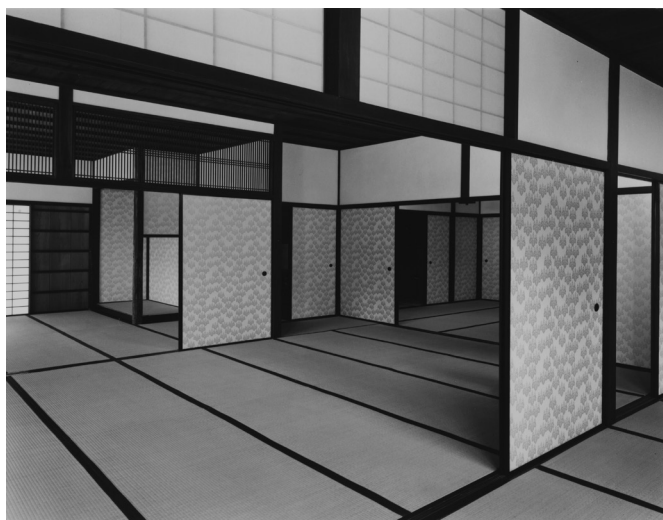
Ясухиро Ишимото фотографировал Кацуру дважды: в начале 1950-х гг. и в начале 1980-х. Я фотографировал дворец в 2011 г. (не зная о фотографиях Ишимото). То есть между каждой из серий фотографий – перерыв около 30 лет, что примерно соответствует границам одного поколения (см. ил. на с. 173–174).

Бруно Таут и Вальтер Гропиус увидели в Кацуре отражение своих крайне новаторских западных программ. Много лет спустя (в 1983 г.) Арата Иосаки сказал, что их понимание этой архитектуры не было правильным, Кацура включает в себе много большее, чем просто «репертуар форм» [4]. Арата обратил внимание на важность двусмысленности, которая есть суть комплекса. Однако ни модернисты, ни Арата не заблуждались. И первые, и второй нашли в Кацуре то, что было важно для их собственной эпохи.

Гропиус утверждал, что Кацура очень современна, поскольку воплощает его собственные архитектурные замыслы. Но подобное же утверждение принадлежит и Арате, который в эссе 2000 г. говорит о концепции «динамизма» в Кацуре.



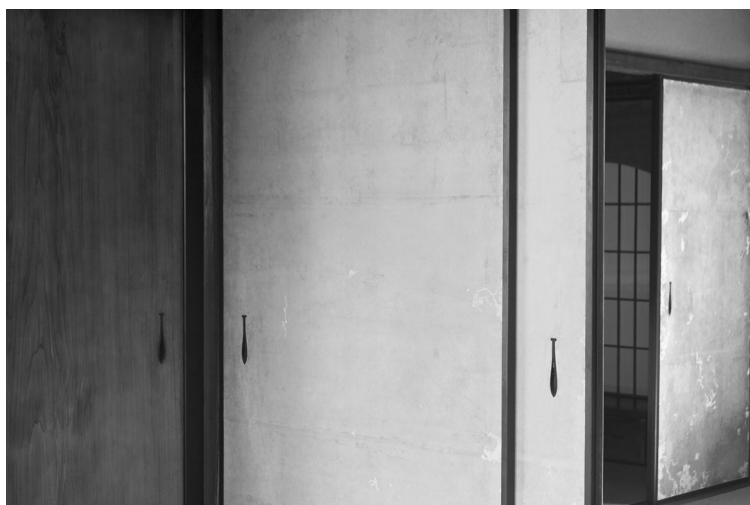
Ясухиро Ишимото.
Императорская вилла Кацура,
1953–1954.
Коллекция Музея искусств,
Кочи
© Kochi Prefecture, Ishimoto
Yasuhiro Photo Center



Ясухиро Ишимото.
Императорская вилла Кацура, 1981–1982.
Коллекция Музея искусств, Кочи.
© Kochi Prefecture, Ishimoto Yasuhiro Photo Center



Михал Мартыховец.
Императорская вилла Кацура, 2011.
© Michal Martychowiec



Михал Мартыховец.
Императорская вилла Кацура, 2011.
© Michal Martychowiec

В своем докладе в Берлинском университете искусств в 2012 г. Соу Фуджимото говорил о будущем архитектуры как о «примитивном будущем», которое он описывает как архитектуру двусмысленности и градаций, но это будущее касается современности и современной архитектуры. Элементы, о которых вспоминает Фуджимото, тоже видны в Кацура, и ее универсальность заключена равным образом в прошлом и в современности.

В известной степени Арата понял это позже и прокомментировал так:

Кацура обладает потенциалом интеграции множества перемен моделей в ее собственном ансамбле. Простая и чистая композиция, которую хвалили модернисты, и, напротив, гетерогенный бриколаж, который нас сейчас интересует, – все эти черты, взятые в совокупности, удерживают удивительное равновесие, создавая даже биполярный союз, который открывает возможность получать удовольствие от созерцания этого пространства. Это удовольствие поглощает все дискурсы. Секрет Кацуры как структуры, порождающей мифы, заключен именно в этом. Кацура – классика [4: 9–30].

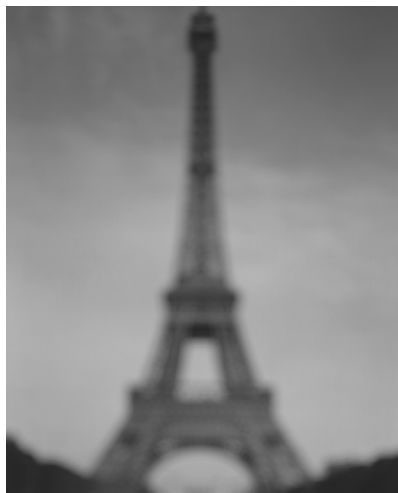
Поколение Ишимото и я как представитель своего поколения нашли очень разные сущностные контексты в одной и той же архитектуре. Мои фотографии связаны с особой двусмысленностью разделения в плане современного плюрализма различных ценностей. Тот факт, что вилла Кацура способна вдохновить на столь разные интерпретации, есть доказательство ее универсальной ценности и ее классичности.

Христиан Кеpez (Christian Kerez) считает, что редукция элементов может быть ключом к пониманию архитектуры. В контексте моих фотографий можно было бы говорить о редукции, однако, по-моему, стоит говорить о *ваби*, которое не означает только редукцию объекта или детали, но говорит скорее о сосредоточенности на детали.

Дух *ваби* ценит то, что представляется малым или неважным. Он созерцает вселенную в листике или камне, поскольку, как писал древний китайский философ Лао Цу, все есть едино.

В моей серии фотографий виллы сконцентрированность на малом, на обрамлении универсальна. Она относится не прямо к Кацура, но к духу Японии, к культуре созерцания лунного серпа. Я также показываю вселенную как целое в листке или камне, лежащих на земле (и определенным образом это есть следствие перемены функционирования и ценностей в современном мире) [6].

Могут ли примеры классической архитектуры с фотографий Сугимото претендовать на право быть в той же позиции? Можем ли мы действительно сказать все это о классической ценности, например, Эйфелевой башни?



Хироши Сугимото
Эйфелева башня, 1998
Gelatin silver print
58-3/4 x 47 in. / 149.2 x 119.4 cm
Предоставлено художником
и Галереей Marian Goodman
© Hiroshi Sugimoto

Когда Арата говорил, что Кацура классична, он больше думал о выдающемся ее качестве, чем об образцовости (иконичности) для периода ее возникновения.

И в этом особая ценность Кацуры. Она слишком специфична и индивидуальна, чтобы стать примером для подражания, копирования. У нее нет ядра, которое бы дало возможность фотографировать так, как это делал Сугимото. Можно сказать, что определенной ценностью, созданной архитектурой XX в., является скромность: это позволило бы объединить клас-

сическое и иконическое (образцовое). Здесь я имею в виду одно утверждение из новеллы Ивлин Во «Возвращение в Брайдсхед», события которой происходят в начале XX в. Ивлин Во пишет о проектах art deco как о чем-то, что создает объекты очень большой стоимости так, как будто это массовое производство. То есть для меня скромность, обычность не является чем-то плохим, но некой новой ценностью, возникшей в те времена.

Несмотря на то, что XX в. изменил понятие классического, мы живем в такую эпоху, когда многие достижения минувшего подверглись переоценке как не вполне удачные.

Фотографии Сугимото сильно укоренены именно в этом прошлом, и современность индивидуального самовыражения (теперь мы с легкостью можем выражать себя через интернет и средства медиа, которые под рукой) должна быть выражена иначе. Несмотря на размытость форм фотографий Сугимото, которая на первый взгляд кажется особой и нетипичной, их содержание представлено очень характерным, весьма устаревшим образом. Сугимото использует существующие иконические образцы так же, как их использовал Энди Уорхол.

По моему мнению, значение понятия «классичный» изменится еще не раз и приблизится к своему первоначальному значению. Множество элементов нашей культуры производят впечатление, что мы безвозвратно порываем с прошлым. Однако техническое развитие определенным образом усиливает в нас потребность в неких нетривиальных, более ощутимых ценностях. Интересно, что, как можно наблюдать, использование термина «классический» значительно сократилось в литературе после 2000 г.

Я хотел бы представить в качестве первого противопоставления фотографиям Сугимото мой цикл фотографий Кафедрального собора в Токио (архитектор Кенцо Танге). Я тоже фотографировал образцовое (ико-

ничное) строение, – у него есть потенциал, чтобы быть таким образом сфотографированным, но мои фотографии не скрывают его образцовость (иконичность), а прямо-таки пробуждают ее тогда, когда подчеркивают ценность индивидуального опыта архитектуры.



Михал Мартыховец
Токийский
кафедральный собор,
2013
© Michal Martychowicz

Для меня Токийский кафедральный собор – это структура из стали и бетона, кажущаяся тяжелой, но при

этом лишенная материальности. Ее сущностью является не строение на земле, а рамка, направляющая наш взор к небесам, подобно молитве.

Эти фотографические штудии имеют свой нарратив. Не существует (вообще) фотографий нерезких. Резкость всегда будет в чем-то заключена, даже если этого не видно в кадре. Объектами, которые даны в резкости на этих фотографиях, являются либо небо (на фоне), либо пространство, наиболее приближенное к зрителю. Кафедральный собор становится фоном или же первым планом того, что мы видим, – пустого, наполненного светом и воздухом пространства. Две фотографии с фрагментами звонницы служат анкерами, сопровождающими наш взгляд к небесам.

Универсальные ценности и выдающееся качество, формирующие классическую архитектуру, могут быть реализованы посредством крайне индивидуального переживания архитектуры. А именно тогда, когда мы находим некий первоэлемент, начало, о котором так много говорил Луи Кан, когда он развивал новую архитектурную идею, – тот первоэлемент, который нас

трогает и лежит за пределами вербализации, это и есть то качество, которое делает явление «классическим».

Возвращаясь к моим фотографиям Кацуры и Токийского кафедрального собора: пространство, выраженное посредством определенной формы подачи, вызывает эмоции, которые и становятся его (пространства) значением. Значением, избавленным от знаков.

Б. Таут написал о Кацуре: «Красота, которая совершенно недекоративна – но функциональна в смысле духовном. Эта красота делает глаз определенным трансформатором мысли. Глаз мыслит... и тем самым видит» [9]. Я же добавляю: глаз видит – и тем самым мыслит.

Литература

1. *Ando T.* What is Wabi-Sabi? // *Ando T.* The Wabi-Sabi House: The Japanese Art of Imperfect Beauty, New York, 2004.

2. *Chang C.* Japanese spatial conception: A critical analysis of its elements in the culture and traditions of Japan and in its post-war era. University of Pennsylvania Press, 1982.

3. *Gilles D.* Que-ce que l'actede creation? Cahiers multimedia du Ministère de la Culture et de la Communication, 1987. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s9Rq4-d5Ies> (accessed: 10.08.2015).

4. *Isozaki A.* The diagonal strategy: Katsura as envisioned by «Enshu's taste» // *Ponciroli V.* Katsura Imperial Villa. London, 2011. P. 9–30.

5. *Izutsu T.* The Way of Tea: An Art of Spatial Awareness // *Izutsu T.* The Theory of Beauty in the Classical Aesthetics of Japan. The Hague, 1981. P. 60–67.

6. *Marx K.* The Fragment on Machines // *Marx K.* Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy. London, 1993. P. 690–712.

7. *Michelis M., de.* The veiled glance of the memory // *Bonami F.* Sugimoto: Architecture. Chicago, 2003. P. 12–15.

8. *Shikibu M.* The Tale of Genji. London, 2003.

9. *Taut B.* From Japanese Diary: Reflections on Katsura. 1933. – Cit. on: *Ponciroli V.* Katsura Imperial Villa. London, 2011. P. 331–347.

II. ПОЛИСИСТЕМНОСТЬ МУЗЫКИ. СРАВНИТЕЛЬНОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ

Андрей Денисов
(Санкт-Петербург)

К проблеме исторического исследования музыкальной семантики

Проблема музыкальной семантики уже длительное время привлекает внимание многих исследователей¹. Более того, правомерно утверждать, что вопросы ее анализа занимают одно из центральных положений в искусствознании – включая те ситуации, когда они представлены в ней имплицитно. Эти вопросы неизбежно связаны и с деятельностью музыкантов-практиков – исполнителей и композиторов, даже если для них на первом плане оказываются сугубо технологические аспекты творчества.

Между тем, весьма богатый и обширный опыт осмысления данной темы полон различных противоречий². В первую очередь, следует учитывать обилие сложностей в самой теории музыкальной семантики. Несмотря на множество исследований, ей посвящен-

¹ В частности, к ней обращались, Б. Асафьев, Л. Акопян, М. Арановский, И. Барсова, М. Бонфельд, И. Волкова (И. Стогний), Б. Гаспаров, Ю. Кон, С. Мальцев, В. Медушевский, Г. Орлов, Г. Тараева, Е. Чигарева, В. Холопова, Л. Шаймухаметова и др.

² В задачи настоящей работы не входит критический обзор существующих позиций и точек зрения по данной теме. См. подробнее, например [3].

ных, она и сейчас имеет довольно дискуссионный характер. Нетрудно понять, что *историческое* изучение музыкальной семантики оказывается одной из наиболее сложных и одновременно наименее разработанных областей музыкальной науки. Ее полноценное развитие до сих пор встречает значительное число препятствий, несмотря на огромный эмпирический материал, собранный историками культуры и искусствоведами.

Другое существенное обстоятельство заключается в трудности охвата всей перспективы этого материала. Его систематизация, отделение действительно существенных предпосылок от менее значимых требуют от исследователя не только гигантской эрудиции, но и особой чуткости, исторической проницательности. Необходимость же глобальных обобщений предполагает особенно широкий взгляд во временной перспективе.

Крайне сложно и установление общих законов, соединяющих внешние обстоятельства – историко-политический контекст, специфику социальной жизни и организации общества, развитие материальной культуры – с собственно семантическим измерением музыкального искусства. Подчас возникает ощущение, что связывающий их мост лежит на глубине, подобной огромной пропасти, и обнаружить его крайне сложно. Слишком различной представляется субстанция самого языка музыки, и окружающего его внехудожественного контекста – внемusикальные смыслы входят в пространство музыки, многократно преломляясь сквозь сложную систему семантических трансформаций. Точнее говоря, они переплавляются в музыкальном мышлении того или иного автора, теряя свое исходное качество и превращаясь в звучащую ткань текста. Анализ механизмов этих превращений требует учета гибкого взаимодействия как психологических факторов, определяющих существо личностного творчества, так и специфики музыки как вида искусства.

Наконец, исторический анализ музыкальной семантики с большим трудом поддается четким дефинициям в плане ее конкретных форм воплощения и лежащих в их основе организующих закономерностей. Внепонятийный характер музыкального искусства, само его существование лишь в звучащей субстанции (в отличие от живописи, архитектуры, скульптуры и литературы) допускают, на первый взгляд, лишь приблизительную расшифровку взаимосвязей между смысловой сферой музыки и внемusикальной реальностью.

Вербальный язык в художественной функции в любом случае опосредован своим исходным материалом – языком в его обыденном качестве. Он, в свою очередь, неизбежно обусловлен окружающей действительностью – вещественный мир, нематериальные явления подвергаются в нем понятийному осмыслению. Одновременно нормы действия вербального языка как социального явления определяют относительно ограниченный характер парадигматической и синтагматической осей. В музыкальном языке подобные ограничения отсутствуют, как отсутствует и явная связь с явлениями вещественного мира.

Историческое исследование семантики вербального языка – как в его нехудожественной, так и художественной функциях – апеллирует к его связям с окружающей исторической реальностью, и реконструкция этих связей обычно оказывается возможной. По отношению к музыке эта проблема имеет трудноразрешимый характер. Историко-культурный контекст создания музыкального произведения, безусловно, оказывает мощное воздействие на формирование его семантики. Но в чем заключаются механизмы этого воздействия, как оно воплощается в самой музыкальной семантике, не переводимой на язык понятий – этот вопрос также еще ждет своего решения.

В итоге основные *сложности* в раскрытии поставленной темы можно представить так:

1. Необходимость установления связей с внемузыкальными обстоятельствами, в первую очередь – с историко-культурным контекстом существования семантики.

2. Процессуальный характер исторически обусловленных изменений музыкальной семантики.

3. Проблемы метаязыка, терминологического аппарата, дающего возможность описывать трансформацию музыкальной семантики.

В то же время постановка проблемы исторического исследования семантики имеет ряд существенных предпосылок. К нему неизбежно обращено изучение исторических процессов в развитии музыкального искусства в целом. Естественно, что анализ музыкальной семантики как таковой, закономерностей ее формирования сам по себе требует именно исторического подхода. Наконец, с ней связана и исполнительская практика – особенно ее аутентичное направление.

Сама по себе эта проблема имеет несколько ракурсов. С одной стороны – это вопросы, связанные с формированием семантики в процессе *композиторского* творчества. Оно зависит и от критериев выбора соответствующих средств, и их актуального значения во время создания произведения. С другой – проблема *слушательского* восприятия произведения в различные эпохи. Смена ценностных ориентиров, установок восприятия, психологии слушателя неизбежно меняет и восприятие самого произведения. Очевидно, что его смысла подвижен и изменчив – это обстоятельство связано и с изменением типов восприятия, и с подвижностью внетекстовых отношений (их объема, характера, и т. д.).

В любом случае историческое исследование музыкальной семантики предполагает следующие задачи:

1. Разграничение самих *типов* диахронных трансформаций.

2. Определение *факторов*, детерминирующих процесс этих изменений.

В первую очередь, необходимо разделить *два уровня* музыкальной семантики: обусловленный имманентной, интонационной плоскостью текста (и потому имеющей принципиально авербальный характер), и возникающий в результате ее взаимодействия с внемузыкальными сферами (сюжетом оперы, текстом вокального произведения, например)³.

Кроме того, сама сфера значений может обретать как индивидуально личностные формы, актуальные для сознания конкретного автора, так и внеличностные, предполагающие относительно широкую область функционирования. Они имеют устойчивую закреплённость в коллективном сознании, а также относительно объективизированный характер.

Наконец, напомним, что формирование семантики происходит на разных *уровнях* произведения, а именно, его

- интонационно-тематическом плане;
- жанровом решении;
- композиционной организации.

Очевидно, что все три уровня взаимосвязаны. Одновременно следует иметь в виду случаи, когда речь идет о семантике относительно локализованного элемента произведения (например, отдельной музыкальной темы) или же о некоторой взаимосвязанной их системе (тональный план, тематические арки).

Сам процесс изменений семантики может иметь разные варианты – *сохранение* устойчивых общих очертаний, полное или частичное их *исчезновение* из слушательской памяти (его противоположность – *реконструкция* семантики первоисточника), более или менее ярко выраженная *трансформация*, наконец – радикальная *смена*.

Так, достаточно устойчивой оказалась семантика ряда композиционных структур. Хорошо известно, что

³ Именно этот тип семантики будет рассматриваться далее.

форма вариаций *basso ostinato* вплоть до современной эпохи достаточно часто связывалась с трагическими и скорбными образами, раскрывавшимися как в синтетических жанрах, так и в сфере «чистой» музыки.

Семантика тембра, будучи изменчивой в различные исторические периоды, подчас обретала константный облик. Например, тембр флейты в операх XVIII в. нередко ассоциировался с образами потустороннего мира. Таково известное соло флейты из «Орфея и Эвридики» К. Глюка, еще раньше – ария Арисии из пятого акта «Ипполита и Арисии» Ж. Рамо. Звучание флейты воплощало видения нематериального, бестелесного, существующего в ином измерении бытия. Конечно, подобная семантика не всегда была связана с этим инструментом. Но характерно, что и в XIX в. композиторы иногда обращались к нему, стремясь передать переход героя/героини в иное состояние – достаточно вспомнить сцену сумасшествия из «Лючии де Ламмермур» Г. Доницетти.

Сходный пример – использование тембра духовых в сценах видений потустороннего мира или контакта с ними героя/героини. Таковы сцены из опер XVII–XVIII вв., в их числе – заклинания духов в сюжетах про Армиду, Медею и т. д. Подобная семантика сохраняла свои устойчивые очертания длительное время – «Пещера Трофонии» А. Сальери, «Армида» К. Глюка, «Армида и Ринальдо» Дж. Сартти, а в XIX в. – «Оберон» К. Вебера и т. д.

В некоторых ситуациях можно говорить о следующей закономерности: компоненты музыкального языка сохраняют определенное время те значения, которые изначально присущи их внемузыкальному функционированию, а затем обретают имманентно музыкальное содержание (не отрицающее, впрочем, исходное). Валторна, связанная с семантикой образов охоты, или труба, имеющая устойчивые ассоциации с военной тематикой, в оперных произведениях длительное время использовались именно в соответствии

ющем контексте⁴, а в дальнейшем постепенно освоили новые семантические сферы, подчас довольно далекие от первоисточков. То же самое касается тембра тромбонов, длительное время использовавшихся только в литургической музыке, применение же их в опере обычно мотивировалось строго определенными сюжетными ситуациями (первый акт «Альцесты» К. Глюка, финал второго акта «Дон Жуана» В. Моцарта).

Другая группа примеров – использование музыкальных тем, имевших фиксированную семантику в определенные исторические периоды. В первую очередь это касается цитат григорианских и протестантских хоралов в литургической музыке Ренессанса и барокко. Очевидно, что мелодии хоралов обладали во времена И. Баха устойчивым полем значений, и их использование в новом сочинении приводило к активизации этих значений⁵. При этом в новом контексте они создавали новые же коннотации, обогащавшие исходные значения. Их хранение в слушательской памяти имело функцию кода к сложной семиотической систе-

⁴ Среди бесчисленных примеров – хоровые номера в «Юдифи» и «Фарнаке» А. Вивальди, четвертый акт «Ипполита и Арисии» Ж. Рамо, а также множество образцов арий *di guerra* и *di caccia* в операх барокко (ария Мегабиза из «Артакеркса» Л. Винчи, ария Юлия Цезаря из одноименной оперы Г. Генделя и т. д.).

⁵ Так, знаменитый хорал «*Ein feste burg ist unser Gott*» до И. Баха как основа хоральной кантаты использовался Ф. Тундером и И. Кригером. Кроме того, он звучит в кантатах Г. Телемана («*Wertes Zion, sei getrost*», TWV 1606, «*Der Herr ist König*», TWV 86). Не менее известный хорал «*Christ lag in Todesbanden*», ставший основой кантаты И. Баха BWV4 и в своих основах восходящий к пасхальной секвенции «*Victimae paschali laudes*», обрабатывался композиторами бесчисленное число раз, среди них – И. Шайн, Н. Воллеб, К. Граупнер, Б. Резинариус, Г. Бём, Л. Хеллингк, Дж. Эккард, И. Вальтер, И. Пахельбель, И. Кребс, Г. Гомиус и др.

ме, создававшей в художественном пространстве сочинения новые смысловые горизонты. Впоследствии же эти значения оказались во многом *утраченными*, точнее говоря, они стерлись из коллективной памяти⁶. В то же время подчас можно говорить и о своеобразной *реконструкции* семантики, сложившейся в ушедших эпохах, – достаточно вспомнить об использовании риторических оборотов эпохи Барокко в музыке XX–XXI вв. («Симфония псалмов», «Орфей» и др. «неоклассицистские» произведения И. Стравинского; [см. подробнее: 2]).

Впрочем, цитирование хоралов могло сопровождаться также и *трансформацией* их семантики. Например, их использование в музыке периода классицизма нередко сопровождалось смещением исходных значений, отличавшимся заметной свободой по сравнению с эпохой Барокко. Так, тон Плача пророка Иеремии (пример 1) в период Ренессанса и Барокко был связан исключительно с жанром «Чтений во тьме» («*Leçons de ténèbres*»)⁷. Впоследствии же он стал использоваться в жанре Реквиема и даже в масонской музыке⁸. Очевидно, что с одной стороны здесь сохраняется исходный семантический план, связанный с образами смерти, с другой – он подвергается трансформации, воплощаясь уже в контексте не пассионной тематики,

⁶ Очевидно, что эта закономерность действует и в ряде ситуаций, касающихся собственно музыкальной плоскости текста. Так, каданс с использованием V трезвучия с квартой в качестве задержания длительное время служил своего рода знаком причастности старинной церковной традиции, позже это значение утеряло свою актуальность.

⁷ См. произведения, написанные в этом жанре, у Дж. Палестрины, А. Брюмеля, Ф. Куперена, Ж. Эштевиша, М. Деланды, Дж. Колонна, А. Ферабоско, П. Рабасса и т. д.

⁸ Например, в Реквиеме *c-moll* памяти архиепископа Сигизмунда М. Гайдна и в траурной масонской музыке В. Моцарта (примеры 2 и 3).

а идеи поминовения и прощания⁹. В результате исходный внеличный смысл первоисточника соединяется с его личностным прочтением, опосредованным конкретными обстоятельствами создания произведений поминальных жанров.

Подобные трансформации в итоге могли приводить и к радикальной смене исходного значения на новое. Наиболее яркий пример – исторические трансформации, сопровождавшие использование хорала *Dies Irae*. В XIX в. его исходный литургический смысл оказался замещен семантикой образов пляшущей смерти и нечистой силы (достаточно вспомнить финал «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза, а также «Пляску смерти» Ф. Листа и К. Сен-Санса)¹⁰. Интересно, что подобное замещение значения отнюдь не отменило полностью его исходную версию, последнее лишь стало более редким, своего рода «историческим эксклюзивом» (в XIX в. в жанре реквиема цитата *Dies Irae* также использовалась, но лишь в единичных случаях¹¹).

Таким образом, в основе трансформации семантики действует *кумулятивный принцип* – новые значения накладываются на уже существующие, обычно дополняя их; в основе же ее смены – *принцип вытеснения*, когда новые значения смещают предшествующие. Если же говорить о конкретных *факторах*, определяющих историческую изменчивость музыкальной семантики, то среди них в первую очередь следует выделить:

1) общие ориентиры культуры, действующие в ту или иную эпоху (точнее говоря – систему взаимосвязанных

⁹ Сходный пример – цитата псалмового тона «In exitu Israel» в *Introitus Реквиема B-dur* М. Гайдна и *Реквиема В. Моцарта*, а также использование в качестве интонационной основы начальной темы того же номера у В. Моцарта хорала «Chirst lag in Todesbanden».

¹⁰ См. подробнее [1].

¹¹ Например, у К. Сен-Санса, А. Брюно, А. Дельдеве.

культурных контекстов – политического, исторического, художественного и т. д.). В частности, изменение семантики *Dies Irae*, описанное выше, во многом было обусловлено культурной ситуацией XIX в. в целом, которая привела к радикальному обновлению традиций культовой музыки и, соответственно, интерпретации литургического музыкального материала;

2) особенности личностного сознания автора и его конкретные художественные задачи. Известный мотив вопроса (*Fragemotiv*), который в оперных речитативах XVII–XVIII вв. обозначал только вопросительное окончание соответствующего словесного текста (пример 4), в интерпретации Р. Вагнера обрел максимально широкий, едва ли не глобально-философский смысл неизбежности судьбы (пример 5).

Очевидно, что обе группы факторов находятся в состоянии сложного взаимодействия. Так, ориентиры, связанные с общекультурным контекстом, определяют общие стратегии в формировании музыкальной семантики. Например, в тесной зависимости она оказывается от того, написано ли произведение в светском или литургическом жанре. В разные эпохи семантические границы между ними имели далеко неоднозначный характер – в эпоху Ренессанса они были ярко выражены, а в эпоху Барокко постепенно были размыты вплоть до полного исчезновения. При этом интерпретация сакрального текста оказывается не просто подчиненной светским доминантам, во многом она детерминируется личностным, авторским прочтением того или иного текста.

В первую очередь это касается общестилевого решения. Выразительным выглядит и тот факт, что, если в эпоху Барокко цитирование сакрального материала (григорианских и протестантских хоралов) было возможно только в литургических жанрах, то в период классицизма оно иногда используется и в светских жанрах, а в XIX–XX вв. это явление встречается все чаще и чаще. Важно и то, как материал цитат интер-

претирруется. Например, использование григорианского хора «*Aspiciens a longe*» в сцене VIII «Жанны д'Арк на костре» А. Онеггера связано с параллелями между содержанием данной сцены и его текстом, возвещающим о явлении Бога избранному народу¹² (в данной сцене служитель возвещает: подобно тому, как иудейский народ ожидал явление Мессии, так и теперь все ожидают пришествие короля). Выразительной выглядит и связь респонсория с событием Рождества – фабула «Жанны д'Арк на костре» содержит явные параллели с пассионным сюжетом и отчасти – евангельскими событиями в целом.

Вообще вербальному тексту подчас принадлежит довольно важная роль в процессе диахронных изменений семантики (если, конечно, музыкальное произведение его предусматривает). В частности, уместно напомнить, что в определенные периоды развития искусства действовали определенные этикетные нормы в восприятии семантики текста и ее музыкального воплощения. Таковы, например, тексты арий оперы *seria*, предполагавших относительно стереотипные ситуации и соответствующее им решение. Достаточно вспомнить про арию сравнения, когда буря в душе героя сопоставляется им с бурей в реальном мире¹³. Внешне бравурное решение таких арий у современного слушателя может вызвать недоумение, между тем, для аудитории конца XVII–XVIII вв. оно было абсолютно естественным, полностью отвечая эстетическим нормам эпохи. Другой пример – трактовка литургических текстов в различные эпохи. В период Ренессан-

¹² «Я смотрю издалека, и вот я вижу грядущую Силу Бога, и облако, охватывающее всю землю. Выходите навстречу ему и скажите: возвести нам, если ты тот, кто явит царство над народом Израиля».

¹³ См., например, арию Арбаче, завершающую первый акт «Артаксеркса» Л. Винчи, или арию Идоменея из второго акта оперы «Идоменей, царь критский» В. Моцарта.

са, как известно, даже наиболее трагические события (распятие, смерть) имели подчеркнуто отстраненное, внелично созерцательное решение, в отличие от последующих эпох, когда актуальным оказывается не только их объективный смысл, но и эмоциональное переживание.

Завершая, необходимо отметить, что исследование семантики в историческом процессе позволяет понять как механизмы ее трансформации, так и имманентную специфику. Очевидно, что в любом случае ее восприятие имеет подвижный и изменчивый вид – и даже относительно устойчивые значения неизбежно обретают коннотации, дополнительные смысловые оттенки. В то же время существование семантического измерения музыкального текста в широком измерении времени – в процессе смены разных эпох – может многое прояснить и в отношении эволюции музыкального мышления в целом.

Литература

1. Денисов А. Мотив Dies Irae в пространстве Истории // Денисов А. Музыкальные цитаты: Справочник. СПб., 2013. 222 с.
2. Кон И. О двух фугах И. Стравинского // Кон И. Вопросы анализа современной музыки: Статьи и исследования. Л., 1982. С. 127-149.
3. Тараева Г. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации. М., 2012. 240 с.

Нотные примеры

Пример 1. Тон Плача пророка Иеремии



Пример 2. Гайдн М. Реквием с-moll памяти архиепископа Сигизмунда, Introit, тт. 26–28



Пример 3. Моцарт В. Траурная масонская музыка, тт. 25–29



Пример 4. Гендель Г. «Юлий Цезарь», первый акт, шестая сцена, речитатив

Tolomeo

E cos - tei tan - to va-ga?

Пример 5. Вагнер Р. «Валькирия», лейтмотив судьбы

pp *pp*

E cos - tei tan - to va-ga?

Николай Гаврюшенко
(Краснодар)

**«Порядок музыки» в контексте
универсального порядка**
(к концепции Г. А. Орлова)

Исследовательский очерк

В облике Санкт-Петербурга всегда восхищает его «строгий, стройный вид». В линиях проспектов – пафос порядка и застывшая в камне величественная идея вечной красоты.

В этом прекрасном городе – памяти моего незабвенного Учителя – проводятся знаменательные Орловские чтения. Уже Вторые! Они организованы Российским институтом истории искусств в честь своего научного сотрудника Генриха Александровича Орлова. Их материалы выйдут в свет к 95-летию со дня рождения выдающегося музыковеда. А это – славная веха в истории отечественного музыкознания.

1.

Идея порядка музыки (ПМ) принадлежала к самым сокровенным мыслям Г. А. Орлова. Он обнародовал эту идею еще в статье «Структурные функции времени в музыке» (1974 г.). В ней подчеркивалась мысль И. Стравинского: феномен музыки дан нам для того, чтобы внести порядок в отношения между человеком и временем. Этот композитор придавал особую роль «определенному построению» музыки, позволяющему ощутить «реальное... и устойчивое настоящее». В статье обстоятельный раздел о ПМ занимал центральное место и содержал характеристики типов порядка. Они получили наименования, близкие к терминологической системе теории вероятности: порядок детерминированный (Запад), вероятностный (Восток), стохастический (Запад, XX век) [7].

В 1992 г. вышла в свет книга «Древо музыки» – главный труд Орлова, имеющий огромное философско-культурологическое значение.

В Предисловии к этой книге М. С. Друскин (учитель и друг Орлова) отметил дух вольной мысли автора, оценил ее как фундаментальный труд и отнес к области философии музыки [5: 7–8]. ПМ подробно рассматривался в рамках философской «общей системы понятий», функция которой – изложить новый «метаязык» теории. И Орлов фактически взошел на уровень *метатеории*¹, достраивая к обычному музыкознанию *новый* этаж. Его он оснастил оригинальным методом. В рамках необычной двухуровневой понятийной системы получили содержательную трактовку понятия и родовые, и видовые [см.: 3: 49–51]. Исследовались два основных типа музыки (Восток – Запад). С типологическим аспектом связана генеральная особенность структуры концепции: сквозное параллельное проведение двух линий составили ее композиционный стержень – типологическую ось². Основополагающий блок

¹ Метатеория – теория, изучающая структуру, свойства, закономерности другой – предметной – теории [16; 17]. Характерной чертой ее является специальный метаязык. Среди анализируемых свойств метатеории оказываются свойства дедуктивные, синтаксические, семантические, логические (правила вывода).

Дедуктивные средства предметной теории формулируются в качестве метааксиом и метатеорем, которые принципиально не могут быть описаны в языке предметной теории.

Специальной областью метатеорий являются математика и логика, а также физика, биология, кибернетика и общая теория систем. Все это – области, далекие от гуманитарных наук. И многие средства метатеорий очевидно могут оказаться неактуальными, не отвечающими специфике гуманитарных наук.

В этом отношении интересно присмотреться к опыту метаязыка и метатеории применительно к музыкознанию – типичной гуманитарной науке. К тому опыту, который являет книга Орлова «Древо музыки». В ней налицо найдено нужное направление мысли.

² Это – самостоятельный предмет исследования. О его масштабах и специфике можно судить по сравнительной типологической таблице, приложенной к нашей статье [3].

проблем излагался в 3-й главе («Порядок»). Ставился вопрос о предпосылках и критериях порядка.

В 2005 г. опубликовано второе издание книги «Древо музыки» [8], свидетельствующее о том, что интерес к концепции Орлова не угас, а напротив все ширится в кругу мыслящих музыкантов, философов и высочайших гуманитариев. (Это подтверждают и Орловские чтения, учрежденные сектором инструментоведения РИИИ.)

Орлов утверждал: под порядком мы (европейцы) понимаем «структуру связей и взаимодействий между понятиями, каждое из которых может относиться к тысячам конкретных вещей и событий» [8: 127]. Более того, «в порядке есть настоятельная необходимость, ибо он внушает чувство законченности, цельности и общей гармонии. С постижением целостной формы музыкальный опыт выходит за пределы чисто эстетического. Он внушает чувство универсальности порядка, единства и красоты, с которым слушатель может отождествиться, поскольку он соучаствовал в его создании» [там же].

Порядок – это *сущность*, подчеркивал Орлов, тогда как звук всего лишь *явление*, более или менее случайное. Это одна из озадачивающих деклараций, каких много в книге Орлова. Она погружает в сокровенные тайны музыки, в том числе в загадочный «вневременной порядок», который в определенных условиях становится «доступным для наших несовершенных чувств» [8: 90].

Но это порядок с точки зрения рационалистического европейского мышления. На Востоке мы имеем другой «порядок вещей», непривычный для европейца. Его особенности необходимо учесть, чтобы постичь ПМ Востока.

Порядок, организация – концепт из ведущих идей Л. Берталанфи, одного из создателей общей теории систем и системного подхода. В идее ПМ она стала исходной для концепции Орлова, отразилась в его

«системном взгляде». Среди принципов системности, провозглашенных этим подходом, ему оказался полезен *принцип изоморфизма*. Для организмических систем он трактуется как подобие частей целому. Конструктивную силу своей теории, наряду с идеей изоморфизма, Л. Бергаланфи расценивал как «философию перспектив», в частности как усмотрение структурного подобия и возможности его переноса в другие сферы.

Идея древа музыки – «древовидной иерархии» – вполне согласуется с идеей изоморфизма. Музыка – «это всего лишь одна из таких ветвей, в свою очередь тысячекратно ветвящаяся на конкретные исторические культуры, национальные стили, жанры и школы и индивидуальные сочинения» [8: 51].

Опорными идеями для Орлова стали также гипотеза К. Г. Юнга о «коллективном бессознательном» и целый ряд мировоззренческих работ в области антропологии и этномузыкознания.

2.

ПМ – одна из сквозных, стержневых идей книги «Древо музыки». Процесс развития этого понятия осуществляется в три этапа: 1) аспект времени как методологический принцип (главы 1, 2); 2) ядро проблемы – глубинные первопричины ПМ (глава 3 «Порядок»); 3) векторы дальнейшего раскрытия идеи ПМ (главы 4–9); (см.: *Приложение 1*). Для концепции Орлова второй этап явился наиболее значимым – центральным, сущностным, причинным.

Характерно, что на *первом* этапе все описания фундаментальных основ музыки осуществляются Орловым вполне направленно. Созная, что порядок лежит в самой основе любого восприятия и мыслительного процесса, ученый предпринял попытку «понять музыку как отражение и воплощение форм порядка»; такая попытка оставляла «больше шансов» на успех [8: 18–19].

Какие же аспекты характерны для этого этапа?

В главе 1 («Опыт») обсуждались методологические аспекты и *источники феномена ПМ*. К первым относятся: вопрос об опыте как об одной из исходных форм существования человека и основе человеческой деятельности; философские мысли об общих моделях и «правилах» культуры, регулирующих музыкальную деятельность. Ко вторым – вопросы о природе музыкального опыта и его структуре. Музыка рассматривается как органический процесс, целостность которого поддерживается динамическим равновесием взаимодействующих сил; коренные черты музыки – ветвящаяся иерархия ее «древа» и изоморфизм – органичное подобие «породившей ее культуре». В этой главе Орлов обсуждал музыку не как явление, а как «*проявление культуры*». Как раз из этого тезиса вытекали далеко идущие следствия: объяснение музыки культурой. «Музыка создается для человека ради опыта, который она дает»; при этом сама «музыка характеризуется как “силовое поле”, генерируемое искусствами, религиями и философиями, наукой и техникой, социальными институтами и условностями, моральными ценностями и верованиями – короче, целостным окружением человека» [8: 52].

Глава 1 содержит также комплексный компонент, который я выделил из ее материала и назвал алгоритмом музыкальной культуры [3: 52–53].

Исключительное, основополагающее значение для уяснения ПМ имеет глава 2 – «Время». Музыка – искусство временное, и, собственно, общие аспекты времени уже сами по себе явились закономерным введением в проблему ПМ. Ее временной параметр оказывается ведущим, ибо изначально обращает к представлениям о самих формах существования человека и человечества.

Генрих Александрович отмечал одну из вековых тайн истории: самый мучительный факт человеческого существования – неумолимый бег времени; от него человечество издревле пыталось защититься (мифами,

ритуалами, искусством)³. И это стало главной *интригой*, которая, уйдя в тень, исподволь осуществляла свое действие вплоть до окончания книги, актуализируясь в объяснении современного аспекта – расширенного «кажущегося настоящего» (проявление общечеловеческого архетипа освобождения от рабства бегущего времени) [3: 57].

Орлов особо заострял внимание на том, что после Эйнштейна мы не осознаем время отдельно от пространства, а только как единое пространство-время. Существенна роль и соотношения этих понятий. «... Время – это пространство в движении...» (Ж. Пьяже) [цит. по: 8: 66]. «Мы осознаем мир, в котором не-Время, вносящее порядок и динамику в Пространство, дает всей сумме наших знаний и верований новую структуру и направленность» (Тейяр де Шарден) [15: 88]. Подобная трактовка времени («время, вносящее порядок и динамику в пространство») красной нитью проходит через всю книгу «Древо музыки». Структурный параметр, относящийся к специфическим свойствам музыки, изначально признан Орловым качественным элементом порядка.

Среди ярких метафор книги «Древо музыки» необходимо выделить образы реки и стрелы. Первый адресован музыке – Орлов приводит впечатляющее высказывание А. Копленда. Генрих Александрович замечает также, что образ реки (как метафора музыки) присутствует в легендах и поверьях многих народов мира. Вторая метафора (стрела) характеризует динамичный образ времени, типичный для человека Запада (по Ф. Нортропу).

Орлов подчеркивал качественное различие самой трактовки времени в культуре Запада и Востока. В культуре *Запада* он заостряет внимание на культе числа и свойствах времени по классификации Ж. Пьяже. Приоритет безоговорочно отдан времени

³ Щемящей болью проникнуто острое осознание смертности человека в вавилонском эпосе о Гильгамеше.

обратимому. (Именно эти особенности чисто западной ментальности стояли у истоков содержательной трактовки таких значимых качеств западной музыки, как структурность, блочные построения и расширенное «кажущееся настоящее».) Среди свойств времени выделялись активность и динамизм (человек не владеет временем – время владеет им). В культуре Востока Генрих Александрович акцентировал принципиально иное отношение к времени – другой «порядок вещей», постигаемый только в опыте. По этнологическим исследованиям (Ф. Нортроп), человеку Востока время представляется спокойным, молчаливым водоемом [13: 343] – в противовес динамическим образам времени в западной трактовке (стрела, напор могучей реки). А особенности восточной ментальности, предрасположенность к медитации, прочная связь с трансцендентным аспектом объяснялись давними традициями.

Характерная черта поведения человека Востока – *созерцательность*. В индуистской традиции времени как такового не существует, созерцание описывается как прекращение умственных состояний; созерцается не время, а мгновение. Человек, погруженный в медитацию, не знает ни дня, ни ночи, и в конце концов в одном мгновении все будущее охватывается просветлением [8: 86]. Медитацию можно условно назвать существованием вне времени. У мусульман время состоит из моментов, каждый из которых переживается как законченное, устойчивое состояние. Время поэтому – не прерывная продолжительность, а «созвездие» – «млечный путь мгновений», «множество точек касания... между человеческой жизнью и вечностью Всевышнего...» [8: 85–86].

Иначе выглядит созерцание в христианской традиции Запада. Состояние верующего человека, входящего в храм, в сферу святого, Орлов описывает как особое состояние ума, переживание порядка. Его цель – «узреть недоступные чувствам трансцендентные сущности сквозь вещи и события» [8: 87]. И здесь налицо уже «коренная предпосылка западного ума» – дуа-

лизм имманентного проживаемого времени и трансцендентность вневременного [там же: рис. 1].

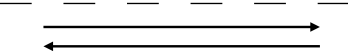
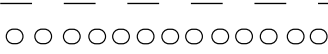
	Запад	Восток
Общие контуры сопоставления	Свойства времени по классификации Ж. Пьяже, с акцентом на необратимом времени Операционное – Эмпирическое Рациональное – Интуитивное Опространствленное – Непосредственное Обратимое – Необратимое Проживаемое – Данное в знании 	Акцент на созерцании. <i>В некоторых школах индуистской традиции. «Созерцается не время, а мгновение» [цит. по кн.: 8: 85–86].</i> 
Особенности трансцендентного	Дуализм имманентного, проживаемого времени и трансцендентность вневременного.	У мусульман. Время – «млечный путь» мгновений, «множество точек касания... между человеческой жизнью и вечностью Всевышнего...».

Рис. 1. Трактовка времени в культурах Запада и Востока (сравнительная схема)

Эти общие свойства времени, способы его восприятия и переживания в музыке и музыкальной деятельности проявляются особым образом.

В главе «Время» затрагивается *специфика музыки*. Орлов уверенно излагает аспекты, возвращающие к осмыслению изначальных истоков музыки. Звук, слух, время, выразительность – действительные фундаментальные ее начала.

Для человека Запада звук становится строительным материалом музыки, сам процесс осуществляется по принципу блокового строительства⁴. В западной

⁴ «Материализованное в звуке время стало трактоваться как некий строительный материал, который можно измерять, делить на части, укладывать в ряд, как кирпичи или каменные блоки, выстраивая из них все более крупные един-

музыке Орлов указывал такие качества, как оперирование структурами и внутренняя строительная сила тяготения. И восприятие музыки человеком Запада должно сопровождаться структурным слышанием.

В музыке Востока все обстоит иначе. Она «культивирует именно те свойства звука, которые затевают, колеблют, растворяют графику музыкальных построений, – скольжение, изменчивость, текучесть и слияние. Чувственное богатство, гибкость и живость звучания музыки, зависящее на Западе от акустических “добавок” и искусных исполнительских вольностей, составляют приращенные качества музыки Востока» [8: 74]. То, что в восточной музыке созерцается не *время*, а *мгновение*, знаменательно: оно вносит в созерцание «просветление и освобождение» [8: 81]. Закономерность «млечного пути» из разобщенных мгновений приводит к *неощутимости течения времени*, которое «испытывается как нескончаемое изменение внутри Неизменного» [8: 92, 307] и создает иллюзию исключения времени. Для восточной музыки значимы погружение в звуки, функционирование модели и ее имитация – неуклонное действие по образцу. Безусловно, ощутима сила партиципации⁵. И неудивительна более тесная связь музыки с Божественными «творческими началами» и трансцендентным аспектом.

Красноречиво и сопоставление по деятельностным аспектам. Для музыки Запада важна деятель-

ства... пока крупная музыкальная форма не приобретет масштабность, величие и законченность “звукового собора”.

Большие и малые звуковые блоки... оформляются таким образом, чтобы каждый из них можно было охватить единым мысленным взором». Образуются структурные комплексы – «пакеты». «Таков западный способ преодоления времени: “вмораживание” его в структуру» [8: 62].

⁵ В культуре Востока человек, воспринимающий музыку, получает возможность воссоединения с миром и отождествления со своей общиной, природой, космосом. Это дает точки опоры в окружающем мире. Источник сил – причастность, сопричастность (партиципация).

ность мышления, форма здесь выступает символом сверхчувственного порядка: ее основополагающими закономерностями стали культ числа и оперирование «взаимодействующими цепями структурных единств» [8: 69]. Именно *поэтому* для слушателя возникает необходимость в навыках «структурного слышания». В противоположность западным традициям в музыке Востока на первом плане – опыт чувствования, «символическое могущество звука», непрерывное «течение звучаний со сменой новыми». Звуковой ее поверхности в большей степени присущ символизм.

Особо – о значении природного и трансцендентного аспектов. Музыка Востока теснее связана с верованиями разных народов: в ней также органично ощущается слияние с природой, естественность, которую подчеркивали восточные музыковеды и исполнители – Н. Менон, Мушараф Муланна Хан и др. Трансцендентный аспект явно приобретает *существенную подоснову* восточной музыки. На это специально указывал Орлов: несмотря на все различия восточных культур, «в способах понимания времени» между ними «нет существенных расхождений... Все они верят в возможность перешагнуть логически непреодолимую грань между мирским временем и трансцендентным Вневременным, ввести Вечность и причастность к предельной Реальности в сферу человеческого опыта» [8: 81].

Музыка Запада, сравнивал Орлов, тоже символична, «но символично в ней не звучание, а форма; она «мыслится как ... символ некоего сверхчувственного порядка и создает иллюзию исключения времени» [8: 92]. Отмечая этот факт, уместно напомнить: в общем контексте концепции Орлова именно с ним связан неудержимый бег времени, от которого цивилизациям пришлось защищаться.

Необходимо иметь в виду категориальный подход в концепции Орлова. М. С. Друскин отмечал, что в книге «Древо музыки» Орлова интересовали общие категории, характеризующие феномен музыки [5: 7]. Среди них одно из ведущих мест занимает категория времени.

Причем, Орлов явно приближался к трактовке времени как *категории культуры*. Ранее в подобном философском ключе это осуществил выдающийся историк культуры А. Я. Гуревич. В его новаторской монографии «Категории средневековой культуры» объяснялся смысл и значение этих категорий (время, пространство и пр.) для бытия и человеческого мышления [4]. Для отечественной науки эта монография имела и до сих пор имеет огромное просветительское значение.

Культурологическая трактовка категории времени изначально придала главной книге Генриха Александровича глубокий смысл. Ибо в ней, наряду с идеей метаязыка, фактически выдвигалась новая – культурологическая – парадигма музыкознания.

Значит, в концепции Орлова именно трактовка категории времени приобрела роль основополагающего методологического принципа [1]. В связи с этим нашему исследованию понадобится соответствующий *методологический блок ПМ*, сориентированный на временной параметр.

Кроме этого, должны быть названы и другие методологические принципы концепции Орлова, предопределяющие ПМ. Один из принципов охарактеризован Орловым как:

- принцип изоморфизма (из методологии Берталанфи).

Два из них не обозначены, но четко обнаруживаются в исследовании:

- принцип обусловленности музыки культурой;
- принцип разнородности музыкальных культур мира [3: 51, 55].

Следующие два параграфа составят центральную часть нашего исследования и изложат чрезвычайно важные аспекты концепции Орлова. Это:

- «стратиграфия» ПМ – уровни музыкального сочинения («облики порядка»);
- «предпосылки» ПМ;
- открытие первопричин;

– типы музыки (с ее техническим аспектом и типами порядка).

Существенно, что названные параметры выведены из материала его концепции. И в их логической последовательности сохранен поэтапный ход суждений музыковеда-мыслителя, поскольку он тоже принципиален.

В нашем исследовательском комплексе эти аспекты будут представлены соответствующими блоками, от 2-го («стратиграфия») до 5-го (типы музыки) (см.: Приложение 3Б).

3.

Нет чисто «музыкального порядка», а есть реализация «много более обширного универсального порядка, выходящего за пределы данного сочинения, музыки и искусства вообще» [8: 97]. Этот тезис-зачин броско очерчивает общий облик масштабной идеи ПМ. А на противоположном полюсе – «инсайт», конечный пункт восприятия музыкального сочинения⁶: одномоментное «созерцание умопостижимого порядка» [там же].

Между ними пролегает целая область – пять уровней порядка в «музыкальном сочинении», образованных в толще контекста культуры и функций человеческой психики:

Первый уровень – феноменальный порядок. Это – поверхность звукового феномена, сами звучания.

Второй – формальный порядок. В западной традиции – это композиторский замысел и его многочисленные исполнительские интерпретации. Ценится формальная структура.

Третий – родовой порядок, «наиболее глубокий» в сознании западных музыкантов. Он характеризуется стереотипами форм и жанров. Но композиторский

⁶ Термин «музыкальное сочинение» в концепции Орлова распространяется и на сферу музыкального произведения, и на результат импровизации, т. е. в одинаковой степени на результаты творчества в двух типах культур.

замысел здесь ценится намного больше, чем «родовые свойства сочинения».

Четвертый – культурно детерминированный уровень. Зачастую «за несколько секунд» знатоку удастся «безошибочно распознать ту или иную культуру».

Пятый уровень – архетипический порядок. Он затрагивает глубинные слои человеческой психики. Только человек, проникшийся духом своей культуры, «имеет доступ к духовному значению и могуществу этих структур и моделей – к их архетипической основе». Архетипическое не может быть обнаружено и описано. Его можно распознать лишь как скрытое значение символа, символического образа [8: 99–100].

Орлов разъяснял: ПМ устанавливается отнюдь не интеллектом, не анализом и логическими рассуждениями, а опытом и интуицией. Контакт с поверхностью звукового феномена не мог бы стать отправной точкой, «если бы мы не ощущали в самом движении музыки мощное влияние глубинных архетипических структур» [там же]. Здесь все дело в сущностном измерении. «Это измерение – *время*, и самый общий феномен порядка – ритм» [там же].

Музыка дает опыт времени, и она для Орлова – символическое выражение образа Времени, важнейший мировоззренческий аспект порядка (!).

Среди *предпосылок* ПМ Орлов выделял:

- само человеческое тело, которое стало источником естественного символизма;
- бесконечные ритмы природы и регулярные чередования подъемов и спадов;
- рисунок волны, циклическое круговое движение – «метакультурный архетип».

А звук – довольно грубый материал. Он через ухо проникает к разуму и самим архетипам, к «коллективному бессознательному» (по Юнгу). Но звук обращен к слуху, мощной сфере человеческого опыта. Она-то и «приводит слушателя в соприкосновение с невидимым, которое ассоциируется с трансцендентной сферой духовного» [там же].

В образе пятислойной «стратиграфии» Орлов обрисовал емкую картину ПМ. Ее значение заключается в том, что она может служить «географической картой», помогающей локализовать уровни, характерные для типов культур (Восток – Запад)⁷.

Мушараф Муланна Хан, с которым Орлов плодотворно сотрудничал в Уэслианском университете, дает весьма сочную *эмпирическую характеристику* музыки Запада и Востока. И знаменательно, что Орлов привел ее в качестве эпиграфа к главе «Порядок». Тем самым подчеркнуто особое значение типов культур для ПМ⁸.

Именно типами культур определяются *критерии* ПМ. В концепции Г. Орлова для их объяснения привлечены типологические понятия «форма» и «модель», которые раскрывали технический аспект осуществления музыкальной деятельности. А сам процесс уже отчетливо обрел *теоретический уровень*.

⁷ На 1-х Орловских чтениях мой доклад «Творческие начала и теоретические основы концепции Г. А. Орлова» завершался демонстрацией таблицы, посвященной параметрам двух основных типов музыки, западной и восточной. Основные разделы таблицы характеризуют эти типы, а также ПМ, присущий им. (См. об этом: [3].)

⁸ «Людям Запада наша музыка кажется странной и бесформенной. Нам же приходится прилагать большие усилия и призывать на помощь всю нашу симпатию, чтобы оценить их музыку. Западный контрапункт и гармония создают, на наш взгляд, чрезмерную избыточность сложных форм. Структура кажется непомерной по сравнению с тем, что в ней заключено... В отличие от этого, наша музыка естественна и эмоциональна. Это музыка народа, близкого к природе. Каждая ее фраза связана с определенным явлением природы, с выражением момента, места и времени года» [Цит. по: 8: 96].

Близкие характеристики свойственны высказываниям авторитетного индийского музыковеда Нараяны Менона – в докладе на пленарном заседании VII конгресса Международного музыкального совета.

В профессиональной музыке Запада формировались силы, управляющие процессом композиции, форма стала центральным понятием. И в концепции Орлова именно оно служит ключом к постижению порядка. Форма – это то, что подлежит воплощению и реально воплощается. А нотация – «чертеж» иерархически организованных частей произведения, «технологическая карта», представленная композитором.

В профессиональной музыке Востока музыканты работают с моделью, т. е. образцом для имитации. И насущная задача – воссоздать ее. Орлов опирался на понятие *mode*, которое не ограничивается русским термином «лад», а включает также значение «образец, пример». В опыте традиционной культуры отложилось множество типовых моделей, которые служат таким «образцом», определяющим действия музыканта в традиционных культурах. Для них характерна стихия ритма, специфичны нерегулярные и дополнительные ритмы. В отдельных культурах ПМ управляется ритмом дыхания и ритмами человеческого тела.

Попутно Генрих Александрович излагает сущностные закономерности ПМ. В западной музыке неслучайно «символом трансцендентного стало число – это надежное основание порядка» [8: 89]. В ней порядок представляется «вневременной одномоментной мысленной структурой», «и время – неизбежным условием его “озвучивания”» [8: 128]. Одномоментная структура проявится на заключительном этапе «инсайта»; здесь важны обратная связь и специфический эффект «пространства времени». В отличие от этого естественный ПМ Востока неотделим от многих сущностных ее сторон, в том числе от времени. Говоря словами Лао-цзы, «варьирование тонов дает голосу музыку» [8: 128]. «Этот порядок есть душа звука; вместе со звуком он обнажает сущность конкретных материальных предметов и сердце музыканта, обитая в обоих» [там же]. А импровизация индийских музыкантов с участием ритмов из системы тала «кажется пропитанной ее ритмическими волнами. Ее ритм царит как само время ... наполнен-

ное конкретным смыслом... Это и есть ритм природы – подслушанный у нее и выявляемый музыкой» [8: 130]. Налицо совершенно иной музыкальный универсум. Его отличительные черты – иное отношение к звуку и времени. Изначально он неотделим от ритма, который «не выводится из чисел, но тайно присущ природе вещей...» [там же]. Это голос самой реальности, воспроизводимый человеком, и восхитительный образец, подлежащий имитации во множестве вариантов.

В определении критериев ПМ Востока имеются трудности. Они заводят нас в тупик, «издеваются» над нашей логикой. И все же Орлов нашел важные закономерности, позволившие констатировать *типы ПМ*. Во-первых, это *тождество* – субъекта и объекта, учителя и ученика, модели и ее имитации, мира внешнего и мира внутреннего. Во-вторых, естественный порядок, неотделимый от времени – другой «порядок вещей» (вспомним высказывание Лао-цзы). В-третьих, на Востоке распространена традиционная форма передачи опыта, и в ней почетное место отводится Учителю – одному из носителей традиции, с которым ученику предстоит «отождествиться». В-четвертых, характерна иная стихия ритма (нерегулярные и дополнительные ритмы). В-пятых, следует указать очень важные факторы импровизации и партиципации. В книге Орлова они получили яркие характеристики. Среди других закономерностей, характерных для типа ПМ Востока, указаны:

- «классификация» «по преимуществу и преобладанию», отличающаяся от европейской классификации, построенной по принципам формальной логики;

- полная отключенность ума музицирующего от реальной ситуации;

- модель поведения, основанная на спонтанном осуществлении, а не на выполнении запланированного задания.

Типы ПМ Востока Генрих Александрович обсуждает на характерных примерах музыки Китая, Индии,

Персии, Турции, Юго-Восточной Азии, а также Африки.

На основе большого комплекса примеров становится очевидным, что музыка Востока, функционирующая в традиционных системах жанров, не лишена структурного компонента. Особенно характерны свои структуры для профессиональной музыки устной традиции. Но они, согласно Г. А. Орлову, менее жесткие, вариативные, «вероятностные», доминирующая роль принадлежит отнюдь не им, а природному и трансцендентному компонентам.

В книге «Древо музыки» специальных наименований типов ПМ нет. Можно восполнить этот пробел и предложить такие наименования. Для культуры Запада – *структурный ПМ*, для культуры Востока, оперирующей моделями, – *модельно-трансцендентный ПМ*. Эти наименования смотивированы и обусловлены доминирующим компонентом.

Вырисовывается целый комплекс *показателей ПМ* Запада и Востока. Их целесообразно теперь сопоставить. При сопоставлении отчетливо выяснится, что для одной группы налицо показатели без внутренних оппозиций, обычно характерных для линейных классификаций. Показатели другой группы – полноценные оппозиции (параметры – отношения к числу, жанровые системы). С учетом отмеченного комплекс параметров ПМ по типам культур можно графически выразить в сравнительной схеме (см. рис. 2).

4.

От конкретных феноменов ПМ (стратиграфия, предпосылки) Орлов перешел к коренной проблеме своей концепции – *первопричинам музыки*. В круг очередных значимых вопросов вошли: уподобление музыки мифу и фундаментальная гипотеза Юнга о функциях человеческой психики. Они стали наиболее ярким проявлением *метауровня*, на котором находит объяснение первопричина музыки и осуществляется идея «метаязыка».

				Запад	Восток
Показатели	Без внутренних оппозиций			1) порядок – «вне-временная одномоментная структура» (время – условие его «озвучивания»);	1) порядок, не отделимый от времени; (порядок, присущий природе вещей, «есть душа звука» в которой он «обитает» и «обнажает», раскрывает «сердце музыканта» [8, с. 128]);
				2) «структурные функции времени»;	
					2) <i>тождество</i> субъекта и объекта, учителя и ученика, модели и имитации, мира внешнего и внутреннего;
	Сопозициями	Закономерности ритма		3) ритм природы, подслушанный у нее и выявляемый музыкой;	
			3) зависимость от кulta числа; ритм, выводимый из чисел;	4) ритм, не выводимый из чисел, но тайно присущий «природе вещей»;	
				4) в рамках жанровой системы (западной) музыки – структурный компонент доминирующий	5) в рамках жанровой системы (восточной) музыки доминирующие компоненты – модельный, природный и трансцендентный
Типы ПМ			СТРУКТУРНЫЙ ПОРЯДОК МУЗЫКИ.	МОДЕЛЬНО-ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЙ ПОРЯДОК МУЗЫКИ	

Рис. 2. Сопоставление показателей порядка музыки

Согласно К. Леви-Строссу, музыка подобно мифу преодолевает антиномию исторического, преходящего времени и постоянства структуры. А опыт, который она реализует, – «не эмпирический и личный, а коллективный и архетипический» [там же]. Этот феномен Орловым интерпретирован как антиномия опыта и знания, как «Великая антиномия».

Миф привлекателен тем, что он не дробит жизнь на отдельные области. Его видение жизни синтетично,

а не аналитично (Э. Кассирер) [цит. по: 8: 81]. Также для мифа характерно, что в нем:

1) отсутствует связность мышления, чувственный опыт не считается с ней; вместо этого налицо «безраздельное погружение» в переживаемую ситуацию;

2) происходит самоотождествление с реальностью, благодаря которому преодолевается отчужденность человека;

3) атмосфера мифа диктуется не логикой, а действиями людей, глубоко и органично связанных с ней.

Для науки вопрос о сущности мифа – это, по Орлову, дилемма опыта и знания. Ф. Нортроп отмечал: «Гений Востока ... открыл особый тип знания и, в отличие от Запада, непрерывно концентрирует внимание на тех сторонах природы вещей, которые могут быть постигнуты только в опыте» [цит. по: 8: 26].

Мысли о погружении в ситуацию и самоотождествлении с реальностью, о гении Востока, открывшего новое знание, стали важными аргументами для Орлова. В самом феномене ПМ усматривалось структурное подобие мифа и музыки – *изоморфизм*, качество, значимое для методологии.

В чем же значение мифологического опыта? Г. А. Орлов допускал, что «музыка... коренится в потребности, много более фундаментальной, чем общение и эстетическое удовлетворение – в той потребности, которая вызывает к жизни магию». Рационально необъяснимая «качественность» мифологического опыта, считал Орлов, необычайно высока. Она признается всеми народами в остальных частях света. По Г. А. Орлову, для Востока и Запада: «музыка... животворящий действенный символ цельности, единства и естественного равновесия с миром» [там же].

Юнг, говоря о профессиональной культуре Запада, замечал: «это единство... было утрачено и должно быть снова найдено» [там же].

Именно в этом резонность аргументов Орлова о ценности мифа и значимости мифологического опыта. Ар-

гументация приводится как раз в кульминации главы «Порядок» – значит, Генрих Александрович придавал ей особое значение. В контексте концепции Орлова конструктивная юнговская рекомендация воспринимается как напутствие новым поколениям исследователей искусства⁹.

Аспект подобия музыки мифу относится как к *предпосылкам* ПМ (праопыт–«почва»), так и к его *критериям* (типы порядка). А размышления о нем созвучны с принципом изоморфизма из теории Берталанфи (идея переноса знаний, ценность которого – в открытии «перспектив»).

Этот принцип и стал методологическим принципом ПМ. С одной стороны, метаморфизм как общая методологическая ориентация, опирающаяся на идею подобия, послужил стратегией и опорой «системного взгляда» Орлова, пришедшего к открытию одной из первопричин музыки. При этом «системный взгляд» и идея ПМ нашли в принципе метаморфизма свое общее обоснование.

Вторым аспектом антиномии «опыта и знания» является авторитетная гипотеза Юнга.

Познавая цельность человеческой психики, Юнг изучил в целом ряде мировых культур системы ценностей, верования, черты поведения. Из юнговских нововведений в концепцию Г. А. Орлова вошли: во-первых, идея о праопыте человека и человечества (коллективное бессознательное); во-вторых, представления о глубинных психических структурах (архетипы), в-третьих, мысли о путях достижения целостности сознания человека.

Первая пара юнговских понятий – *чувствование и мышление*, вероятно, «универсальные функции человека». Они «соперничают за власть над психикой» отдельного человека, обществ и культур, «определяя их

⁹ В 20–30-е гг. прошлого века связи музыки с мифом успешно исследовал выдающийся отечественный философ А. Ф. Лосев.

психические установки, структуры» и стратегию поведения [8: 144]. Вторая пара – *ощущение и интуиция*. «Деятельность всех четырех функций происходит вне сознания: через борьбу, через непримиримые противоречия» [8: 145]. Юнг указал возможности снятия противоречий для Востока и Запада. Путь лежит через достижение цельности психики, через «индивидуацию». И это – *пятое*, собирательное понятие Юнга. Суть его состоит в самоотожествлении человека через интеграцию и развитие всех четырех психических функций.

В реальности одна из функций обычно доминирует, тогда как в идеале весь их цикл должен развиваться в гармонии. Только это приведет к достижению цельности – человека и человечества. Типичный пример власти доминирующей функции – приоритет мышления в культуре Запада. Это стало первопричиной рационалистического сознания, наложившего отпечаток на психологический строй ПМ. Приоритет этой доминирующей функции неоднозначен. Он и привел культуру Запада, считал Орлов, к пагубным последствиям.

В идее «гармонизации психических функций» Юнг исходил из духа Востока. «Наше растущее знакомство с духом Востока следует понимать как признак того, что мы начали вступать в отношения с неизвестными элементами в нас самих. Глупо отрицать наши исторические корни...» [там же]. Нужно подчеркнуть: тезис о «корнях», т. е. о значимой «почве» *архетипического* опыта. И продолжение фразы Юнга должно воспринять как предостережение: «это наиболее верный путь к дальнейшему отрыву сознания от его почвы» [там же].

Аспект архетипического опыта, наиболее наглядно проявляющийся в музыке Востока, также присущ и музыке Запада, но здесь он скрывается за «ширмой» развертывающихся структур.

Венцом размышлений Орлова в ракурсах ПМ стала *диаграмма*, «суммирующая» его идеи в наглядном

выражении. Диаграмма – впечатляющий акцент третьей главы. «Картой» сознания («психе») назвал ее Генрих Александрович [8: 148–149]. И в своей символике она особенно ярко отразила трансцендентный аспект. В центре ее неслучайно помещен колоритный символ: уроборос – змея, кусающая себя за хвост. Здесь он символизирует тайное знание алхимиков об «индивидуации»¹⁰. Для исследователя музыки в этой диаграмме содержится целая программа методологической ориентации. (См. Приложение 3 А.)

Диаграмма позволяет усматривать «пути, которыми неизвестное проникает в сознание (архетипические структуры – Н. Г.), и типические формы, в которых оно является сознанию» [8: 148]. Смысловое ее содержание охватывается единым взором. Типические формы «неизвестного» – это мифы, ритуалы, инсайты, символы, образы, откровения. Они привносят иной компонент содержания (архетипическое). Привносится он уже в продукты сознания: впечатления, знаки, системы, установки, идеи, теории. (См. Приложение 3 А и Б.)

Это главная иллюстрация книги (супериллюстрация), с глубинными подтекстами.

Действие архетипического как предпосылки, «почвы» ПМ – оригинальная находка Г. А. Орлова. А диаграмма, графически оформляющая идею Юнга, – прорыв неизвестного в область сознания; это новаторский пример впечатляющей абстрактной наглядности, над

¹⁰ К. Г. Юнг: алхимики «знали о природе индивидуации больше, чем мы, современные люди», выражали ее парадокс через символ змеи [10: 600]. Гностический символ и мифологический образ змея представлялся (по пересказу Юнга) вышедшим из глубины и тьмы – «воды жизни», – которая «совершенствует любую природу... и таким образом дает цельность и человеку».

По углам диаграммы Орлова в малых кругах «помещены наименования психических установок» [8: 148–149] – описания алхимика XVII в. А. Кирхера (Запад) и символы даосизма (Восток).

которым, безусловно, еще будет размышлять не одно поколение музыкантов.

У Орлова идея подобия музыки и мифа и фундаментальная гипотеза Юнга выступают в ранге *сверхсредств* (метатеория), определяющих первопричины ПМ и связанные с ними аспекты духовного и трансцендентного. Открытие этих первопричин – очередной оригинальный ход в концепции Орлова и его достижение.

Концептуально значимые аспекты ПМ, изложенные в параграфах 3–4, в обобщающем виде графически выражены в *Приложении 2Б*.

5.

Теперь о *векторах* раскрытия ПМ в последующих главах. Из них примечательны:

- феномен партиципации; деятельность в условиях инструментального музицирования и феномен игровой партиципации – на примерах музыкальных культур Запада и Востока; символ и символическая среда; игра как форма символической деятельности, включая феномен коллективной партиципации; деятельность западных композиторов XX в., отошедших от традиции и лишивших музыку опор восприятия (глава 4 «Поведение»);

- закономерности музыкального пространства, являющегося беспрекословной прерогативой музыки Запада; открывающиеся таинства сакрального, мирского и мобильного пространства; само открытие существенного сдвига: осознание динамичного, мобильного четырехмерного пространственно-временного континуума (глава 5 «Пространство»);

- фактурные феномены вертикали, горизонтали, глубины, сетчатой топологии и капитальный феномен тяготения, в котором в равной степени действуют совокупно закономерности горизонтали и вертикали, сжатые пружиной «квазигравитации»; психологические феномены классической гармонии (глава 6 «Слуховое поле»);

– символическая природа музыки в ее процессуальном проявлении, пафос символа и символической деятельности в музыке, открывающей доступ к целостности культуры (глава 7 «Коммуникация»);

– эволюция музыки Запада, разворачивание духовно-ценностного компонента музыки Запада в историческом времени, по эпохам («эрам») монодии, полифонии, тональности и – с начала XX в. – атональности (глава 8 «Интерьеры»);

– наконец, феномены проективного времени и времени созерцания, наполненного музыкальными событиями; счастливое мгновение в заключительной точке, преисполненное беспредельного восторга и счастья (инсайт); проявление общечеловеческого архетипа освобождения от времени¹¹, торжество расширенного настоящего (глава 9 «Движущийся образ вечности»).

Это важные дополнительные компоненты ПМ, выявляющиеся в развертке ядра проблемы, обрисованного в главе 3 книги «Древо музыки». В нашем исследовательском комплексе они образуют очередные блоки:

– векторы раскрытия ПМ в последующих главах – от 4-й до 9-й;

– «пути» и планы восприятия музыки Запада и Востока (процесс и результат);

– итоговая интерпретация (в концепции Орлова): целительное значение музыки.

На феномене освобождения от времени следует особо заострить внимание. Он связан с необычным толкованием «кажущееся настоящее» (термин Э. Р. Клея). Продолжительность «кажущегося настоящего» (человеческого «сейчас») психологи и этнологи усматривают от 6 до 12 секунд.

Но это элементарное единство послужило для Орлова лишь «начальным этапом, делающим возможным все последующее». И поскольку кажущееся настоящее

¹¹ Очень важная идея для концепции Орлова. Ее я затрагивал в различных работах. См., например: [3: 53–54, 68].

определяется *характером серии воспринимаемых событий*, упорядоченность и предвидение способствуют тому, что «сильно раздвигаются его границы». Дальнейшая деятельность восприятия у «компетентных композиторов, музыкантов, слушателей, располагающих обширным запасом моделей значимого музыкального поведения» [8: 427–428] разворачивается по закону эффективности поведения, иерархически организованного¹².

Настает знаменательный момент – «инсайт»: заключительное мгновение, вспышка, замыкание. Восприятие схватывает мгновенный симультанный образ целостного произведения, действуя в двух направлениях одновременно: туда и обратно. Учтем, что это происходит в условиях тональности, гармонии и пространственной формы: стрела восприятия целостного музыкального произведения коррелирует с мощными токами обратной связи по закону обратимости психологического времени. В итоге даже «соната или симфония» предстает воспринимающему сознанию не в разворачивании, а как бы *вся сразу*. Его, как утверждал Орлов, способен представить себе «любой средний слушатель» [8: 429].

Феномен мгновенного симультанного представления образа музыкального произведения – наиболее яркий аспект «кажущегося настоящего». Но не един-

¹² «Для них слушать музыку значит искать и находить порядок в звуковом потоке, быть вовлеченным в непрерывный процесс решения проблем – отбирать из наличного запаса адекватные модели, строить гипотезы вероятного продолжения, корректировать их по мере поступления информации, соединять малые единства в большие, пользуясь моделями больших масштабов, пока в сознании не возникнет представление единства сочинения как целого».

«Последовательное постижение иерархии музыкальных структур возрастающих масштабов сопровождается прогрессивным сокращением кажущейся длительности и в конечном счете ведет к одномоментному, симультанному представлению целого» [8: 428–429].

ственный. Его эффект Орлов распространил на процесс восприятия *всего сочинения*, будь то небольшая пьеса или соната и симфония. Это и есть, по Орлову, «*расширенное настоящее*» (еще один оригинальный концепт музыковеда-мыслителя) [8: 425].

Это «*путь*», который проходит воспринимающее сознание «компетентных композиторов, музыкантов, слушателей»¹³ в условиях академической культуры Запада – «созерцание умозрительного порядка». Здесь слово «путь» употреблено не случайно: оно из проверенного исследовательского обихода Г. А. Орлова (а также Б. В. Асафьева). В нем важны как длительный процесс восприятия, так и конечное результирующее мгновение инсайта.

Иное дело – «путь», свойственный музыкальному восприятию в рамках культуры Востока. Он осуществляется в условиях монодии и оперирования моделями, разобщенные мгновения в нем объединены партиципацией¹⁴. Знаменательно, что этот процесс уже метко назвали «млечным путем» из мгновений.

¹³ Апелляция к Б. В. Асафьеву. В капитальном труде «Музыкальная форма как процесс» [1] этот музыковед определенно сравнивал план восприятия в условиях европейской культуры с ощущением пути, размеченного мелькающими верстовыми столбами. Если путь оказывался знакомым, то узнавание его доставляло несомненное удовольствие. Аналогия плана восприятия с ощущением пути – очень значимый концепт у Асафьева.

Близкая мысль в концепции Орлова – не просто аллюзия, но метка, которую необходимо «засечь». Она важна в плане преемственности идей двух авторитетных мыслителей. Ведь при исследовании этого удастся обнаружить и некоторые единые исследовательские позиции «ленинградской» (петербургской) музыковедческой школы.

¹⁴ Чем глубже внимание слушателя «погружается в звучащий поток, тем многочисленнее созерцаемые им события и тем шире раздвигаются кажущиеся пределы каждого мгновения» [8: 429].

В докладе на 1-х Орловских чтениях автор отмечал тот поразительный факт, что заключительный момент восприятия музыки в условиях культуры и Запада, и Востока приводит к «родственному эффекту» – «к утрате объективного чувства времени», «неограниченно расширяющегося и длящегося мгновения» [3: 57]. Теперь же, в контексте обсуждения ПМ, целесообразно добавить: оба пути ведут к *опыту мифологического времени*. Это существенно, ибо здесь вскрывается одна из *первопричин* ПМ. Наконец, эффект исключения времени на завершающем этапе восприятия музыкального сочинения (Запад, Восток) дал Орлову основание для итогового вывода концепции: о целительном значении музыки. Его правомерно расценивать как специальную фазу *реализации* ПМ.

В музыке, по Орлову, воплотилась вековая мечта человечества об освобождении от рабства бегущего времени.

6.

Таким образом, ПМ – важная составная часть концепции Г. А. Орлова, ее *метапринцип*. Он выступает как носитель значимых идей культуры и трансцендентных идей, связанных прежде всего со *временем* (опыт времени, время как «пространство в движении», расширенное «кажущееся настоящее», «движущийся образ вечности»). Сущность ПМ проявляется в идее двойного изоморфизма – подобия мифу и культуре. ПМ – показатель того, как устроен феномен музыки изнутри, и характеризуется: для музыки Запада как «структурные функции времени»¹⁵ и «вневременная одномоментная мысленная структура», а для музыки Востока – как «млечный путь» из разобщенных мгновений.

Двуединство ПМ, состоящее в *причинно-следственных связях*, красноречиво и очень значимо для концепции Орлова. *Первая сфера* включает в себя вре-

¹⁵ Из названия статьи Г. Орлова 1974 г. [7].

менной параметр и следующие блоки: «стратиграфия», «предпосылки», «открытие первопричин» и типы музыки¹⁶. Непосредственные блоки ПМ обрамляются содержательными компонентами, скрепленными арочной связью: 1) вековая мечта человека и человечества об освобождении «от рабства бегущего времени» (открывает арочную связь); 2) исключение времени, целительное значение музыки (закрывает ее). Второй компонент проявляется также как реализация порядка. *Вторая сфера* вбирает блоки: векторы дальнейшего раскрытия ПМ, «пути» и планы восприятия музыки Запада и Востока, целительное ее значение. Обе сферы содержат свои *центральные проблемы*: время музыки (сфера первая), пространство музыки, партиципация и символическая природа музыки (сфера вторая). А на заключительном этапе (инсайт) при проявлении целительного значения музыки наступает *генеральная кульминация* концепции. Ее суть и многозначительность состоят в долгожданной *встрече двух культур*, Запада и Востока. Знаменует эту встречу актуализирующийся в этот момент *опыт мифологического времени*.

Две сферы процессуального развертывания ПМ в совокупности с арочными компонентами составляют особую *драматургию* концепции, которая действует *поверх* ее конструктивных компонентов и придает ей *мировоззренческое значение*. (См. Приложение 5.)

В структурной иерархии музыковедческих понятий феномену ПМ принадлежит *самый верхний этаж*, поскольку он является элементом «метаязыка». Это принцип принципов, его отличительная черта – принадлежность к *метатеории*.

¹⁶ В структурном отношении этапы исследования и сферы драматургии сопоставимы. Второму этапу соответствует первая сфера драматургии, третьему этапу – вторая ее сфера. А отличие заключается в задачах и содержательной функции этих подразделений.

При взгляде «сверху» ПМ проявляется как *образ времени*, схваченный и ярко выраженный музыкой. Из всех искусств он особенно специфичен для музыки: опыт времени, который она дает, и образ Времени, который она выражает, – это ее истинное и великое *предназначение*.

Двойной изоморфизм выступает в концепции Г. А. Орлова носителем значимых смыслов: в них высвечиваются *первопричины* ПМ. Будучи элементами художественной картины мира, они вносят в культуру и теорию ПМ *ментальное* содержание. Смысловые аспекты дополняются более широким комплексом обусловленности музыки культурой [3: 54–55].

В *центре* поля зрения – типы ПМ вместе с их *критериями*. Их глобальные различия определяются группой оппозиций. Это целостность *двух* «универсумов» принципиально разной природы; их различие прежде всего относится к фактору времени [3: 63–68]. В основе музыки Запада – царство структур и культ числа, характерно теоретическое содержание (ПМ), базирующееся на абстрагировании и логических операциях, на формативных силах, управляющих процессом композиции. А в основе музыки Востока – текучесть, пафос имитации, погружение, опыт чувствования и интуиции, просветление.

Поскольку теперь типы музыки будут изучаться на уровне метаязыка, в них должны найти применение: другая измерительная сетка, стратиграфия Орлова, идеи Юнга, предпосылки и критерии ПМ, отраженные в концепции Орлова и исследованиях этнологов. Ключом к интерпретации психологических и музыкальных систем целесообразно использовать диаграмму «психе». Живая ткань исследования может получить интерпретацию в категориях культурологического анализа. Богатейшая панорама материала по музыкальным культурам Востока и Запада может стать оперативным средством перевооружения музыкальной науки.

При взгляде «снизу» проступают архетипические психоструктуры. Они составляют фундаментальные *предпосылки* ПМ – основу ее естественного *символизма*. Уяснение архитектурных структур проливает свет также на пути «индивидуации» – гармоничного самосовершенствования человека, по Юнгу. (Эта рекомендация выдающегося ученого XX в. до сих пор сохраняет необычайную актуальность для культур и Востока, и Запада, сообщает о возможности заманчивых перспектив, обещающих осветить жизнь человека культуры и человека-в-культуре.)

Как видно, концепция Орлова не ограничилась объяснением музыки. В ней найдены новые средства доказательств, будь то «метаязык», концепция Юнга, культурологическая парадигма, новая картина мировой музыки и др. Все это дает основание квалифицировать книгу «Древо музыки» как первый опыт метатеории.

А этажом ниже, за рамками «метаязыка», находятся самые общие принципы композиции и музыкальной драматургии. Они основательно разработаны, в том числе нашими соотечественниками. Таких принципов много, они образуют собственную иерархию¹⁷. Это для них понятие ПМ выступает как принцип принципов¹⁸.

(Но между этими этажами пролегает связующее звено из методологических понятий: контекст культуры, художественный континуум, принцип обратной связи, актуальный для искусства, музыкальное сочи-

¹⁷ Например, В. В. Медушевский привел в своей обобщающей монографии несколько десятков принципов музыкальной драматургии – более тридцати [см.: 6].

¹⁸ В. Н. Холопова в книге, изданной еще в 1971 г., дала показательное определение музыкального ритма: временная структура музыки. И его сущность рассмотрела в аспектах акцентности и «времяизмерительности» [9]. Здесь отчетливо проявились разные уровни (этажи) музыкознания – теоретический (В. Н. Холопова) и метатеоретический (Г. А. Орлов с его «системой общих понятий» и культурологической парадигмой).

нение в многоярусной структуре культуры и музыкальной жизни и др.)

В характеристиках типов ПМ взгляды Орлова эволюционировали. Если в статье 1974 г. [7] они определены как детерминированный, вероятностный и стохастический, то в книге «Древо музыки» этих наименований нет, а описаны два *имманентных* типа порядка, что само по себе ценно. (Для них я уже предложил наименования: *структурный* и *модельно-трансцендентный ПМ*.)

Качественный же аспект ранней статьи Орлова – «структурные функции времени в музыке» – оказался жизнеспособным; в книге «Древо музыки» он даже усилился и многосторонне укрепился.

В книге много оригинальных идей и сюжетных линий, но в первую очередь она – о *сущности ПМ*.

Необходимо подчеркнуть: ПМ функционирует в контексте «универсального порядка». С постижением целостной формы музыкальный опыт выходит за пределы эстетического, внушает чувство всеобщей гармонии, единства и красоты. В свою очередь ПМ распознается в специфике звука и двух сопутствующих масштабных контекстах. Это, во-первых, контекст культуры с ее определяющим ядром – общими ценностями, верованиями и способами восприятия [8: 11–12, 52]. Во-вторых, это контекст тысячекратно ветвящегося «древа музыки», изоморфного библейскому Древу Жизни [8: 51]. Связи ПМ с грандиозным контекстом «универсального порядка» установлены Орловым только в силу его необыкновенной проницательности ума, энциклопедической эрудиции, впечатляющей дедукции и «системного взгляда».

Ступив на тропу метатеории, музыкальная наука, согласно концепции Г. А. Орлова, начала обретать стратегию самопознания.

В историко-мировоззренческом плане концепция ПМ определенно противостоит древнегреческому (пифагорейскому) учению о гармонии сфер, которое тысячелетиями владело умами философов и музыкаль-

ных ученых. В книге Генриха Александровича идея ПМ выдвигалась в качестве масштабной конструктивной альтернативы. Не «гипноз гармонии сфер», но «включение во всеобъемлющие ритмы жизни, в динамический порядок, в котором мир движется» [там же]. Таков рецепт Орлова к постижению ПМ, его завет мыслящим музыкантам и специалистам в области других искусств.

Недавно в структуре Московской консерватории образовался научно-творческий центр «Музыкальные культуры мира». Он уже сейчас поражает размахом практической деятельности. Центр развивает концепцию музыкальной культуры, которую с середины 70-х гг. XX в. привнес в консерваторское музыкознание Дж. К. Михайлов – выдающийся музыковед и педагог-новатор [10: 190]. Замечательно, что теперь студенты и аспиранты имеют возможность воспринять современную научную картину музыки не только в теории, но и в практике – при непосредственном вовлечении их в работу Центра. Представляется плодотворным сомкнуть деятельность этого Центра с научным изучением концепции Орлова, которая может вооружить его «системным взглядом» на музыкальные культуры Запада и Востока и, в частности, на порядок мировой музыки¹⁹.

Для утверждения идеи ПМ значим концепт научной методологии – *принцип дополнительности* Нильса Бора. Это уже признанный методологический принцип физики, но он, кроме того, сохраняет эвристическое значение для общенаучной методологии. Один из творцов квантовой механики размышлял также

¹⁹ Так, целесообразным видится спецкурс для аспирантов «Концепция Г. А. Орлова», а для студентов консерватории актуально серьезное изучение ее отдельных компонентов. Причем, оно должно быть дифференцированным, в зависимости от специализации: для музыковедов и композиторов – более обширным, для остальных специализаций – менее обширным и более упрощенным.

о судьбах культур всего мира. Посвятил этому доклады на международных форумах и важный цикл статей. В них он высказал верную, очень значимую мысль – о соотношении типов культур: культуры Востока и Запада – не взаимоисключающие, а дополнительные друг к другу [2]. Поистине Н. Бор велик во всем: в освещении феноменов не только естественных наук, но и наук гуманитарных.

Это напрямую относится и к идеям Г. А. Орлова: основные типы музыки (Восток, Запад) – «фрагменты» одной реальности. Имя ей – единая музыкальная культура всех частей света. Для музыковедения принцип дополнительности – важный общеметодологический аргумент в пользу концепции Орлова, который подкрепляет ее фундаментальным измерением, уже в ракурсе общих наук.

Жизнеутверждающая, преисполненная веры в силу дедукции идея ПМ, многосторонне исследованная музыковедом-мыслителем Генрихом Александровичем Орловым, открывает новые перспективы в постижении закономерностей и ментальных основ музыкальной деятельности в рамках «универсумов» Запада и Востока.

Необходимо отметить и превосходный литературный стиль Г. А. Орлова, его слово. Красота торжествующего разума, исходящая от его концепции, поистине достойна восхищения.

В настоящем очерке обрисованы только начальные аспекты проблемы, очерчен исходный круг понятий и охарактеризован в центральных разделах (§ 3–5) поэтапный ход мыслей Орлова. Более подробное исследование этих понятий и аспектов – задача многих дальнейших исследований.

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
2. Бор Н. Избр. науч. труды: в 2 т. М., 1971. Т. 2.
3. Гаврюшенко Н. Н. Творческие начала и теоретические основы концепции Г. А. Орлова // Сравнительное искус-

ствознание – XXI век. Вып. 1: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств [ред.-сост. О. В. Колганова; отв. ред. И. В. Мациевский]. СПб., 2014. Ч. 1. С. 48–68.

4. *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1984.

5. *Друскин М. С.* Предисловие // Орлов Г. А. Древо музыки. 2-е изд., испр. СПб., 2005. С. 5–8.

6. *Медушевский В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976.

7. *Орлов Г. А.* Структурные функции времени в музыке (Исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974. Вып. 13. С. 32–57.

8. *Орлов Г. А.* Древо музыки. 2-е изд. СПб., 2005.

9. *Холопова В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов 1-й половины XX века. М., 1971.

10. Центр «Музыкальные культуры мира» представляет... / Сост. М. И. Каратыгина // Музыкальная академия. 2015. № 4. С. 190–194.

11. *Cassirer E.* An Essay on Man. Yale University Press. New Haven and London, 1944.

12. *Jung C. G.* The Structure and Dynamics of the Psyche / The Collected Works. Bollingen Series XX, Princeton, 1960, vol. 8.

13. *Northrop F. S. C.* The Meeting of East and West / Collier-Macmillan, Ltd., 1971).

14. *Jean Piaget.* The Child's Conception of Time / Ballantine Books. New York, 1971. (Пер. с франц.: Le Développement de la Notion de Temps d'un Enfant, 1927).

15. *Teilhard de Chardin P.* The Future of Man / Harper and Row. New Youk, 1969.

Электронные ресурсы

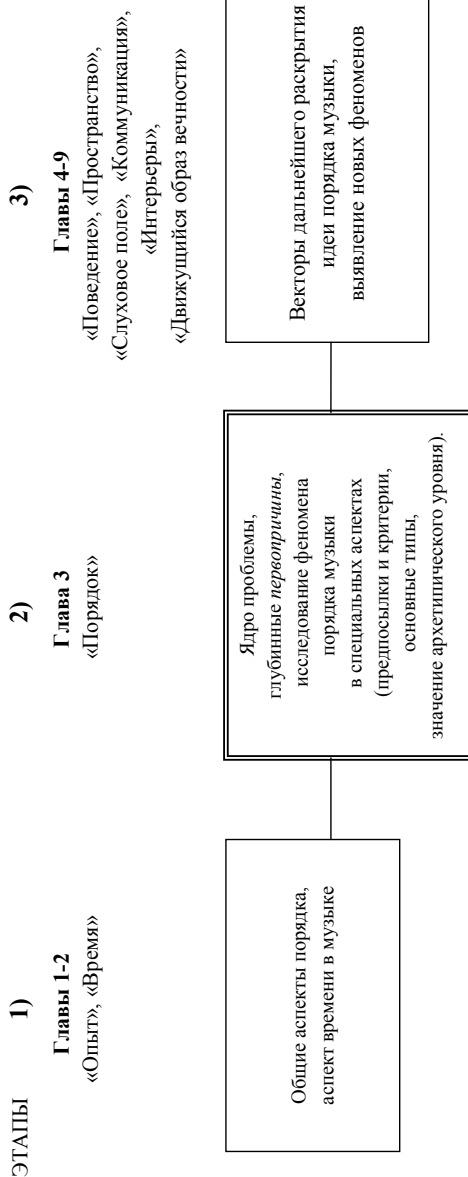
16. Метатеория // Новый философский словарь. – Минск: Кн. дом. А. А. Грицанов, 1999. URL: <http://dic.academic.ru>

17. Метатеория // Новейшая философская энциклопедия: в 4 т. 2-е изд. М.: Мысль, 2010. URL: <http://iph.ras.ru/enc.htm>

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1

Динамика становления и развития понятия «порядок музыки» в книге «Древо музыки»
(схема)

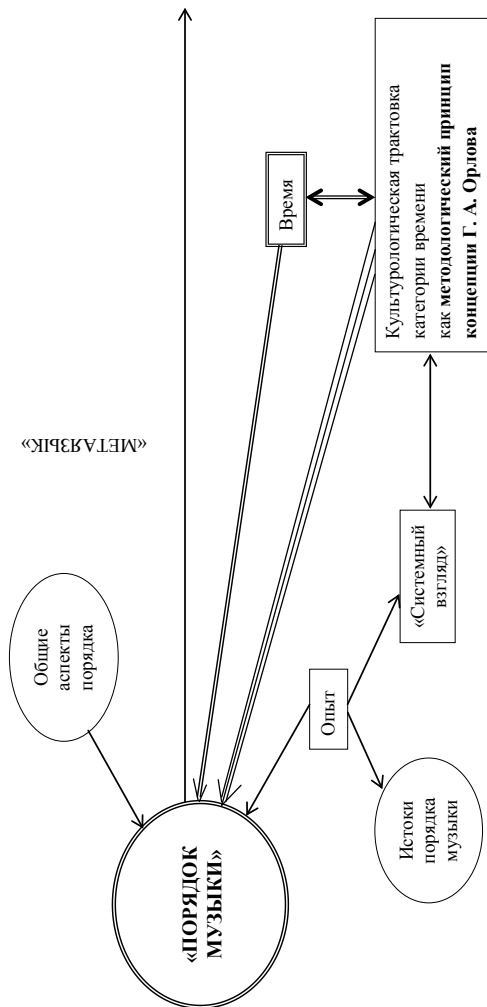


Приложение 2

Раскрытие порядка музыки в концепции Г. А. Орлова

А. Принципы

1. Методологический блок



Главы 1-2
«Опыт», «Время»

Раскрытие порядка музыки в концепции Г. А. Орлова
Б. Причины

Блоки

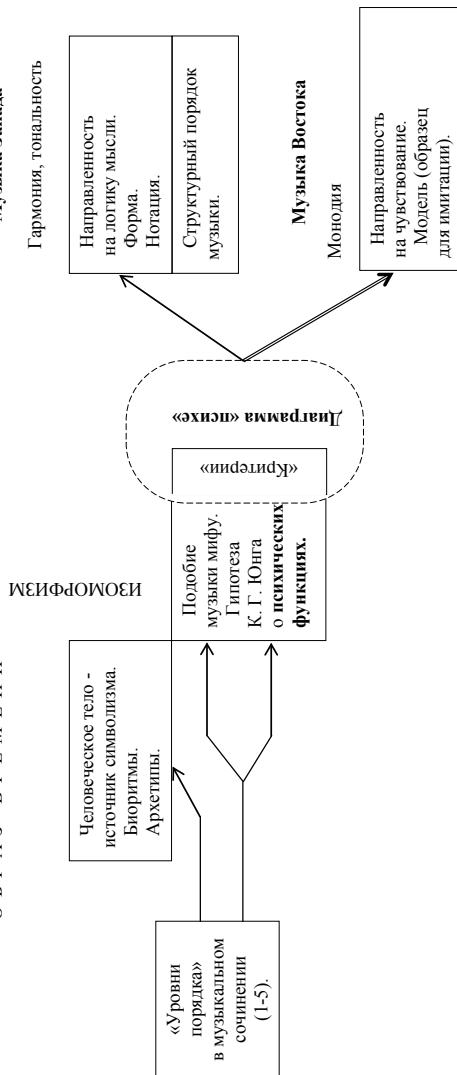
2. Стратиграфия

3. «Предпосылки»

4. Открытие первопричин

5. Типы музыки

О Б Р А З В Р Е М Е Н И



Глава 3 – «Порядок»

Раскрытие порядка музыки в концепции Г. А. Орлова

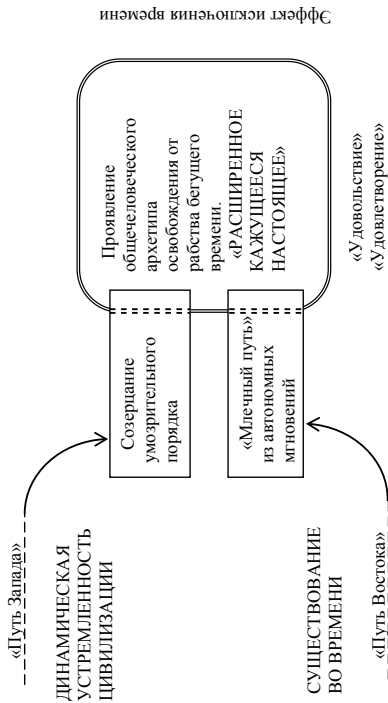
В. Следствия

- Блоки

6. Векторы
дальнейшего раскрытия
«порядка музыки»

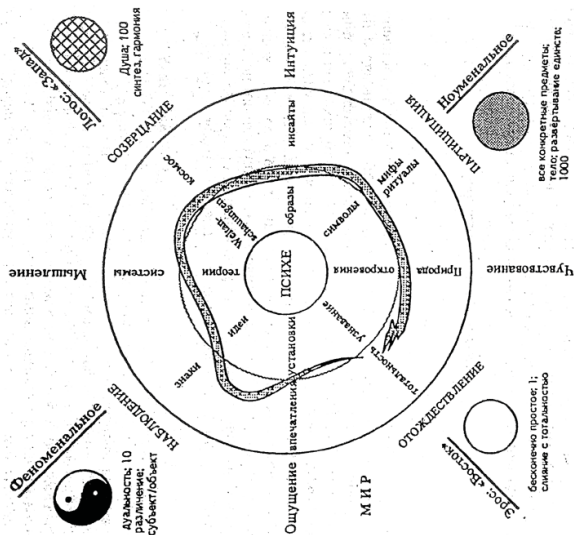
7. «Пути» и планы
восприятия музыки
(процесс и результат)

8. Итоговая интерпретация:
целительное значение музыки
(реализация порядка)



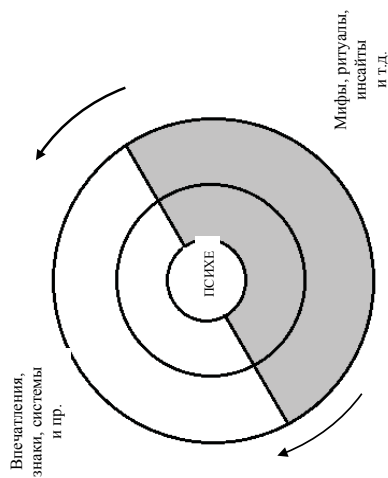
Главы 4-9
«Поведение», «Пространство», «Слуховое поле», «Коммуникация», «Интерьеры», «Движущийся образ вечности»

А. Диаграмма Г. А. Орлова – «карта» сознания «психе»
(по гипотезе К. Г. Юнга)



[8, c. 149].

Б. Заключительный этап прочтения диаграммы
Темное поле неизвестного и пути, по которому оно проникает в сознание (образ «коллективного бессознательного»)

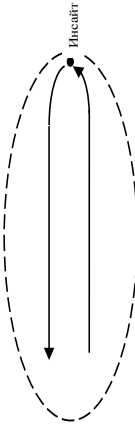


231

[8, c. 148-149].

Приложение 4

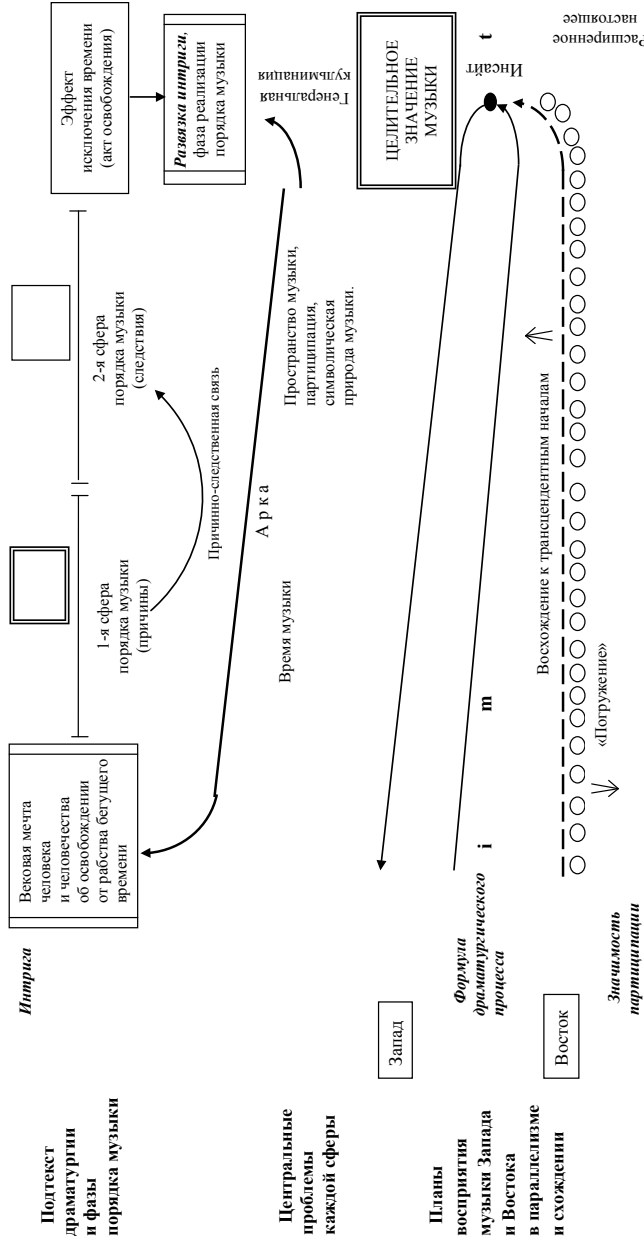
Планы восприятия музыки Запада и Востока
(по концепции Г. А. Орлова)

Общие контексты и модели	I. «ПУТЬ ЗАПАДА» «Созерцание умозрительного порядка» Обратимое операционное время (по Ж. Пяже)	II. «ПУТЬ ВОСТОКА» «Млечный путь» из автономных мгновений <i>Время</i> (по Ф. Нортропу) – «...спокойный, молчаливый водоем, в котором рыба возникает и исчезает» [Цит. по: 8, с. 82].
Музыкальное сочинение	ГАРМОНИЯ, ТОНАЛЬНОСТЬ, ФОРМА, КУЛЬТ ЧИСЛА, ОПЕРИРОВАНИЕ СТРУКТУРАМИ, ОБРАТИМОЕ ВРЕМЯ, тяготение, структурное слышание	МОНОДИЯ, ДЕЙСТВИЯ ПО МОДЕЛИ, ПАФОС ИМИТАЦИИ, текучесть музыки, сила партиципации, погружение, просветление
План восприятия		
Типы порядка музыки	Мгновенный симулянтный образ целостного произведения (в контексте расширенного «кажущегося настоящего») СТРУКТУРНЫЙ ПОРЯДОК МУЗЫКИ	Поведение слушателя: погружение в звучащий поток – широкое раздвигание «пределов каждого мгновения» [8, с. 429]. МОДЕЛЬНО-ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЙ ПОРЯДОК МУЗЫКИ

Два расходящихся плана музыкального восприятия – по родовенный эффект «выпадения из времени».

Приложение 5

Драматургия порядка музыки в концепции Г. А. Орлова (арочная связь содержательных компонентов, планы восприятия, опыт мифологического времени)



Елена Николаева
(Москва)

Музыкальный авангард XX века:
взгляд изнутри
(из литературно-эпистолярного наследия
Николая Корндорфа)

«Большое видится на расстоянии...». Действительно, подчас требуется временная и даже пространственная дистанция, чтобы оценить историко-культурную ценность того или иного художественного явления или личности. В судьбах таких харизматичных творческих фигур, как Генрих Орлов и Николай Корндорф, есть определенные параллели: оба оказались за пределами России (правда, в разное время и по разным причинам) в поисках новых горизонтов научной и художественно-творческой мысли. Однако через годы вынужденной изоляции и отчуждения разнообразные плоды их творчества возвращаются к нам, вызывая неослабевающий интерес.

Н. С. Корндорф (1947–2001) – одна из ключевых фигур в отечественной музыке последней трети XX в., талантливый композитор, дирижер, педагог и музыкально-общественный деятель, чье имя связано с Московской консерваторией. Возросший интерес к его творчеству был инспирирован крупными акциями, прошедшими в мае 2011 г. (Международный фестиваль «Неделя памяти Николая Сергеевича Корндорфа») и в феврале 2013 г. (Фестиваль современной музыки «Magister ludi»). Маэстро Гергиев постоянно включает музыку Корндорфа в программы весенних фестивалей в Петербурге последних лет. Именно в северной столице в 1997 г. (еще при участии автора) состоялась премьера самой знаменитой симфонии Корндорфа – Четвертой – «Underground Music».

В марте 2015 г. вышел из печати сборник материалов и исследований памяти Корндорфа, в котором,

в том числе, представлены уникальные документы из архива композитора [3]. Тексты самого Николая Сергеевича – статьи, эссе, интервью, письма – свидетельствуют о глубоком и разностороннем осмыслении им процессов исторического и современного развития музыки, гуманитарного пространства в целом. В ряде работ Корндорф выступает как теоретик современного оркестра, уделяя особое внимание специфике дирижерской деятельности. Также освещаются вопросы психологии композиторского творчества; композиторской техники, музыкальной содержательности и эмблематики. Оригинальностью и нетривиальностью отличаются его мысли о перспективах авангарда XX века, о творчестве современных зарубежных и российских композиторов.

Эпистолярный канадского периода жизни Корндорфа (начиная с 1991 г.) – это огромный пласт, который еще только предстоит исследовать. Возможность вести виртуальные диалоги по электронной почте с друзьями, родственниками, учениками была для Николая Сергеевича спасительным клапаном при дефиците общения. С кем-то он переписывался по старинке – обычной почтой, например, с одним из своих любимых учителей Д. А. Блюмом. По свидетельству известного музыковеда и виолончелиста Александра Ивашкина, послания Корндорфа «были подробными и очень длинными – так люди писали друг другу сто лет назад» [2: 70–72]. Письма Корндорфа – это не только яркие документальные свидетельства о событиях творческой биографии композитора (иногда в форме «отчета»), но также и своеобразный «литературный факт», порой приближающийся по жанру к «философским письмам». Как замечает друг и соратник Корндорфа по АСМу Виктор Екимовский, каждое послание Николая Сергеевича выливалось в многостраничное эссе, где обсуждались самые животрепещущие проблемы творческой жизни [1: 185].

Много внимания уделялось современной западной музыке, знание о которой Корндорф добывал в доскональном изучении недоступных в Советском Союзе партитур и дисков. Удивительна увлеченность и одновременно методичная плановость подхода Корндорфа, о чем говорят некоторые его высказывания: «Детально ознакомился с Шелси», «Занялся изучением творчества Ноно. Прослушал практически всё, что записано», «Проштудировал Крамба – около 25 сочинений», «В последнее время я слушал очень много современной (50–70-е годы) музыки, мне неизвестной: Ксенакис, Берио, Булез и прочее» [3: 82]. Восхищает профессионализм, глубина и бескомпромиссность суждений Корндорфа, сочетающая и высокие оценки, и критический анализ. Здесь в полной мере проявляются такие его качества, как основательная аналитичность, уникальная эрудиция, блестящее остроумие, нелицеприятность оценок, склонность к парадоксальным параллелям и сравнениям, яркая образность и метафоричность языка.

Очень показательно в этом смысле публикуемое ниже с некоторыми сокращениями эссе «Об авангарде XX века», содержащееся в письме к В. Екимовскому (Июль 1996) [3: 77–82]. Текст Корндорфа, затрагивающий ключевую проблему музыки XX в., очевидно актуальную и для самого композитора – проблему баланса рационального и иррационального, – отчетливо перекликается с мыслями Генриха Орлова о музыкальной ментальности европейской традиции с ее приверженностью к «мифологии числа»:

«...специфически западная проблема – отражение противоречия между тщательной рассчитанностью “строгой гармонии и совершенной формы” и необходимостью размывать их, между математическими предпосылками музыкального интеллекта и запросами чувственного опыта. Тайны чисел и их законов занимали древних китайцев и арабов ничуть не меньше, чем Пифагора и его последователей, но только на Западе мифология чисел получила власть над

музыкальной мыслью и стала диктовать нормы музыкального творчества. <...> до пифагорейцев никто не считал, что в математических отношениях скрыты тайны вселенной. Спустя двадцать пять столетий Европа по-прежнему отмечена благословением и проклятием этого наследства» [4: 74].

Об авангарде XX века

<...> «Булез – это Чаушеску в музыке», – сказал как-то Александр Рабинович. Отбросив личный момент, безусловно присутствующий в этом высказывании, следует признать совершенно справедливым это утверждение. Что имеется в виду? Европейский авангард, и не только музыкальный, с начала века и едва ли не по наше время был охвачен коммунистической, а вернее, тоталитарной идеей. Чем занимались многие <...> художники, композиторы, поэты, писатели, архитекторы с начала нашего века? Они пытались создать универсальную систему, технику, позволяющую работать и творить не по «вдохновению» (романтическое «вдохновение» уже себя изжило), а по новым принципам. Среди композиторов я имею в виду не только Шёнберга, но и Рославца, Гольшпева, Вышнеградского, Хиндемита, Веберна и многих наших современников, увлеченных этой идеей. Очень заманчиво создать систему (эдакий «вечный двигатель»), позволяющую ввести объективные критерии в творчество, убрать элемент спонтанности. И в итоге заменить собственно «творчество» профессионализмом. Первому, как известно, научиться нельзя, это, как говорится, «от Бога». А второму можно научиться, можно овладеть этим «профессионализмом» или «ремеслом». Можно провести много параллелей в идеологии авангарда и тоталитаризма (коммунизма).

1. Многие выдающиеся представители авангарда состояли в коммунистических партиях или же примыкавших к ним движениях, а если не состояли, то либо разделяли, либо симпатизировали коммунистическим

идеям. Из композиторов это не только Ноно, но и Хенце, и, похоже, Лахенманн.

2. Полное отрицание этим поколением (молодые Булез, Штокхаузен, позже Лахенманн, Фернихоу) практически всего классического и постклассического наследия очень близко коммунистическому гимну «Весь мир до основания мы разрушим, а затем мы наш, мы новый мир построим». Почти дословное следование.

3. Создание универсальной техники для написания идеальной музыки, к которой традиционная система ценностей, основанная на вкусовых пристрастиях и прочем, неприменима. Это в сущности тоталитаристская идея универсальной модели идеального общества, в котором правят некие высшие законы и высшей ценностью которого является режим (государство), а человеческая личность таковой не является. То же проявилось и в живописи. Супрематизм – это идеальный, универсальный стиль, идеальная организация живописного пространства. Интересно, что Малевич {в определенный период} писал только фигуры, причем все одинакового роста, одинакового сложения – винтики в машине.

4. Тотальная организация музыкального произведения – это ли не тоталитарная организация общества, где существует четкая и жесткая система взаимоотношений, определенная заранее и свыше, а не родившаяся из самой жизненной практики. Губайдулина, как она сама говорит, ищет «ритм формы», то есть некий объективный закон музыкальной формы, используя ряды разных последовательностей чисел. Получается, что структура является чем-то объективным, предписанным заранее и свыше, а не чем-то рождающимся в каждый конкретный момент. Булез рассказывал, что на своих семинарах он потактно анализирует «Воццека» Берга, т. е. все анализируется и все объясняется. Но для меня в искусстве самое ценное это то, что объяснить невозможно, что являет некое чудо (и в «Воццеке» это чудо есть). Слушаешь – гениально, а почему это ге-

ниально, как до этого дошел композитор – непонятно, необъяснимо.

5. Отсутствие в додекафонии <...> противопоставления, конфликта устойчивости и неустойчивости, консонанса и диссонанса, дуализма мажор – минор, а, следовательно, некоторых диалектических составляющих преддодекафонной музыки – это ли не коммунистические идеи отсутствия конфликтов в обществе, стремление к его однородности, сверхстабильности, сверхустойчивости. Отсутствие музыкальных конфликтов, а также ослабление, а подчас полное вытеснение таких явлений, как драматизм и трагизм, – это ли не коммунистическая идея о конфликте между хорошим и лучшим, а по существу, отсутствие конфликта, как такового? Эрих Фромм говорил, что парадоксальность – основа диалектики. Как в тоталитарных обществах (в их идеале), так и в авангарде парадоксальность отсутствует, следовательно, нет и диалектики, всё одномерно. Шнитке это прекрасно почувствовал, когда вернулся к противопоставлению мажор-минор, к парадоксальности как основе развития сочинения. Да и его полистилистика – это парадоксальность и, по его словам, попытка «найти новое выражение устойчивости и неустойчивости».

6. Признание додекафонией равенства между всеми звуками сродни коммунистической уравниловке. Хотя следует признать, что тональная система в этом отношении тоже сродни тоталитарной иерархии. Правда, здесь может быть одно оправдание: тональная система (имеется в виду мажорное трезвучие как основа) акустически заложена в самой природе музыкального звука.

7. Симметричность у Веберна сродни супрематизму, где правильный квадрат – идеал формы, или же архитектуре конструктивизма, где все квадратно-прямоугольно, или же Мондриану, где все линии правильные и прямой угол является доминирующим. Это ли не идеальная пирамида общества Сталина-Гитлера-

Мао и прочих, где основание – народ, выше – партия, еще выше – ЦК, еще выше – Политбюро<...>? И на вершине вождь нации и государства.

8. Создание такой объективной системы писания музыки, чтобы каждый мог худо или бедно сочинять («Землю попашет, попишет стихи», Рославец разделял эту точку зрения), это ли не коммунистическая идея, что государством может управлять кухарка, что незаменимых нет и т. д.? Сегодня эта идея ярчайшим образом проявляется в электронной музыке, которую пишут не музыканты, а инженеры, программисты и прочие, подчас даже нот не знающие и не представляющие себе, как музыка течет, как она развивается, какие у нее есть в этом отношении особенности.

Получилась интересная картина. Тоталитаризм, начиная с 1945 года, стал постепенно идти на убыль, что привело к известным событиям 90-х годов. А в музыке он одерживал победу за победой. В Германии пал в 45-м году, а в немецкой музыке выиграл вчистую. В политической жизни Франции проиграл тогда же – в музыке победил. В такой демократической стране, как США, победил. В 50–60-е годы здесь было большое количество ортодоксальных додекафонистов и сериалистов. А минимализм разве не выражение простых социальных тоталитарных идей? Признаки те же: примитивный материал (каждый может писать), жесткий ритм, квадратность, структурная ясность, никаких контрастов и конфликтов, отсутствие традиционной драматургии и какой бы то ни было парадоксальности.

<...> и моя музыка, где сочинение от такта к такту, от ноты к ноте часто заменяется заранее рассчитанным ходом, а вслушивание в звучащую внутри себя музыку – арифметическим счетом, – тоже тоталитарно-коммунистическая. В этом нет ничего плохого, это объективный факт развития общества, отражением чего является культура и художественное творчество. Сергей Павленко в свое время очень хорошо сказал: «Если хочешь написать музыку типа импровизации,

то надо все очень строго рассчитать и организовать. Тогда может возникнуть эффект непредсказуемости». То же происходит и в сверхорганизованных обществах, где на определенном этапе жесточайшей сверхорганизации начинаются непредсказуемые события. Прежде всего, в сфере экономики, которая перестает работать или же начинает давать импровизационные сбои, хотя по идее все прекрасно организовано и рассчитано.

Между тем, желание свободы, непредсказуемости, раскованности существовало и в недрах самого авангарда. Полагаю, что музыка Ферниху и его «новая сложность» тоталитарнейшим образом организована, все можно объяснить и разложить по полочкам, но в ней по результату нельзя не заметить скрытое, неосознанное выражение желания импровизационности, что в какой-то момент перекликается с алеаторикой, которая тоже была выражением желания свободы, непредсказуемости. Однако в алеаторике уж слишком многое отдается на откуп исполнителям, которые часто не готовы к воспроизведению такого рода музыкального текста. Как следствие, появилась контролируемая алеаторика, регулируемая – и подчас достаточно жестко.

Неоромантизм, или то, к чему пришел Шнитке или Лигети, можно рассматривать как новую попытку обрести свободу, учитывая однако опыт тотальной организации. В этом можно усмотреть параллель с развитием западного общества. Попав сюда, я понял, что слова Ленина «Победа коммунизма неизбежна» – верны. Западное демократическое общество все больше и больше начинает тяготеть к тоталитаризму, так как со многими проблемами (преступность, терроризм) демократическими методами справиться не может. Сегодня существует достаточное количество признаков, что западное общество необратимо движется в этом направлении. С другой стороны, в этом обществе есть сила, стремящаяся к сохранению свободы. И идет поиск некоего компромисса. Возможен он или нет? Труд-

но сейчас сказать. Но не исключено, что поиск такого балансирования между свободой и тоталитаризмом происходит сейчас и в музыке.

Остается только удивляться прозорливости и наблюдательности автора этих строк, написанных двадцать пять лет назад. То, что Художник увидел и запечатлел, оказывается особенно актуальным и в наши дни.

Литература

1. *Екимовский В.* Автобиография. М., 1997. 431 с.
2. *Ивашкин А.* «...Я ведь пишу нетленку» // Музыкальная Академия, 2002. № 2. С. 70–72.
3. Николай Корндорф: Материалы. Статьи. Воспоминания. М., 2015. 296 с.
4. *Орлов Г.* Древо музыки. СПб., 2005. 440 с.

**Перформанс¹ как воплощение природы
интерактивных форм
музыкальной композиции**

Характерной особенностью художественной культуры XX столетия стало обилие теоретических концепций – авторов, исполнителей, теоретиков и практиков искусства. В музыке это было время экспериментов на всех уровнях работы со звучащей «материей» музыкальной и внемузыкальной природы, над фонографией в целом. Знакомство композиторов с электронными аудиотехнологиями² ознаменовало беспрецедентный этап в освоении новых средств выразительности и сопровождалось провозглашением ряда творческих направлений, отличавшихся друг от друга как принципом отбора и «производства» звукового материала (конкретная, магнитофонная, электронная музыка), так и подходом к его структурированию (сериализм, алеаторика, стохастическая музыка, микрополифония). Спектр творческих концепций являл собой достаточно обширную палитру: от сознательного стремления к максимальной рационализации композиционной работы со звуковым материалом до столь же осознаваемого и декларируемого отказа от какой-либо преднамеренной организации процесса создания музыкального продукта. В ряду этого бесконечного разнообразия художественных концепций практика перформанса занимает свою особую нишу.

¹ Перформанс – форма современного искусства, одна из разновидностей акционизма, входящего в концептуализм 1960-х гг.

² Электронные аудиотехнологии – комплекс электронных аппаратных и программных средств записи, генерации, обработки, композиции и воспроизведения звукового материала.

Электронные аудиотехнологии в силу самой природы этого медиума между прочими возможностями явили собой идеальный инструментарий для реализации его потенциала. В скромные задачи данного небольшого текста, что следует из названия, не входит обоснование концепции перформанса как явления. Последнее представляется неподъемным и немыслимым в рамках отведенного пространства статьи. Однако, намеренно ограничив область рассмотрения эстетикой использования электронных аудиотехнологий в музыкальном искусстве академического и экспериментального направлений в последние десятилетия, в качестве инструментария творческой деятельности представляется интересным выявить природу перформанса как воплощения сущности интерактивных форм музыкальной композиции. Иными словами, предлагается взглянуть на перформанс с позиций имманентной фонографической природы данного феномена. В связи с этим будем использовать термины «аудиоперформанс» или «фонографический перформанс».

Появление, становление и успешное освоение художниками электронных аудиотехнологий, являющихся инструментарием высочайшего интеллектуального уровня сложности, а также творческая реализация художественных задач с их помощью стали возможны лишь благодаря мощным интердисциплинарным и интеграционным процессам в искусстве и науке в силу социальных изменений и запросов в общественном сознании. Поистине неограниченные возможности фонографии, создания звуковых образов, акустических моделей, форм организации звукового материала – это лишь то, немногое, что, на первый взгляд, делает применение электронных аудиотехнологий актом беспрецедентным в ряду феноменов музыкальной художественной сферы современного искусства. Природа этого феномена дает большой простор для размышлений, начиная от частных, скажем, музыкально-технологических вопросов, вопросов конкретных художественных средств, фонографической сущности

и ценности музыкальных и немusикальных событий в общем контексте фактуры сочинения, интердисциплинарных влияний на процесс его композиции, самой техники композиции и тому подобных аспектов. При этом электронные аудиотехнологии вывели возможности художественно-творческой палитры художника на качественно новый технический уровень. Имея в своем арсенале интерактивные алгоритмы свободного доступа к конфигурированию, комбинаторике и воздействию на исходные элементы различных уровней фонографического текста, более того, на сам процесс композиции непосредственно в его разворачивании в реальном масштабе времени, управление его архитектурой, все это являет своим существом квинтэссенцию самой идеи перформанса на основе интерактивных форм музыкальной композиции. В этом смысле, по словам руководителя «Термен-центра» – центра электроакустической музыки при Московской государственной консерватории – Андрея Смирнова, одной из задач является «...попытка возродить практику живого концертного исполнения в контексте “лабораторной” электроакустической музыки, вернуть исполнителя на сцену, дав ему новые средства интуитивного контроля над музыкальным материалом через пластику тела, движение, голос, взгляд, тактильные ощущения и т. п. что, в свою очередь, требует создания новых музыкальных инструментов, порой совершенно немыслимых в рамках традиционной инструментальной музыки» [5].

Исследованиями в области «интерактивной музыки» вплотную занимается сегодня большинство университетских центров электронной музыки в Европе, Америке, Азии, такие специализированные учреждения, как IRCAM в Париже, Компьютерный музыкальный центр (СМС) Колумбийского университета в Нью-Йорке, Китайский центр электронной музыки (СЕМС) в Пекине. Интерактивная музыка сейчас представляет собой специальную область музыковедческих исследований, средоточие неуклонно прогрессирующих и рас-

ширяющихся интердисциплинарных экспериментов, объединяющих музыкантов и математиков-программистов, занятых созданием специального программного обеспечения, задействованием возможностей алгоритмов искусственного интеллекта. Инфлятивное расширение исследований в данной сфере обусловлено многими объективными факторами, среди которых и упоминавшееся выше продолжение изысканий в крупных центрах, стимулируемое запросами, в том числе, современного музыкознания, социологии проблем современного искусства, а также широкой доступности программного обеспечения, что позволяет композиторам экспериментировать с интерактивными системами, используя при этом недорогое портативное MIDI³ оборудование.

Исследования и сущностная оценка большого числа профессиональных программных продуктов и методик, реализуемых с их помощью, в достаточной степени изучены и хорошо документированы, в частности в книге американского музыковеда, композитора, исследователя в области интерактивных музыкальных систем, музыкального восприятия и алгоритмических систем музыкальной композиции Роберта Роу «Интерактивные музыкальные системы: алгоритмический слух и композиция» [4]. Из всех рассматриваемых программ Мах/MSP⁴, привлекла внимание большинства композиторов, избравших для себя в качестве инструментария электронные аудиотехнологии. В этой про-

³ MIDI (англ. *Musical Instrument Digital Interface* – цифровой интерфейс музыкальных инструментов) – формат обмена данными между электронными музыкальными инструментами [3].

⁴ Мах/MSP (Мах) – визуальная программная среда для создания музыкальных и мультимедийных приложений, разработанная М. Пуккетте (*Miller Puckette*) в ИРКАМе (Париж) на базе платформы Macintosh. Нашла практическое воплощение в большинстве доступных компьютерных операционных систем.

граммной среде, созданной в середине 80-х гг. XX в., как раз и нашла свое кульминационное воплощение идея интерактивности, моделирования виртуальных музыкальных систем. Впоследствии именно она стала идеальным инструментом формирования концепции фонографического перформанса.

Данная среда позволяет компьютерным технологиям интерактивно реагировать на музыкальные события, звуки, извлекаемые музыкальными инструментами и голосом, исходя из внутренних алгоритмов, заложенных в каждом конкретном случае. Ярким примером, иллюстрирующим приведенное выше высказывание Андрея Смирнова, в инструментальном плане могут служить «радио батон» (*Radio Baton*) Макса Мэтьюза и «управляющая перчатка» (*Power Glove*) Ричарда Буланже, дающие возможность управлять всеми доступными параметрами аппаратных или программных систем синтеза и обработки аудиосигнала в режиме реального времени.

Абсорбция и широкое применение Max/MSP в музыкальном сообществе как конструктора элементов тезауруса и вариантов реализации интерактивных форм музыкальной композиции, принятие его как инструмента, с помощью которого создаются виртуальные миры фонографического (а в некоторых случаях и не только) перформанса, в своей сущности глубоко логично. Технически Max/MSP является инструментом, построенным на основе языка программирования с графическим пользовательским интерфейсом (GUI). Это означает, что строки кода, которые определяют каждый объект, в действительности существуют, однако пользователю никогда не придется иметь с ними дело напрямую. Вместо этого используются объекты, служащие графическим представлением соответствующих строк кода, что делает манипуляцию с ними гораздо более интуитивным процессом. Иными словами, Max/MSP стирает грань между тем, что есть язык программирования в прямом смысле и тем, что мы при-

выкли называть компьютерным приложением, представляя собой гибрид этих двух сущностных функций.

С одной стороны, Max/MSP может быть охарактеризован понятием «среда программирования», однако в большей степени ему подходит определение «приложение для программирования». Простота его использования и интуитивно понятный графический интерфейс обеспечивает удобную отправную точку для освоения композиторами новых практик программирования элементов музыкального текста на микроуровнях, а также самой драматургии его на макроуровне, включая алеаторические, стохастичные модули. При этом большой выбор программных объектов и возможности их пополнения, расширяемости при использовании языка программирования «С», дают Max/MSP особую гибкость для решения более сложных композиционных задач.

MAX/MSP как программный комплекс несложен в освоении, хорошо поддается изучению, что обусловило его использование в качестве весьма эффективного инструмента для введения композиторов в мир интерактивных форм и методов. Однако музыканты с небольшим опытом работы с компьютерными системами зачастую отвергают подобные возможности, не проявляют заинтересованность в освоении сложностей компьютерных языков программирования с целью экспериментального проникновения в интерактивные миры, существующие в бесконечности алгоритмов управления фонографией и архитектурой композиции. Max/MSP несложен в освоении, хорошо поддается изучению и может служить определенным мостом, облегчающим вхождение музыкантов, композиторов в область практического освоения фундаментальных понятий программирования, позволяя им исследовать музыкальные процессы на новом уровне осознания их сущностных основ.

Рассматривая феномен музыкального перформанса в интердисциплинарном аспекте, функциональная практическая сущность его феноменологии в творче-

ской практике включает в себя, помимо музыковедческого, информационно-алгоритмического также и социологический, социальный аспект. Исходя из постулата, что творчество композитора есть интеллектуальная, психически иницируемая и регулируемая практическая деятельность человека, направленная на реализацию им своих идеальных намерений в области музыкальной композиции [1: 5], а формирование идеалов в некоторой степени процесс социальный, следует в частности, что существование художника так или иначе коррелирует с условиями окружающего социума вне зависимости от позиции или творческой парадигмы, избираемой автором по отношению к последнему. При этом оценка современной социальной экзистенции, как правило, являет собой сущность, содержание любого художественного акта, будь то академический тип законченной композиции либо рассматриваемый нами перформанс.

Если музыковедение в своей практике выработало инструментарий, предоставляющий исследователю критерии оценки и анализа музыкального текста, его отдельных элементов, то социология предлагает аппарат для изучения механизмов, структур создания и потребления продукции музыкального медиума в целом как социального элемента. При этом заявленная тема диктует уместность смещения акцентов приложения творческих сил непосредственно в область исполнительской составляющей этого вида искусства, подвергнув рассмотрению именно музыкальное исполнение, трактованное в социальном аспекте.

Как практика свободно-импровизационного, порой в высокой степени эклектичного сплава воедино комбинаторных элементов звуковой «материи» разной природы, в сущности которой со всей очевидностью прослеживаются черты ритуала со своим художественным пространством глубоко индивидуальных, эстетических и событийных переживаний исполнителей, слушателей, очевидцев и соучастников, со своей свободой от прямых и близких ассоциаций, демон-

стративной элементарностью, а порой и примитивностью сюжета и выразительных средств, придающих действию статус посредника между мыслью автора и сознанием зрителя, аудиоперформанс выработал, быть может, наиболее толерантную плюралистичную художественную формулу в музыкальном искусстве последнего времени, позволяющую помимо исходного замысла каждому художнику самому определять процессуальность создания произведения и способ его презентации.

Другим имманентным сущностным фактором, определяющим внешнюю природу перформанса в аспекте интерактивности, выступает концепция виртуализации. Данный ракурс позволяет рассмотреть феномен интерактивного аудиоперформанса с точки зрения философии целеполагания, а также используемого спектра образных величин в тезаурусе выразительных средств. Являясь всецело феноменом киберкультуры, идея виртуальности в современном ее варианте определяется проникновением элементов информационных технологий в культурную среду и трактуется как искусственно созданный средствами электронно-компьютерных технологий медиум, в который можно проникать, меняя его изнутри, наблюдая и контролируя трансформации.

С другой стороны, генезис виртуальности можно с уверенностью постулировать также абстрактностью символических уровней формул музыкальной культуры как имманентной виртуальной сферы. Соответственно, элементы музыкального текста, являясь древнейшей формой замещения «реальных» психических феноменов, переживаний, выступают в роли главного инструмента виртуализации музыкальной культуры. А сегодня этот контекст расширяется за счет виртуализации также конкретных форм представления имманентных музыкальных идей в конкретном тембре, свойствах конкретного акустического пространства с помощью техники замещения их виртуальными символическими абстракциями. В этой связи виртуали-

зация объекта музыкального искусства может разворачиваться как в форме электронного замещения ключевых компонентов фактуры текста их виртуальными аналогами, так и симуляцией самих художественных объектов, практик, стилей.

Трансформация культурно-социальной реальности последних десятилетий в постоянно изменчивую, нестабильную, порой мнимую, ускользающую форму существования актуализировала появление, укрепление и возрастание в общественном сознании, в сознании художника роли различного рода образов реальности, замещающих собою саму реальность, если можно говорить о какой-либо «реальности» в контексте художественного процесса. Художественный процесс как некий макроалгоритм репродуцирует самого себя, свои же собственные формы существования посредством генерирования уже сложившихся в практике архетипов, но на принципиально иных уровнях их реализации. При этом сама парадигма творческого процесса претерпевает качественные изменения. В результате художественный процесс создания музыкальной композиции в интерактивных формах приобретает черты, определение сущности которых приводит нас к введению в творческий тезаурус понятия виртуальной реальности, предполагающей взаимодействие и оперирование художника не с конкретными элементами музыкального текста как-то: тембр, динамика его изменения, акустическое пространство, а с их симуляциями.

Электронные аудиотехнологии и прежде всего технологии виртуального синтеза и программного сэмпинга, появление которых в свое время было вызвано к жизни императивом рационализации и модернизации форм музыкального, фонографического текста, оказались наиболее эффективным инструментарием его симуляции. Композиционный процесс приобрел черты генерирования форм, включающих фрагментарные образы звуковой материи, реально не присутствующие в данном сиюминутном конкретном процессе

фонографического экспонирования. Художественный акт в музыкальном искусстве, по своей имманентной природе базирующийся на основе одного из наиболее абстрактных кодов, известных человечеству, с появлением электронных аудиотехнологий еще в большей степени стал приобретать черты виртуализации, – абстракции в степени «п» (где значение «п» стремится к бесконечности), т. е. формы на основе абстракции художественного кода, реализованной с помощью абстрактного программного цифрового кода, воссоздающего абстракции фонографического ряда и отсылающего слушателя к абстракциям иного уровня – т. е. образам узнаваемых звуковых, тембральных текстур – музыкальным художественным и технологическим архетипам, осознаваемым абстрактной слушательской аудиторией в форме свободных абстракций процесса восприятия и т. д.

Сама архитектоника тембровой сущности фонографии музыкальных композиций, созданных с помощью, к примеру, семплерных технологий, тембральный строй ее фактуры симулируется, ибо фонография эта, сохраняя атрибутику «реальности», являет собой своего рода виртуальную операционную палитру, средствами которой удобно формировать и транслировать узнаваемые сонористические образы, фонографические объекты. Подчас именно активация сознания слушателя посредством подобных музыкально-текстологических отсылок и фонографических реминисценций производит необходимый и характерный для феноменологии аудиоперформанса эстетический эффект. Императив симуляции здесь приводит к превращению различного рода программных технологий синтеза и обработки звука в инфраструктуру всевозможных нетрадиционных в контексте академической практики преобразований фонографии композиции и к превращению логики виртуальной реальности [абстракции в степени «п»] в парадигмальную для этих действий.

Принимая во внимание расхожее мнение о том, что «текстур», сущность мира феноменов, явлений, в ко-

тором мы живем, насквозь формирует принцип дуализма, можно интерполировать это «обстоятельство» также и на исследуемый нами аспект художественного бытия – перформанс. С одной стороны, электронная революция имела неоценимое историческое значение для музыкального искусства современности, многократно расширив композиционно-технологическую базу новых его форм. С другой стороны, в последние несколько десятилетий, в том числе благодаря «той самой» электронной революции в искусстве, абстракциям художественного текста и более того – симуляциям этих самых абстракций – музыкальная сфера в широком контексте творческих направлений разрослась до невообразимых величин. «Искусства» стало слишком много. Каждый фонографический жест, каждое музыкальное и квазимузыкальное действие активно требует засвидетельствования и признания, претендует на статус единственного в своем роде перформанса в развернутом значении этого слова. Сегодня обычно человеку стало практически невозможно отличить технически мастеровитый ремесленный звуковой дизайн от высоких образцов современного музыкального искусства, как и рекламу от авторского кино, хулиганство от художественной акции и т. п. При этом, возможно, некоторые тенденции виртуализации культурного пространства, «эстетизация» бытия, его превращение в своего рода перманентный перформанс зачастую являются лишь механизмом сокрытия беспомощности, бессмысленности квазихудожественных целей и идей, способом завуалировать отсутствие подлинного искусства его симуляцией.

В настоящее время феномен перформанса ставит перед исследователями внушительное количество до сих пор не получивших ответы вопросов, требующих своего изучения и описания. Однако попытки создать какие-либо теории, сформулировать критерии описания этого явления, его генезиса, сами по себе генерируют бесконечный ряд проблем и вопросов, большая

часть которых в силу множества причин либо представляет собой определенного рода «тупики», либо требует развернутых толкований, пояснений, порождающих новый круг вопросов и проблем. При этом то обстоятельство, что с момента возникновения рассматриваемого явления музыкальное искусство прошло полувековой период развития, позволяет взглянуть на данный феномен с позиций достоверного знания состояния музыкальной культуры начала XXI в., тем не менее не принося какой-либо ясности в представлениях о его генезисе и структуре. Большинство исследователей искусства перформанса вынуждены оперировать весьма условными, скорее поэтическими нежели научными, определениями данного феномена, объясняя сложившееся положение его природой, ненормативной в своей основе. Несмотря на это, перформанс уверенно и равноправно пополняет летопись мирового наследия художественной культуры, являя страницу живой практики искусства современности.

Литература

1. *Карпец М. И.* Электронные аудиотехнологии в композиторском авангарде 50-х гг. XX века (на материале творчества П. Шеффера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена). Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. 2010.
2. *Маньковская Н. Б., Мотлевский В. Д.* Культурология. XX век: Энциклопедия. СПб., 1998. С. 122.
3. *Пучков С. В., Светлов М. Г.* Музыкальные компьютерные технологии, современный инструментарий творчества. СПб., 2005. С. 41.
4. *Rowe, Robert.* Interactive Music Systems: Machine Listening and Composing. MIT Press, 1993.

Электронный ресурс

5. Интерактивная музыка. URL: <http://asmir.info/lib/interactive.htm> (дата обращения: 29.04.2020)

**Материал струн как важный аспект
сравнительной морфологии
тюркских смычковых хордофонов**

В тюркской смычковой культуре можно выделить несколько ареальных зон, которые, в свою очередь, имеют внутренние связи и пересечения: 1) Сибирь (тувинский *игил*, алтайский *икили*, хакасский *ых*, якутская *кырыымпа*); 2) Центральная Азия (казахский *кыл-кобыз*, киргизский *кыяк*, узбекский и каракалпакский *кобуз*); 2) Волго-Урале (татарские, башкирские *кыл-кубыз* и *скрипка*, чувашский *серме-купас*); 4) Северный Кавказ (ногайский *кыл-кобыз*, балкарский и карачаевский *къыл къобуз*)¹; 5) Центральная и Передняя Азия (узбекский *гиджак*, туркменский, уйгурский *гыджак*, каракалпакский *гиржек*, азербайджанская *кеманча*, турецкая *кемане*); 6) Юго-Восточная Европа (гагаузский *кэуш*).

Тюркский смычковый инструментарий обладает значительной монолитностью. Одновременно с этим культура большинства тюрков тесно переплетена с традициями соседних этносов: монгольских, сино-тибетских, финно-угорских (Сибирь и Дальний Восток); финно-угорских (Поволжье); абхазо-адыгских, картвельских и др. (Кавказ); арабо-иранских (Центральная и Передняя Азия); славянских (Восточная Европа).

На близость традиционных смычковых культур тюркских и монгольских народов, обусловленную их историко-культурной общностью, обращали внимание разные исследователи (В. Н. Сузукей [9], С. И. Утегали-

¹ Расселение ногайцев в прошлом на обширной территории от Крыма до Нижнего Поволжья значительно увеличивает эту зону.

ева [11]). Смычковые культуры тюрок Волго-Уралья (татар, чуваш, башкир) существовали в тесном соседстве с финно-угорскими – мордовской *гарзе* и *кайга*, удмуртским *кубызом*, марийским *ия ковыжем* – древними смычковыми инструментами, которые в последние столетия в регионе заменила *скрипка* [см.: 2]. Культура исполнительства на карачаевском и балкарском *къыл къобузе* обнаруживает близость адыгскому *шичепшину*, абхазской *апхерце* и некоторым другим инструментам Кавказа. В обширном регионе Центральной и Передней Азии наряду с тюркскими хордофонами бытуют близкие по эргоморфологии и звуковой эстетике инструменты других кавказских и иранских народов – армянская *кяманча*, иранские *каманче* и *гайчак*, афганский *гичак*, таджикский *гиджак*, памирский *джигак* и др. Гагаузский *кэуш* типологически сходен с целым рядом инструментов балканских народов – болгарской *гадулкой*, хорватской *лирицей*, греческой *лирой*, македонским *чемене* и др.² Таким образом, при изучении традиционных инструментальных культур необходимо учитывать региональный аспект их существования, имеющий немаловажное значение, наряду с этническим.

Для каждого из ареалов бытования традиционных тюркских смычковых культур характерна своя звуковая эстетика, во многом обусловленная выбором материала для струн. Одним из самых распространенных материалов для струн на огромной территории от Северного Кавказа до Сибири является конский волос. Использование его на двухструнной шейковой лютне многих народов Евразии (все этнорегиональные разновидности тюркского *кобуза* – казахский, киргизский, узбекский, каракалпакский, карачаево-балкарский, в прошлом – татарский, башкирский, ногайский, а также все тюркские смычковые хордофоны

² Аналогичный по конструкции инструмент под названием *ыклыг* активно бытует у турков.

Сибири – *игил, икили, ыых*) свидетельствует об износостойчивости и необычайной практичности конского волоса.

Названия многих смычковых хордофонов тюркских народов содержат лексему *кыл*, в переводе с тюркских языков означающую «конский волос» (например, *кыл кубыз, кыл кыяк, кыл кобуз, къыл къобуз*). Одновременно с этим *кыл* – это и «струна» (тат., кирг., алт. «кыл», башк. «кыл», тув., хакас. «хыл»). Так, в тюркском мире произошло отождествление слов «конский волос» и «струна», что подтверждает исторически раннее использование конского волоса в качестве материала для струн³.

Помимо значительной практичности этого материала (такие струны очень прочные, упругие, длительное время сохраняют свои конструктивные особенности), применение конского волоса влияет на специфическое звучание инструмента – объемное, богатое обертонами.

Наиболее часто конский волос в качестве струны использовался у кочевых народов Центральной Азии, а также у тюрко-монгольских народов Сибири и Алтая, где в прошлом был широко распространен культ коня. Особое отношение к этому животному наблюдалось и у тюрков Северного Кавказа. «У карачаевцев и балкарцев считается большим грехом бить коня по голове. Говорили: “Атны башы – кюндю”, в пер. “Голова коня – солнце”», – пишет Л. Текеева [10: 19].

Необходимо отметить, что использование для звукоизвлечения волосяных струн относится к наиболее архаичным явлениям в истории музыкальной культуры вообще. Как отмечает С. Утегалиева, «конский волос, возможно, один из первых уникальных природных материалов, используемых древним человеком для извлечения собственно музыкального звука» [12: 40–41].

³ Несмотря на то, что конский волос перестал применяться на струнах поздних смычковых хордофонов тюрков (татар, башкир), «струна» по-прежнему называется словом «кыл».

«Волос для струн (тувинского игила. – Д. Б.) берут от хвоста самого быстрого скакуна-жеребца, – пишет В. Сузукей, – и будто бы именно такой волос имеет особую звучность» [8]. По свидетельству А. Соколовой, тот же принцип – у лучшего коня будет лучший волос – был характерен для изготовления смычковых инструментов на Северном Кавказе: «волоски старались брать у ярко ржущих жеребцов» [7].

Толщина струн определялась на глаз, в каждой культуре было свое представление об этом. Струны тувинского игила состояли из 40–65 волосков (нижняя струна была диаметром 5 мм из 60–65 волосков, верхняя – 2, 5–3 мм – из 40–45 волосков). Струны казахского кыл кобыза изготавливались из 30–60 волосков. На Северном Кавказе струна делалась из 60–80 волосков.

Еще одним материалом, который издавна использовался в изготовлении смычковых инструментов, был шелк. Исторически шелковые струны возникли и получили широкое распространение в Китае. Струны китайских хордофонов, как смычковых (*хуцинь*), так и щипковых (*пинпа*, *гуцинь* и др.), до последнего времени изготавливались из шелка. Благодаря развитию торговли вдоль Шелкового пути использование этого материала получило распространение в Центральной Азии. Так, шелководство в Мевре появилось уже к VI в., куда проникло из Восточного Туркестана [6].

Из смычковых инструментов шелковые струны ставили на *гиджак* и *кеманчу*. Средневековый ученый Адбулгадир Мараги (конец XIV – первая треть XV в.) так описывал *кеманчу*: «Некоторые изготавливают ее корпус из скорлупы кокосового ореха и натягивают две струны из конского волоса. Другие же изготавливают корпус из дерева и прикрепляют две шелковые струны. Значение их при сочинении мелодии едино. Но звук кеманчи с деревянным корпусом и шелковыми струнами лучше и приятнее» [Цит. по: 1: 194].

В труде «Путешествие по Средней Азии» А. Вамбери, странствовавшего по данному региону в 1863 г.,

приводится описание хивинского гиджака, который автор увидел во дворце хана: «После ужина появляются певцы и музыканты или скоморохи, которые исполняют несколько номеров. Первых в Хиве особенно любят, по своей виртуозности они самые знаменитые в Туркестане и даже во всей мусульманской Восточной Азии. Инструмент, на котором они играют, называется гиджак. В целом он похож на нашу скрипку, только имеет длинный гриф и одну металлическую и две шелковые струны, смычок также похож на наш» [3: 64].

Нежный и «приятный», по выражению А. Мараги, звук, производимый инструментами с шелковыми струнами, по всей видимости, в большей мере соответствовал эстетике придворной и церемониальной музыки. Кроме того, их применение было вызвано поисками возможностей извлечения на смычковых хордофонах звуковысотно более определенных звуков, без шумового фона и ясных обертоновых призвуков, возникающих при игре на волосяных струнах. Ранние смычковые инструменты, по мнению Т. М. Джанизаде, «оказались не способны ни к выявлению ритма мелодии, ни к чистоте ее звуковысотного интонирования, то есть к тому, к чему были устремлены музыкально-инструментальные идеалы <...> достаточно ранней исламизированной городской культуры <...>» [4: 94–95]. В то же время шелковые струны дают несколько глухой звук и обладают несовершенными конструктивными свойствами. Представляя собой крученые нитки, они плохо натягиваются, имеют свойство растягиваться, что может приводить к потере строя. Вероятнее всего, именно эти специфические особенности шелковых струн послужили причиной постепенного отказа музыкантов от их использования.

Эволюция материальной и духовной культуры тюркских народов повлекла за собой изменения в морфологии музыкального инструментария и, соответственно, звуковой эстетике: в частности, на смычковых хордофонах стали применяться жилые,

кишечные, а позднее и металлические (медные, латунные) струны. Подобный процесс коснулся инструментов Центральной Азии и Кавказа (*кеманчи, гиджака, кьыл кьобуза*), Восточной Европы (*кэуша*), а также регионов Поволжья и Приуралья, где на смену волосяным струнам приходят сначала кишечные, а затем и металлические – у татар, башкир, ногайцев и др. Металлические струны используются не только в качестве игровых (на *гиджаке, кеманче, сато, сатаре* и др.), но и симпатических (резонансных) – на *гиджаке, геджаке, сато, сатаре*.

Процесс эволюции в использовании материала для струн смычковых инструментов можно наблюдать на примере *гиджака*. В позднее время основное распространение получили инструменты с тремя металлическими струнами (либо двумя жильными и одной металлической) [5: 111]. Однако более ранние образцы *гиджака* характеризовались наличием двух волосяных струн. Подобные инструменты имеются в собрании Российского национального музея музыки (с двумя волосяными и двумя металлическими резонансными струнами из коллекции А. Эйхгорна) и Российского этнографического музея (с двумя волосяными и десятью резонансными струнами). У памирцев инструменты с двумя волосяными струнами бытовали до последнего времени [5: 111]. В Долане зафиксирован уйгурский *геджак* с одной волосяной и несколькими металлическими струнами [13].

Таким образом, использование для струн смычковых инструментов конского волоса и шелка делит тюркский мир на две основные типологические ветви – кочевую и оседлую, – с преобладанием у первой скотоводческого типа хозяйства, у второй – земледельческого, с их пересечением в регионе Центральной Азии, объединившим оба типа материалов и, соответственно, – разные системы художественного и звукового мышления. Постепенная замена волосяных и шелковых струн на жильные, кишечные, а впослед-

ствии и на металлические отражает процесс эволюции звукового мышления тюркских народов в сторону большей звучности, полетности звука, открывающей возможности широкого применения смычковых хордофонов как в сольной, так и в ансамблевой практике игры на открытых пространствах и в концертных залах.

Литература

1. Агаева С. Музыкальные инструменты средневековья в трактатах Абдугадира Мараги // Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка: Сб. статей и материалов: В 2 ч. / Ред.-сост. И. В. Мациевский. М., 1987. Ч. 1. С. 189–196.
2. Булатова Д. А. Татарская скрипичная традиция в контексте смычковой культуры народов Среднего Поволжья // Музыка: Искусство, наука, практика. 2015. № 2 (10). С. 31–35.
3. Вамбери А. Путешествие по Средней Азии. М., 2003. 193 с.
4. Джани-заде Т. М. Типология «лютен» в культуре исламской цивилизации (VII–XVII века) // Вопросы этномузыкознания. 2015. № 1 (10). С. 66–113.
5. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (Наследие). Ташкент, 1972. 360 с.
6. Массон М. Е. Фрагмент из истории распространения в древности шелкопряда *Bombyx mori* // Белек [подарок] С. Е. Малову. [К его 65-летию]: Сб. статей. Фрунзе, 1946. С. 47–51.
7. Соколова А. Н. Инструментальная культура адыгов: Дис. <...> канд. искусствоведения: [Рукопись]. СПб., 1993. 240 с., 33 с. прил.
8. Сузукей В. Ю. Музыкальная культура Тувы в XX столетии. М., 2007. 408 с.
9. Сузукей В. Ю. Тюрко-монгольские музыкальные традиции в современном социокультурном пространстве // Новые исследования Тувы. 2010. № 4. С. 178–193.
10. Текеева Л. К. Зоолатрия в традиционной культуре карачаевцев и балкарцев: Автореф. дис. <...> канд. исторических наук. Нальчик, 2006. 23 с.

11. *Утегалиева С. И.* Казахский кыл-кобыз и монгольский моринхур: опыт сравнительно-типологического изучения // *Музыковедение*. 2010. № 6. С. 35–39.

12. *Утегалиева С. И.* Хордофоны Центральной Азии: опыт классификации // *Утегалиева С. И.* Хордофоны Центральной Азии. Алматы, 2006. С. 34–51.

Электронный ресурс

13. *Харрис Р., Мухнул Я.* Уйгурская музыка. – URL: <http://www.uyghurcongress.org/ru/?p=476> (дата обращения: 06.06.2015).

О многомерности домбровой монодии

Понятия «монодия» и «многоголосие» в музыковедении составляют оппозиционную пару. Казахскую народную инструментальную музыку принято относить к монодической культуре. Многоголосие же в ней отмечается в латентном, зародышевом виде, который раскрывается в многофактурном оркестровом использовании.

В то же время исследователи указывают на сложное, неоднозначное проявление домбровой монодии [4; 7; 9]. Обусловлено оно тем, что мелодия домбровых кюев, насыщенная бурдонно-фонической составляющей, всегда стремится к преодолению своих природно заданных параметров.

Объемность домбровой монодии создается не только мелодико-фактурными средствами, но и благодаря акустическим особенностям самого инструмента. Объемность звучания казахской домбры впервые замечена А. Затаевичем. Композитор и фольклорист, утонченный слух которого отмечали многие специалисты, писал: «Дело в том, что, как это ни странно, но вообще все кюи, исполняемые на фортепиано точно – по скупой двухголосной записи, звучат гораздо беднее, чем то же двухголосие на домбре, по-видимому, **в силу разницы акустического свойства обертонов и комбинационных тонов** (здесь и далее выделено мною. – П. Ш.). И для того, чтобы передать на фортепиано производимое звуками домбры впечатление “**грандиозного в миниатюре**”, о котором я говорил выше, – партию фортепиано приходится расширять упомянутым выше способом (т. е., октавным дублированием. – П. Ш.). А эта несложная манипуляция, думаю, воочию откроет всякому скептику заложенное в “кюях” симфоническое начало и, пожалуй,

заставит его вспомнить – я не боюсь высказать здесь такое смелое суждение! – кое-что конгениальное даже ...классическим симфониям Бетховена!» [3: 36].

Ясно, что А. Затаевич в данном случае имел дело с традиционной домброй с цельным деревянным корпусом и жильными струнами (употребляемые сегодня «фанерные» инструменты со струнами из полимерной лески стали изготавливать позднее). Толстый корпус домбры, выдолбленный из дерева, и струны из козьих или бараньих кишок сами по себе обеспечивают низкое, соответственно, богатое обертонами звучание [6, 7].

Известно, что низкое бархатное звучание в целом характерно для звуко-тембрового идеала казахов. В народе оно обозначается терминами «*қоңыр*» и «*алқоңыр*». Кроме того, слово «*қоңыр*» употребляется в таких выражениях, как «*қоңыр күз*», «*қоңыр ән*», «*қоңыр жел*», «*қоңыр самал*», «*қоңыр кеш*», «*қоңыр күй*» и др., которые обозначают природные и другие явления, **благоприятные** для человека.

Такое особое отношение народа к этому слову представляется нам неслучайным. Причины его, возможно, в следующем. Во-первых, если исходить из буквально-го значения – *қоңыр* – коричневый, то можно предположить, для цвето-зрительного восприятия казахов предпочтительными являются именно мягкие пастельные тона коричневого цвета. Во-вторых, переносное значение слова *қоңыр* (мягкий, бархатный, густой, насыщенный), употребляемое в музыкальной культуре, указывает на богатство звукового спектра. В-третьих, в данном слове присутствуют такие благозвучные для традиционного слуха фонемы, как *қ, ң, о, ы*. Думается, что именно благозвучие фонемных составляющих и указание на тембровое богатство в сочетании с благоприятным цвето-зрительным рядом выдвинуло «*қоңыр*» в разряд слов, обозначающих музыкальные и зрительные предпочтения казахского народа.

В музыке термины «*қоңыр*» и «*алқоңыр*» обозначают не просто низкий регистр¹, но, прежде всего, тембр, насыщенный обертонами. Именно в таком «стереофоничном» звучании домбры А. Затаевич слышал те самые комбинационные тоны, о которых пишет в примечаниях к своим нотировкам.

Ощущение широты и объемности звучания домбры отмечают люди, впервые столкнувшиеся с инструментальной музыкой казахов. Вот одно из таких высказываний А. Затаевича: «Дело в том, что звучание этого, казалось бы, скромного и незатейливого двухструнного щипкового инструмента отличается одним замечательным свойством, а именно: **оно производит впечатление не мелкого – вблизи, а большого, значительно, даже грандиозного, но очень – издали!**» [3: 35].

Ясно, что подобного рода впечатления не возникают от восприятия простого двухголосия, оно – следствие гармонической насыщенности и объемности звучания самой домбры, а также бурдонно-фонического сопровождения кюевой мелодии.

В статье «Некоторые принципы ладообразования в домбровой музыке Западного Казахстана» [9] мы отмечали, что монодийное восприятие двухголосной ткани кюев фиксирует ее как однолинейное развертывание музыкального материала. Это означает, что два голоса домбровой фактуры осмысливаются не с функциональной стороны (то есть не как самостоятельные мелодические линии), а как единая фонически обогащенная, «утолщенная» мелодия.

В западноказахстанских кюях *токпе* два голоса попеременно выступают то в роли мелодически-ведущего, то в роли бурдонно-фонового. Так, в зоне *бас буын* мелодическая активность принадлежит нижнему голосу (на струне «ре»). Его бурдонным сопровождением служит звук «ля», взятый на верхней «соль» струне:

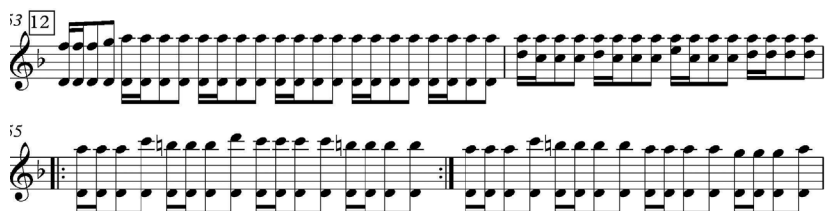
¹ Современная домбра настраивается на «ре-соль» первой октавы, а «*қоңыр*» настраивался на «си-ми¹», «ля-ре¹», «*алқоңыр*» – еще ниже.



В орта буын (по определению Б. Аманова – зона формирования темы [1]) мелодия излагается в верхнем, т. е. наиболее слышимом голосе. В нижнем голосе ее поддерживает ладовый остов ПАИК – первичного аппликатурно-интонационного комплекса [8]. Нижний опорный тон первичных комплексов, «пассивно» сопровождающий мелодию, обогащает ее фонически. (См. звуки нижнего голоса в следующих примерах):



В зоне сага после утверждения ее с помощью традиционных оборотов бурдонным сопровождением верхней мелодии становится звучание нижней открытой струны («ре»):



Иными словами, мелодия, проводимая в любом из двух голосов, всегда поддерживается бурдонно-фоническим звучанием другого голоса.

В восточноказахстанских квинтовых кюях «много-
слойное» бурдонно-обертоновое звучание представле-
но в наиболее чистом виде. В них звучание нижней
открытой струны (которое, кстати, в свою очередь «из-
лучает» темброво-обертоновые спектры) сопровождает
мелодию от начала до конца:



В центрально- и южноказахстанских кюях *шерпте*
изложение одноголосной мелодии часто прерывается
звучанием нижней открытой струны, а иногда и двух
струн одновременно («ре-соль»). Такое темброво-фони-
ческое «сопровождение» красочно дополняет и обога-
щает мелодию:



Таким образом, в отношении домбровой мелодии
следует говорить не о одноголосии или двухголосии в
привычном значении, а о последовательности фони-
чески усложненных (бурдонно-обертоновых и иных,
в том числе так называемого зонного многоголосия [5])

звуковых комплексов, представляющих многомерное моноподическое звучание.

Часто впечатление объемности звучания домбровой мелодии дополнительно создается исполнительскими средствами. Так, например, традиционными являются такие приемы, как форшлагги, берущиеся после ноты; частое включение открытых струн в цезурных моментах мелодии; едва заметное касание струн, фонически обогащающее тематизм, и др. Подобные приемы, «актуализирующие» частичные тоны, заложенные в акустических свойствах домбры, значительно обогащают интонационно-мелодическое содержание музыки. Вот одно из таких свидетельств А. Затаевича: «Наконец, для того, чтобы точно записывать домбру нужно не только ее близко слышать, но и хорошо видеть, т. е. считаться с употребляемой играющим аппликатурой. Не раз, например, мне приходилось в своей практике только по быстрому движению пальца левой руки играющего видеть, что он берет **какую-то абсолютно не звучащую промежуточную ноту**. И вот в таких-то случаях не было другого выхода, как внезапно быстрым движением руки захватить этот палец в самый момент нажатия на струны, и тогда интересующая меня **неслышная нота** была найдена и зафиксирована» [3: 41]. Неизвестно, с каким именно исполнительским приемом столкнулся в данном случае А. Затаевич. Для нас важнее то, что именно такие «абсолютно не звучащие», «неслышные ноты» создают в целом объемное, фонически обогащенное звучание домбровой музыки.

Итак, можно утверждать, что внешне одно- и двухголосные мелодии домбровых кюев в реальности воспринимаются как многослойные. В создании подобного эффекта участвует несколько факторов. Это, во-первых, обертоновое богатство тембра самого инструмента, являющееся следствием использования особых природных материалов (качество дерева, цельность корпуса домбры, натуральные струны). Во-вторых,

специфические приемы исполнения, привносящие в звучание микроинтонационные компоненты мелодики. В-третьих, бурдонно-фоническое сопровождение самой мелодии. Вместе взятые, они создают ту многомерность звучания, которая зачастую сравнивается со «стоголовым оркестром» (А. Затаевич), определяется как «сложный, как бы переливчатый темброво-гармонический спектр» (П. Аравин), вызывает впечатление «грандиозного ... издали» (А. Затаевич) и т. д.

Литература

1. Аманов Б. Импровизационность и традиционность в формообразовании кюев и их отражение в народной терминологии // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 112–113.
2. Аравин П. Даулеткерей и казахская музыка XIX века. М., 1984. 152 с.
3. Затаевич А. В. 500 песен и кюев казахского народа. Алматы, 2002. 378 с.
4. Копбаева Л. Я. Домбровый кюй. К вопросу о некоторых ладовых стереотипах // Казахская музыка: традиции и современность. Сб. трудов. Алма-Ата, 1992. С. 173–184.
5. Мухамбетова А. И. Зонное многоголосие на двухструнной домбре // Теоретические проблемы народной инструментальной музыки. М., 1974. С. 114–116.
6. Нажмеденов Ж. Акустические особенности казахской домбры. Актобе, 2003. 160 с.
7. Утегалиева С. И. Звуковой мир тюркских народов: теория, история, практика (на материале инструментальных традиций Центральной Азии). М., 2013. 521 с.
8. Шегебаев П. Аппликатурно-интонационная основа казахской домбровой музыки // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР (инструмент-исполнитель-музыка). Л., 1986. С. 135–148.
9. Шегебаев П. Некоторые принципы ладообразования в домбровой музыке Западного Казахстана // Казахская музыка: традиции и современность. Сб. науч. трудов. Алма-Ата, 1992. С. 161–172.

Владислав Петров
(Астрахань)

Синтез искусств в инструментальном театре: сопоставление драматургических пластов

Жанр инструментального театра, так мощно представленный в современной музыкальной культуре, конечно же, уникален. Его специфичность обусловлена, в первую очередь, наличием следующих **видов драматургического сопоставления**, каждый из которых несет собственную информацию:

1) *сопоставление музыкальных пластов* (партии инструменталистов имеют разный музыкальный материал)¹;

2) *сопоставление поведенческих пластов* (инструменталисты на сцене используют разные формы пластики);

3) *сопоставление визуальных пластов* (каждый из инструменталистов имеет индивидуализированный внешний вид);

4) *сопоставление вербальных пластов* (в пространстве спектакля сталкиваются два словесно выраженных «мнения»).

¹ В инструментальных произведениях, не имеющих отношения к инструментальному театру, этот вид драматургического сопоставления становится единственно возможным.

Каждый из пластов закрепляется за одним участником спектакля: чем больше инструменталистов принимает участие в исполнении произведения, тем больше пластов задействуется, и тем ярче представлены основные элементы театрализации исполнительского процесса². Именно поэтому самым событийным можно считать полноценный массовый инструментальный спектакль, являющийся *высшей формой* выражения жанра инструментального театра³. При этом в ряде случаев один пласт может выражать целая инструментальная группа или даже оркестр.

Приведенные выше виды сопоставления драматургических пластов, как правило, применяются в комплексе и могут достигаться как за счет предельного обострения *конфликта*, так и на основе скромных *контрастов* в камерных и массовых инструментальных спектаклях, в инструментальных ритуалах. Однако в связи с тем, что композитор может использовать разную степень театральности (например, наравне с музыкой вводить слово и передвижения исполнителей в пространстве, не прибегая, скажем, к костюмированию), встречаются примеры, в которых задействованы лишь определенный ряд из указанных видов сопоставления. В любом случае наличие этих пластов способ-

² К элементам театрализации исполнительского процесса отнесем: 1) специфическую диспозицию инструментов и перемещение исполнителей в пространстве сцены и зала (пространственная музыка); 2) психофизические приемы привлечения внимания публики – актерская игра (виды пластического искусства); 3) технологические приемы привлечения внимания публики – использование внешних эффектов: световое и цветное оформление сцены, наличие костюмов, реквизита и грима (идентификация исполнителя с внешним видом персонажа или персонажей), инструментальное мультимедиа; 4) вокализацию и вербализацию инструментального процесса. Подробнее о чертах инструментального театра как жанра см.: 1, 2.

³ О жанрах инструментального спектакля см.: 3, 4.

ствуется, с одной стороны, более легкому восприятию музыки (драматургическое сопоставление пластов раскрывает суть музыки через поведение инструменталистов на сцене, их визуальный облик и/или использование слова), с другой стороны, – отходу от традиционного исполнения опуса, что привлекает внимание более широкой аудитории. Однако поведенческий, визуальный и вербальный пласты всегда должны подчеркивать первичность самой музыки, иначе в итоге формируется композиция, которая не имеет ничего общего с музыкальным опусом, хотя и сохраняет свою синтетическую сущность.

Действительно, в ряде инструментальных спектаклей композиторы заменяют музыку событийностью. Возникает драматургия, в основе которой лежит только сюжет, а *музыка как фактическое звучание* отсутствует. Несмотря на указанный инструментальный исполнительский состав, сценическая реализация подобного сочинения представляет собой театральный акт без звучания музыки. В предельной визуализации сценических событий (а только этот уровень направлен на слушательское восприятие) инструменталисты должны компенсировать отсутствие музыки актерской игрой. Примечательно с этой точки зрения сочинение **«Топанье в темноте»** (1974) американского авангардиста **Д. Гуда**. Композитор назвал его «маленьким спектаклем». В партитуре подробнейшим образом описана идея произведения, а именно – выявление ритмической асинхронизации тринадцати игроков во времени. Исполнителями предстают участники ансамбля без инструментов. Суть идеи Гуда заключается в том, чтобы первоначально все тринадцать исполнителей произнесли вслух в едином ритме числа от 1 до 13, совмещая произнесение последней цифры с топаньем ног. Затем счет от 1 до 13 повторяется каждым про себя, однако, на цифре 13 все исполнители также должны топнуть ногой. Поскольку внутреннее время и специфика внутреннего счета провоцируют инди-

видуализацию каждого из исполнителей, топание ногами начинает расходиться во времени. Сценический процесс предстоит наблюдать публике на протяжении 20 минут. А партитура одного из опусов современного московского композитора **С. Загния** – **«Двенадцать пьес для ансамбля инструментов»** (1995) – представляет собой словесные тексты, где даны указания исполнителям, что они должны делать в каждой из этих пьес. Например, такое моделирование ситуации характерно для пьесы **«Переложение для скрипки и фортепиано»**: «На сцене рояль. Недалеко от него – стул. На стуле – скрипка. Исполнитель выходит, кланяется, берет скрипку и кладет ее на рояль, кланяется, уходит». Событийная канва не может варьироваться, однако может быть орнаментирована иными процессуальными красками, поскольку композитор не уточняет, каким образом исполнитель выходит и уходит со сцены (динамично, комично), как берет и кладет скрипку и т. д.

Тем не менее, большинство произведений инструментального театра реализуются посредством музыки, которая является главной носительницей информации. Например, так происходит в многочастном (многоактном) **Концерте для флейты с оркестром** («Фантазии Крысолова», 1982) американского композитора **Д. Корильяно**, основанном на сюжете поэмы «Флейтист из Гаммельна» Р. Браунинга. (Композитор использует литературный источник целиком.) Этот сюжет, в свою очередь, базируется на немецкой легенде о Крысолове, повествующей о музыканте-дудочнике, с помощью колдовства уведшем всех детей из города, мэр которого не выплатил ему гонорар за избавление города от крыс. В Концерте 7 частей, основу каждой из которых составляет определенное событие поэмы. Флейтист играет роль Крысолова, оркестранты – крыс (в I–V частях) и бюргеров (в VI части), детский оркестр, появляющийся в VII части Концерта, – тех самых детей, которых Крысолов уводит в небытие. Например,

I часть («Восход солнца и песня Крысолова») во многом звукоизобразительна. Оркестранты, одетые в одинаковые строгие черные костюмы, что придает им массовидность, выполняют функцию «цветового» фона, на котором флейтист, облаченный в зеленый костюм, нарочито увеличенные ботинки и красную объемную шляпу с пером, становится «ярчайшим пятном» в общей визуальной панораме. Крысолов неожиданно появляется из-за кулис в середине *I* части и мерно шествует по сцене, а во *II части* («Крысы») представлен образ крыс – воинственные аккорды, скрип, воссоздающийся инструменталистами, зловещие глиссандо придают персонажам жестокую характеристику.

Очевидно, что Корильяно прибегает к использованию *конфликтной драматургии*, заложенной в литературном источнике: Крысолов обособлен как по внешнему виду, так и по музыкальному материалу от массы – оркестра, символизирующего враждебные ему силы, – и вступает с ним в конфликт. Сам же сюжет имеет линейную драматургию, основанную на процессуальности событий, вытекающих одно из другого. Здесь, как и при целостном воплощении любого другого литературного сюжета, задействован ряд психофизических и технологических приемов привлечения внимания публики – пластика (особенно – в «Битве с крысами»), свето-цветовая гамма (в *I* части восход солнца воссоздается прибавляющимся освещением сцены), костюмы, передвижения исполнителей. При этом музыкальная составляющая остается главенствующей, а все остальные виды информации подчинены музыке, выявляют ее смыслы⁴.

Оригинальное использование сопоставления выделенных драматургических пластов возможно и в инструментальных спектаклях, созданных композиторами на собственный сюжет. Рассмотрим с этой точки зрения пьесу **«Два ужасных тромбона»** (1997) англий-

⁴ Подробнее об этом см.: 5.

ского композитора **С. Лесли**. Его идея – познакомить посетителей концертов со спецификой этого духового инструмента. В результате получилось своеобразное одночастное инструментально-театральное представление: в задачу тромбонистов (премьерное исполнение – дуэт в составе Д. Эшби и Л. Синквита) входит чередование игры и словесного повествования. Цель – как можно подробнее рассказать присутствующим в зале о тромбоне и продемонстрировать возможности его звучания. В исполнительском плане это произведение достаточно сложное: демонстрируются все приемы игры на нем – от глissандо до специфических «*wa-wa*» эффектов. Зато вербальная часть предполагает свободу исполнителей в выборе историй, связанных с развитием тромбона, и фраз, характеризующих его возможности, и в выборе способов воспроизведения текста. Одна из констант *диалога-поединка*, представленного здесь, – *конфликт героев* – проявляется в том, что персонажи не приходят к единому мнению относительно инструмента: один утверждает, что играть на тромбоне легко, другой рассуждает о непреодолимых трудностях, подстерегающих того, кто начнет обучаться игре на нем. Этот конфликт проявляется в: речи исполнителей (*сопоставление двух вербальных пластов*), игре на тромбоне (*сопоставление двух музыкальных пластов*: один демонстрирует легкость звукоизвлечения, другой – его трудность), поведении (*сопоставление двух поведенческих пластов*, спровоцированное необходимостью действиями переубедить соперника). Соответственно помимо музыки и текста используются движение и жестикуляция. Сопоставление двух визуальных пластов отрицается.

В качестве вывода отметим, что популярность инструментального театра и его широкое распространение именно во второй половине XX века обусловлены синтетической природой жанра: публика в многообразии сложнейших техник музыкального письма (от серийности до алеаторики) нуждалась в визуальном по-

яснении композиторских концепций, в расшифровке идей и драматургии. Сами же авторы, ориентируясь на требования публики к зрелищности искусств во времена процветающего ТВ, «клипового» мышления и тяготеющие к оригинальности своих опусов, к сложной музыке могли донести свои идеи до слушателя более точно посредством дополнительной визуализации исполнительского процесса. Инструментальный театр по своим возможностям *многополярен*: привлекателен как для композиторов (визуальный ряд позволяет *расширить* смысловую сферу опусов) и исполнителей (визуальный ряд способствует *проявлению* их актерских способностей), так и для слушателей (визуальный ряд *приковывает* внимание и *расшифровывает* авторские смыслы).

Литература

1. Петров В. О. Инструментальный театр XX века: вопросы истории и теории жанра: Монография. Астрахань, 2013. 355 с.

2. Петров В. О. Инструментальный театр: основные признаки жанра // Исполнительское искусство и педагогика: история, теория, практика: Сборник статей по материалам Всероссийской научно-практической конференции 16–18 мая 2013 г. Саратов, 2014. С. 66–74.

3. Петров В. О. Жанры инструментального спектакля // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: Материалы Международной научной конференции 9–13 апреля 2013 г. М., 2013. С. 357–364.

4. Петров В. О. Массовый инструментальный спектакль: виды драматургического сопоставления // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. № 3 (50). Т. 2. С. 168–171.

5. Петров В. О. Театрализация исполнительского пространства в произведениях Джона Корильяно // Музыковедение. 2015. № 8. С. 47–52.

Ирина Вискова
(Москва)

**Стилистика «религиозного минимализма»
в духовных сочинениях
Хенрика Миколая Гурецкого**

В последней трети XX в. в Западной Европе появился целый пласт сочинений духовно-религиозного содержания, которое западноевропейские музыковеды называют: «holy minimalism», «mystic minimalism», «spiritual minimalism», «sacred minimalism». Конечно, можно определять это направление, добавляя к термину «минимализм»¹ эпитеты, используемые зарубежными музыковедами, такие как святой, мистический, духовный или священный. Все они в той или иной степени дают представление о его содержательной стороне. Однако в русской транскрипции, возможно, точнее всего звучит название «религиозный минимализм».

Религиозный минимализм появился в шестидесятых – семидесятых годах XX столетия как противопоставление эстетике сериализма и алеаторики. Средства, которыми оперировали новаторские на тот момент композиторские техники, не давали возможности выражения глубинных религиозных чувств, требующих для своего воплощения следования каноническим формам. Возник смысловой диссонанс между средствами выразительности и художественным образом. Как разрешение этого конфликта зародилось новое направление музыки медитативного характера, которая позволила слушателю сосредоточиться на своих внутренних духовных переживаниях. В композиционном плане это направление опирается на стиль классиков минимализма, таких как Терри Райли (Ter-

¹ Термин «минимализм» впервые использовал по отношению к музыке в 1968 г. Майкл Найман (Michael Nyman) [3: 518–519].

ry Riley), Филип Гласс (Philip Glass) и Стив Райх (Steve Reich).

В современной музыке достаточно остро стоит вопрос о соответствии средств выразительности в музыкальных произведениях духовно-религиозному содержанию. Дело в том, что вся история европейской музыки – это история христианской культуры независимо от того, к какому жанру произведение относится – светскому или духовному. Эта история наполнена многовековыми музыкальными традициями, корни которых уходят во времена Древней Греции. Генрих Орлов указывает на то, что пифагорейцы «верили в силу катарсиса, очищения души посредством восстановления в ней гармонии (*armonia*), природного закона. Они почитали музыку как истинное подобие и манифестацию вселенского закона и верили в ее способность гармонизовать ум и тело» [2: 181]. Те же пифагорейцы связывали консонанс с гармонией мира, с мировым порядком (космосом), противопоставляя ему диссонанс как воплощение дисгармонии и хаоса. В эпоху Средневековья в отношениях гармонии и музыки мало что изменилось. Так, к примеру, для Боэция понятия Гармонии и Музыки практически тождественны. К тому же Гармония в представлении Боэция неотделима от Бога как источника всего сущего. Если обратиться к исследованиям в области современной психоакустики, то до сих пор консонанс воспринимается как мягкое звучание, выражение покоя, опоры, а диссонанс – как раздражающее, беспокойное, являющееся носителем напряжения и динамики.

Так возможно ли «гармонизовать ум и тело» при помощи современных экспериментальных композиторских техник? Ведь эти техники оперируют различными моделями и структурами, рожденными XX в., и часто уводят нас от традиций христианской музыки и традиционных европейских представлений о Гармонии. Как написал Генрих Орлов: «Европейские композиторы-авангардисты прокладывали собственный путь... Свой бунт против классических принципов му-

зыкальной формы они основывали на всевозможных философских идеях и извечном преклонении перед тайнами и могуществом чисел» [2, 229]. Так возможно ли создать сегодня сочинение духовно-религиозного содержания, отказавшись от гармонических, ладовых законов, от правил формообразования, сложившихся за многовековую музыкальную историю? Е. В. Назайкинский в своей книге «Звуковой мир музыки» как бы отвечает нам: «Музыка и балет оперируют живой интонацией и пластическим движением, то есть тем, что не может быть заменено никакими словами и условными знаками» [1: 7].

Видимо, именно по этим причинам в шестидесятые годы XX в. сразу несколько композиторов, представляющих различные национальные школы, практически одновременно отказываются от экспериментальных композиторских техник, переходят на рельсы тональности и модальности и погружаются в создание музыки религиозной направленности. Многие из них ищут вдохновение в произведениях Средневековья или эпохи Возрождения, а также в песнопениях русской православной церкви. Арво Пярт (Arvo Pärt), Джон Тавенер (John Tavener) и Хенрик Гурецкий (Henryk Górecki) – наиболее известные в мире представители религиозного минимализма. Самим композиторам этот термин не представляется корректным, поскольку они не являются цельной композиторской школой. Их различает национальность, религиозная принадлежность, а также используемые композиционные идеи. Тем не менее, термин имеет широкое хождение среди музыковедов и музыкальных критиков.

При создании своих сочинений эти авторы прибегают к композиционным приемам, свойственным эстетике традиционного минимализма. Как правило, это репититативная техника, основанная на постоянном варьировании определенного паттерна, который характеризуется интонационной и гармонической простотой.

Возвращение к традиционным христианским ценностям влечет за собой возрождение традиционных для европейской музыкальной культуры элементов композиции – мелодии, гармонии, законов полифонии. Вновь в качестве ладовой основы музыкального произведения выступают тональность и модальность. Мелодии чрезвычайно просты, что дает возможность для их многократного повторения. Их простота прекрасно сочетается с глубиной и наполненностью религиозных текстов.

Хенрик Миколай Гурецкий создал целый пласт музыкальных сочинений, которые вписываются в ценностные рамки католицизма. Соединение традиции и новаторства позволяет композитору сочинять произведения, отвечающие духовно-религиозным мироощущениям современного человека. Среди них: ор. 29 *Ad Matrem* для сопрано, смешанного хора и оркестра (1971), ор. 30 *Dwie pieśni sakralne* для баритона и оркестра (1971), ор. 35 *Amen* для смешанного хора (1975), ор. 38 *Beatus Vir* для баритона, смешанного хора и оркестра, посвящено папе Иоанну Павлу II (1979), ор. 44 *Miserere* для большого смешанного хора а cappella (1981), ор. 54 *Pieśni Maryjne*, 5 песен для смешанного хора а cappella (1985) – в честь девы Марии, ор. 55 *O Domina nostra. Medytacje o Jasnogórskiej Pani Naszej* для сопрано и органа (1985), ор. 60 *Totus Tuus* для смешанного хора а cappella (1987) – посвящен святому отцу Иоанну Павлу Второму и его паломничеству по стране, ор. 61 *Przybądź Duchu Święty* для смешанного хора а cappella (1988).

Что объединяет все эти произведения? Конечно, жанровые характеристики. Все эти произведения написаны на религиозные сюжеты и связаны с традиционными текстами и жанрами духовной музыки. Так, *Beatus Vir* был задуман как первая часть большого цикла с названием *Sancti tui Domine floreant sicut lilium*. Другие части так и не были написаны, однако известно, что Гурецкий заявил о том, что следующей

частью будет *Offertorium* [4: 99]. *Ad Matrem* для сопрано, смешанного хора и оркестра (1971) написана на фрагмент текста *Stabat Mater* (*Mater mea, lakrimosa dolorosa*). *Dwie pieśni sakralne* op. 30 для баритона и оркестра (1971) включают тексты *Offertorium* и *Introit*. Во всех сочинениях присутствует партия солирующего голоса или хора, а это значит, как и в традиционной богослужбной музыке, что религиозные тексты обращены к Богу. В этом смысле потрясает необходимый для исполнения *Miserere* огромный хор в 120 человек, что композитор специально указывает в партитуре.

Beatus Vir в жанровом отношении сам композитор определяет как Псалом. Гурецкий потратил на выбор текста для *Beatus Vir* больше времени, чем на сочинение музыки. Латинский текст включает отрывки из Книги Псалмов царя Давида (143:1,6-10; 31:16; 88:2; 67:7; 33:9). Название взято из 33-го псалма: «Блажен муж, который уповает на Него». Были выбраны те части текста, которые, по словам композитора, «подчеркивают сомнения и моления», поскольку автору хотелось заострить внимание на «духовных и нравственных аспектах трагедии Святого Станислава», к годовщине гибели которого и было написано это сочинение [4: 99].

Практически все перечисленные произведения написаны для хора а capella или голоса с сопровождением фортепиано, за исключением *Beatus Vir* и *Ad Matrem*. Причем для исполнения *Beatus Vir* требуется большой оркестр, в составе которого обязательны е-колокольчики и фортепиано.

Стиль этих сочинений отличает мелодическая и гармоническая простота. Композитор отходит от ранней приверженности современным композиторским техникам, в том числе сериальной, и, начиная с шестидесятых годов, становится на путь написания музыки, отталкивающейся от традиционных мелодико-интонационных ценностей; в стилистике его произведений начинает сказываться влияние польского песенного фольклора, традиций католического

богослужебного пения, польской классической музыкальной культуры и в том числе музыки Кароля Шимановского.

Следуя в организации формы за минималистами, композитор приходит к такому типу формы, который опирается на повторяющуюся вариантность. Подобные формы из-за отсутствия драматургического развития – в том смысле, в котором оно понималось в классико-романтический период, – часто статичны по своей сути, а значит, медитативны по характеру. И тем самым они соответствуют образному содержанию сочинений духовно-религиозных жанров. Возникает своеобразный феномен созерцательной духовности – молитва в делящейся музыкальной тишине. Гурецкий говорит: «Эти слова совершенны, к ним ничего невозможно добавить. Можно только размышлять о значении этих слов» [4, 141].

Так, композиционная структура *Miserere* – это паттерн, который повторяется 11 раз. Произведение имеет аддитивную структуру, поскольку написано для 8-голосного хора (Sopranos I+II, Altos I+II, Tenors I+II, Bass I+II), и каждая вокальная партия вступает терассообразно, поверх уже звучащей, сохраняя все элементы базового паттерна. Каждый голос имеет свою интонационную линию и ладовую структуру, благодаря чему создается многоголосный канон.

Тем не менее, в динамическом плане Гурецкий постепенно выстраивает ход к кульминации, который традиционно находится в точке золотого сечения. Так, в *Miserere* кульминация приходится на восьмую вариацию – это гигантский раздел на *fortissimo*, в котором композитор избегает звучания тоники. Как известно, в основе классического минимализма лежит идея статического времени, которая противопоставляется экспрессивно-динамическому переживанию времени, свойственному классико-романтическому стилю. В сочинениях Гурецкого статика часто присутствует только в той части произведения, которое традицион-

но соответствует экспозиционному разделу. Формируя композицию произведения в целом, он избирает путь динамического развития формы, свойственного классико-романтическому периоду, а значит, стилистически модулирует в область неоромантизма.

В сочинениях Гурецкого прослеживаются традиции полифонического письма эпохи Средневековья. Композитор легко пользуется формами имитационной и неимитационной полифонии. Кроме того, в его сочинениях обнаруживаются несколько зашифрованных звуковых символов. Так он задает своеобразную тему-девиз, которая представляет собой ход в границах минорной терции в эолийском или дорийском ладах. С этой темы начинается *Miserere*. Она была использована в 3-й симфонии, в Песнях о радости и ритме, в Трех колыбельных. Композитор неоднократно вводит в свои сочинения фрагменты баховских тем. Так, в *Ad Martem* звучит цитата из прелюдии Баха *es-moll* (ХТК, I том).

XX в. обогатил музыкальную культуру огромным количеством экспериментов в области композиторских техник. Возможно, теперь наступает время осмысления произошедших перемен и возврата в русло традиции уже на новом витке музыкальной истории?

Литература

1. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988. 221 с.
2. Орлов Г. А. Древо музыки. СПб., 1992. 410 с.
3. Nyman M. "Minimal Music" // *The Spectator* 221, no. 7320 (11 October, 1968)².
4. Thomas A. *Górecki*. Oxford University Press, 1997. 208 p.

² *The Spectator* – академический журнал кинематографических искусств в Лос-Анджелесе, Южная Калифорния (USC School of Cinematic Arts).

Лилия Вишневская
(Саратов)

**Традиционная вокальная полифония
карачаевцев и византийское церковное
многоголосие**

Несмотря на более чем вековой период обращения к песенному фольклору карачаевцев¹, генезис и типология вокальной традиции этого народа остаются «открытой книгой». Основной вектор исследования феномена карачаевской певческой культуры направлен на выявление ее автохтонных корней северокавказского «месторазвития». При этом недостаточно учитываются языковой и исторический факторы, особенности традиционно-религиозной жизни этноса, отсутствует широкий сравнительный ракурс изучения в контексте мировых форм раннего вокального многоголосия. Подобный «проспект» вопросов исследования расширяет круг проблем генезиса вокальной традиции карачаевцев, дает возможность выявить общие и особенные тюркские, стабильные и мобильные северокавказские, надэтнические архаические и этнические исторические элементы многоголосия. Данный очерк посвящен религиозному аспекту вокальной традиции народа и впервые выдвигаемой гипотезе типологических параллелей карачаевского и раннего христианского (византийского) певческих стилей.

Поводом для такой постановки вопроса послужили некоторые материалы экспедиции 1985 г. в аул Уччулан (Карачаево-Черкесия), организованной кандидатом филологических наук, сотрудником Карачаево-Черкесского института гуманитарных исследований Магомедом Яхьяевичем Хубиевым. Речь идет о песне *«Джахил заманладан кьалгъан бабасла-тартмакъ»*, что переводится как «оставшееся с давних вре-

¹ Тюркский народ западного региона Северного Кавказа.

мен протяжное поповское пение». Руководитель экспедиции М. Хубиев назвал ее реликтом христианского прошлого карачаевцев. Этот комментарий и данное информатором Добаем Мужуевичем Джуккаевым (1886 г. р.) определение *бабасла-тартмакъ* (*бабасла* – поповское, *тартмакъ* – пение) стали отправной точкой в наших размышлениях о религиозно-исторических особенностях формирования карачаевской вокальной традиции и возможности ее типологизации в контексте ранней церковной музыки восточных христиан.

Как отмечают историки, этнографы, фольклористы, традиционная жизнь и религиозные воззрения карачаевцев развивались в русле интегративных процессов. Таковым, в частности, был период христианизации, который оставил христианский календарь, традицию почитания христианских святых. Например: *Байрым-кюн* – день Богородицы Марии, *Байрым-ай* – месяц Богородицы, *Абыстолла-ай* – месяц Апостолов, *Андреик-ай* – декабрь, месяц Святого Андрея Первозванного, *Шабат-кюн* – суббота, *Ыйых-кюн* – день Воскрешения, *клица* – церковь (от греч. *εκκλησια*), *бабас* – поп (от греч. *παπας*), *сынты* – синод и др. Как продолжение этого ряда может быть осмыслена и представляемая песня, в названии которой (*бабасла-тартмакъ*) прямо указывается на заимствование элементов раннего христианского пения.

В то же время такой вывод представляется преждевременным и гипотетичным по многим основаниям, разобраться в которых помогают труды по музыкальной антропологии, истории возникновения византийского певческого стиля и теории ранних форм вокального многоголосия. Антропологический аспект проблемы [1; 4; 11] формулирует идею этнографии слуха как отприродно, откультурно заложенную внутреннюю слуховую настройку. Ее можно «полировать», приближать к другому типу, но, подобно цвету глаз, нельзя коренным образом изменить. Внутренний музыкаль-

ный слух является своего рода этническим «компасом» в полиэтническом мире музыки и неразрывно связан с интонированием. Этнослух может обогащаться в процессе различных контактов, но он никогда не покидает нас, является неотъемлемым компонентом нашего «музыкального тела» [3]. Исторический аспект проблемы [2; 4; 6; 11; 12] констатирует сильное влияние традиций народов Средиземноморья, Ближнего Востока, Балкан, Кавказа на раннее греко-византийское богослужебное пение. Ключевым в изучении проблемы заимствования разными народами византийского певческого стиля представляется положение Е. Герцмана о том, что процесс христианизации народов Византийской империи сопровождался приобщением к христианским песнопениям. Однако национальное восприятие этой музыки соответствовало тем мелодическим формам, которые были *созвучны* (курсив наш. – Л. В.) музыкальному мышлению этносов [2: 18]. Теория «протомногоголосия» [8; 9] выявляет структурные универсалии ранних форм вокальной полифонии, в числе которых двухголосие, наличие оstinatного и (или) бурдонного компонентов. Все эти наблюдения позволяют установить историческую связь византийской и, шире, ранней христианской традиции с предшествующими им народными традициями вокального многоголосия и говорить о глубинном родстве фольклорных и храмовых форм «протомногоголосия» – исторически и эстетически образовавших две разные ветви бытового и литургического музицирования.

Одним из решающих аргументов глубинного родства фольклорных и храмовых форм «протомногоголосия» выступает **бурдон** – стержневая структура ранних форм многоголосия, неизменная особенность звучания музыки народов разных стран и вероисповеданий, коренная черта раннего церковного пения в странах православного Востока и католического Запада. Как отмечает Е. Турчин, восточная практика сопровождения в виде бурдона была одной из наиболее

популярных в период возникновения христианства. Поэтому можно предположить, что такая форма пения была знакома ранним христианам, а ее использование в богослужении положило начало традиции *исона* в христианской (в том числе византийской) музыкальной культуре [6].

Созвучность карачаевских и византийских песнопений обусловлена единой контонационной² сущностью *эжыу* (самоназвание ансамблевой бурдонной партии карачаевских песнопений) и *исона* – непрерывно тянущегося либо ритмизованного и оstinатно повторяющегося тона, исполняемого в разных культурах в унисон, октаву, квинту или кварту специальной группой певчих. Карачаевская и византийская певческие традиции выявляют и другие структурные и исполнительские параллели. Прежде всего, это функциональное двухголосие, образуемое сольно-групповым исполнением и подчеркивающее рельефо-фонovou корреляцию партий солиста и ансамбля. Созвучность возникает на уровне совмещения двух разных мелодических сущностей: интонационной (орнамент, мелизмы, ритмизация) в напеве солиста (солистов) и контонационной в напеве *эжыу-исона*. Связующее звено образуется и на уровне распевов междометий, восклицаний (о, ой, ой-ра, о-рай-да) в карачаевских и так называемых *кратим* (те-ре, те-ре-ре, то-ро-ро, те-не-на, те-ри-рам) в византийских песнопениях. Как отмечает псалмопевец и исследователь византийского пения Константин Фотопулос, *кратимы* символизируют «невыразимое, превосходящее человеческие слова пение Ангелов», когда «душа изливается в песнопениях без слов» [19]. Духовное содержание *кратим* в полной мере можно отнести и к ассонантным карачаевским распевам.

² Термин «контонация» введен в музыкознание И. В. Мациевским.

Сравнительная характеристика карачаевской и византийской певческих культур приводит к двум основным выводам. Первый связан с предположением о том, что возникающая на самых разных уровнях *созвучность* могла послужить основанием для слухового уподобления карачаевских и церковных византийских песнопений. В этом плане определение *бабасла-тартмакъ* осмысливается некоей метафорой, слуховым откликом на родственные черты чужого пения. Означает, скорее всего, не стиль, а древний «возраст», христианский исторический период возникновения песни «*Джахил заманладан къалгъан бабасла-тартмакъ*»³. Второй вывод обусловлен структурно-содержательной общностью народной и храмовой певческих культур, дающей возможность типологической оценки карачаевской вокальной полифонии в контексте многоголосия *диафония базилика*. Как отмечает Э. Эмсгаймер, «техника бурдона или дрона, относящаяся к практике византийского изона, по договоренности средиземноморских теоретиков получила название *диафония базилика*» [7: 58]. Ее отличительная особенность – совмещение монофоничного распева и выдержанного тона, создающих гармоническую архитектуру целого. В контексте многоголосия *диафония базилика* выявляются кардинальные отличия карачаевских песнопений с бурдоном в северокавказском регионе, оценивается гомофонная (превалирование монофонического или сольного распева) специфика карачаевской вокальной полифонии.

³ Слуховая реакция на родственные черты чужого пения выразилась, в том числе, в процессе заимствования некоторых народных терминов, отражающих сходные содержательные элементы разных этнических традиций северокавказского региона. Таковым, в частности, оказался адыгский термин *жъыу* (*ежъу*), которым именовался басовый групповой напев. В том же значении термин «перекочевал» в ансамблевые песнопения карачаевцев (*эжыу*), балкарцев (*эжиу*), абазин (*цжуу*), абхазов (*шауа*), ногайцев (*эжъув*) [5: 112].

Литература

1. *Асафьев Б.* О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л., 1987. 248 с.
2. *Герцман Е.* Византийское музыкознание. Л., 1988. 255 с.
3. *Земцовский И.* Апология слуха // Музыкальная академия М., 2002. № 1. С. 3–14.
4. *Конотоп А.* Русское строчное многоголосие XV–XVII веков. Текстология. Стил. Культурный контекст. М., 2005. 352 с.
5. *Рахаев А.* Традиционный музыкальный фольклор Балкарии и Карачая. Нальчик, 2002. 154 с.
6. *Турчин Е. Е.* Пение с *исоном* в православной богослужбной традиции. Автореф. дисс. <...> канд. искусствоведения. СПб., 2012. 32 с.
7. *Emsheimer E.* Georgian Folk Polyphony. JIFMC. Vol. XIX, 1967. P. 38–59.
8. *Gabisonia T.* Hypotheses about the process of the formation of Georgian Polyphony Singing // The Second International Symposium on Traditional Polyphony. Tbilisi, 2004. P. 73–78.
9. *Jordania J.* Who Asked the First Question? The Origins of Human Choral Singing, Intelligence, Language and Speech. Tbilisi State University, 2006. 437 p.
10. *Merriam A.* Anthropology of Music. Evanston, 1964. 390 p.

Электронные ресурсы

11. *Густова Л. А.* Богослужбное пение Византийской Церкви. URL: <http://cheloveknauka.com/penie-s-isonom-v-pravoslavnoy-bogosluzhebnoy-traditsii#ixzz32Hwyswxw> (дата обращения: 12.12.2014).
12. *Фотопулос К.* Введение в историю, теорию и практику византийского церковного пения. URL: <http://psaltis.ru/vizantiyskoe-penie/yandex.ru/yandsearch?text> (дата обращения: 12.12.2014).

**Преимущество современных средств
коммуникации при изучении
инструментальной традиции**
(на примере эстонского каннеля)

В своей статье «Фольклор и средства массовой коммуникации» Вячеслав Михайлович Щуров затрагивает очень важный вопрос, касающийся сохранения национальных песенных традиций. Среди причин, гибельно сказывающихся на музыкальном фольклоре, ученый назвал вредное воздействие средств массовой коммуникации – телевидения, радио, кино, а также проигрывателей, магнитофонов. Здесь очень важно, по словам автора, «уяснить, безусловно ли отрицательное воздействие на народное творчество видео- и звуковоспроизводящих установок, наносят ли они ущерб сами по себе или в данном случае на первый план выступают субъективные факторы, связанные с неумелым использованием этих новейших технических устройств?» [4: 62]. Далее постараемся ответить на эти непростые вопросы.

Мой прежний опыт экспедиционной работы связан с Таджикистаном, где я большей частью занималась исследованием инструментальной музыки Памира¹. Работы проходили в 70–80-х гг. прошлого столетия. В то время поездка в экспедицию не требовала большой подготовительной работы. В наличии у фольклористов были только магнитофон «Романтик» и фотоаппарат. Соответственно запасались пленками для записи и фотоснимков. Поскольку полевые работы

¹ В 1974 г. автор приняла участие в работе фольклорной экспедиции в Мордовию совместно с сотрудником кабинета народной музыки ГМПИ им. Гнесиных (в настоящее время – Российская Академия музыки им. Гнесиных) Татьяной Ананичевой.

проходили в горных условиях, где не было электричества², необходимо было также иметь запас батареек. Поиски народных исполнителей и певцов проводились на местах. Этот процесс не был сложным, поскольку памирцы – народ очень музыкальный, и в редком доме не найдется музыкального инструмента. Кроме того, владение каким-либо музыкальным инструментом является обязательным в местной культуре, поскольку входит составной частью в традиционное воспитание.

Прибытие в какой-либо населенный пункт и работа фольклорной, да и любой другой экспедиции всегда были очень заметным и важным событием в жизни маленького села, и многие местные жители охотно шли на контакт с нами. Им было интересно узнать, с какой целью приехали гости, и они старались всячески нам помочь. В завязавшемся разговоре имена народных исполнителей так и сыпались один за другим. Оставалось только запоминать их и планировать, когда к кому идти. Это был существенный момент, поскольку некоторые исполнители могли обидеться, узнав, что перед тем, как посетить их, мы зашли к другим.

Новость о прибытии людей, интересующихся «старыми мелодиями – *муками кадим*» [см. З: 106], молниеносно разлеталась по всему селению (кишлаку). Очень скоро желание записаться высказали даже те исполнители, кто до этого уверял, что давно не брал инструмента в руки и все забыл, что пальцы больше не слушаются и т. д. Было видно, что никто не хотел упускать эту возможность. Чтобы предоставить ее всем желающим, мы собрали исполнителей в одном доме.

Такие сборы напоминают в местной традиции мужские или женские собрания с чаепитием, беседами и обязательным музицированием³. На них обычно

² Электричество в памирских селениях появилось впервые в 1978 г.

³ У мужчин эти собрания происходят в гостевых комнатах в одном из домов, где долгими зимними вечерами они музицируют. Это камерное музицирование с преобладанием

приходят жители одного селения⁴. Собрания обычно начинаются с обсуждения злободневных тем. Вдруг кто-то из присутствующих затягивает песню, другой начинает глазами искать имеющийся в доме музыкальный инструмент⁵. Наконец, кто-нибудь из присутствующих приносит инструмент, который переходит из рук в руки, пока не завязывается настоящее соревнование. Примечательно, что инструменталист в обязательном порядке исполняет только два-три (чаще разнохарактерных) произведения и передает инструмент другому. Каждый исполнитель изопряется в умении владеть тем или иным инструментом. Интересно, что в итоге в подобные «соревнования» вовлекаются и те, кто вначале категорически отказывался, ссылаясь на возраст, нехватку времени и т. д.

У женщин и девушек – свои собрания, которые происходят в другом пространстве – в жилой комнате одной из участниц, где они коротают вечера за рукоделием и музицированием⁶. Инструменты, звучащие на этих собраниях, сугубо женские – *дафф*, *чанг* и

сольного исполнительства. Мужские собрания памирцев можно функционально сравнить с мужскими собраниями адыгов, которые проходят в кунацкой и где тоже происходит обучение игре на народных музыкальных инструментах [1: 203].

⁴ Возрастные ограничения распространяются только на малых детей, которые обычно остаются дома со своими матерями и сестрами. Мальчики, начиная с 13-летнего возраста, имеют право принимать участие во всех подобных вечерах.

⁵ Памирский *рубоб* (подробнее об этом см.: 2: 14–18) и *дафф* [см. 2: 8–14] – принадлежность каждого дома.

⁶ Это своеобразные клубы, где тоже происходит обучение молодых девушек секретам мастерства. В отличие от мужских женские собрания более семейные, они скорее «домашнего» характера. На них собираются все дети и подростки, которые по возрасту не подходят для мужских собраний. Их участие в таких собраниях пассивное: они только наблюдают и таким образом приобщаются к традиции.

конуз⁷ [2: 4-8]. Так же выглядели и инициированные нами собрания, мужские и женские, на которые мы приглашали всех желающих.

Поступив в 2006 г. на работу в отдел этномузыкологии Эстонского литературного музея, я узнала, что эстонские коллеги работали раньше таким же образом: добирались до места и искали исполнителей опросным методом. В настоящее время положение сильно изменилось, и, планируя экспедицию к эстонским инструменталистам, требуется совершенно иная подготовительная работа. Благодаря современным средствам коммуникации в интернете можно найти имена народных исполнителей вместе с контактными данными. Отдельные народные исполнители ведут довольно активную творческую жизнь и принимают участие в различных мероприятиях, у некоторых исполнителей выпущены CD-диски с записями их репертуара. Обо всем этом стоит заранее навести справки. Помимо этого в Эстонии организуются различные форумы, смотры, дни исполнителей на *каннеле* с последующим освещением событий в интернете и периодической печати. С этими записями и возможными интервью тоже можно ознакомиться в интернете.

Дополнительным подспорьем являются сведения о мастерах по изготовлению народных инструментов, которые, как правило, сами также являются музыкантами-инструменталистами. Посредством интернета либо мобильных телефонов (смартфонов) с исполнителями можно связаться заранее и обсудить предстоящую встречу и место записи. Нужно отметить, что общение с народными исполнителями и запись их репертуара очень благотворно действует на них. Они чувствуют себя востребованными и стараются сохранять игровую форму. Редкие отказы от встреч или за-

⁷ На этих инструментах женщины исполняют наигрыши импровизационного характера, короткие танцевальные и несложные песенные мелодии, под их звуки также танцуют.

писей среди эстонских инструменталистов, как правило, были связаны с болезнью или очень преклонным возрастом.

Сейчас в арсенале фольклористов и этнографов имеются камеры, позволяющие записывать весь материал в совокупности со словом, музыкой, танцем и изображением. Это огромное техническое достижение последних лет, которое помогает сохранить не только в человеческой памяти, но и на жестком диске компьютера уникальные кадры для последующих поколений. Ценность такой записи заключается не только в том, что происходит одновременная фиксация звука с изображением, она передает весь творческий процесс исполнителя от начала до конца. Последующий просмотр и обработка материала дает возможность проследить мельчайшие подробности, касающиеся постановки инструмента, особенностей исполнительской манеры, используемых штрихов и многое другое. Такие видеозаписи способствуют детальному исследованию той или иной инструментальной традиции. Фольклористы-собиратели хорошо знают, как заинтересованы народные исполнители, участвующие в записи, в том, чтобы их голоса или игра на инструменте прозвучали в эфире. Если тому или иному исполнителю регулярно уделяется внимание со стороны работников радио и телевидения, это становится действенным стимулом для поддержания его традиционного репертуара.

При возникновении каких-либо вопросов в настоящее время совсем не обязательно повторно выезжать на места. Теперь можно воспользоваться мобильной связью либо электронной почтой и сразу обсудить все интересующие собирателя вопросы. Помимо этого с инструменталистами можно связаться при помощи Skype (или аналогичных приложений). Это инновационная технология, которая позволяет создать мгновенную голосовую и визуальную связь между людьми независимо от того, где они находятся. Иными словами, можно продолжить прерванную беседу в любое время

и в удобной обстановке. Это колоссальное подспорье для сбора фольклорных материалов. Ведь необходимо принять к сведению и то обстоятельство, что исполнитель скорее всего не вспомнит всю нужную информацию к назначенному времени или в его памяти, разбуженной вопросами фольклориста, начнут всплывать воспоминания уже после окончания встречи. В этой ситуации Skype – самое верное средство. В дополнение ко всему перечисленному добавим, что благодаря Skype-связи (или ее аналогов) может возникнуть длительный творческий контакт между исполнителем и исследователем, что также способствует большей сохранности традиции.

Обобщая сказанное, можно отметить, что в Эстонии средства массовой коммуникации положительно влияют на современное функционирование народного творчества и тесно связаны с живой музыкальной практикой. Их используют эффективно для поддержки и сохранения лучших традиций национальной народной культуры.

Литература

1. Соколова А. Адыгская гармоника в контексте этнической музыкальной культуры. Майкоп, 2004. 272 с.
2. Юссуфи Г. Памирские народные музыкальные инструменты. М., 2003. 56 с.
3. Юссуфи Г. Народная терминология в инструментальной традиции Припамирья // Материалы к «Энциклопедии музыкальных инструментов народов мира». СПб.: РИИИ, 2010. Вып. 3. С. 99–112.

Электронный ресурс

4. Щуров В. Фольклор и средства массовой коммуникации (на примере южнорусской песенной традиции) // Фундаментальная научная библиотека «Русская литература и фольклор». – URL: <http://feb-web.ru/feb/byliny/critics/fpn/fpn-062-.htm> С. 62–68 (дата обращения: 05.06.2019).

Инструментоведение, акустика и межпредметные связи

Проблема возникновения смычковых инструментов интересовала ученых давно. Ее решение Б. А. Струве связывал с изучением интервальной структуры строя хордофонов. В середине прошлого столетия он писал: «Вопрос возникновения и установления строя инструментов до сегодняшнего дня остается открытым... Необходимо детальное изучение связей развития музыкальной культуры (мелодики, гармонических и полифонических средств и т. д.) с возникновением строя различных инструментов, и только тогда можно будет подойти к разрешению этого важного вопроса инструментоведения» [14: 128].

В ходе наших исследований [9, 11, 12, 17] удалось установить, что областью формирования игрового диапазона инструментов скрипичного семейства оказались второй – четвертый обертона ($c-g-c^1$) натурального звукоряда источника звука от до большой октавы (C) до четвертого обертона (C-c-g-c¹). По Преториусу это строй предка монохорда трумшейта с тремя дополнительными (резонансными) струнами. Его можно считать родоначальником европейских смычковых инструментов квинтового строя. Однострунный грушеподобный фидель был известен народам Западной Европы с XI в. [14: 38–39]. История инструментальной культуры связана с процессом становления многострунных смычковых хордофонов квинтового строя.

Квинта от второго обертона нижней внегрифной струны трумшейта Преториуса – строй $c-g$ двухструнного ребека XII в., две квинты – $c-g-d^1$ трехструнного ребека и трехструнного альты скрипичных инструментов. Строй на октаву вверх $c^1-g^1-d^2$ – строй пошетты и скрипки-пикколо, последовательности двух квинт

от четвертого обертона верхней внегрифной струны трумшейта Преториуса. Квинта в строе – интервальная структура (ИС) инструментов семейства ребек, хордофоны пошетта, скрипка танцмейстера и скрипка-пикколо – инструменты концертной эстрады XVII–XVIII вв., с которыми трехструнный альт-ребек исполнял партию смычкового баса [14: 3].

Последовательность двух квинт от третьего обертона натурального звукоряда внегрифной струны трумшейта Преториуса – строй $g-d^1-a^1$ ребека, для расширения звукоряда которого требовалась еще одна квинта. Но это строй $g-d^1-a^1-e^2$ четырехструнной скрипки XVI в., с которой трехструнный ребек-альт и четырехструнный альт не были приспособлены для исполнения смычкового баса, так как совпадала высота настройки. Поэтому их заменила виолончель («violoncello», итал. = смычковый бас «violon» с уменьшительным суффиксом «cello»), строившаяся по квинтам от основного тона натурального звукоряда основной (игровой) струны трумшейта Преториуса и монохорда.

Б. А. Струве писал: «Решающим критерием научной классификации виол должны явиться особенности их строя и диапазона, а вокруг этого основного стержня следует группировать различные морфологические признаки» [14: 207]. Его слова относятся и к инструментам скрипичного семейства.

Квинта $c-g$ ребека соответствует интервалу между вторым и третьим обертонами натурального звукоряда данных акустики, которая не может быть прерогативой только европейской инструментальной культуры. Квинта $e-h$ (e^1-h^1) строя арабского ребаба, от которого, как считал Курт Закс, произошел ребек [15: 318], инструмент иной родословной. Ученым, изучающим историю восточного инструментария, предстоит еще выяснить причину квинтовой настройки ребаба. В работах автора настоящей статьи доказано [4; 6; 10; 15], что ИС строя европейских средневековых хордофонов находилась в аппликатурном соответствии со звуко-

рядами ладовой системы среды, в которой они развивались. Подобный опыт исследования было бы полезно провести и востоковедам на примере своего инструментария. Это пожелание, оставшееся, к сожалению, без должного отклика, было уже высказано в печати [6: 186–187].

После решения проблемы происхождения ребенка можно будет ответить на вопрос, насколько правомерна гипотеза Закса, подхваченная учеными последующих поколений. На уровне сравнительного музыкознания сделать это пока невозможно. В Энциклопедическом словаре Г. Н. Братилова родиной ребенка оказалась Северная Африка [1: 117]. Хочется напомнить слова И. В. Мациевского, что «соотношение музыкального инструмента (МИ) и инструментальной музыки (ИМ), их роль в эволюции инструментальной культуры – краеугольный вопрос органологии» [2: 60].

Процесс возникновения ИС строя хордофонов связан с развитием звуковысотного интонирования; ей посвящены работы, изучающие взаимосвязь строя инструмента с исполняемым текстом и аппликатурой хордофона [13; 5: 2–99]. Метод исследования, одобренный Я. И. Мильштейном, В. Д. Конен, И. Ф. Котляревским, Л. Н. Раабеном, позволил по двум известным величинам (тексту и аппликатуре хордофона) определить третью неизвестную величину (строй инструмента). Данный метод расширил межпредметные связи инструментоведения и археологии при реконструкции обнаруженных остатков хордофонов. Но инструмент становится музыкальным только в том случае, когда восстановлен его строй и звуковысотная система. Поэтому проблема взаимосвязи инструментоведения и археологии сегодня столь актуальна. Группу музыкальных археологов в России возглавляет В. А. Мешкерис [3].

Опыту реконструкции строя археологических хордофонов был посвящен доклад автора статьи в Бланкенбурге (1998, Германия) [15]. На базе инструментов

квинтового строя скрипичного семейства изучалось звуковысотное интонирование сонат со смычковым басом [8] и натуральный звукоряд источника звука как звуковысотная система натурального строя [7].

Литература

1. *Братилов Н. Г.* Музыкальные инструменты народов мира: Энциклопедический словарь. М., 2005.

2. *Мацневский И. В.* О взаимосвязи инструментария и инструментальной музыки в процессе исторического развития культуры // Вопросы инструментоведения. СПб., 1995. Вып. 2. С. 60–66.

3. *Мешикерис В. А.* Коропластика Средней Азии IV–III вв. до н. э. – VII–VIII вв. н. э.: (Периодизация, типология, динамика стилей): Автореф. дис. <...> докт. ист. наук. М., 1992 (Ин-т истории материальной культуры РАН).

4. *Свободов В. А.* Западноевропейский смычковый инструментарий середины XVIII столетия (по Леопольду Моцарту и Курту Заксу). СПб., 2004.

5. *Свободов В. А.* Музыкальный средневековый инструментарий Туркменистана и проблемы его реконструкции // Культурное наследие Туркменистана. Ашхабад; СПб., 2000. С. 186–187.

6. *Свободов В. А.* Натуральный звукоряд источника звука инструментов скрипичного семейства как звуковысотная система натурального строя // Вестник культуры и искусств. Челябинск, 2012. № 2 (30). С. 115–118.

7. *Свободов В. А.* Особенности изучения сонат со смычковым басом. М., 1989.

8. *Свободов В. А.* Роль европейского смычкового инструментария в становлении ладового мышления // Музыковедение. 2006. № 2. С. 17–22.

9. *Свободов В. А.* Системно-этнофонический метод реконструкции строя и фактурно-аппликатурных стереотипов грифных хордофонов // Музыкант в культуре: Концепция и деятельность. СПб., 2005. С. 87–101.

10. *Свободов В. А.* Соната для виолончели и смычкового баса П. Локателли (из опыта реставрации утерянного автографа) // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас, арфа. М., 1992. Вып. 119. С. 47–90.

11. *Свободов В. А.* Становление и эволюция строя западноевропейских смычковых инструментов // Исполнительское искусство: виолончель, контрабас. М., 1988. С. 26–39.

12. *Свободов В. А.* Эволюция кварто-квинтового строя средневекового фиделя в кварто-терцовый строй виолы и в квинтовый строй инструментов скрипичного семейства. Л., 1982.

13. *Струве Б. А.* Процесс формирования виол и скрипок. М., 1959.

14. *Sachs C.* Real-Lexikon der Musikinstrumenten. Berlin, 1913.

15. *Svobodov V.* To the problem of the instrumental pitch reconstruction of archaeological chordophones // Music archaeology of metal ages. Blankenburg, 1998. P. 41.

16. *Svobodov V.* Zur Rekonstruktion der Saitenstimmung von archäologischen Chordophonen. Berlin, 2000. S. 88–92.

IV. БИБЛИОГРАФИЯ РАБОТ
ГЕНРИХА АЛЕКСАНДРОВИЧА ОРЛОВА
(дополнительный список)

От составителя

В первом выпуске сборника «Сравнительное музыковедение – XXI век» нами был опубликован список основных печатных трудов Г. А. Орлова (1926–2007)¹. Когда книга уже версталась, в фонде Высшей аттестационной комиссии (ВАК) Государственного архива Российской Федерации (ГА РФ) обнаружили материалы о защите Г. А. Орловым докторской диссертации в Институте искусствознания (Институте истории искусств МКССР, как он тогда назывался)². Сразу ознакомиться с ними не представилось возможным. Благодаря стараниям Людмилы Григорьевны Ковнацкой, связавшейся с руководством архива, были получены ксерокопии документов из архивного дела, которые в настоящее время подарены ею Кабинету рукописей нашего института³. Один из документов, находящихся в деле, – «Список музыковедческих трудов Г. А. Орлова» (л. 16–20). Он составлен самим ученым, охватывает хронологический период с 1954 по 1968 г. и включает шестьдесят опубликованных работ и четыре рукописи. Большинство сочинений Г. А. Орлова из этого

¹ Никаноров А. Б. Библиография работ Генриха Александровича Орлова // Сравнительное искусствознание – XXI век: Наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: сб. статей и материалов. СПб., 2014. Вып. 1, ч. 1. С. 146–159.

² ГА РФ. Ф. Р-9506. Оп. 80. Д. 1646. Орлов Генрих Александрович. Дело о защите. Т. 2. 18 июня – 11 сентября 1970. 93 л.

³ КР РИИИ. Ф. 152 (Г. А. Орлов). Ед. хр. без номера.

«Списка» уже были отмечены в нашем указателе, тем не менее ряд позиций оказался неучтенным. Прежде всего, это главы в книгах: «50 опер» (1959) и «100 опер» (1964), «Музыкальный Ленинград» (1958), «Театральный календарь» на 1966 г. и 1968 г. (1965, 1967). Во всех этих коллективных трудах фамилия Г. А. Орлова названа среди других авторов, но не указано, кому из них принадлежат те или другие главы. По большей части «Список...» из диссертационного дела проясняет эту ситуацию, хотя при просмотре оглавления, а затем и постраничном поиске в тексте книги «Музыкальный Ленинград» точное соответствие «Списку» обнаружить не удалось. Г. А. Орлов сообщает, что им написаны разделы «Музыкально-просветительская работа» и «Литература о музыке»⁴, однако в книге таких рубрик нет. С некоторой долей вероятности можно предположить, что им соответствуют какие-то разделы из главы «Музыкальное образование», «Музыкально-лекционная пропаганда» и «Музыкальная печать». Видимо, Г. А. Орлов включил в «Список...» оригинальные заглавия своих текстов, переданных им составителю и редактору книги Ивану Васильевичу Голубовскому, без сверки с окончательными наименованиями внутри корпуса этого довольно объемного справочного издания. О другой книге – «Советские композиторы: биографический справочник» (1957) – Г. А. Орлов сообщает, что ему принадлежат 20 статей, но называет лишь пять персоналий⁵. Какие еще 15 очерков написаны Г. А. Орловым, пока неясно.

По поводу книги «50 опер» сказано, что автором написаны пять разделов (описание четырех опер и словарь музыкальных терминов, а также сделана общая музыковедческая редакция всего издания)⁶. Из книги «100 опер», которая является расширенным вариан-

⁴ «Список музыковедческих трудов Г. А. Орлова». Л. 17, № 20 и 21.

⁵ «Список ...». Л. 17, № 22.

⁶ «Список ...». Л. 17, № 26–30.

том вышеназванной, перечислены лишь разделы, которых не было ранее, хотя тексты, опубликованные в издании «50 опер», почти в точности сохранены⁷. Обе книги создавались по инициативе и при непосредственном участии известного музыковеда Михаила Семеновича Друскина (1905–1991)⁸. Если «50 опер» выдержала три стереотипных издания (1959, 1960, 1962), а также была переведена на грузинский язык (1966)⁹, то книга «100 опер» переиздавалась семь раз (1964, 1968, 1970, 1973, 1976, 1981, 1987), претерпев различные видоизменения, дополнения, сокращения, текстовые редакции¹⁰. Этим объясняется исчезновение с ее страниц, начиная с издания 1976 г., главы об опере Ж. Бизе «Искатели жемчуга», написанной Г. А. Орловым, а также изъятие его фамилии из числа авторов этой ставшей очень востребованной коллективной научно-популярной монографии. Как уже го-

⁷ «Список ...». Л. 18, № 38–43.

⁸ М. С. Друскин разработал план-концепцию книги, составил словник, написал отдельные фрагменты текста, взял на себя труд составления и редактирования всего издания. К написанию статей об отдельных операх и их создателях он привлек многих коллег-профессоров Ленинградской консерватории, а также своих учеников. Этот авторский коллектив с течением времени немного менялся. В разные годы в него входили: Г. К. Абрамовский, М. Г. Арановский, И. В. Белецкий, Л. Г. Данько, С. В. Катонина, А. К. Кёнигсберг, Л. Г. Ковнацкая, Л. В. Михеева, И. А. Ноткина, Г. А. Орлов, А. П. Утешев.

⁹ 50 ოპერა / [რუსულიდან თარგმნეს ნუნუ კუკულაძემ და დორა კეშელავამ ; მ. დრუსკინის წინასიტყვ]. თბილისი : ლიტერატურა და ხელოვნება, 1966. 429 გვ. (Перевод с рус. яз.: Нуно Кукуладзе и Дора Кешелава; предисловие М. Друскина. Тбилиси: Культура и искусство, 1966. 429 с.)

¹⁰ Действительное количество освещаемых в книге опер в разные годы колебалось от 101 до 107, всегда превышая круглое число, заявленное в заглавии. По неизвестным причинам книга 1968 г. вышла без указания порядка издания, а на титуле 1970 г., по сути третьего издания, обозначено почему-то сразу «4-е изд.».

ворилось в предисловии к основному списку¹¹, в связи с отъездом за рубеж в конце 1975-го – начале 1976 г., имя Г. А. Орлова на долгие годы было вычеркнуто из отечественной музыковедческой литературы. Его авторство и факт причастности к ряду текстов восстановлены лишь в новой версии справочника-путеводителя «111 опер» под редакцией А. К. Кёнигсберг и Л. В. Михеевой, выпущенной четырьмя изданиями с 1998 г. по 2001 г. и преемственно связанной с ранее названными книгами, выходившими под редакцией М. С. Друскина.

Еще одной важной составляющей данного списка печатных работ Г. А. Орлова являются тексты, опубликованные им в конце 1950-х – 1960-х гг. в качестве приложений (вкладышей) к концертным программам Ленинградской филармонии. Указание на существование нескольких таких публикаций имеется в документе из диссертационного дела, но при внимательном рассмотрении и дополнительных разысканиях этого по-своему уникального материала, который может быть приравнен почти к архивно-рукописным источникам, оказалось, что таких текстов у Г. А. Орлова было гораздо больше – не менее восьми. Они писались из расчета на широкого читателя: образно, доходчиво, кратко и очень профессионально. Данные эссе практически не повторяются в других трудах и публикациях ученого. К сожалению, как малотиражные такие материалы систематически не поступают в библиотеки и не хранятся в них, лишь изредка оседая в личных собраниях слушателей концертов и некоторых архивах. Многие ленинградские музыковеды писали подобные тексты, но они почти никогда не становились предметом изучения¹². (Ранее на подобный

¹¹ Никаноров А. Б. Библиография работ Генриха Александровича Орлова... С. 146.

¹² Анализ и частичной публикации написанных Г. А. Орловым «концертных» аннотаций мы предполагаем посвятить отдельную статью.

источник обратила внимание музыковед-фольклорист Е. Н. Разумовская в подготовленной ею книге о другом талантливом ученике М. С. Друскина педагоге Ленинградского (Санкт-Петербургского) музыкального училища им. Н. А. Римского-Корсакова А. С. Стратиевском¹³.)

Возвращаясь к архивному «Списку...», заметим еще, что в нескольких библиографических описаниях имеются неточности в указании года издания и страниц¹⁴, что подтверждает необходимость уточнения даже авторских библиографий по оригиналам печатных работ, т. е. проверки *de visu*. Именно этого мы старались по возможности придерживаться и в процессе подготовки данной публикации, отдавая себе отчет в том, что авторизованные библиографические источники содержат ценный, а порой уникальный материал, не выявляемый при обычном источниковедческом поиске¹⁵.

Предлагаемый здесь дополнительный список включает в себя четыре раздела: «Отдельные издания», «Статьи», «Редакции», «Избранные работы о научной деятельности Г. А. Орлова». Во втором разделе порядок расположения описаний хронологический, во всех остальных – алфавитный, за исключением очерков из книг «50 опер», «100 опер» и «111 опер», где расположение текстов Г. А. Орлова и их группировка сделаны в соответствии с логикой их следования на страницах данных изданий. Примечания к библиографическим материалам даются, как и в основном списке, уменьшенным кеглем, вслед за библиографическим описанием.

¹³ Адам Соломонович Стратиевский. Книга памяти (1938–2013) / сост. и общ. ред. Е. Н. Разумовской. СПб., 2016. С. 102–154.

¹⁴ «Список...». Л. 17, № 19. Л. 18, № 35. Л. 19, № 47.

¹⁵ Этот и другие вопросы поиска и составления научно-библиографических списков достойны специального рассмотрения, что в скором будущем мы надеемся осуществить.

Считаю своим приятным долгом выразить искреннюю благодарность доктору искусствоведения, профессору Людмиле Григорьевне Ковнацкой, любезно согласившейся ознакомиться с предпечатным вариантом данной публикации. Без деятельного участия Людмилы Григорьевны в изучении и выявлении наследия Г. А. Орлова публикация вряд ли смогла бы состояться. Глубокая признательность доктору искусствоведения, профессору, заведующему сектором инструментоведения Игорю Владимировичу Мациевскому – инициатору проведения серии конференций «Орловские чтения», вдохновившему в свое время составителя на работу над библиографией Генриха Александровича Орлова.

Александр Никаноров

Библиография работ Генриха Александровича Орлова

(дополнительный список)

1. Отдельные издания

1. Древо музыки / ред. Л. Г. Ковнацкая; Предисл. к первому изд. М. С. Друскина. 3-е изд. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2015. 440 с.

2. Статьи в научных сборниках и главы в коллективных трудах

1957

2. Асафьев Б. В. // Советские композиторы: Краткий биографический справочник / сост.: Г. Б. Бернандт, А. Н. Должанский. Л., 1957. С. 43–46.

3. Глазунов А. К. // Там же. С. 145–151.

4. Шостакович Д. Д. // Там же. С. 664–667.

5. Штейнберг М. О. // Там же. С. 667–669.

6. Щербачев В. В. // Там же. С. 675–676.

1958

7. Музыкально-просветительская работа // Музыкальный Ленинград. 1917–1957 / ред.-сост. И. В. Голубовский. Л., 1958.

Глава в книге с таким названием отсутствует. Возможно, оно соответствует каким-то подпунктам из раздела «Музыкальное образование» (с. 227–296) и «Музыкально-лекционная пропаганда» (с. 314–320).

8. Музыкальная печать // Музыкальный Ленинград. 1917–1957 / ред.-сост. И. В. Голубовский. Л., 1958. С. 330–337.

В «Списке...» (л. 17, № 21) раздел назван «Литература о музыке». В книге именно такое заглавие какого-либо раздела отсутствует.

1957/1958

9. Шостакович (род. в 1906 г.). Седьмая симфония, до мажор, соч. 60 (1941). Л.: [Ленинградская филармония], 1957/1958. 6 с.

Вкладыш в концертную программу.

1959–1962

10. Римский-Корсаков Н. А. «Майская ночь» // 50 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1959. С. 175–179; 2-е изд.: Л., 1960. С. 175–179; 3-е изд.: Л., 1962. С. 175–179.

11. Римский-Корсаков Н. А. «Садко» // 50 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1959. С. 184–189; 2-е изд.: Л., 1960. С. 184–189; 3-е изд.: Л., 1962. С. 184–189.

12. Римский-Корсаков Н. А. «Сказка о царе Салтане» // 50 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1959. С. 194–200; 2-е изд.: Л., 1960. С. 194–200; 3-е изд.: Л., 1962. С. 194–200.

13. Римский-Корсаков Н. А. «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» // 50 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1959. С. 200–205; 2-е изд.: Л., 1960. С. 200–205; 3-е изд.: Л., 1962. С. 200–205.

14. Краткий словарь музыкальных терминов // 50 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1959. С. 300–321; 2-е изд.: Л., 1960. С. 300–321; 3-е изд.: Л., 1962. С. 300–321.

1963

15. Шостакович (род. в 1906 г.). Шестая симфония, си минор, соч. 53 (1939). Л.: [Ленинградская филармония], 1963. 3 с.

Вкладыш в концертную программу. Текст перепечатывался в 1964, 1966, 1971 гг.

1964

16. Пауль Хиндемит и его симфония «Гармония Мира». Л.: [Ленинградская филармония], 1964. 4 с.

Вкладыш в концертную программу.

1965

17. Дмитрий Шостакович // Театральный календарь на 1966 год / сост. Л. С. Данилова; под ред. А. Я. Альтшулера. Л., 1965. 25 сент. (5 с.)

18. Сергей Прокофьев // Театральный календарь на 1966 год / сост. Л. С. Данилова; под ред. А. Я. Альтшулера. Л., 1965. 23 апр. (6 с.)

19. И. Ф. Стравинский (род. в 1882 г.). «Агон» (1954–1957), «Поцелуй Феи» (1928). Л.: [Ленинградская филармония], 1965. 6 с.

Вкладыш в концертную программу.

1966

20. И. Ф. Стравинский (род. в 1882 г.). «Свадебка». Л.: [Ленинградская филармония], 1966. 5 с.

Вкладыш в концертную программу.

21. Шостакович (род. в 1906 г.). Десятая симфония, ми минор, соч. 93 (1953). Л.: [Ленинградская филармония], 1966. 4 с.

Вкладыш в концертную программу. Текст перепечатывался в 1969, 1973, 1991 гг.

1967

22. Кара Караев // Театральный календарь на 1968 год / сост.: И. И. Елизарова, В. М. Миронова. Л., 1967. 5 февр. (3 с.)

23. Арнольд Шенберг (1874–1951). Сопровождение к киносцене, соч. 34 (1930). Л.: [Ленинградская филармония], 1967. 2 с.

Вкладыш в концертную программу.

1964–1987

24. Моцарт В. «Похищение из сераля» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 16–21; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 14–19; 4-е изд.: Л., 1970. С. 14–19; 5-е изд.: Л., 1973. С. 14–19; 6-е изд.: Л., 1976. С. 10–13; 7-е изд.: Л., 1981. С. 10–13; 8-е изд.: Л., 1987. С. 10–14.

25. Моцарт В. «Волшебная флейта» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 31–38; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 29–36; 4-е изд.: Л., 1970. С. 29–36; 5-е изд.: Л., 1973. С. 29–36; 6-е изд.: Л., 1976. С. 21–27; 7-е изд.: Л., 1981. С. 21–27; 8-е изд.: Л., 1987. С. 21–27.

26. Бизе Ж. «Искатели жемчуга» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. и авт. предисл. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 219–228; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 213–217; 4-е изд.: Л., 1970. С. 213–217; 5-е изд.: Л., 1973. С. 213–217.

В последующих изданиях книги «100 опер» опера Ж. Бизе «Искатели жемчуга» отсутствует.

27. Массне Ж. «Манон» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. и авт. предисл. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 229–234; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 223–228; 4-е изд.: Л., 1970. С. 223–228; 5-е изд.: Л., 1973. С. 223–228; 6-е изд.: Л., 1976. С. 202–206; 7-е изд.: Л., 1981. С. 202–206; 8-е изд.: Л., 1987. С. 203–207.

28. Римский-Корсаков Н. А. «Майская ночь» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 337–342; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 331–336; 4-е изд.: Л., 1970. С. 331–336; 5-е изд.: Л., 1973. С. 331–336; 6-е изд.: Л., 1976. С. 269–273; 7-е изд.: Л., 1981. С. 269–273; 8-е изд.: Л., 1987. С. 270–274.

29. Римский-Корсаков Н. А. «Садко» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 358–359; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 347–353; 4-е изд.: Л., 1970. С. 347–353; 5-е изд.: Л., 1973. С. 347–353; 6-е изд.: Л., 1976. С. 281–286; 7-е изд.: Л., 1981. С. 281–286; 8-е изд.: Л., 1987. С. 282–287.

30. Римский-Корсаков Н. А. «Сказка о царе Салтане» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 368–373; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 361–367; 4-е изд.: Л., 1970. С. 361–367; 5-е изд.: Л., 1973. С. 361–367; 6-е изд.: Л., 1976. С. 292–297; 7-е изд.: Л., 1981. С. 292–297; 8-е изд.: Л., 1987. С. 293–298.

31. Римский-Корсаков Н. А. «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 378–384; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 371–377; 4-е изд.: Л., 1970. С. 371–377; 5-е изд.: Л., 1973. С. 371–377; 6-е изд.: Л., 1976. С. 300–305; 7-е изд.: Л., 1981. С. 300–305; 8-е изд.: Л., 1987. С. 301–306.

32. Шостакович Д. Д. «Катерина Измайлова» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 555–562; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 547–554; 4-е изд.: Л., 1970. С. 547–554; 5-е изд.: Л., 1973. С. 547–554; 6-е изд.: Л., 1976. С. 384–390; 7-е изд.: Л., 1981. С. 390–396; 8-е изд.: Л., 1987. С. 391–396.

33. Жиганов Н. Г. «Муса Джалиль» // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 604–610; [2-е изд.]: Л., 1968. С. 596–602; 4-е изд.: Л., 1970. С. 596–602; 5-е изд.: Л., 1973. С. 596–602; 6-е изд.: Л., 1976. С. 451–455; 7-е изд.: Л., 1981. С. 439–443; 8-е изд.: Л., 1987. С. 440–444.

34. Краткий словарь музыкальных терминов // 100 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1964. С. 611–627 [2-е изд.]: Л., 1968. С. 603–619; 4-е изд.: Л., 1970. С. 603–619; 5-е изд.: Л., 1973. С. 603–619; 6-е изд.: Л., 1976. С. 461–

475; 7-е изд.: Л., 1981. С. 466–481; 8-е изд.: Л., 1987. С. 467–481.

1975

35. Шостакович (1906–1975). Симфония № 5. Л.: [Ленинградская филармония], 1975. 3 с.

Вкладыш в концертную программу.

Не исключено, что были и более ранние публикации этого текста, однако найти их не удалось, выявлены лишь более поздние варианты, напечатанные в 1991 г. и без обозначения года.

1998–2001

36. Моцарт В. «Похищение из серала» // 111 опер: справ.-путеводитель / авт. идеи М. С. Друскин; ред. Л. В. Михеева; сост. А. К. Кёнигсберг. СПб.: Культ-ИнформПресс, 1998; [2-е изд.]: СПб., 1999; [3-е изд.]: СПб., 2000; [4-е изд.]: СПб., 2001. С. 21–26.

37. Моцарт В. «Волшебная флейта» // Там же. С. 41–48.

38. Массне Ж. «Манон» // Там же. С. 635–640.

39. Римский-Корсаков Н. А. «Майская ночь» // Там же. С. 480–484.

40. Римский-Корсаков Н. А. «Садко» // Там же. С. 495–501.

41. Римский-Корсаков Н. А. «Сказка о царе Салтане» // Там же. С. 510–515.

42. Римский-Корсаков Н. А. «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» // Там же. С. 520–525.

43. Шостакович Д. Д. «Катерина Измайлова» // Там же. С. 583–590.

2010

44. Голоса прошлого: из переписки М. С. Друскина и Г. А. Орлова: [письма 1976–1977 гг.] / вступ. ст. и примеч. Л. Г. Ковнацкой // Этот многообразный мир музыки...: сб. ст. к 80-летию М. Г. Арановского / отв. ред. З. А. Имамутдинова; Гос. ин-т искусствознания. М., 2010. С. 238–258.

2014

45. Орлов Г. А. Автобиография / публ., подгот. текста и примеч. А. Б. Никанорова // Сравнительное искусствознание – XXI век: наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2014. Вып. 1, ч. 1. С. 143. (Примеч.: с. 144–145).

2016

46. Орлов Г. А. Симфония величия человеческого духа [о 5-й симфонии С. С. Прокофьева. Фрагмент из книги: Орлов Г. А. Русский советский симфонизм. М.; Л., 1966. С. 239–246 / публ. Н. Н. Гаврюшенко] // Методические аспекты исполнительской деятельности в детской школе искусств и эстетических центрах: Материалы Шестой зональной научно-практической конференции преподавателей ДМШ и Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 9 дек. 2016 г.). Краснодар, 2016. Ч. 1. С. 17–24.

3. Редактирование

1. 50 опер: история создания, сюжет, музыка / ред.-сост. М. С. Друскин. Л.: Сов. Композитор, 1959. 328 с. Литературная редакция Г. А. Орлова.

2. Из диалогов Игоря Стравинского – Роберта Крафта / пер. с англ. В. А. Линник // Музыка и современность. М.: Музыка, 1967. Вып. 5. С. 265–318.

Предварительные замечания: с. 262–265 – М. С. Друскин. Ред. перевода – Г. А. Орлов.

4. Избранные работы о научной деятельности Г. А. Орлова¹

1. Гаврюшенко Н. Н. Восьмая симфония Д. Д. Шостаковича в свете идей Генриха Орлова // Методические аспекты исполнительской деятельности в детской школе искусств и эстетических центрах: Материалы Шестой зональной научно-практической конференции преподавателей ДМШ и Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, 9 дек. 2016 г.). Краснодар, 2016. Ч. 1. С. 25–26.

2. Гаврюшенко Н. Н. Два форума – Краснодарский и Петербургский (цена одного дня моей жизни) // Вопросы методики обучения в детских школах искусств и эстетических центрах (воспитание личности, внеклассная работа): Материалы Третьей городской научно-практической конференции преподавателей детских школ искусств, эстетических центров и Краснодарского государственного университета культуры и искусств (Краснодар, 12 дек. 2010 г.). Краснодар, 2014. Ч. 4а. С. 119–136.

3. Гаврюшенко Н. Н. «Порядок музыки» в концепции Г. А. Орлова // Орловские чтения: Тезисы Второго международного конгресса (Санкт-Петербург, 1–3 декабря 2014 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2014. С. 6–8.

4. Гаврюшенко Н. Н. Творческое наследие и теоретические основы концепции Г. А. Орлова // Сравнительное искусствознание – XXI век: наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствознания: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2014. Вып. 1, ч. 1. С. 48–68.

¹ В данный раздел включены публикации с 2014 г. Ранее вышедшие статьи вошли в соответствующий пункт основной библиографии Г. А. Орлова, см.: Сравнительное искусствознание XXI века. СПб., 2014. Вып. 1, ч. 1. С. 157–159.

5. Денисов А. В. Генрих Орлов и концепция музыкального языка: *pro et contra* (взгляд из XXI века) // Там же. С. 69–73.

6. Ковнацкая Л. Г. Генрих Орлов: Биограф. очерк // Там же. С. 28–50.

7. Ковнацкая Л. Г. Обзор фонда № 152 (Генрих Александрович Орлов) // Из фондов Кабинета рукописей Российского института истории искусств: Сообщения. Публикации. Обзоры / сост. и отв. ред. Г. В. Копытова; Российский институт истории искусств. СПб., 2016. Вып. 6. С. 331–352.

8. Никаноров А. Б. Библиография работ Генриха Александровича Орлова // Сравнительное искусствоведение – XXI век: наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствоведения: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2014. Вып. 1, ч. 1. С. 146–159.

9. Никаноров А. Б. Опыт библиографии печатных трудов Генриха Александровича Орлова // Орловские чтения: Тезисы Второго международного конгресса (Санкт-Петербург, 1–3 дек. 2014 г.) / Российский институт истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2014. С. 5–6.

10. Свободов А. А. Генрих Орлов и проблемы сравнительного искусствоведения // Сравнительное искусствоведение – XXI век: наследие Генриха Орлова и актуальные проблемы современного сравнительного искусствоведения: Сб. статей и материалов / Российский институт истории искусств; отв. ред. И. В. Мациевский; ред.-сост. О. В. Колганова. СПб., 2014. Вып. 1, ч. 1. С. 80–88.

11. Чудинова И. А. «Древо музыки» Генриха Орлова и теория звуковой жестовости церковного обряда // Там же. С. 74–79.

SUMMARY

I. INTERCONNECTION AND INTERACTION OF THE ARTS

Ihor Macijewski (Saint Petersburg)

**Artistic Culture and History of Ethnic Groups
in the Context of Comparative Art History
(Based on Nomadic Traditions)**

The traditional consciousness of many Turkic and Slavic peoples is characterized by a three-level concept of the structure of the universe that receives its realization both in the temporal (world of the past, the present future) and in the spatial aspects (the world of the gods, the world of man on earth, the world of the underground). The author considers various manifestations of the three-level character in family and calendar rituals, traditional poetry, songs, ethnic music, instruments, choreography, spatial arts, ideas of the music forms of Turkic and Slavic (Eastern and Southern Europe) peoples.

Nataliia Sapunova (Saint Petersburg)

**Synopsia – a Synthesis of Color and Music
or a New Type of Art?**

The article is an intermediate result of the analysis of the study and experimental application of light and sound synthesis carried out by specialists from different areas of scientific knowledge in search of both “new” in art and the implementation of optoelectronic devices to influence the psychoemotional and psychophysiological state of a person.

An interdisciplinary approach allows you to reveal and realize the potential of light and sound phenomena not only from the point of view of the aesthetics of their perception, but also from the point of view of their physical properties.

Larisa Berezovchuk (Saint Petersburg)

**The Past on the Screen, or «Strange Movie»
(Myth-Fighter Jos Stelling vs Myth-Maker
Richard Wagner)**

The film “The Flying Dutchman” by Jos Stelling is unique in its myth-fighting concept. The author in visual images shows the essences of the myth – the phenomenon of the mental. As a result, the destructive nature of archaic and modern myths in relation to the human personality and public consciousness as a whole is disavowed. Stelling critically interprets the myth of Romanticism, one of the apologists of which was the opera composer Richard Wagner. Choosing the plot of his early opera based on the myth of the Flying Dutchman – a demonic creature from the chthonic word, the director created an absurd, but at the same time visually authentic picture of reality, in which the myth-man subordinates the lives of other people. At the same time, as a product of consciousness, it reveals indestructibility, “immortality” – the ability to be transmitted from the past to the future.

Alexander Kazin (Saint Petersburg)

**Not for Profit, but for the Truth.
Cultural and Historical Space of the Script and Film
“The Earth” by Alexander Dovzhenko**

The article is both art history and philosophical and aesthetic research. It is devoted to the interaction of the screenplay and the cinematic realization for the idea of the film director Alexander Dovzhenko upon the film “The Earth” (1930). The author’s focus is on the study of film narration as an ideological discourse about the collectivization of the Soviet countryside with the help of carefully calibrated spatio-temporal film frames that interpret the ongoing social events as ontological characteristics of the global cosmic process.

Denis Mylnikov (Saint Petersburg)

**Close-up of a Person's Face on the Screen
from the Standpoint of a Multidisciplinary Approach
(Karl Theodore Dreyer, *The Passion of Joan of Arc*)**

From the standpoint of a multidisciplinary approach, the article examines a complex of cinematic techniques that allowed Karl Theodore Dreyer to discover in the guise of the main character of his film "The Passion of Joan of Arc" an artistic image that has a unique expressiveness for cinematography. The work of the director and cameraman, mainly with the optics of the camera, as well as with the composition of the frame and lighting, allowed them to capture the appearance of the actress (Rene Falconetti) in a transformed form, contributing to the emergence of convention. On the one hand, such a creative approach to the object being filmed contributed to the concentration of the viewer's attention on the feelings (passions) of the main character, expressed through the facial expressions of her face. On the other hand, thanks to convention, we understand that behind the human passions of Joan, there is an iconographic image of the holy virgin-martyr, which has developed in the fine art, both in the religious – icon painting, and secular – in portraiture.

Olga Evseeva (Saint Petersburg)

**Organization of the Pre-Camera Space
in the Film of Mark Zakharov**

The article is devoted to the study of Mark Zakharov's television films of 1972–1988. The author raises the problem of the influence of theatrical aesthetics on the screen form of representation of reality – the pre-camera space. The director makes extensive use of convention in showing the subject world. This made it possible to express in visual and sound images the worldview of a person of that time and his attitude to the social processes in the country.

Albina Boyarkina (Saint Petersburg)

Victor Kolomiytsov's Equirhythmic Wagner

The article is devoted to the translation of vocal works and the translation work of Viktor Kolomiytsov (1868–1936), who performed the translation of almost all of Richard Wagner's musical dramas. Special attention should be paid to Kolomiytsov's method of translation, which he not only declared, but also applied in the implementation of the equirhythmic translation of librettos and texts for chamber-vocal works.

Michał Martychowiec (Berlin, Germany)

On the Classica. Katsura Imperial Villa

The article is devoted to the concept of classicism in art and the different meanings of this concept. "Classic" in its original sense means: of outstanding, highest value. The modern meaning of the classical or the classics has mixed with the concept of "icons" as a model (also in the meaning of something typical). The contemporary meaning of the classical or the classics has mixed with the concept of "icons" as a model (also in the meaning of something typical). Starting in the reasoning from the definition of "classics of architecture of the twentieth century" given by the Japanese artist and photographer Hiroshi Sugimoto in his album of photographs, the author reflects on the characteristics of the classical work of architecture on the example of the Katsura Imperial Villa.

**II. POLYSYSTEMITY OF MUSIC
COMPARATIVE MUSICAL SCIENCE**

Andrey Denisov (Saint Petersburg)

To the Problem of the Musical Semantics Historical Study

Variants of historical changes in musical semantics are delineated – the preservation of stable general outlines; their disappearance from the memory (its

opposite is the reconstruction of the original source semantics); transformation; radical change. It is proved that a cumulative principle operates the semantics transformation – new values are superimposed on existing ones; the basis of its change is the principle of displacement, when new values shift previous ones. Factors that determine the historical variability of musical semantics: general cultural guidelines operating in a particular era; features of the author's personal consciousness and his creative tasks.

Nikolay Gavryushenko (Krasnodar)

“Music Order” in the Concept of Universal Order

The idea for the order of music was first announced in the article by H. A. Orlov “Structural functions of time in music” (1974). It emphasized Igor Stravinsky' idea for the phenomenon of music is given us to bring order to the relationship between man and time. Music Order [MO] is one of the cross-cutting, pivotal ideas of the book “The Tree of Music”. The development of this concept is carried out in three stages: 1) the aspect of time as a methodological principle (Chapters 1, 2); 2) the core of the problem - the deep root causes of the MO (Chapter 3 “Order”); 3) vectors for further disclosure of the MO idea. The MO functions in the context of a “universal order”. The idea of the MO opens up new perspectives in comprehending the patterns and mental foundations of musical activity within the framework of the “universes” of the West and the East.

Elena Nikolaeva (Moscow)

Musical Avant-Garde of the Twentieth Century: an Inside Look (from the Literary and Epistolary Heritage of Nikolai Korndorf)

N. S. Korndorf (1947–2001) – one of the key figures in Russian music of the last third of the twentieth century, a talented composer, conductor, teacher and music and public figure, whose name is associated with the Moscow Conservatory. Part of his literary and epistolary

legacy was published in the collection of Materials and research (2015). The texts of Nikolai Sergeevich – articles, essays, interviews, letters-show a deep and versatile understanding of the processes of historical and modern development of music, the humanitarian space as a whole. His thoughts on the prospects of the avant-garde of the twentieth century, on the work of modern foreign and Russian composers are distinguished by their originality and non-triviality.

Maxim Karpets (Saint Petersburg)

Performance as an Embodiment for the Nature of Interactive Forms Upon Musical Composition

The abundance of theoretical concepts by authors, performers, theorists and art practitioners became a distinctive characteristic for the artistic culture of the XXth century. Those spectrums of creative concepts used to have a fairly wide palette: from a conscious striving for maximum rationalization of compositional work with sound material to an equally conscious and declared rejection of any deliberate organization of creating a musical product processing. Among this endless variety of artistic concepts, the practice of performance occupies its own special niche. However, deliberately limiting the scope of consideration to the aesthetics of the use of electronic audio technologies in the musical art of academic and experimental trends in recent decades, as an organum for creative activity, in this text make an attempt to identify the nature of performance as the embodiment of the essence of interactive forms of musical composition.

Dinara Bulatova (Saint Petersburg)

String Material as an Important Aspect of the Comparative Morphology of Turkic Bowed Chordophones

Each of the areas of existence of traditional Turkic bowed cultures is characterized by its own sound aesthetics, largely due to the choice of material for the strings. The use of bowed instruments of horsehair and

silk for strings divides the Turkic world into two main typological branches - nomadic and sedentary, with a predominance of the cattle-breeding type of economy in the first, and agricultural in the second, with their intersection in the Central Asian region, which combined both types of materials and, accordingly, there are different systems of artistic and sound thinking. The replacement of hair and silk strings with vein, intestinal, and subsequently metal strings reflects the evolution of the sound thinking of the Turkic peoples.

Pernebek Shegebayev (Taraz, Kazakhstan)

Multidimensional Dombra Monody

In traditional musicology these concepts make couple of contrasts. The Kazakh folk instrumental music can be referred to monodic culture. Polyphony in it is noted in a latent, germinal kind which reveals in variety orchestral use.

At the same time modern researchers point to difficult, ambiguous manifestation of a dombra monody. It is caused by that a melody of the dombrakui, sated of burden's support always seeks for overcoming of the natural set parameters.

It is established that the acoustical perception of two-part fabric kui fixes clearly it as unilinear expansion of musical material. It means that two voices of the dombra-texture are comprehended not from the functional party (that is not as self-contained melodic lines), and as the uniform phonic enriched melody.

III. REFLECTIONS ON THE PROBLEM. ESSAYS

Vladislav Petrov (Astrakhan)

Synthesis of Arts in Instrumental Theater: Juxtaposition of Dramaturgical Layers

The article examines the main types of dramatic comparisons, characteristic of one of the leading musical

genres of our time – instrumental theater. Comparisons of musical, behavioral, visual and verbal layers are presented on the example of works by D. Goode, S. Zagny and S. Leslie. Their joint presence in the instrumental theater dictates the staginess of what is happening on the stage. The more layers are involved, the brighter the event looks. The presence of all these layers is an integral feature of instrumental theater as a genre and dictates its popularity.

Irina Viskova (Moscow)

The Style of Religious Minimalism in the Spiritual Works of Henryk Mikołaj Górecki

The article is devoted to the work of the Polish composer Henryk Mikołaj Górecki. In the early seventies of the XX century, he changes the aesthetics of the avant-garde to traditional values. He begins to work actively in the genres of sacred music. The article discusses the interconnections between the expression means in musical works and their religious content and the use of the term minimalism in this context. The problematics of sacred music is discussed using the composer's works *Ad Matrem* for chorus and orchestra (1971), *Beatus Vir* for chorus and orchestra (1979), *Miserere* for chorus a cappella (1981) as an example.

Lilia Vishnevskaya (Saratov)

Traditional Vocal Polyphony of the Karachays and the Byzantine Liturgical Polyphony

In the article a novel hypothesis is proposed about the typological parallels of the Karachay and liturgical Byzantine singing styles. This hypothesis is based on the materials of the expedition of 1985 to Uchkulan aul (Karachay-Cherkessia); in particular, a song that has been estimated by the Karachay philologists as “a remnant of old of the drawling priestlike singing”. Studying the musical anthropology, history, theory and

general structural elements of folk and early Christian vocal polyphony allows to trace the in-depth affinity of the folklore and church forms of the 'proto-polyphony'.

Guldzahon Jussufi (Viljandi, Estonia)

**The Advantage of Modern Means of Communication
in the Study of the Instrumental Tradition
(on the Example of the Estonian Cannel)**

In conclusion, it can be said that the newer Estonian communication means have a positive effect on folk music contemporary functioning and are closely related to the live music practice. They are effectively used for supporting and maintaining the traditions of the folk culture.

Valery Svobodov (Saint Petersburg)

**Organology, Acoustics and Interdisciplinary
Communications**

The process of the emergence of the organology structure of the chordophony scale is associated with the development of sound pitch intonation; the works of B. A. Struve and the author of the article, studying the relationship of the scale of the instrument with the performed text and the fingering of the chordophone. The research method made it possible to determine the third unknown value (scale of the instrument) using two known values (the text and the fingering of the chordophone). This method expanded the intersubject connections between organology and archeology during the reconstruction of the discovered remains of chordophones.

**IV. BIBLIOGRAPHY OF WORKS BY HENRY A. ORLOV
(ADDITIONAL LIST)**

Compiled by ***Alexander Nikanorov (Saint Petersburg)***

Сведения об авторах

Березовчук Лариса Николаевна – музыковед, киновед, кандидат искусствоведения, доцент, старший научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург)

Бояркина Альбина Витальевна – кандидат филологических наук, переводчик, доцент филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург)

Булатова Динара Айдаровна – этноинструментовед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Вискова Ирина Владимировна – композитор, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Вишневская Лилия Алексеевна – музыковед, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. А. В. Собинова, член Союза композиторов РФ, заслуженный деятель искусств Карачаево-Черкесской республики (Саратов)

Гаврюшенко Николай Николаевич – методист и преподаватель детской школы искусств «Овация» (Краснодар)

Денисов Андрей Владимирович – музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, член Союза композиторов Санкт-Петербурга и International Musicological Society, лауреат премии Правительства Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург)

Евсеева Ольга Михайловна – выпускница аспирантуры РИИИ, свободный исследователь (Санкт-Петербург)

Казин Александр Леонидович – философ, культуролог, доктор философских наук, профессор, научный руководитель РИИИ, заслуженный работник культуры Российской Федерации (Санкт-Петербург)

Карпец Максим Иванович – композитор, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник РИИИ (Санкт-Петербург)

Мартыховец Михал – художник, специалист в области визуальных искусств (Берлин, Германия)

Мациевский Игорь Владимирович – композитор, инструментовед, зав. сектором инструментоведения РИИИ, доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕН и МАИ ООН, заслуженный деятель искусств Украины и Польши (Санкт-Петербург)

Мыльников Денис Юрьевич – киновед, кандидат искусствоведения, младший научный сотрудник сектора кино и телевидения РИИИ (Санкт-Петербург)

Никаноров Александр Борисович – музыковед-кампанолог, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Николаева Елена Алексеевна – музыковед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (Москва)

Петров Владислав Олегович – музыковед, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории, член Союза композиторов РФ (Астрахань)

Сапунова Наталия Петровна – музыкант-исполнитель, ведущая солистка Государственного академического русского оркестра им. В. В. Андреева, инженер (Санкт-Петербург)

Свободов Валерий Александрович – музыкант-исполнитель, инструментовед, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора инструментоведения РИИИ (Санкт-Петербург)

Шегебаев Пернебек Шегебаевич – этноинструментовед, кандидат искусствоведения, профессор Таразского регионального университета им. М. Д. Дулати (Тараз, Казахстан)

Юссуфи Гулджахон – музыковед, этноинструментовед, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки Вильяндийской академии культуры Тартуского университета (Вильянди, Эстония)

СРАВНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ – XXI ВЕК

Статьи и материалы
II Международного конгресса

**Орловские чтения:
Актуальные проблемы современного
сравнительного искусствознания**

1–3 декабря 2014 г.

Выпуск 2

Редактор Е. П. Щеглова
Верстка: И. А. Громова
Корректор С. П. Минин

Подписано в печать 04.05.2021
Формат 60х90/16. Бумага Svetocopy
Гарнитура Book Old Style
Объем 20,25 усл.-печ. л. Тираж 200 экз.
www.artcenter.ru