

МОСКОВСКОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**Память
в искусстве и науке**

Сборник материалов 18-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва
2016

ББК 87.3

П

Ответственные редакторы:
А. М. Валуев, И. Д. Григорьева

П Память в искусстве и науке: Сборник материалов конференции. – М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2016. – 200 с.

ISBN 978-5-906822-45-1

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Память в искусстве и науке», состоявшейся 15–16 апреля 2015 года в Государственном центре современного искусства. Данная конференция является 18-ой в цикле Григорьевских чтений, посвященных памяти известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, доктора искусствоведения В. Ю. Григорьева (1927 – 1997). Среди авторов статей настоящего сборника – специалисты различных областей знаний: музыковеды, психологи, философы, математики и др.

Издание предназначается для широкого круга читателей, интересующихся проблемами междисциплинарных исследований.

ББК 87.3

ISBN 978-5-906822-45-1

© Авторы, 2016

ЭСТРАДНОЕ ВОЛНЕНИЕ
Лекция (Свердловск, 1984 год)¹

Сегодня я побеседую с вами на тему «эстрадное волнение». Тема эта очень болезненная: все мы волнуемся. И я сейчас тоже стою перед вами и волнуюсь, потому что вас много, а я один. А вы от меня чего-то ждёте (может быть, хорошего) — ждёте, чтобы я что-нибудь сказал.

Начну с того, что эстрадное волнение всегда связано с особым состоянием человека — состоянием публичной деятельности. Правда, человек иногда волнуется и сам по себе, — но назвать это состояние эстрадным волнением всё-таки сложно: с таким волнением человек, по-моему, всегда справляется легко. А вот справляется ли он с эстрадным волнением? Эта проблема стоит довольно остро, потому что она связана с успешностью нашей творческой деятельности, которая зависит от очень многих факторов.

На человека, стоящего на эстраде, наш двадцатый век действует с очень большой нагрузкой — гораздо большей, чем девятнадцатый век. Во-первых, исполнители играют в наше время наизусть, чего в девятнадцатом веке, в общем-то, не делалось. Во-вторых, исполнителей сегодня гораздо больше, конкуренция между ними гораздо острее и «злые языки» гораздо длиннее, поэтому надо выступать всегда хорошо.

И вот возникает такая проблема: готовится человек, готовится, выходит на эстраду — а у него что-то не получается. Каждый из вас, конечно же, думает, что на эстраде он играет хуже, чем дома, хуже, чем на уроке, и хуже, чем на генеральной репетиции. Надо сказать, что это убеждение обманчиво и совершенно не верно: на самом деле человек на эстраде всегда играет лучше, даже если он ошибается. Почему же он играет на эстраде лучше? Потому что он находится там в особом состоянии, в котором никогда не находился до этого и никогда не будет находиться после этого.

Мы подходим к особой специфике рассмотрения данной проблемы: что же такое эстрадное состояние и как к нему готовиться?

¹ Расшифровка магнитофонной записи и литературная обработка текста выполнены С.В. Голубковым.

Как это состояние преодолевать и как использовать его преимущественно?

На эстраде человек, будучи в состоянии публичной деятельности, находится один перед многими. Поэтому он должен быть достойным внимания многих, уметь донести до них те сильные качества, которые у него есть. В результате появляется состояние мобилизации всех человеческих возможностей.

В такой степени, как на эстраде, это состояние не мобилизуется нигде, потому что при его возникновении включаются в действие все резервные механизмы, которые есть у человека. Обычно человек действует на пятьдесят процентов своих энергетических ресурсов. Ещё двадцать процентов ресурсов мобилизуется у него при стрессовой ситуации, а тридцать процентов остаётся как неприкосновенный «запас», необходимый для «выживания». На эстраде же у исполнителя мобилизуется и двадцать «стрессовых» процентов, и до пятнадцати процентов из тридцати, остающихся на «выживание», — то есть человек подходит к опасной «черте», которая для его здоровья, так сказать, не всегда полезна.

Как это происходит? Очень просто: организм «выбрасывает» в кровь сахар и гормоны (особенно так называемые стероидные гормоны), которые повышают жизнедеятельность человека и снимают факторы, мешающие его деятельности на эстраде.

Мне пришлось в своё время, будучи студентом консерватории, играть в Малом зале «Кампанеллу» Паганини. Это было третьего мая, а первого мая я поехал за город и играл до вечера в футбол. Во время игры футбольный мяч попал на большой палец моей правой руки и оборвал связки. Боль была страшная. Тем не менее, третьего мая я играл в Малом зале «Кампанеллу» Паганини (с пербинтованной рукой) — говорят, что играл нормально. Причём во время игры я не чувствовал боль, а до и после — чувствовал. Что касается руки, то палец, который не действовал после травмы, на эстраде начал действовать.

И тогда я вспомнил классический опыт с кошкой: когда ей перебивают заднюю ногу, она ковыляет на трёх ногах. Но когда внезапно пускают перед ней мышшь, кошка бежит за ней на четырёх ногах, в том числе на перебитой! Кошка бежит — кот не бежит. (*Смех в зале*). Поэтому можно сделать вывод, что женщины более «устойчивы», чем мужчины.

В Харьковском медицинском институте учёные провели следующий опыт: решили посмотреть, как чувствует себя студент, когда сдаёт экзамен. (Знали, конечно, что он чувствует себя не

очень хорошо). Они поставили в аудитории специальные датчики и с их помощью «снимали» на расстоянии кардиограмму сердца каждого студента. Вот сидит студент, сдаёт экзамен, — а на экране в соседней комнате видна его кардиограмма. И вдруг, во время ответа одного из студентов, профессора буквально переполошились, потому что кардиограмма показала на экране инфарктное состояние! (*Оживление в зале*) Учёные приоткрыли дверь в аудиторию, посмотрели — студент побледнел, но чего-то сидит, «чешет». Затем посмотрели кардиограмму другого студента: у него оказалось предынфарктное состояние. Позже, когда поговорили с этими студентами, выяснилось, что инфарктное состояние возникло у того студента, который был плохо подготовлен к экзамену, а предынфарктное — у того, который был подготовлен прилично. Выяснилось также, что у того, кто был подготовлен прилично, предынфарктное состояние к вечеру исчезло, и на следующее утро сердце было вполне здоровое, — а у того, кто сидел на экзамене с инфарктным состоянием, сердце три дня после этого находилось в очень плохом положении. Так что вывод один: готовьтесь к экзаменам. (*Оживление в зале*)

В Москве был проведён другой опыт. Когда шофёр вёл машину по Садовому кольцу, неожиданно переключили светофор. Машина сразу «подрезала» угол, кто-то из прохожих выбежал на проезжую часть — в результате у шофёра три раза возникло предынфарктное состояние.

Я это говорю к тому, что человек, находясь в условиях повышенной опасности (а эстрада — это источник повышенной опасности), попадает в очень тяжёлое для деятельности своего сердца, мозга и всего организма состояние. Ведь на эстраде появляется опасность «забыть» и опасность «срезаться» — две главные опасности, которые мы иногда преувеличиваем. Опасность «забыть» — нагрузка на нашу память, опасность «срезаться» — следствие недоученного или переученного произведения, «части» которого плохо «стыкуются» между собой.

В то же время, на эстраде проявляются не только эти («плохие») качества, но и «хорошие». Эстрада даёт нам радость творчества, потому что надо честно сказать (и вы все это знаете, но мы иногда немножечко это недооцениваем): настоящее искусство рождается только на эстраде, только в публичной деятельности. Сколько и как бы вы ни играли до публичного выступления (на любой репетиции, в классе или дома), искусство при этом не рождается, — хотя мы склонны думать, что оно всё-таки рождается, и

говорим: «Ну, ладно. Там рождается больше, тут рождается меньше...» Нет! На эстраде возникает нечто принципиально новое, потому что искусство рождается не у вас, а в головах слушателей. И если вы плохо, неправильно делаете свое дело, то в головах слушателей не родится тот образ, который вы «здорово» себе представляете.

Вспоминают, как Нежданова плакала горючими слезами во время своего дебюта в партии Антонида, — а публика ее освистала. После этого спектакля один известный певец сказал ей: «Если ты будешь плакать на эстраде, то слушатели будут смеяться! Наоборот, они должны плакать, а ты должна внутренне смеяться. Тогда будет правильно».

Ощущение радости творчества рождается в силу того, что, будучи на эстраде, человек выходит на совершенно особый энергетический уровень. Поэтому, обобщая, надо сказать, что эстрада служит не только стимулятором нашей творческой деятельности, не только «выводит» нас в область подлинного искусства, но и дарит нам особые состояния, которые «цементируют» нашу деятельность и придают ей высокий смысл. Эти состояния надо только приветствовать.

Итак, что же делает человек на эстраде? Он выходит, дрожащий, на эту эстраду и поскорее хочет с нею уйти, чтобы забыть то состояние, которое у него возникло, вытеснить его из памяти. Это неправильно: я повторяю, что эстрадное состояние надо желать, к нему надо стремиться, — только тогда вы не будете бояться эстрады.

Но как это сделать? Римский-Корсаков писал, что эстрадное состояние и эстрадное волнение обычно обратно пропорциональны качеству подготовки исполнителя. Карл Флеш говорил: «Скрипач всегда должен быть подготовлен на двести процентов, потому что сто процентов у него обязательно «съест» эстрадное волнение».

Есть ли люди, которые не волнуются? Первым, кто поставил вопрос об эстрадном волнении, был Леопольд Ауэр, который в своей книжечке «Моя школа игры на скрипке» написал о том, что эстрадное состояние — это опасное состояние, поскольку это проверка нервной системы. А в зависимости от состояния нервной системы далеко не все музыканты годятся для выступлений на эстраде. Например, он «поставил крест» на Мироне Полякине как на «самом выдающемся скрипаче современности» только потому, что у него была очень слабая нервная система (Ауэр считал, что

этот скрипач был одарён не менее гениально, чем Паганини): когда Полякин выходил на эстраду, он каждый раз «умирал» там, то есть был не в состоянии играть на уровне своих полных способностей, не мог целиком реализовать их на эстраде.

Как же надо готовиться к эстраднему состоянию и что можно сделать полезного в этом смысле? Давайте сначала посмотрим, что можно делать исполнителю с точки зрения чисто музыкантской, а не психологической, — то есть посмотрим, как надо заниматься, чтобы на эстраде чувствовать себя хорошо.

Когда я спросил Давида Фёдоровича Ойстраха, волнуется ли он, выходя на эстраду, Давид Фёдорович Ойстрах сказал, что он всегда безумно волнуется. Если же у него волнение недостаточное («мало» волнения), он пугается: значит, у него нет нужной энергии для выступления. Ойстрах оценивал своё состояние правильно: «запас» энергии, которая нужна для выступления, должен готовиться заранее, — иначе мы выходим на эстраду без «запаса прочности». Как любое сооружение строят с «запасом прочности», так и мы должны «строить» играемое произведение (а вместе с ним и исполнительский процесс, и процесс общения со слушателями) с большим «запасом прочности» — с теми самыми «двумястами процентов», о которых говорил Флеш.

Ойстрах выработал для себя надёжную программу действий. Он говорил, что до тех пор, пока не изучит все мыслимые «варианты» произведения, никогда не выносит его на эстраду: «Я на эстраде буду, как «пьяный». Если я «протопчу» узкую «дорожку» — я «свалюсь в кювет». Мне нужна широкая «дорожка» — тогда я, может быть, «удержусь» на эстраде».

Я был свидетелем двух уникальных случаев, когда Давид Фёдорович ошибался на эстраде. Один раз он внезапно остановился, играя сольный концерт в сопровождении фортепиано: подошёл к роялю, посмотрел в ноты, сделал паузу, усмехнулся публике, улыбнулся, покачал головой, начал играть сначала и играл очень хорошо. Хуже у него дело обстояло в Париже: Ойстрах начал играть финал Концерта Чайковского — *(напевает)* «та-та-та, та-та-та, та-та-та», — и пять минут играл эти «та-та-та», а оркестр играл дальше. *(Оживление в зале)* Он «поймал» свою партию только через пять минут. Это очень насторожило Давида Фёдоровича и заставило его дополнительно готовиться к выступлениям (позже я скажу, что он делал в этом смысле).

Итак, мы видим, что даже крупных исполнителей подстерегает на эстраде какая-то опасность. Но эта опасность ни в коем слу-

чае не должна быть в ущерб музыке. Вспомните, как Рахманинов писал об Антоне Рубинштейне — о том, как тот гениально играл, и об одном случае, когда Рубинштейн начал играть «Исламея» Балакирева и в середине «спутался», начал импровизировать в стиле самого Балакирева (да так, что это было даже лучше, чем Балакирев). Потом, по воспоминаниям Рахманинова, он «поймал» текст, закончил пьесу правильно, но обозлился на себя и следующее произведение играл очень сосредоточенно и верно, — однако из-за этого исчезла вся поэзия его исполнения.

Не исчезает ли и у нас поэзия исполнения, когда мы слишком сосредоточиваем своё внимание на чисто технологической стороне дела? Боимся где-то ошибиться, «срезаться»... Да и комиссия обычно смотрит на наше исполнение примерно так: «Ага, ошибся! Уже, значит, балл ниже». Правда, на приёмных экзаменах в Московскую консерваторию мы говорим абитуриентам по-другому: «Не бойтесь ошибаться. Бойтесь плохо играть. А ошибки — это все могут ошибаться».

Теперь о «вариантах». Что такое «варианты»? Я объясняю обычно так: «варианты» — это исполнение «разных» произведений. Потому что музыкальное произведение, как вы знаете, «бесконечно», «бездонно»: оно включает в себя весь пласт культуры, контекст прошлой эпохи, контекст нашей эпохи, концепцию исполнителя и многие другие вещи. Исполнитель же, выстраивая свою концепцию произведения, «строит» также и «поле» замысла, в центре которого оно находится, — тогда произведение оказывается не «изолированным», а «включённым» в широкую сферу связей, ассоциаций. И в этой «оболочке» исполнитель чувствует себя очень хорошо, так как у него возникает много разных «путей-дорожек». Вот почему Давид Фёдорович Ойстрах обладал способностью менять на эстраде аппликатуру, штрихи и даже план исполнения: он был «свободен» (не «скован»), и это давало ему дополнительный источник силы и уверенности.

Возьмём теперь второй аспект проблемы, который состоит в подготовке чисто психологической, а не музыкантской.

У меня в консерватории занималась одна студентка, которая буквально «умирала», выходя на эстраду: она всегда становилась «бледнее полотна», тряслась и, конечно, многое «теряла». Как-то я её спросил: «Сколько ступенек ведёт из артистической в Малый зал?» Она говорит: «Не знаю». (А там, в консерватории, есть ступеньки, и очень часто исполнители, уходя со сцены Малого зала и забыв про эти ступеньки, «валились» с них, вместе с инструмента-

ми) (*Смех в зале*) Тогда я повёл её в артистическую, посадил на стул и говорю: «Раскрой инструмент. Теперь посмотри, сколько шагов до этих ступенек. Посмотри на эти ступеньки. Посмотри, сколько шагов до того места на эстраде, где ты встанешь. Поклонись, настрой скрипку. Обернись, поклонись ещё раз, как будто ты кончила, посчитай назад шаги...» И так далее. Я заставил её сделать так три раза и после этого сказал: «Посиди и мысленно, про себя, проделай этот путь ещё раз».

На следующий день эта студентка должна была играть в Малом зале. Она вышла на сцену и сыграла очень спокойно, потому что хотя бы путь до того места, где она стояла, был ей известен. (*Оживление в зале*) Таким образом, студентка облегчила себе часть «работы».

Когда Леонид Борисович Коган приезжал в город, где никогда до этого не выступал (или в какой-либо незнакомый зал), он будил концертмейстера даже ночью и заставлял его «пилить» свою партию, а сам выходил на сцену и играл — с тем, чтобы привыкнуть к новому месту и звуку, то есть создать себе дополнительную «атмосферу».

Итак, к эстраднему состоянию можно готовиться и психологически. Но это не самое главное. Самое главное заключается в том, что это состояние меняет на эстраде все человеческие рефлексы, его отношение к инструменту и к музыке. Можно сказать, что на эстраде мы находимся не только в «ином» состоянии, но и в «ином» времени: если человек обычно «включён» в текущее время и понимает, что такое «настоящее», то на эстраде он из «настоящего» «выключен». На эстраде человек как бы «раздвоен» и находится в «двух» временах: в «прошлом» и в «будущем». «Настоящее» время для него не существует — сейчас я вам скажу, почему.

Первое, что происходит с исполнителем на эстраде, — у него «сдвигается» субъективный отсчёт времени. На эстраде человек «считает» время быстрее, поэтому и играет быстрее. Известно, что после концерта педагог нередко говорит своему ученику: «Как же так? На репетиции ты играл нормально, а на эстраде «загнал» произведение». Это происходит потому, что на сцене ученик находится в «другом» времени.

Впервые учёные обратили внимание на это явление, когда готовили космонавтов и давали им «тест на время» — отсчёт про себя двадцати секунд. В зависимости от того, как человек считывал эти двадцать секунд, можно было определить, быстрее у него внутри «течёт» время или медленнее. Самый «устойчивый»

во времени космонавт, который когда-либо был, — это Гагарин: разбуди его среди ночи, и он считал ровно двадцать секунд. Никакие ситуации не могли его вывести из этого предельно точного отсчёта времени. Это был поразительный феномен, который с тех пор ни разу не повторился: ни один из космонавтов так считать не может. Но когда Гагарин сел в ракету, и ему сказали: «Считай двадцать секунд», — то даже он, «устойчивый» человек, просчитал двадцать секунд за шестнадцать секунд (то есть отсчёт времени стал у него более быстрым). А когда Гагарин приземлился после полёта, он просчитал двадцать секунд за тридцать секунд (то есть время для него «замедлилось»).

Так же и у нас на эстраде «убыстряется» внешний ход времени и «замедляется» ход времени внутренний. Это даёт нам возможность как бы «раздвоиться», ведь разница во времени оказывается довольно существенной: опыты показали, что исполнитель, играющий на эстраде, находится в отношении «настоящего» времени с отставанием в двадцать секунд.

Когда Штефан Руха на Международном конкурсе имени Чайковского играл Двадцать четвёртый каприс Паганини, на сцене неожиданно «взорвался» прожектор. Зал «ахнул», — а он продолжал играть, как ни в чём не бывало. Мы, сидевшие в зале, подумали: какая у музыканта устойчивость техники! (И комиссия тоже так подумала). Однако через двадцать секунд до него «дошло», и он начал... *(Смех в зале)* Как мы говорим, «кошпырять». Потом увидел, что всё вроде нормально, и продолжал играть хорошо.

Такие случаи были неоднократно зафиксированы на плёнку, и каждый раз «разброс» во времени «отставания» составлял примерно от пятнадцати до двадцати, двадцати пяти секунд. Для чего нам нужно это знать? Ещё Шаляпин говорил о своих выступлениях, что на эстраде всегда есть как бы «два» Шаляпина. «Один» Шаляпин поёт в полный голос, а другой стоит рядом и критикует: «Э-э, батенька, ты здесь недотянул, здесь перетянул, а здесь поёшь, как в «солёную» бочку».

Такое «раздвоение» деятельности и контроля на эстраде происходит у артистов «тотально», поскольку мы не можем во время исполнения контролировать (то есть непосредственно «направлять») наш игровой процесс: сознание исполнителя «затуманено» на эстраде волнением, оно должно «предвосхищать» то, что мы будем играть, и поэтому «направлено» одновременно и в «будущее», и на контролирование того, что делается в «настоящем» (правильно это делается или неправильно). Собственно говоря, на

эстраде мы должны контролировать даже не сам процесс, а степень его совпадения (или несовпадения) с тем, что для нас желательно и необходимо (другими словами, фиксировать, есть ли отклонения от этого процесса).

Ещё раз подчеркну, что такое состояние появляется только на эстраде. Воссоздать его в реальной обстановке нельзя, потому что оно вызвано «накачиванием» организма сахаром и гормонами, учащением пульса, повышением давления, учащением дыхания и прочими обстоятельствами, которые мы не можем воспроизвести в реальной ситуации. Следовательно, эстрадный опыт надо рассматривать как ценнейший опыт, который мы должны бережно хранить и стремиться к его воспроизведению.

Когда человек находится на эстраде, с его аппаратом происходит ещё одна трансформация: высокая энергетическая «накачка» организма приводит к тому, что мышцы начинают плохо нас слушаться. В результате мы либо начинаем играть «топорно», либо стараемся как-то «расслабиться», что-то «сделать» со своими мышцами, и наши движения получают другую «регулировку». Здесь нас тоже подстерегает некоторая опасность: ведь если мы заучиваем одно точное, «узкое» движение, на эстраде оно попадает в очень сложную систему координации, потому что и мышцы, и мозг, и весь наш организм действуют уже по-другому, и воспроизвести это вроде бы выученное, хорошо «затренированное» движение оказывается нелегко. Более «широкое» же движение, которое заранее «сделано» исполнителем «вариантно» и осмысленно, воспроизводится на эстраде гораздо легче.

Таким образом, «прохождение» многих «вариантов» произведения, изучение какого-либо трудного места разными динамическими оттенками (*piano*, *forte*, *fortissimo*, *pianissimo*), разными штрихами и разной аппликатурой помогает нам найти на эстраде тот самый «путь», о котором говорил Давид Фёдорович Ойстрах.

Если же проанализировать, где и когда мы ошибаемся на эстраде, то окажется, что ошибки у нас всегда строго запланированы. Во-первых, очень много ошибок бывает в начале выступления. Выходит человек, у него — «розовый туман» перед глазами, «ватные» ноги... А Ойстрах говорил об этом: «Если «розовый туман» перед глазами у вас исчез, значит, в вас погиб артист». И когда Хейфеца спросили, волнуется ли он, Хейфец сказал: «Чёрт побери! Я что, не человек?..» «Розовый туман» и состояние максимального волнения перед выходом на сцену начинает постепенно «уходить»,

когда человек берёт скрипку, извлекает из неё звуки и радуется про себя: «Ага! Всё-таки уже играю». (*Оживление в зале*)

Но эта перемена состояния очень опасна. Я был свидетелем одной ошибки Леонида Борисовича Когана, когда он играл Первый концерт Вьетана в Большом зале консерватории. В этом концерте есть место, где нужно играть подряд три восходящих пассажа, и сразу же после этого — нисходящий. Коган «срезался» именно на последнем. Потом, в разговоре, он объяснил мне причину своей ошибки: «У меня первый пассаж, я сыграл его — ага, хорошо. Второй пассаж — ну, здорово. Третий пассаж — ну, вот теперь, значит, всё нормально... И рука «захотела» в четвёртый раз «идти» вверх. А тот пассаж оказался — «идти» вниз. Видимо, я слишком перехвалил себя, «забыл» о том, что, так сказать, должна делать рука, и с трудом «сорвал» её вниз». Очевидно, что здесь нас подстерегает опасность.

Вторая опасность. Начинает человек играть, к примеру, Скрипичный концерт Брамса. Вступление вроде бы играет неплохо. Волнение у него постепенно начинает уходить, уходить, уходить — и уходит ниже «нормы». (Внимание при этом тоже «теряется»). Дальше человек играет экспозицию, где всё для него ясно: главная партия, связующая, побочная, заключительная... И тут начинается разработка, где деление структуры более дробное, — а он уже привык играть крупными кусками, из-за чего тоже может быть плохой результат. Далее. Сыграл человек кульминацию, сыграл каденцию, «подошёл» к коде. Все знают, что кода Скрипичного концерта Брамса — вернее, её окончание: (*напевает*) «там, та-ра-та-там», — идёт «на два», с резким сдвигом темпа. И вот человек уже сыграл почти весь Концерт («вроде бы хорошо»), — но очень многие солисты всё-таки начинают здесь ошибаться, потому что их внимание к этому времени уже «уходит» («вроде всё в порядке»). А внимание всегда надо «держат» до самого конца.

Все эти ошибки связаны, так сказать, со структурой деятельности и структурой формы. Но иногда бывают и ошибки, которые зависят от того, что человек что-то недоучил или переучил. Ну, если недоучил, — всем ясно, что можно ошибиться. Но если переучил?.. Обычно мы переучиваем какой-либо трудный пассаж. Если мы «подходим» к такому пассажи, который вроде бы выучен «здорово» («вот так»), а предыдущий «кусочек» выучен не очень хорошо, то у нас всегда остаётся высокая степень внимания именно к предыдущему «куску» (волнение-то на эстраде — тоже «вот так»), и из-за этого часто происходит «срыв» даже выученного пассажа.

Поэтому опытные педагоги (к примеру, Ямпольский) говорили: «Лучше всё немножечко недоучить, чем что-то переучить», — то есть, по их мнению, «ровность» выучивания должна быть максимальной, тогда «колебания» внимания на эстраде не будут так болезненны.

Вообще, «колебания» внимания на эстраде — это самый страшный фактор, который очень часто приводит к ошибке. Внимание постоянно должно быть «на уровне». Выработка в себе постоянного внимания, «ровного» ко всем местам, — очень важное условие для того, чтобы не ошибаться во время игры.

Но иногда бывает и так: человек ошибается в том или ином месте, неизвестно почему. Это значит, что где-то у него не «сработал» механизм «предвосхищения» того, что он должен делать дальше (где-то «не замкнулась цепь»). Вот, например, какая история случилась в Москве. Один наш скрипач (очень хороший) постоянно «срезался» в Концерте Бетховена, в одном и том же месте: один раз «срезался», второй раз, третий раз... А ему предстояло вскоре ехать в Америку и играть там этот Концерт. Как же быть с тем, что он три раза «срезался» в том самом месте? (Ну, не так, чтобы «срезался», но где-то что-то у него немножечко не получалось). Скрипач стал чувствовать явную опасность, явное волнение: «подходя» к этому месту, он уже непроизвольно «зажимался» и ошибался. Поэтому он пошёл к психологу: «Так и так... Иначе я не поеду». Психолог внимательно выслушал скрипача и сказал: «Всё очень просто. «Подходя» к этому месту, вспомни, как ты вставал, с какой ноги. Что ел. Яйцо ел — с какого конца разбивал, солил, не солил. Хлеб мазал маслом или не мазал. И после того, как ты всё это вспомнишь, «вернись» на эстраду: ты это место уже «пройдёшь»». *(Смех в зале)* Этот метод называется «отвлечением внимания». Он очень действенный: если у вас есть «наработанная» ошибка — значит, надо просто «увести» от неё сознание, и всё будет хорошо.

Абрам Ильич Ямпольский тренировал «увод» сознания очень интересным и очень хорошим для студентов способом — вы сейчас это поймёте. Допустим, студент ошибся на уроке один раз, и в том же самом месте — другой раз. Ямпольский в таких случаях говорил: «Когда ты будешь дома играть это место, поставь рядом книгу Дюма «Три мушкетёра» — ты давно её читал? Вот читай и играй — так, чтобы у тебя это место «шло» само собой, то есть «выключи» верхний уровень сознания. Пусть играют сами пальцы». Этот метод «отвлечения внимания» он всегда советовал чело-

веку, который ошибался. «Раздвоение» внимания нужно тренировать обязательно, потому что «уводить» его можно только перед тем местом, которое не получается: ведь очень часто ошибка возникает именно из-за того, что внимание неожиданно «включается» там, где оно не должно «включаться», и мешает исполнительскому процессу.

А можно ли заранее предугадать, ошибётесь вы на концерте или нет? Оказывается, каждый из нас «знает», когда он ошибётся. Вы скажете, хорошо бы «соломку подстелить»... Так вот, есть способ, как это сделать. Дело в том, что мозг человека имеет особый «центр ошибок», который всегда безошибочно реагирует на то, что сейчас будет ошибка (надо только знать, как он реагирует на это), и когда вы «подходите» к тому месту, где вы можете ошибиться, — что-то вдруг начинает «не так быть», как до этого. Например, до этого вы «не видели» зал — и вдруг вы начинаете его «видеть». Или ваши руки до этого были нормальные — и вдруг они стали «ватные» (или, наоборот, «тяжёлые»). Или вдруг вы начали думать о том, что вы будете играть дальше. Всё это означает, что сейчас у вас может быть ошибка: об этом сигнализирует ваш организм.

То же самое происходит, когда вы сидите в комнате — и вдруг «начинают» тикать часы, то есть вы внезапно начинаете слушать их тиканье. Следовательно, у вас непроизвольно возникает обострённое внимание, — а это, в свою очередь, приводит к ещё большому его обострению. Когда у нас возникает такой «пик» внимания и мы начинаем «слушать» свои часы, это означает, что в голову пришла очень интересная мысль и её надо срочно «удержать» и зафиксировать («не пройти мимо»); известно, что многие открытия были сделаны именно путём обращения внимания на своё внимание — то есть на то, как оно реагирует на внешние события.

Внимание к собственной игре, к собственному состоянию на сцене надо тренировать. Но нельзя «вмешиваться» в игру, надо только «смотреть» со стороны: «Нормально идёт? — Нормально. — Нормально? — Нормально...» Когда что-то вдруг начинается «ненормальное», надо сразу «увести» внимание, начать вспоминать нечто отвлечённое, — и через несколько секунд вы благополучно «вернётесь» на сцену (когда опасное место «пройдёт» и внимание «восстановится») и «пойдёте» дальше.

Без состояния «раздвоенного» внимания невозможно полноценное воплощение музыкального замысла, потому что замысел исполнителя должен быть не «скован», а «свободен». Когда он

целиком реализуется на сцене в непосредственном двигательном акте и в непосредственной двигательной форме, он неизбежно несёт на себе «пути» этой формы и этого исполнительского акта, поэтому вы заранее начинаете «программировать» в изучаемом произведении только то, что можете сделать в нём реально.

Но факт остаётся фактом: на эстраде человек, как правило, делает не только то, что он, так сказать, должен делать, но и то, что он делать не должен. При этом то, что человек должен делать, он делает в двояком смысле: иногда он ошибается (чего он, конечно, не должен делать), — но иногда он делает и то, чего не может сделать в обычной жизни. На эстраде исполнитель обретает «находки», обретает «проникновение» вглубь произведения и авторского замысла, вглубь собственных двигательных возможностей и сил. Другим словом, эстрада служит своего рода «генератором» идей.

Все крупные музыканты, с которыми мне приходилось беседовать (в первую очередь, скрипачи, которых я слышал на сцене: Ойстрах, Коган, Стерн, Менухин, Хейфец, Франческати и многие другие), говорили в один голос, что самые большие откровения к ним приходили только на эстраде. Они всегда стремились на эстраду, потому что могли там не только «проверить» свой замысел («действен» ли он для публики), но и обрести то, чего не могли обрести в обычной ситуации.

Психологи, исследуя этот феномен, пришли к выводу, что человек обязательно должен готовить себя к эстраде психологически. К сожалению, мы очень много готовимся к ней технологически и художественно-эстетически, но не психологически — поскольку мы не готовимся к тому состоянию, в которое «попадаем» на сцене, и к тем ошибкам, которые там бывают (не «программируем» этих ошибок).

А вот Ямпольский «программировал» ошибки. Когда я пришёл заниматься в его класс и должен был через какое-то время выступать на одном вечере, он мне сказал: «Ты знаешь, что. У тебя пока плохо тренирована память, ты ошибаешься. И ты обязательно ошибёшься на эстраде. Давай с тобой потренируемся, как ты будешь там ошибаться. *(Оживление в зале)* Вот давай, играй. И когда я тебе махну рукой, ты ошибись». *(Смех в зале)* Он махнул мне рукой — я ошибся. Ещё раз махнул рукой — я опять ошибся. Затем он сказал: «А теперь давай так. Вот ты сам, в самом неожиданном месте, вдруг ошибись». Это оказалось для меня гораздо труднее, чем ошибиться по знаку педагога, — но всё-таки я тоже

ошибся. «Вот теперь, — сказал Ямпольский, — у тебя выработана «устойчивость» к ошибкам. Теперь ты ошибаться не будешь». И действительно: когда я вышел на сцену, я играл без ошибок. Почему? Потому что я «научился» ошибаться.

Леонид Борисович Коган рассказывал, как Хейфец однажды собрал у себя «кружок» музыкантов (включая самого Когана) и показывал, как посредственный скрипач, который безумно боится эстрады, «играет» Четвёртый концерт Вьетана. По словам Когана, это исполнение представляло собой «собрание» типичных ошибок: звук скрежетал, «скрипач» ошибался, повторялся, «искал»... Все вокруг покатывались со смеху. «Но, — говорил Коган, — я тогда воочию убедился в том, что Хейфец прекрасно знает все недостатки скрипачей, все их ошибки — всё, что бывает на сцене». Отсюда можно сделать вывод, что Хейфец знает весь «спектр» игрового процесса, все «полюса» действий исполнителя на эстраде. Это первый момент.

Второй момент заключается в том, чтобы психологически готовить себя к эстраднему состоянию. В своё время были проделаны соответствующие опыты; например, педагог внушал студенту: «Вот давай так. Ты сейчас как будто стоишь на эстраде...» Ямпольский провёл такой эксперимент с Безродным, когда тот ещё был мальчиком (ему было десять или одиннадцать лет). Ямпольский говорил Безродному: «Вообрази себе, что ты находишься на эстраде и что вот здесь, перед тобой, сидят Ойстрах, Хейфец, Менухин, — а вот здесь, с краешку, сижу я. Ты очень волнуешься и будешь сейчас очень плохо играть. Ну-ка, давай». И действительно: Безродный стал «очень плохо играть». «Вот, — сказал ему Ямпольский, — пойми: такое состояние будет у тебя на эстраде. Вот так ты будешь играть, если будешь заниматься так, как до этого занимался». (*Оживление в зале*) Таким образом, Ямпольский находил способы «моделирования» будущего сценического состояния интуитивно.

Иосиф Гофман, знаменитый пианист прошлого, говорил: «Для того, чтобы ваши соседи не ругались, что вы очень много занимаетесь, играйте дома так, как вы играете на эстраде, — тогда будет звучать музыка, и соседи шибко обижаться на вас не будут». Так вот: «как на эстраде»... Когда мы занимаемся на инструменте, то часто делаем далеко не те «дела», которые нужны нам для эстрадного исполнительства: дома мы очень много повторяем, ошибаемся, играем «рвано», «кусками», — а когда, наконец, «собираемся» на уроке, педагог нам говорит: «Ну, давай ещё разочек это место

повторим... Давай теперь ещё разочек его закрепим». Но на эстраде-то мы играем один раз! Ни «закрепим», ни «повторим» — ничего уже не сделаешь! Когда же мы будем тренировать это состояние? Ведь здесь требуется именно тренировка «целого», потому что на эстраде идёт только целостный исполнительский процесс, который мы, к сожалению, очень мало тренируем дома. Из-за того, что дома мы занимаемся «рвано», «рваное» проявляется и на эстраде.

Нередко бывает, что приходит ученик на урок, играет плохо и оправдывается: «А у меня дома всё получалось». Действительно: дома он десять раз ошибся, двадцать раз сыграл правильно — получилась «сборная солянка» («вроде бы всё получается»). Идя на урок, он тоже знает, что если ошибётся — «ну, ничего, можно повторить». А может быть, нельзя ошибаться на уроке? Так же, как и на эстраде? Ауэр, когда кто-то из его учеников ошибался в классе, не слушал его дальше и выгонял с урока — с тем, чтобы в следующий раз ученик пришёл на урок и играл уже без ошибок. Значит, и это — действенный метод.

Но вернёмся к проблеме «воссоздания» эстрадного состояния в обычных условиях. Феномен «раздвоения» внимания очень сложен и трудно тренируем: есть лишь один способ «раздвоения» внимания, который мы можем применить в работе. Этот способ был изобретён для обучения переводчиков технике синхронного перевода — когда человек, слышащий чужую речь, должен тут же переводить её в свою (слышать чужое, а произносить своё). Как это можно сделать? Оказывается, есть очень простой способ этому научиться: слушая последние известия, надо повторять вслед за диктором текст — сначала с отставанием в одно слово, потом — в два слова, и, наконец, — с отставанием на целую фразу. В результате память будет занята воспроизведением текста, а мозг — обработкой и выдачей информации. Таким образом, человек может осознанно «раздваивать» своё внимание.

Осознанному «раздвоению» внимания (как способу действия) мы тоже мало обучены. А на эстраде внимание само «раздваивается» — и даже «растраивается», из-за чего мы тоже расстраиваемся. (*Оживление в зале*) Оно ведь направлено, во-первых, на то, как мы играем, во-вторых, на то, что мы должны играть, и, в-третьих, на то, как реагирует на нашу игру комиссия: как она смотрит на нас, улыбается или не улыбается. (*Оживление в зале*) И как смотрит твой педагог. Здесь нужно сказать, что педагог при выходе ученика на эстраду оказывается для него «мешающим элементом». По-

этому Ямпольский, например, прятался очень далеко в зале, чтобы студент не видел его во время игры: ведь студент привыкает смотреть на педагога и по его мимике видеть, нравится ему игра или не нравится. А вы посмотрите, что делается с педагогом, сидящим в зале, когда играет его ученик. (*Смех в зале*) Если даже не слушать игру ученика, а только смотреть на лицо его педагога, можно всё понять о том, как он играет.

Один из наших участников Международного конкурса имени Чайковского обратился после прослушивания к Давиду Фёдоровичу Ойстраху: «Я, конечно, понимаю, что вы — председатель жюри и не можете мне сказать, как я играл. Но мне кажется, что на Втором туре я всё-таки играл неплохо, потому что видел, как улыбалась комиссия». Ойстрах же покачал головой и сказал: «Бойтесь улыбающейся комиссии: значит, она нашла, за что вам снизить оценку». (*Смех в зале*)

Итак, педагог неизбежно оказывается «включённым» в систему вашей деятельности на сцене. Когда вы выходите на эстраду, то оказываетесь вдруг «изолированным»: педагога рядом нет. Вы начинаете жадно «искать» его, поскольку до этого были к нему «прикованы». Если же вы «находите» педагога и видите, что он волнуется, то его волнение сразу же передаётся и вам. Поэтому некоторые моменты самостоятельного поведения на эстраде (в первую очередь — независимость от контакта с педагогом) тоже надо тренировать.

В спорте сейчас введено обязательное «моделирование» всех психологических ситуаций. Оказывается, спортсмен не может выполнить свою «миссию», если он не в состоянии «просчитать» про себя («проглядеть», «увидеть», «прочувствовать»), как он будет прыгать, бегать или играть. Почему? Потому что в этом случае у него будет тренирован не «внутренний» процесс поведения, а только чисто «внешний»: внешне игра как бы есть, но внутренние состояния, в которых «протекают» эти действия (в реальной обстановке), остаются для него неизвестными, и в результате человек сталкивается с новыми психологическими факторами, которые тоже должны быть «выучены». Следовательно, психологическая подготовка обязательно должна войти в сферу нашей деятельности.

Теперь посмотрим, как реагируют разные типы нервной системы на эстрадное поведение. Есть два типа нервной системы: «слабый» и «сильный». «Сильный» тип — волевой, устойчивый — на эстраде тоже устойчив: он успешно выдерживает стрессовые

нагрузки. Если ему снизить «потолок» высокой стрессовой нагрузки (предположим, до трёх четвертей), на эстраде он покажет не улучшение своей деятельности, а её ухудшение. «Сильному» типу необходимо эстрадное волнение, почти вплотную подходящее к максимальной «черте», — то есть ему надо предельно волноваться, чтобы на эстраде хорошо чувствовать себя и превзойти свои прежние результаты. «Слабый» же тип, наоборот, не сможет превзойти свои прежние результаты, если его стрессовая нагрузка на эстраде будет соответствовать «сильному» типу: «слабому» типу необходимо резко снизить этот «пик».

Естественно, нельзя считать, что, предположим, все женщины обладают «слабым» типом нервной системы, а все мужчины — «сильным»: иногда бывает совершенно наоборот. Такое разделение зависит не от пола, а от состояния человеческой психики, и каждый из вас может проверить это на себе: спросите себя, какие слова вам нужны перед выходом на эстраду. Если вам необходимо «стимулирование» («давай, покажи, на что ты способен», «ты здорово играешь, хорошо», «иди и предельно, так сказать, выдай всё, что ты можешь»), то у вас «сильный» тип. Если же вам надо сказать так: «Ну, ничего, всё будет нормально...» (*Оживление в зале*) Волнение пройдёт, ты успокоишься и сможешь играть, подготовлен хорошо», — значит, у вас «слабый» тип нервной системы.

Однако некоторые вещи говорить человеку перед выступлением нельзя. Например, говорят: «Не волнуйся». Нельзя говорить «не волнуйся», потому что если вам это сказали, у вас неизбежно возникает мысль: «Ага, значит, волнуясь...» (*Оживление в зале*) «Не волнуйся» можно сказать только человеку, обладающему очень «сильным» типом нервной системы. А типу «среднему» и, тем более, «слабому» говорить такие вещи не рекомендуется.

Ямпольский перед выходом ученика на эстраду приходил к нему в артистическую и говорил: «Ну, давай с тобой попробуем, как ты начнёшь играть. Про себя пропой начало — масштабным звуком, в темпе... Пропел? А теперь начни играть. Два-три такта... Молодец». Подобное «стимулирование» начала игры — очень важный момент: это тренировка «вхождения» в эстрадное состояние.

Давайте теперь посмотрим, на каких произведениях обычно разыгрывались крупные исполнители перед выступлениями на эстраде. Леонид Борисович Коган, например, выходя в первый раз играть Первый концерт Шостаковича, в артистической играл Капризы Паганини. Шеринг, выходя в первый раз в Москве играть Концерт Брамса,

играл в артистической Сонаты Баха. Почему? Потому что с Каприсами Паганини и с Сонатами Баха для Когана и Шеринга, соответственно, были связаны их высшие достижения на эстраде, и благодаря этому репертуару они как бы возобновляли необходимое им эстрадное состояние. Ойстрах советовал некоторым своим ученикам, сильно боявшимся эстрады: «Перед выступлением поиграйте то произведение, которое вам больше всего удавалось на эстраде, — тем самым вы «вспомните» состояние, в котором тогда находились». Такая тренировка своего психологического состояния — тоже очень хороший способ.

Крупные пианисты (на моей памяти — многие из них) никогда не разыгрывались в артистической и даже не «трогали» там клавиатуру, потому что перед этим они шли в зал, «трогали» ту клавиатуру, на которой будут играть, и сохраняли в пальцах её ощущение. Ведь та клавиатура, которая стоит в артистической, — это «другая» клавиатура.

Хорошие певцы тоже никогда не расппеваются в артистической. Они делают «гха-гха, гха-гха», — то есть согревают своё горло и «пробуют» связки — действуют они или не действуют: действуют — значит, всё хорошо. Не расппеваются они потому, что здесь «другая» акустика. Выходит, эстрадное состояние ими тоже учитывается и, так сказать, своеобразно «моделируется».

Очень важно знать также вот о чём. Я никогда не забуду, как Миша Вайман разыгрывался перед артистической в Малом зале, во время отбора на очередной международный конкурс (в Брюссель), и мешал этим комиссии, которая слушала конкурсантов. И вот выходит Ямпольский, подходит к Вайману (а я почему-то оказался рядом) и говорит ему: «Миша, у тебя и так не очень устойчивая интонация. Зачем ты играешь гаммы? Ты лучше поиграй начало твоей вещи, чтобы настроить слух на ту интонацию, которую будешь сейчас играть». И Миша Вайман надолго запомнил этот совет. Вообще, Ямпольский считал, что категорически нельзя играть технологические упражнения перед выходом на эстраду, потому что это нарушает художественный процесс. Надо готовить себя к эстраде целиком художественно, ожидать от неё именно художественного эффекта (и готовить его тоже).

Ещё о тренировке психологического состояния перед эстрадой: какой должен быть предконцертный режим артиста? Эстрадное волнение начинается у нас за три дня до выступления и заканчивается через день после него. Значит, всего пять дней мы находимся в особом состоянии.

Все знают, что «пик» спортивной формы — это то самое лучшее состояние спортсмена, когда рождаются рекорды. В спорте иногда говорят, что человек «недогорел», «перегорел», «сошёл» с «точки» своего «пика»... Но ведь мы, музыканты, тоже иногда «сходим» с этой «точки» и не достигаем своего «пика»! И в этом виноваты мы сами, потому что, «включившись» в предконцертный режим (который уже и есть наша «игра»), мы ничего не имеем права «менять» или учить: мы должны заниматься только целостным процессом и тем, чтобы придать ему (а также нашей концепции и «пониманию» музыки) максимальную устойчивость, максимальную красоту, максимальную глубину и ёмкость. Если мы что-то начнём в этот период «менять», это неизбежно создаст некоторые затруднения в игре.

Когда лучше репетировать в предконцертный период? Обычно репетируют накануне. Хуже этого быть ничего не может: категорически нельзя репетировать накануне. Спортсмены знают об этом прекрасно, а музыканты почему-то совершенно не принимают это во внимание. Если вы репетируете накануне, то очень трудно удержаться от того, чтобы не сыграть «в полную силу». Да ещё педагог вам говорит: «Ну, давай, соберись! Давай, «выложишься», как ты будешь завтра играть!» Вот вы и «выкладываетесь». А на следующий день «пик формы» у вас «съедет»: вы уже не сумеете накопить силы, необходимые для концертного выступления. Комиссии Международных конкурсов имени Чайковского отмечали, что те участники, которые репетируют накануне, на репетиции играют хорошо, а «на туре» — плохо; те же участники, которые репетируют в «свой» день, плохо играют на репетиции, зато хорошо играют программу перед комиссией. Почему? Потому что утром они репетируют как бы на «голодном минимуме» (понимая, что вечером им надо будет играть перед публикой) и в результате как бы «сокращают», «удерживают» свои эмоции — для того, чтобы не «разыгаться». Очевидно, лучше всего репетировать либо за два дня, либо в день концерта: это безопасно. Репетировать же накануне выступления весьма рискованно.

Второе. Опытные педагоги стараются планировать свои занятия так, чтобы примерно за месяц (или даже за два месяца) они могли репетировать со своим учеником только в то время суток, когда он будет выступать на эстраде. Время суток тоже играет особую роль: если вы всегда репетируете в одно и то же время, вам хорошо удаётся сохранить эстрадную «форму». Если же вы будете репетировать в разное время суток, то создадите себе дополнительные трудности.

Теперь о поведении педагога перед ответственным выступлением его студента. Скрипач Рубен Агаронян, готовясь к Международ-

ному конкурсу имени Чайковского (в то время он уже учился у Когана, после смерти Янкелевича), при встрече как-то сказал мне: «Я, наверное, в Конкурсе участвовать не буду. Коган мне всё время говорит: здесь у тебя недостаток, здесь плохо звучит, здесь тебе надо подработать... И делает много замечаний. Зачем же мне играть на Конкурсе, что же у меня «хорошего» в игре? Что я там могу показать, если у меня всё «плохое»?..» Однако через день он прибежал радостный: «Всё! Начал хвалить. *(Оживление в зале)* Я буду играть на Конкурсе». И остальные два месяца Коган уже «железно» его хвалил: всё только хвалил, хвалил, хвалил, хвалил, создавая тем самым «базу» уверенности ученика.

А ведь очень часто бывает, что педагог чуть ли не накануне концерта (на репетиции) ещё продолжает делать вам замечания: «Здесь надо то, тут надо это...» А уже поздно! Уже «поезд идёт», и «на ходу» ничего не сделаешь. И каждому надо учитывать возможности своей психики: там, где возникла психологическая устойчивость, уже ничего делать не надо (и даже вредно). Учёт всех этих моментов при подготовке к концерту чрезвычайно важен.

Теперь вот о чём. Если вы всё-таки ошиблись на эстраде, это могло произойти по трём причинам. Первая причина: вас подвела память. Дифференцируйте для себя проблему: не вы плохой исполнитель, не педагог ваш плохой (который вас так плохо «научил») и не вы так плохо занимались. Просто где-то вы недоучили произведение, и вас подвела память — значит, не разработан процесс «опережения» того, что вы должны делать на эстраде, и вы играете «нота в ноту». Непосредственно смотря в ноты, вы играете эти самые ноты.

Как же тренировать процесс «раздвижения» внимания, если подводит память? Надо для себя уяснить, что вас подводит не память (ведь вы знаете произведение), а просто вы не можете «отделить» одно от другого — то есть не можете сначала хорошо представить себе, что вы будете делать («далеко» представить), а потом свободно это реализовать.

С этим моментом связана проблема чтения с листа. Не все могут похвастаться, что они хорошо читают с листа, — однако я не встречал ни одного замечательного исполнителя, который делал бы это плохо. Все крупные исполнители блистательно читали с листа — совсем не потому, что они специально учились этому, а потому, что они были блистательными исполнителями. Для того, чтобы читать с листа какое-либо произведение, нам нужны две вещи. Во-первых, надо хорошо знать его структуру, основные черты авторского стиля, типичные фактурные, аппликатурные и прочие приёмы — то

есть «блоки», из которых «составлено» практически любое произведение. Во-вторых, надо уметь «опережать» глазами текст.

Давид Фёдорович Ойстрах говорил, что если исполнитель, читая с листа, не может «опережать» глазами на четыре такта то, что он играет, — он не умеет читать с листа, потому что «нота в ноту» никто с листа не читает. Сам Ойстрах сначала «проглядывал» текст глазами, затем начинал играть — и его глаза «уходили» вперёд, а игра «отставала». Говорят, что Лист «опережал» глазами текст на целую страницу: он сначала тоже «проглядывал» глазами эту страницу, затем переворачивал её и начинал играть. Однажды Лист играл с листа произведение молодого композитора и не успел перевернуть последнюю страницу; молодой человек кинулся к роялю переворачивать, а Лист ему и говорит: «Не надо! Я знаю, что там дальше будет», — и точно сыграл, «что там дальше будет».

Таким образом, «предвосхищение» того, «что будет» («разделение» игры и внимания), можно, оказывается, тренировать чтением с листа. Например, для тренировки «разделения» внимания на один такт попросите вашего товарища вести линейку по нотному стану. Посмотрите на первый такт перед тем, как товарищ его закроет, и начните играть — а он должен вести линейку дальше, равномерно закрывая ею текст. Такая игра сначала покажется вам сложной, потом — более-менее лёгкой. Этот метод связан с приёмами скорочтения, которые распространены сейчас довольно широко: человек читает страницу «быстрым охватом», то есть примерно в десять, двадцать раз быстрее, чем обычным «проговариванием».

Итак, «уход» глазами от игры — это один из способов тренировки. Дальше — о тренировке психологической устойчивости («запаса прочности»). Однажды Виктор Пикайзен устроил Давиду Фёдоровичу Ойстраху истерику: он кричал, что не будет играть на Третьем туре Международного конкурса имени Чайковского, потому что погода стоит жаркая, руки у него потеют и из-за этого он не может сыграть финал Концерта Чайковского: соскальзывают пальцы со струн. Давид Фёдорович (а это происходило в его квартире) пошёл на кухню, открыл все газовые конфорки, зажёл их и одел на Пикайзена пальто. Когда воздух прогрелся, он трижды заставил его сыграть финал Концерта в полтора раза быстрее! После такого «упражнения» Пикайзен совершенно спокойно вышел на сцену Большого зала консерватории и сыграл программу. В данном случае Ойстрах создал ему не физический, а психологический «запас прочности»: скрипач понял, что можно играть в жаре, в

пальто, быстрее обычного — и у него всё-таки «получается».
(*Оживление в зале*)

Это пример создания психологического «запаса». Игра на репетиции в убыстренном темпе даёт вам определённую уверенность, что темп, в котором вы будете играть на эстраде, не «предельный»: вы можете сыграть быстрее. Вы можете сыграть и сложнее: сделав при подготовке более сложные «варианты» отдельных мест, вы усложните себе задачу — подобно тому, как раньше, в древности, к ногам бегунов на тренировках привязывали гири, и на соревнованиях, когда эти гири снимали, спортсмены бежали легко. На подобном методе «усложнения задачи» строил (в значительной степени) свой подготовительный процесс Ямпольский. Уже после его смерти мне удалось издать Каприсы Донта в его редакции — с виртуозными «вариантами»: авторский текст был как бы «погружён» Ямпольским в более сложные, виртуозные «варианты», и если ученик целиком играл «вариант» этюда, то сам этюд оказывался для него очень лёгким, — а без выучивания «варианта» этюд казался очень сложным. Главная цель такого процесса — уменьшение сложности исполнительской задачи путём временного увеличения её сложности.

Теперь надо сказать насчёт того, может ли исполнитель немножечко «выпить» (чего-нибудь «крепкого») перед выступлением — например, валерьянку, шоколад, кофе, триоксозил, элениум, седуксен или какие-нибудь подобные вещи. Давайте разберём проблему с этой точки зрения: стоит ли нам применять такую терапию?

Учёные провели следующий опыт: развели транквилизатор (типа седуксена или триоксозила) в подслащённой воде, дали её выпить мухе — и муху сразу слопал паук. После этого паук сплёл паутину, уменьшённую по масштабу и искажённую по форме. Вот такая же будет и ваша игра после приёма лекарств: приняв успокоительную таблетку, вы надолго «успокаиваетесь» от музыки и от вашего эстрадного состояния, которое только и надо приветствовать! Другим способом обрести это состояние вы не сможете и в результате начисто «изолируете» себя от него. При этом внешне вы можете сыграть более-менее прилично, — но это будет гораздо ниже ваших возможностей, и ради этого не стоит идти на такую жертву.

С другой стороны, возбуждающие средства (алкоголь, валерьянка, шоколад, кофе, «чайфирь» или что-нибудь в этом роде) создают, наоборот, выброс энергии и подъём тонуса. Вроде бы это снимает

волнение, и вы с удовольствием выходите на эстраду, — но учтите, что при этом ваше эстрадное волнение сразу же «складывается» с вашим тонусом (а тонус и так дополнительно высокий), и в результате у вас получается очень быстрый «провал» ниже «черты», за которой вы уже не способны контролировать исполнительский процесс. Поэтому процесс будет идти у вас «крупным помолом» и, конечно, «собьётся» начисто. В общем, никакие такие способы не годятся.

Какие же способы годятся? Есть два надёжных способа. Первый способ — аутогенная тренировка («молитву чудную твержу я наизусть»): надо твердить про себя особое «заклинание». Сейчас я вам расскажу о «заклинании», которое твердил Лемешев, выходя петь на эстраду после трёх инфарктов в возрасте более семидесяти пяти лет (текст этого «заклинания» порекомендовал ему один из наших самых опытных психотерапевтов). Перед выступлениями Лемешев твердил про себя: «Вот я выхожу на эстраду — старый дурак с тремя инфарктами. Зачем же я лезу на эту эстраду? Ну, хорошо: Козловский лезет — и пускай себе лезет. А зачем же я-то лезу? Вот я выйду на эстраду и увижу, что в зале сидит много пожилых людей моего возраста. Для них я — «их молодость»: они меня слышали в молодые годы, слышали, как я хорошо пел. Как бы я сегодня ни пел, они меня примут, им я доставлю удовольствие. Это мои друзья, я буду петь для них. Я увижу в зале и много молодёжи. Конечно, у меня уже голоса нет, — но у кого сейчас есть голос? *(Смех в зале)* Сейчас ведь все шепчут в микрофон, напевают, — а напевать и я могу. Что нужно молодёжи? Им нужна лирика. Вот лирика-то как раз у меня есть, это моя сильная сторона. К тому же я всё-таки Народный артист, и это тоже для них что-то значит. Я буду петь для них. Наконец, я увижу в зале своих врагов. Как бы я ни пел, всё равно они скажут, что я пел плохо. Ну и чёрт с ними». *(Смех в зале)* И вот, когда Лемешев выходил после этого в зал, для него масса слушателей была уже не безликой массой, а дифференцированной: он знал, для кого и как он будет петь, поскольку имел точно обозначенную цель, и это приводило его в совершенно спокойное состояние, необходимое для артиста.

Тот же Козловский, который выходил петь и в восемьдесят лет, однажды исполнял на концерте «Серенаду Арлекина» («О, Коломбина, нежный, верный Арлекин») и забыл слова. Однако он не растерялся и пропел так: «О, дай мне личико своё, туда-сюда, поцеловать». *(Смех в зале)* Конечно, публика наградила его аплодисментами за то, что человек не растерялся.

Об очень хорошей японской скрипачке Масуко Усиодо, игравшей на Международном конкурсе имени Чайковского, Давид Фёдо-

рович Ойстрах написал в статье, что эта скрипачка не получила Первую премию только из-за того, что растерялась на эстраде: когда она начала играть Концерт Чайковского и у неё оборвалась струна «ми», скрипачка пошла в артистическую, заменила струну и начала играть заново. В результате она потеряла Первое место и получила только Второе. Что же она должна была сделать? Взять у концертмейстера скрипку и продолжать играть! Тогда она получила бы Первое место одна, вне конкуренции. Очевидно, что поведение на эстраде должно быть продиктовано определённым смыслом.

Итак, подготовка к эстраднему исполнению должна быть всесторонней: нужно знать, что делать, если оборвётся струна, если забудется текст и так далее. Никогда не надо останавливать свою игру в классе, когда вас останавливает педагог. (*Оживление в зале*) Потому что этим вы «тренируете» ошибку. Лучше играть немножечко дальше и остановиться там, где вы сочтёте возможным это сделать. Однако очень часто бывает так: ученик продолжает играть, а педагог говорит ему: «Что же ты не останавливаешься? Я тебя останавливаю, а ты не останавливаешься!» Надо учитывать, что на эстраде появляется инерция процесса, которая «несёт» вас, как русло реки, и «сбивать» её нельзя. Об этом тоже надо думать.

Для того, чтобы чувствовать себя на эстраде хорошо, есть и терапевтическое средство (помимо всяких «заклинаний»): это сахар. Нужно взять пять-шесть кусков быстрорастворимого сахара и чуть-чуть воды; примерно за пять, десять минут до начала выступления можно разжевать его и запить. Что при этом происходит? Сначала спросим, почему у вас (и у меня) перед выступлением, так сказать, «ватные» ноги и «розовый туман» перед глазами? Потому что от волнения у нас сжат желудок. Сжатый желудок «перехватывает» большой круг кровообращения, и в результате плохо снабжаются кровью ноги и голова. Недостаток кровоснабжения приводит к этому ощущению «розового тумана». Сахар же «распускает» гладкую мускулатуру желудка, кровь начинает идти нормально, человек розовеет, прекрасно себя чувствует и хорошо играет на эстраде. Перед выходом на сцену сахар употребляют Рихтер и Стерн, употреблял Ойстрах и большинство других выдающихся музыкантов. Это апробированный способ; правда, большое количество сахара тоже вредно. (*Оживление в зале*) Но, во всяком случае, это более-менее безопасно.

И ещё одно. Если вам перебежит дорогу чёрная кошка, не ходите на концерт этой дорогой: обойдите другой дорогой или пропустите кого-нибудь перед собой. Соблюдайте приметы и амулеты. (*Оживление в зале*) Когда этот вопрос обсуждался у нас, в консерватории, на

Совете факультета, каждый педагог высказывал очень много полезных в этом отношении соображений: каждый поделился, какой амулет он носит у себя в кармане, в футляре и так далее. А Галина Семёновна Козолупова сказала: «Я точно знаю самый лучший способ избежать волнения. Надо играть без нижнего белья». *(Смех в зале)*

Товарищи, я благодарю вас за внимание. Если у вас есть ко мне вопросы по этой теме — пожалуйста, я с удовольствием на них отвечу. Конечно, я сегодня, может быть, многого не затронул, — но попытался, по крайней мере, обрисовать ситуацию.

(Вопрос из зала, неразборчиво)

Когда Давид Фёдорович Ойстрах в первый раз вышел дирижировать, он действительно не волновался и был совершенно спокоен; после концерта он объяснил мне, почему: «Когда ты стоишь со скрипкой и от тебя всё зависит, тогда ты волнуешься. А когда тыходишь к оркестру и от тебя ничего не зависит (потому что эти «лабухи» могут так тебя «облажать»), ты совершенно спокоен». *(Смех в зале)*

(Вопрос из зала, неразборчиво)

Надо выходить на эстраду, как бы «уценивая» своё состояние и снижая свои «претензии». Очень часто человек выходит и думает, что он сейчас что-то «покажет». И действительно, он что-то «показывает», — но лучше бы он не «показывал» этого. *(Оживление в зале)* Это совсем не нужно. Ямпольский говорил: «Не играй лучше, чем ты можешь играть». Это очень верное высказывание. Надо играть на эстраде чуть «сниженно» по сравнению с тем, как вы играли до этого, — то есть оставлять психологический «запас». Настраивать же себя нужно на то, что публику ты не порaziшь («ты не Паганини»), но сыграешь так, как ты можешь сыграть; что на эстраде ты будешь не шокировать кого-то своим техническим аппаратом, а музицировать. Ты будешь думать о музыке: музыка — это твоя любовь и цель жизни. Ты стараешься донести эту музыку до слушателя, чтобы он почувствовал её и порадовался вместе с тобой. Радостное состояние творчества на эстраде — это первый, важнейший момент.

Второй момент. Перед выходом на сцену надо говорить себе так: «Что бы на эстраде ни случилось, я сделал всё для того, чтобы исполнение было хорошим. Я уверен, что у меня получится, потому что сделал для этого всё: я сделал то, другое, третье, обыграл, порепетировал. Я уже давно не ошибаюсь, это у меня выучено». Надо уметь воспитывать в себе такое отношение.

Третий момент. Когда вы выходите на эстраду, надо видеть конкретных слушателей. Перед тем, как выйти, надо сказать себе: «Я выйду в зал и увижу много слушателей» (или «я увижу мало слушателей», или «я увижу одну комиссию»). «Я буду играть для них. Моё внимание сначала «уйдёт» в зал, «посмотрит» всё и затем «возвратится» на эстраду. Больше я не буду отвлекаться ни на что: я буду думать только о музыке». На чём лучше сосредоточить своё внимание во время игры? У исполнителей-струнников идеальная точка — точка ведения смычка по струне, потому что это и динамичная, и в то же время вроде бы статичная точка «производства» звука (очень хорошая точка). Если человек удерживает на ней «минимальный» круг своего внимания, тогда «максимальное» внимание он отдаёт «будущему» — то есть тому, что он должен делать. Если же его внимание будет «гулять» по залу, тогда он может потерять «контакт».

И четвёртое. Надо всегда думать, что это — не последнее твоё выступление. (*Оживление в зале*) Что ты ещё много раз выйдешь на эстраду и каждый раз будешь выходить на неё и уходить с неё с чувством радости, с чувством выполненного тобой долга — долга перед музыкой. Тогда настрой человека на «хорошее» (но не на «максимальное», а на «среднее») приведёт к тому, что он почувствует себя раскрепощённым и сможет сделать больше, чем если он будет настраивать себя на «максимальное» и тем самым «сорвётся».

(Вопрос из зала, неразборчиво)

Нужно во время выступления ученика постараться быть максимально незаметным и ни в коем случае не реагировать ни на что. Наши крупные педагоги всегда показывали в этом отношении идеальную выдержку: они сидели, разговаривали (или молчали), занимались своими делами — как будто играет не их ученик. И ученику было от этого гораздо легче (комиссии, я думаю, тоже).

(Вопрос из зала, неразборчиво)

Если дома вы занимаетесь упражнением «на язык» и у вас начинает дёргаться, сокращаться мускулатура рта, то на эстраде она будет сокращаться без помощи вашего языка, — а каждый знает, что насколько хорошо у исполнителя-духовика «трясётся» язык, настолько хорошее у него получается staccato. (*Оживление в зале*) Поэтому тренировка такого состояния до выступления на эстраде немножечко готовит к выходу той энергии, которая естественным образом выходит у человека в момент стрессовой деятельности. Здесь, безусловно, можно найти «точки связи», и если в

этом состоянии вы пробуете играть дома, то вы можете понять, какое состояние будет у вас в момент напряжения на эстраде. Причём эстрадное напряжение психологи считают «положительным», и только боязнь «забыть» или «срезаться» — «отрицательным». А само эстрадное состояние, как я уже говорил, — это наиболее «положительное» человеческое состояние, способствующее вдохновению, «озарению», «выходу на поверхность» интуитивных процессов и всего самого лучшего, что есть в человеческой психике.

Конечно, ни один артист никогда не выходит на эстраду «абсолютно готовым»: каждый выходит в «область поиска». Но я могу рассказать вам об одном случае, который произошёл на Международном конкурсе имени Сибелиуса. У нас в консерватории учился студент из Прибалтики по фамилии Сэпп. Он был весьма слабым студентом (если не сказать больше) и еле-еле окончил консерваторию. Через некоторое время его послали поиграть на Международном конкурсе имени Сибелиуса от Прибалтики («ну, пусть поиграет на Первом туре»). Сэпп ехал туда с абсолютной уверенностью, что это его единственная возможность выехать и поиграть на международном конкурсе. Играл он совершенно «спустя рукава», не сосредоточившись, — просто стоял и музицировал. Ну, «в последний раз» человек играет... *(Смех в зале)* А комиссия пропустила его на Второй тур: стоит человек, играет свободно, раскованно, не волнуется («ага, значит, что-то есть»). На Втором туре (это вообще невероятно, что он туда прошёл) Сэпп играл так же свободно и ещё более «спустя рукава». В результате он прошёл на Третий тур и получил премию. *(Смех в зале)* Вот вам и парадокс: не подготовлен, не способен, — а получил премию! Почему? Потому что он, так сказать, не ставил себе задачу «поразить» кого-нибудь. Он ставил другую задачу: постоять и поиграть в собственное удовольствие, получить радость от того, что наконец-то «дорвался» до конкурса и поиграл. *(Оживление в зале)* Пожалуйста, вы можете проверить это на себе — я думаю, у вас тоже будет успех.

(Вопрос из зала, неразборчиво)

Вопрос сложный. Если педагог говорит: «Это тебе очень нужно и обойтись без этого нельзя», — я считаю, что педагогу надо поверить. Если студент не верит педагогу, когда тот даёт ему какое-либо произведение, — значит, у этого студента с педагогом неладно (не только в этом произведении, но и в чём-то другом), потому что такое недоверие не может быть единичным случаем. В

то же время, если студент не может найти в произведении то, что заинтересовало бы его, — значит, студент настроен «оппозиционно» к этому произведению и не хочет в нём ничего искать. Потому что если там действительно есть музыка, она всё-таки останется для него музыкой. Музыка есть красота, и можно, так сказать, любить её меньше или больше, но нельзя относиться к ней совсем безразлично. Я думаю, что надо «поискать» в себе заинтересованность в этом произведении, поверить педагогу, поиграть и убедиться, что педагог прав. Потому что он всё-таки имеет опыт.

(Вопрос из зала, неразборчиво)

Вы прямо затрагиваете проблему энергии другого уровня — энергии, с которой должен играть музыкант и которая отличается от обычной жизненной энергии. Это проблема сложная, и я думаю, что мне будет трудно объяснить её вам здесь и сейчас.

(Голос со сцены) Поблагодарим Владимира Юрьевича за интересную лекцию.

(Аплодисменты)

А. А Бобровская, В. Д. Уваров

ПАМЯТЬ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА ВОСТОКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ

Художественная память искусства можно проследить на примере искусства таписсерии. В современной жизни объемно-пространственная таписсерия многогранна по своей стилистике, разнообразна и неоднозначна. В наше время таписсерия приобрела совсем иной вид, свободу исполнения, разнообразие материалов и техник. Таписсерия стала способна задавать различные стили, художественные образы, нести в себе определенную философскую концепцию. Таписсерия в результате интеграционного взаимодействия с различными видами творчества ассимилировала изобразительные приемы и знаковые системы новейших авангардных течений. В таписсерии последовало развитие нетрадиционных форм художественного выражения. Это воплотилось в таких формах современного искусства как акции и перформансы, инсталляции, концептуализм, инвайронмент и многие другие. Современное искусство таписсерии, в свою очередь, опирается на богатый культурный пласт древней истории таписсерии, сохраняет память о ней.

В связи с использованием новых форм и техник современная таписсерия стала более походить на скульптуру, созданную из специальных материалов, чем на привычный ковер с древними орнаментами той или иной эпохи. В искусстве текстиля получили свое воплощение появившиеся в начале XX века в живописи ассамбляжи — пластические картины, возникающие при расположении на плоской поверхности разнородных объемных предметов и материалов. Затем путем монтажа в пространстве разнообразных промышленно или кустарно изготовленных объектов стали создаваться масштабные инсталляции — это уже круглые скульптуры, которые можно обойти со всех сторон.

В конце XX века в области текстиля многозначность употребляемых терминов, охватывающих огромный фактический материал, разнообразие творческих концепций делали вопрос обозначения художественного объекта крайне сложным и являлись серьезным препятствием для проведения полноценного исследования. Этим и была вызвана настоятельная необходимость введения в наш научный обиход нового термина "таписсерия" как единого международного понятия в искусстве текстиля, ранее не нашедшего должного места в работах российских искусствоведов. Термин "таписсерия" был введен В.Д. Уваровым в научной статье, опубликованной в 1991 г. [1].

Преодоление иллюзорности картинного пространства и выход к трехмерным конструкциям — основная тенденция живописного авангарда начала XX в. Особое значение приобрела костюмная таписсерия, которую можно образно назвать "искусством подвижного текстиля", потому что ее формы взаимосвязаны с кинетикой тела манекенщика. Сходность функций и таких существенных характеристик, как конфигурация и взаимосвязь с пластикой человеческого тела позволяют нам, при всей своей относительности, обозначать подобные формы таписсерий, представленные на человеческой фигуре, как авангардный, в какой-то степени театрализованный костюм. Артистическое прочтение сложных духовных проблем, придало определенную философскую ориентацию формам костюма, изменило его имидж [2].

Проанализируем изменения в таписсерии на примере конкретных современных художников. При всем разнообразии жанров и техник исполнения, многие современные таписсеры совмещают современный авангардистский дух с первоисточником — древней восточной таписсерией, корнями уходящей в доисторические века.

Рассмотрим творчество казахского таписсера Малика Флоберовича Муканова.

Цитата автора: «Современная казахстанская таписсерия — интересное и перспективное художественное явление. Её быстрое станов-

ление и развитие в течение нескольких десятилетий в изобразительном искусстве Казахстана объясняется благоприятностью национальных традиций. Прикладные искусства вышивки, кошмоваления и ковроделия в совокупности стали базой для формирования этого вида декоративного искусства. Неся в себе традиции казахского декоративно-прикладного искусства, таписсерия прочно заняла свое место в современном изобразительном искусстве Казахстана.

Искусство таписсерии отличает от других изобразительных техник повышенная декоративность художественного языка, характерная тканая текстура, богатство цветосочетаний и теплота материала, сотканного руками, а его создание — это штучный, трудоемкий и дорогостоящий процесс. К сожалению, именно это обстоятельство рождает зачастую ложную ситуацию, в которой удобно закамуфлировалась спекуляция технологией ручного ткачества. Она выражается в том, что если, какое-либо произведение изобразительного искусства в наши дни соткано вручную, то оно якобы обладает безоговорочной «художественной» ценностью.

Такие таписсерии — архаичные по своей сути и принципу создания, без выраженной авторской концепции, не несущие в своей структуре изобразительной образной системы, и, в которых не присутствует усилие художника по поиску того единственного образа и композиции выражаемой темы, являются продуктами сугубо самостоятельного характера, но не современной художественной культуры.

В противовес этому, считаю, что надо относиться к своему творчеству, как к Пути художника, наполненного вдумчивым, внутренне цельным и искренним чувством созидания. И на этом пути, применяя декоративно-символический изобразительный язык искусства таписсерии, вести неустанный поиск новых технологических приемов, необычных художественно-стилевых решений в духе современной эстетики, а также, интересных и запоминающихся зрительных образов, раскрывающих философско-этнографические и исторические аспекты бытия казахской нации в прошлых, настоящих и будущих временах» Малик Флорович Муканов.

Другим представителем памяти искусства Востока является японская художница Акико Сато. Её авторская инсталляция под названием «Приют для чувства» является установкой из каркаса, кружева, стекловолокнистых листов, пены и звуков. Проект основан на личной истории Акико Сато и истории, а следовательно, памяти хорватского традиционного кружевоплетения. С помощью десяти кружевниц она создала портативную кружевную палатку, которая символизирует дом.

"Сопоставляя элементы кружева, мастерство женщин, колыбельные матери, Акико пыталась создать "убежище для чувств".

Таписсьер Фаиг Ахмед работает с узорами азербайджанских ковров, превращая плоские изображения в скульптурные пространственные объекты и смешивая элементы ковров ручного плетения с формами из стеклоткани. Тем самым он демонстрирует динамичное развитие Азербайджана, его движение к современности. Инсталляция на нитях «Без названия» преобразует двухмерную плоскость обычного ковра в трехмерное пространство, нарушая обыденность взгляда и традиционность восприятия.

Мэнди Грир (Mandy Greer), известная также под псевдонимом mandymama, по образованию художник-иллюстратор, декоратор, имеет степень по работе с керамикой. Она занимается вязанием крючком. Мэнди — лауреат многочисленных премий и конкурсов, известные во всём мире галереи и музеи современного искусства приглашали её для проведения персональных выставок. Мэнди создаёт свои собственные фантастические миры, перформансы и инсталляции на основе древних мифов народов мира, черпая вдохновение в первозданности природы. Кроме этого она изготавливает театральные декорации и костюмы, руководит творческой мастерской.

В заключении следует упомянуть, что текстиль способен вписаться в любую среду и сферу деятельности человека. Таписсерия способна преподнести любую древнюю восточную концепцию в доступном и лёгком для восприятия современного зрителя виде.

Литература

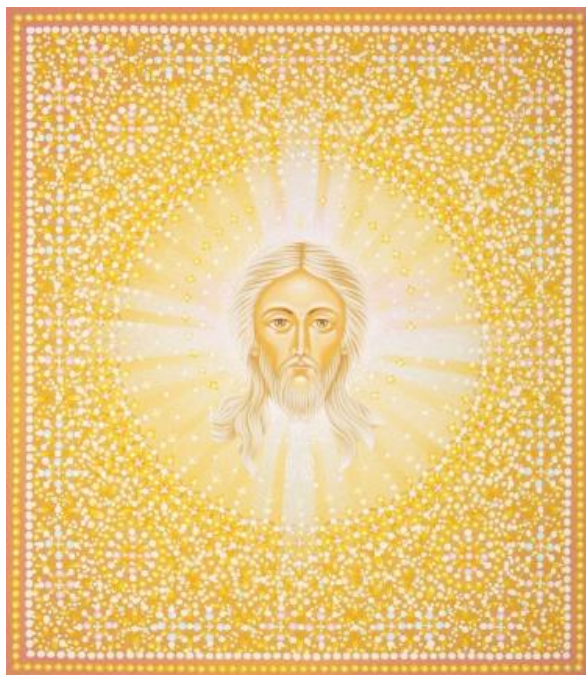
1. Уваров В.Д., Нешатаев А.А. Тенденции развития венгерской таписсерии с 1968 по 1978 гг. // Актуальные проблемы техники и технологии в текстильной и легкой промышленности, совершенствование планирования и управления в отрасли. Межвуз. сб. науч. тр. молодых исследователей — М., МТИ, 1991 — С. 158–160.
2. Уваров В.Д. Искусство таписсерии // Культурология. — 2001. — №2 (18). — С. 118–126.

И.Н. Вольнов

КУЗНЕЦОВСКОЕ ПИСЬМО — БОЛЬШОЙ СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРЕХОД

Современная культура все чаще фиксирует неожиданные феномены, не вписывающиеся или плохо вписывающиеся в существующую традицию. Одним из таких феноменов является кузнецовское письмо — новая православная иконография. Неожиданность кузне-

цовского письма и его отличие от традиционной иконографии в том, что передача цвета в доличной части иконы (все на иконе кроме лиц и не закрытых одеждой частей тела) выполнена здесь с исключительным использованием орнамента и цветной точки. Такая техника сильно преобразует икону, оказывает влияние на традиционное понимание и отношение к ней, а вместе с тем обозначает, как мы полагаем, важный перелом в опыте восприятия визуального в культуре в целом. Попробуем в этом разобраться с привлечением широких исторических и современных контекстов.



Ю. Кузнецов. Спас. Явление. 35x40. Доска липовая без ковчега, шпонки торцевые, паволока, левкас, темпера. 2011

Настоящая цивилизационная ситуация, называемая постмодернизмом, характеризуется поистине драматическими событиями, аналогов которым не найти на протяжении всей истории человечества. Достаточно упомянуть о «большом демографическом переходе», когда прирост количества населения планеты перестал описываться ги-

перболическим законом, которому он подчинялся в течение примерно миллиона лет. С конца прошлого столетия скорость роста числа людей стала резко уменьшаться. Эта скорость и этот закон, определяющие развитие всего человечества на планете, на времени жизни одного, современного нам поколения, изменились. В настоящий момент отставание уже составляет более 2 млрд. человек. По оценкам С.П. Капицы, этот переход завершится около 2025 года стабилизацией количества населения на планете на уровне 11,5 млрд. человек. Как указывает Г.Г. Малинецкий [1], большой демографический переход будет сопровождаться глобальным технологическим и ресурсным переходами, результатом которых станет полное изменение жизнеобеспечивающих стратегий поведения человека: произойдет переход к созданию долговечных, а в идеале, вечных товаров и сооружений; начнется развитие жизнеобеспечивающих технологий, ориентированных на преимущественное использование возобновляемых ресурсов и планирование развития планеты с переходом от нынешних технологий, рассчитанных на десятилетия, к технологиям, обеспечивающим успешное развитие, хотя бы в течение веков.

Другая сторона глобального переходного процесса — это отчетливое понимание в условиях стремительного технического развития ограничений самого человека, его физических, интеллектуальных, когнитивных и коммуникационных возможностей. Приведем несколько примеров. Современные технические возможности позволяют создавать летательные аппараты, выдерживающие ускорение 15–20 g (g — ускорение силы тяжести), в то время как предел выносливости человека — 8–10 g. Сегодня несложные компьютерные системы «помнят» более трех миллионов шахматных партий, что далеко выходит за пределы человеческих возможностей и означает, что человек уже не может обыграть такую компьютерную систему и, следовательно, сами шахматы как вид спорта закончились. В области математики доказательства ряда теорем (например, теоремы Ферма) укладываются в объемы 10 тысяч и более страниц математического текста. Отдельному специалисту крайне сложно, если почти невозможно, проследить и понять ход таких доказательств. Другое серьезное ограничение — это темп перемен, к которому человек может приспособиться. Если такой темп до-статочно велик, а сегодня он велик как никогда, возникают «люди вчерашнего дня», которые «от-стают». Когда таких людей становится много, формируется поле отчуждения между различными социальными или профессиональными группами, а между поколениями рвется «времен связующая нить» [1, с.102-104].

Стремительное техническое развитие в условиях весьма жестких ограничений самого человека подвели общество к очень важной развилке, в которой определяется дальнейший путь развития человечества и делается выбор между двумя направлениями прогресса. Первое направление ставит задачей «притормозить» технический прогресс, адаптировать его под возможности человека, гуманизировать и упростить техносферу. Это проект тотального сознательного стратегического управления будущим человечества, ограничения темпа происходящих изменений и «редактирования» технологического развития: принятия или отвержения тех или иных новых технологий, социальных практик и прочих возможностей. Второе направление, напротив, ставит задачей ускорить, «разогнать» отстающего человека, модифицировать его под существующие технологические возможности. Яркое выражение это направление получило в идеях трансгуманистов: практического вмешательства в природу человека, на основе достижений науки и техники и создания гибрида человека и машины — постчеловека, наделенного сверхвозможностями.

За каждым из этих направлений тянется мощный шлейф критики. Не вдаваясь в подробности, скажем лишь, что оба направления исходят из новоевропейской гуманистической традиции, другими сторонами которой являются, антропо- и эгоцентризм и сильная опора в природе человека на его рациональную составляющую. Подчеркнем также, что в этих тенденциях мы опять находим указание на кризис, теперь уже антропологический, и начавшийся в связи с этим глобальный антропологический переход. Далее покажем, что наш выбор не ограничивается предложенными двумя направлениями, возможен иной, третий путь, указанием на который является кузнецовское письмо.

Следующий принципиальный тезис, который положен в основу этих рассуждений, — это единство и неразрывность человека, всех сторон его жизнедеятельности и среды его обитания на всех масштабах, включая планетарный. Этот тезис очевиден в рамках теоцентрических представлений, хорошо аргументирован с философских позиций (О. Шпенглер, о. П. Флоренский и др.) и получил научное обоснование в рамках теории сложных систем и синергетики. В этой связи, когда мы говорим о глобальном переходном процессе, мы считаем, что его отражения могут быть найдены во всех частях культуры и цивилизации. Часть из них уже были упомянуты выше — это переходные процессы в демографии, технологиях, ресурсах и антропологии. Другой его частью, на фоне которой мы и будем рассматривать кузнецовское письмо, являются происходящие сейчас сильные изме-

нения в смысловом поле цивилизации, которые мы называем большим семантическим переходом. Посмотрим, что было и что произошло в области смысла и его образования.

Началом переживаемого сейчас переходного процесса в смысловом поле цивилизации, видимо, следует считать осевое время (К. Ясперс) — период времени с 800 до 200 гг. до нашей эры — когда произошел переворот в духовной жизни большинства обществ на планете, их сознание отвернулось от мифологического мышления и обратилось к философскому и рациональному. Порожденные этим переворотом события, положенные на шкалу линейного исторического времени, обозначают последовательную цепочку «выпадения» человека из окружающей его реальности. Если до осевого времени человек являлся неотъемлемой частью Космоса и находился с ним в тождественном единстве (например, основной тезис герметизма о тождестве Макрокосмоса и Микрокосмоса-человека), то в конце XIX — начале XX века человек мыслит себя уже полностью отделенным от окружающей среды (Космоса, Природы, Бога). Некогда единый Космос теперь является множеством независимых друг от друга предметов (включая самого человека), определяемых через самих себя. Последняя идея становится магистральной и является главным наполнением цивилизации последнего времени, вплоть до наших дней, и, конечно, отражается во всех её частях, в религии, философии, искусстве, технике и науке. Рассмотрим, как эта идея воплотилась в дисциплинах, связанных с передачей смыслов, и в частности, в структурализме.

В рамках структурализма была сделана попытка рассмотреть вселенную и все, что в ней находится, как текст, передающий смысл. Образование смысла выражается здесь в предельно формализованной схеме последовательного соединения трех элементов: «знак», «значение», «смысл». В актах языковой коммуникации эта триада представляется «буквой», «словом», «текстом»: из букв-знаков складываются слова, несущие каждое свое значение, слова же составляют текст, передающий определенный смысл. Эта же триада, например, в изобразительном искусстве представляется так: знаки — это исходные геометрические элементы (точки, линии, поверхности) и цветовые пятна. Значения — это сложенные из этих знаков формы, например, те или иные изображаемые предметы. Наконец, совокупность форм образует композицию художественного произведения, которая уже является носителем смысла. Возьмем изобразительный жанр натюрморта с фруктами на столе. В этом случае наша триада раскладывается следующим образом. Знаками являются элементы рисунка, опре-

деляющие формы стола и фруктов, а также цвета, смешением которых наши формы изображаются. Эти формы, каждая в отдельности, несут значения изображаемых ими объектов: стола и фруктов. Объединенные в одну композицию они образуют натюрморт, в котором зритель может увидеть тот или иной смысл: легкий завтрак, накрытый на столе солнечным летним утром или остатки праздничной трапезы в старинном средневековом замке.

Обратим здесь внимание на принципиальное различие между наукой и искусствами. Классические научные построения всегда однозначны и сужают собственное смысловое поле к его пределу — одному единственному смыслу. Любая научная формула обозначает только то, что она обозначает, и ничто другое. Классические искусства, в свою очередь, стремятся к принципиальной неоднозначности. В «текст» классического искусства закладывается возможность его прочтения несколькими способами и передачи такого же количества смыслов. Примером является известный гештальт «девушка-старуха», когда в одном и том же рисунке можно видеть или молодую девушку, или пожилую женщину. Другой известный пример: «Мона Лиза» Леонардо да Винчи. Гениальный художник так изображает краешки губ своей модели, что, с одной стороны, мы видим грусть и печаль на её лице, а с другой — улыбку и радость. Подчеркнем, что в классическом искусстве принципиально отрицается лишь единственность смысла (как у науки) и утверждаются два и редко большее количество смыслов. Такая ситуация сохраняется вплоть до конца XIX века, когда четко обозначается отход от принципов классического искусства и возникает интерес к поиску способов передачи в художественном произведении большего, нежели два или три, количества смыслов. Добиться этого в рамках упомянутой выше формулы: *«знак->значение->смысл»* стало возможным двумя способами.

Первый способ основывается на том свойстве данной формулы, что при сохранении всех её элементов количество смыслов определяется количеством значений и им же ограничивается. Вспомним, что два смысла «Моны Лизы» — грусть и радость обусловлены двумя значениями — формами краешков губ с одной и другой стороны рта модели. Теперь, если потребовать увеличения количества смыслов, это повлечет за собой такое же по количеству увеличение значений. Наша формула преобразится в следующую: *«знак->значение №1, значение №2, ..., значение №N->смысл №1, смысл №2, ..., смысл №N»*. Отметим, что при таком расширении количества значений-смыслов уже невозможно оставаться в рамках традиционно понимаемого произведения искусства или текста — оно перестает быть классическим.

Ярким примером этого направления в изобразительных искусствах является коллаж, в литературе — роман Г. Гессе «Игра в Бисер», в философии — концепция человека играющего И. Хёйзинга, в точных науках — математическая статистика.

Вариантом первого способа смыслообразования является также произошедший в 70-х годах прошлого века концептуальный разворот в культуре. Этот разворот связывается с переносом фокуса образования смысла с текста на контекст. Второе звено формулы — форма-значение, оставаясь неизменным, наполняется содержанием в зависимости от приложенного контекста. Одним из наиболее известных художников этого направления является М. Дюшан и его метод «готовых вещей», согласно которому любой бытовой предмет может стать произведением искусства путем переноса его из контекста обычного употребления в контекст пространства выставочного зала. Эта же идея в современных концепциях естествознания отражена, например, в антропном принципе.

Второй способ основывается на исключении из цепочки «*знак* → *значение* → *смысл*» второго звена — значения. В этом случае знак непосредственно замыкается на смысл, а последний теперь не опосредуется и не ограничивается значением. Такая свобода от ограничения формы-значения позволяет достичь предельной многозначности и передать неограниченное или потенциально бесконечное количество смыслов. Обратной стороной исключения формы-значения является то, что переносимые смыслы перестают быть выраженными буквально, они «не лежат на поверхности», они скрыты или упакованы. Смысловые среды, содержащие потенциально бесконечное количество смыслов, находящиеся в скрытом, нераспакованном состоянии, называют семантическим вакуумом (В.В. Налимов).

Целый ряд направлений изобразительных искусств в конце XIX — начале XX века обозначил тенденцию от ослабления и размытия среднего звена — формы-значения — до его полного исключения. Эти искусства получили название нефигуративных и имели свое предельное выражение в супрематизме и абстракционизме. В этом смысле «Черный квадрат» К. Малевича понимается как форма всех форм, как форма, потенциально включающая в себя все прочие возможные формы. В современных художественных практиках это направление выражено в таком стиле как «минимализм» или «новая простота», в котором минимизирована роль формы-значения и этим осуществлено приближение к среде семантического вакуума. В физической картине мира это направление представлено квантовой механикой, в которой волновая функция квантово-механического объекта описывает все

возможные состояния этого объекта, а их количество потенциально бесконечно.

Подведем итог этого краткого обзора, рассмотренного через призму формулы «*знак->значение->смысл*». Развитие по первому направлению привело нас к множественности значений и множественности смыслов, в пределе переходящих в бесконечности — бесконечности внешние и проявленные. Будучи погруженным в эти бесконечности сознание человека обнаруживает себя играющим. Игра с бесконечностями сама становится бесконечной и в этом смысле становится конечной целью. Такое запутывание сознания в бесконечной игре с бесконечностями, которые иногда называют «дурными», рано или поздно осознается как тупик, выход из которого сознание находит в замене игры своей противоположностью — молитвой (В. Мартынов).

Развитие по второму направлению, минуя игры ума, напрямую погружает сознание в семантический вакуум, представляющий собой внутреннюю, не проявленную бесконечность смыслов. В состоянии семантического вакуума инструментарий ума уже не может служить опорой сознанию и такой опорой, согласно большинству духовных практик, становится сердце.

Настало время перейти к кузнецовскому письму — современной православной канонической иконографии. В орнаментно-пуантильной технике этого письма мы находим новаторство и расширение традиционного, символического понимания иконического образа. Новые и крайне интересные визуальные возможности кузнецовского письма уже привлекли внимание широкой общественности и специалистов различных сфер культуры [2].

Цветопередача кузнецовского письма, как уже было сказано, выполнена с использованием пуантильной техники. Пуантилизм, как теперь становится понятно, — наиболее подходящий способ передачи цвета в иконографии. Покажем это.

Икона, как образ-посредник между земным и небесным, возводящий молитвенное сознание из сфер дольного в сферы Горнего, является собой способ таково возведения. Этот способ сформулирован о. П. Флоренским как выворачивание [3]. Земное и Небесное мыслятся Флоренским как сферы друг другу противоположные и смыкающиеся в «точке», в которой происходит обращение одной сферы в другую (или «выворачивание»). Через эту точку сознание может пройти или в состоянии молитвы, или сновидения. Поскольку обыденное сознание почти полностью погружено в переживание земного, опыт Надземного для него труднодоступен. Подготовить сознание к такому опыту

может понимание Надземного в качествах, противоположных или вывернутых по отношению к качествам земного. Так, умпостигаемое и чувственно воспринимаемое повседневного, заменяется в опыте Горнего мира вне умпостигаемым и сверхчувственным. Образом этой идеи в иконе является обратная пространственная перспектива, которая образована выворачиванием прямой пространственной перспективы зрительного восприятия физического мира. В работе [4] было показано, что пуантильную цветопередачу кузнецовского письма можно понимать как развитие идеи обратной пространственной перспективы иконы, примененной в отношении цвета. Цветопередачу кузнецовского письма мы назвали обратной цветопередачей или обратной цветопространственной перспективой. Продолжим эти рассуждения, но теперь в другом ракурсе, в ракурсе фигуративного.

Фигуративные искусства как искусства мимесиса — подражания образам чувственного мира — уже с поздней античности (например, Климент Александрийский) понимаются как образы максимально удаленные от высшей истины и занимающие низшую ступень в иерархии образов Божественного. Одна из самых мощных попыток преодоления фигуративного была предпринята иконоборцами в Византии во второй половине первого тысячелетия, которая, как известно, закончилась их поражением и победой иконопочитателей. Эпоха Возрождения и возникший на её основе классицизм, видимо, следует считать апофеозом фигуративного, излет которого пришелся на конец XIX века, когда в культуре снова наметилась мощная тенденция к преодолению фигуративного (модернизм, авангардизм). Этот процесс начался более 100 лет назад, но вопрос в том, закончился ли он, и если да, то когда это произошло?

Буквальное понимание фигуративного относит этот термин к телесности, пространственным формам и фигурам. Расширим такое понимание и распространим его на цвет и цветопередачу. Что же следует понимать под фигуративностью цвета? В качестве фигуры, формы или телесности цвета, очевидно, следует принять цветовое пятно. А что тогда будет его противоположностью или не-фигуративностью цвета? Такой противоположностью, опять же очевидно, будет цветная точка. Все наше зрительное восприятие, как и его отражение в визуальных искусствах, стоит на двух основаниях: пространственных формах (и их отношениях) и цвете (и цветовых отношениях). И, естественно, оба эти основания могут и должны мыслиться в рамках фигуративного и нефигуративного. Все наше зрительное восприятие физического мира является восприятием тех или иных, больших или малых, сложных или простых, цветовых пятен. Цветовое пятно — это

форма существования цвета в этой материальной реальности. И в этой же материальной реальности мы не находим цветовой точки и именно потому, что она лежит вне присущей этой реальности фигуративности.

Говоря о цветной точке, мы подразумеваем пуантилизм. Покажем отличие традиционного пуантилизма, созданного в конце XIX века Ж. Сёра от пуантилизма кузнецовского письма. Французский художник импрессионист Ж. Сёра, изобретая в 80-х годах XIX века новый живописный стиль письма точками, находился, как и многие другие деятели культуры того времени, под сильным влиянием успехов фундаментальных и технических наук. Его главной идеей было выстроить новое искусство на фундаменте объективного и точного научного знания. Он активно сотрудничает с ведущими исследователями того времени в области цвета и цветового восприятия и применяет их научные теории с целью усиления цветового контраста в своих живописных работах. Этой цели лучше всего удовлетворяло раздельное или точечное нанесение красок и Ж. Сёра изобретает пуантилизм. Вместе с этим художник настойчиво пытается сделать живопись точной наукой. В контексте настоящей статьи это означает подмену принципиальной неоднозначности искусства, однозначностью науки, что фактически означало умерщвление живописи как таковой и как следствие обусловило негативное отношение современников Ж.Сёра к работам художника и критику этих работ как статичных и неинтересных. По этой причине пуантилизм Ж.Сёра не получил дальнейшего развития, а группа неоимпрессионистов, образованная вокруг художника, с его смертью быстро распалась. Здесь лишь остается добавить, что художественное мышление Ж. Сёра, несмотря на использование новой пуантильной техники, по-прежнему остается ограниченным категорией цветового пятна.

Пуантилизм кузнецовского письма также усиливает контрастность цветопередачи, но в отличие от Ж.Сёра, цвет и цветная точка здесь не подчинены и не ограничены цветовым пятном. В этом принципиальное отличие этих двух видов пуантилизма. Но, так как уйти от фигуративности цвета и мышления цветовым пятном вне раздельного нанесения красок или пуантилизма нельзя, то кузнецовское письмо можно понимать как развитие пуантилизма Ж. Сёра. Французский художник сделал первый шаг на этом пути, а русский иконописец Юрий Кузнецов — второй и завершающий.

Точно также кузнецовское письмо можно мыслить как развитие идеи русского авангарда, начавшего готовить цивилизацию к визуальному восприятию семантического вакуума. Несмотря на то, что К.

Малевич, в своем черном квадрате практически ушел от пространственно-геометрической фигуративности, все же он остался в рамках фигуративности цвета и в рамках цветового пятна. Супрематизм Малевича — одна половина нефигуративного, его пространственная часть, вторую и последнюю — цветовую половину — мы находим у Ю. Кузнецова. С этого момента можно считать, что нефигуративное в визуальном получает свое полное воплощение.

Это полное визуальное воплощение нефигуративного в нашем чувственно воспринимаемом и умопостигаемом мире является указанием на прохождение цивилизацией определенного рубежа — важность которого, по-видимому, беспрецедентна. Нефигуративное, в рамках которого только и может восприниматься и мыслиться Божественное, или Абсолют, получило свое полное воплощение и, по всей видимости, впервые с архаических времен. Осевое время Ясперса, «закрутившее» мышление человечества вокруг рационального и, следовательно, фигуративного в наше время исчерпывает свой потенциал. Все попытки найти опору в бытии человека только в его рациональной природе, потерпели неудачу и показали необходимость выхода за её рамки. При этом выход за границы рационального или фигуративного не означает потерю содержания или потерю смыслов. Наоборот, происходит предельное расширение содержания и смыслов. Рациональная формула «знак->значение->смысл» теперь может быть принята без центрального звена значение, отвечающего за фигуративность. Без этого звена, знак напрямую замыкается на смысл, а точнее на потенциальную бесконечность смыслов. Мы можем говорить о времени нами переживаемом, как о времени большого семантического перехода, происходящего, в силу единства и неразрывности всех сторон жизнедеятельности человека, наряду с большим демографическим переходом и другими типами переходов, приведенными в начале статьи. Подчеркнем, что упомянутый выше, антропологический кризис (переход) и два обозначенных пути выхода из него — гуманизация техносферы и технократизация гуманизма — оба эти направления экстраполируют уже имеющиеся тенденции, не предполагая качественных переходов и остаются полностью в рамках рационального. Большой семантический переход указывает на третий путь, и путь этот связан с невиданными доселе новыми возможностями, открывающимися большинству человечества.

Среды семантического вакуума по-разному называются в различных контекстах: мир Горний, Надземный, Небесный (Христианство); мир Идей (Платонизм), Плерома (Гностицизм); Нирвана (Буддизм) и т.д. Этот мир потенциальной бесконечности смыслов или

Полноты Бытия является таковым, что механизм привычного рационального суждения не может служить ориентиром сознанию в этом мире. Рациональное мышление или рефлексия возникают как способ различения мыслящего субъекта и Бытия, способ их разделения, распада первоначально целостного Бытия на два полюса: мыслящего и воспринимающего субъекта и мыслимого и воспринимаемого объекта. Заканчивается этот процесс, как известно, полным выпадением человеческого сознания из Реальности и выстраивание отношений с ней на позиции эгоцентризма. Хронологическая цепь типов отношений сознания с Реальностью заканчивается именно этим звеном: Космоцентризм (Античность); Геоцентризм (Средневековье); Антропоцентризм (Возрождение и Новое время); Эгоцентризм (Наше время). Отрыв сознания от Реальности, удаленность и независимость от неё стали максимальными в наше время. Такая эволюция сознания с позиции целостности должна пониматься как деградация, в которой и следует усматривать причину глобального цивилизационного кризиса человечества. И деградация эта достигла, по всей видимости, своего дна. Свидетельством тому являются поиски новой научной методологии, вне парадигмы субъект-объектных отношений, большой интерес в культуре к сакральным пространствам и, наконец, кузнецовское письмо — обозначившее полное визуальное воплощение нефигуративного.

Как мы уже сказали, привычные рациональные суждения не могут быть ориентиром сознанию в условиях семантического вакуума. Согласно религиозному опыту и духовным практикам, таким ориентиром становится сердце. Возможно, по этой причине пуантилизм кузнецовского письма возникает именно в иконографии, в поле религиозно-духовного опыта человека, в поле, где сердечность уже сознательно развивается. Нефигуративность вне этого поля и для человека лишённого начала сердечности может быть вредна или даже опасна, т.к. оставляет сознание такого человека в среде бесконечного количества смыслов без какой либо опоры и в лучшем случае в состоянии растерянности. Индивидуальный духовный опыт человека становится в этих условиях ключевым. Покажем это. Вспомним ещё раз нашу формулу в её нефигуративном варианте: *«знак->бесконечность смыслов»*. Сердечное ориентирование, также как и любое другое — это выбор направления или смысла из множества (в нашем случае бесконечного) возможных вариантов. Следовательно, в нашей формуле снова появляется промежуточное звено. Но теперь этим звеном становится сам человек, а точнее его сердечное начало, а формула принимает вид: *«знак->человек(сердце)->бесконечность смыслов»*. Человек становится тем

контекстом, который предопределяет результат своего же опыта обращения к нефигуративному, к семантическому вакууму, а в религиозном контексте — к миру Горнему. При молитвенном обращении к иконе, мир Горний открывается молитвеннику именно так, как это им самим обуславливается. Мерой сердечности молитвенник прикладывает к семантическому вакууму мира Горнего свой глубоко индивидуальный контекст. Происходит воссоздание среднего звена нашей формулы, а вместе с ним на поверхность сознания поднимается связанный с этим значением смысл — наш собственный и также глубоко индивидуальный. Здесь уместно привести известное высказывание Христа: «По вере вашей да будет вам» (Матф.9:29).

Подведем итоги этих рассуждений. В современной культурной ситуации фиксируется кризис по всем направлениям. Переходные процессы, вызванные этим кризисом, приобретают глобальный характер. В числе прочих мы обращаем внимание на большой семантический переход. Прямым указанием на этот переход является кузнецовское письмо, в пуантильной технике которого мы находим полное визуальное воплощение Нефигуративного и завершение поисков последнего, начатых ранее многими известными художниками. Полное визуальное воплощение Нефигуративного облегчает отрыв сознания от земного или дольного, так необходимый в молитвенном обращении к иконе. Оно открывает невиданные ранее и доступные большинству визуальные возможности при сердечном устремлении этого большинства к миру Надземному.

Литература

1. Малинецкий Г.Г. Чтоб сказку сделать былью... Высокие технологии — путь России в будущее. — М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. — 224 с.
2. Икона XXI века. Кузнецовское письмо, авт. и сост. К.Л. Кондратьева. — М., 2010. — 360 с.
3. Флоренский П. Иконостас. — СПб.: Издательская группа «Азбука-классика», 2010. — 224с.
4. Вольнов И.Н. Развитие идеи обратной перспективы в иконе «кузнецовского письма», <http://iconkuznetsov.ru/index.php?sid=666&did=27>

ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ В НАУЧНОМ ИССЛЕДОВАНИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Историческое сознание — принадлежность образованного человека, и то не всякого. Для его выработки необходимо знакомство с исторической литературой (хотя бы в форме школьных и университетских учебников истории), хотя, после начального формирования, оно может опираться также и на знания иного происхождения. Однако до эпохи массового распространения среднего образования подавляющее большинство населения не имело возможности прикоснуться к исторической литературе, да ее, в современном понимании, и не существовало. В России первая изданная отечественная история — Синописис, или Краткое описание о начале русского народа, — была выпущена впервые лишь в 1674 г. и за неимением другого систематического изложения отечественной истории переиздавалась не только в течение всего XVIII в., но и позже.

Однако и в Средние века люди имели потребность как-то представить себе не только историю собственного рода (что было совершенно обязательным для каждого дворянина), но и историю страны, в которой они живут. Благодаря этому люди отдаленных эпох (не все, разумеется), а в определенном смысле и наши современники, являлись или являются носителями исторической памяти. «Преданья старины глубокой» могли выражаться, например, в народных исторических песнях, а иногда становились уже фактами самого языка. Кто не слышал пословицы и поговорки «Незванный гость хуже татарина» и «Как Мамай воевал», отсылающих нас к отдаленной эпохе ордынского господства?!

В известной степени историческая память проявляется и в житиях святых. Поскольку между годами жизни святого и канонизацией должно пройти время, как правило, составляющее несколько столетий, жития представляют собой по большей части обработанную запись преданий. Это касается как собственно событий героя жития, так и исторического фона его жизни. Но жития святых, будучи любимым чтением для тех, кто мог располагать их текстом, для большинства были доступны лишь в вольном пересказе, теряя часть своего содержания и обрстая выдуманностями подробностями.

Историческая память может овеществляться, привязываясь к определенному месту или историческому сооружению: Батыева гора в Киеве как место, где якобы стоял шатер Батгя (хотя есть и другие

объяснения этого названия), Мамаев курган, где, находилась сторожевая застава, учрежденная печально знаменитым темником Мамаем (и где, по легенде, он сам похоронен), утёс Степана Разина на Волге, Маринкина башня Коломенского кремля, где предположительно была заточена Марина Мнишек с сыном, палаты Аверкия Кириллова, слывшие домом Малюты Скуратова. Во всех перечисленных случаях отсутствует достоверная связь исторического лица с местом; важно, однако, что место напоминает о действительно существовавшем человеке и в этом смысле является носителем исторической памяти. С другой стороны, местное предание, как правило, неизвестно за пределами ограниченной территории. В целом, можно говорить о семейной (родовой), местной и общенародной исторической памяти.

Устная словесность в виде исторических песен и легенд обладает тем свойством, что сохраняет только наиболее значительные события и имена тех лиц, которые сыграли наиболее важную историческую роль и при этом поразили воображение современников. Это ясно видно по сборникам исторических песен. Народу запомнился, например, молодой полководец Скопин-Шуйский, внезапно скончавшийся после одержанных побед, предположительно, от отравления, но не неудачливый царь Василий Шуйский. Из приближенных Ивана Грозного историческая память сохранила лишь милосердного Никиту Романовича и жестокого Малюту. Поэтому картина исторической действительности в исторической памяти чрезвычайно фрагментарна и в то же время императивна: более подробная и объективная картина будет воспринята с недоверием и даже отвергнута, если она придет в противоречие с исторической памятью. Заметим также, что для художественной литературы важны те же свойства событий и действующих лиц.

Интересно, что достоверность исторических свидетельств, передаваемых изустно, может представляться далеко не бесспорной даже самим носителям устной традиции. О.Э. Озаровская, благодаря которой пинежская сказительница Марья Дмитриевна Кривополенова побывала в Москве и Петрограде, писала:

«Бабушка здесь в Москве получила оправдание своим песням... Подумайте: всю жизнь пела о Каменной Москве, об Иване Грозном, о Марье Демрюковне, и все здесь нашлось:

— «Уж правда, каменна Москва: дома каменны, земля каменна...»

«Ивана Грозного своими глазами видела (т.е. портрет), знаю уж, что не врака, а быль-же, бывало!»!

Ехать в Замоскворечье — значит ехать к Скарлютке (к дому Малюты Скуратова)» [1, с. 13]. Таким образом, историческая память в художественной форме может восприниматься как элемент художественного произведения — смесь правды и художественного вымысла. Интересно, что для сказительницы «портрет» Ивана Грозного является свидетельством его исторического существования, а между тем прижизненных портретов царя не существует, первый по времени портрет-парсуна датируется XVII веком. С другой стороны, подвиги Ильи Муромца представляются в чистом виде вымыслом. Однако, церковь почитает преподобного Илию Муромского, мощи которого хранятся в Ближних пещерах Киево-Печерской Лавры и были подвергнуты подробному исследованию, подтвердившему его большую физическую силу, высокий по меркам того времени рост и даже наличие болезни, которая могла приковать его к постели (по былинам — на 33 года, что, конечно, большое преувеличение) [2]. Следовательно, в былинах могла идти речь о реальном человеке, хотя деяния его изложены в соответствии с законами жанра.

Если память о таких временах, которые запечатлелись лишь в летописях и древних актах, недоступных для подавляющего большинства населения, распространялась только изустно, совершенно иное мы можем сказать о Петре I и последующих русских императорах и императрицах. Объективная история этой эпохи начала создаваться лишь в середине XIX в., в то же время от этих монархов (в первую очередь, от Петра I и Екатерины II) и их окружения исходила масса идеологических документов, в определенном свете рисовавших события их правления. Эти официозные документы смешивались со свидетельствами современников, формируя историческую память более сложной природы. Но такая идеологизированная историческая память являлась достоянием далеко не всех слоев общества.

Взаимосвязь между исторической памятью, трудами историков и художественной литературой, рассмотрим на примерах эпохи монгольского нашествия и ордынского ига, опричнины, правления Петра I, а применительно к зарубежной истории — на примере жизни господара Валахии Влада III Басараба, известного прозвищами Цепеш и Дракула.

События монгольского разорения и ордынского ига, за редким исключением, не воодушевляли русских писателей, хотя негативные упоминания случались. Имя Батыя упоминает Державин минимум два раза, в последнем случае соединяя его с жестоким деятелем французской революции:

Батыев и Маратов слава
Во ужас дух приводит мой.

Русская поэзия заинтересовалась событиями этого времени только в начале XX в. Хорошо известен цикл Блока «На поле Куликовом». Есенин написал «Песнь о Евпатии Коловрате». Впрочем, много ранее, в 1807 г., знаменитый в свое время драматург Владислав Озеров опубликовал трагедию «Дмитрий Донской», в тот же год поставленную на сцене петербургского Большого театра. Менее героические эпизоды остались без внимания. Особняком стоит «Смерть Димитрия Красного. Предание» Бальмонта, в котором, впрочем, кроме слов

И возвестил грядущую свободу,

ничто не указывает на эпоху, когда произошло описанное легендарное событие. При столь негативной памяти об эпохе так называемого монголо-татарского, или ордынского, ига, удивительно, что воззрения историков на эту эпоху существенно расходятся с ней, начиная еще с Карамзина, который усмотрел его важнейшую роль в эволюции русской государственности. В современную эпоху взгляды историков поляризовались, т.к. бесспорный, хотя и неполный, отрыв России от остальной Европы в эпоху ордынского владычества в глазах западников есть бесспорное зло, а в глазах евразийцев — бесспорное благо. Объяснение тому, что историческая память о той отдаленной эпохе не стесняет исторических исследований, заключается в том, что последние не посягают на установившуюся оценку Батыева нашествия как народной трагедии, а Куликовской битвы — как героического события (возможно лишь умаление масштаба того и другого по сравнению с расхожими представлениями, что особенно характерно для работ Льва Гумилева). Ввиду того, что Орда распалась и исчезла много веков назад, а последний ее наследник — Крымское ханство — упразднено в XVIII в., отношения между Ордой и русскими княжествами мало занимают современных людей, которые поэтому могут принять самые разные их толкования. Впрочем, нападения кочевников, даже формально входивших в состав Российской империи, имели место еще в XVIII в. «Толпы, заключающие в себе по 1000 и 2000 грабителей, вторгались в малочисленные селения, и увлекали с собою за Урал всё, что не могло спастись от них или быть ими истреблено. Самые крепости и форпосты не избегли нападений. Под Илецким городком в один день было пленено 82 человека» [3, с. 51].

Вероятно, однако, что память о таких событиях, в чем-то напоминающих времена Золотой Орды, осталась принадлежностью лишь местного населения (малочисленного в ту эпоху) и не вошла в общерусское сознание. Известно, что прозвище «Грозный» применялось и к Ивану III, но закрепилось за Иваном IV. Одно это слово (как и «Тишайший» применительно к Алексею Михайловичу) уже есть краткая оценка. Вряд ли из народной памяти можно извлечь какие-либо суждения, оправдывающие опричный террор. В этом духе написаны и художественные произведения о той эпохе, начиная с незаконченного пушкинского стихотворения «Какая ночь. Мороз трескучий», среди которых такие общеизвестные сочинения, как «Песня про купца Калашникова», роман «Князь Серебряный», трагедия «Смерть Иоанна Грозного». Понятно, что для художественного произведения нравственная сторона событий является наиболее существенной, а какие-либо мнения об их общественном значении, расходящиеся с их нравственной оценкой, трудно воплотить. Поэтому неудивительно, что в «Истории государства российского» Карамзина, долгое время являвшейся наиболее известным и популярным произведением отечественной историографии, одновременно несущим и черты художественного произведения, опричнина трактуется лишь как проявление болезненного помешательства царя и его тиранических наклонностей, т.е. не делается никаких попыток рационального ее объяснения. Нельзя не заметить при этом, что именно обширный событийный материал, собранный Карамзиным, послужил источником множества художественных произведений. Вместе с тем, начиная со второй половины XIX в. многие историки стали смотреть на дело совершенно иначе, находя историческое оправдание опричнины. Наиболее последовательным из них был академик С. Ф. Платонов, взгляды которого в советскую эпоху получили дальнейшее развитие и в упрощенном виде были канонизированы на идеологическом уровне. Фактическая сторона аргументации Платонова впоследствии была поставлена под сомнение, но важны также ее духовные основания.

«Миросозерцание моё, сложившееся к концу XIX века, имело базой христианскую мораль, позитивистскую философию и научную эволюционную теорию... В сущности я остаюсь таким и в настоящую минуту. Атеизм чужд мне столько же, сколько и церковная догма» (из «покаянной» записки Платонова в ОГПУ, октябрь 1930) [4]. Противоречивые начала, составившие мировоззрение академика, плохо сочетались в его исследовательской работе, христианская мораль оказалась оттесненной позитивистской верой в социальный прогресс. Как это выражалось на практике, видно из другой цитаты. «Нет нужды

предполагать, как делают некоторые, что уже тотчас после смерти Адриана Петр решил упразднить патриаршество. Вернее думать, что Петр просто не знал, что делать с избранием Патриарха. К великорусскому духовенству Петр относился с некоторым недоверием, потому что много раз убеждался, как сильно не сочувствует оно реформам. Даже лучшие представители древней русской иерархии, которые сумели понять всю национальность внешней политики Петра и помогали ему, как могли (Митрофаней Воронежский, Тихон Казанский, Иов Новгородский), — и те были против культурных новшеств Петра. Выбрать Патриарха из среды великорусов для Петра значило рисковать создать себе грозного противника. Малорусское духовенство держало себя иначе: оно само подверглось влиянию западной культуры и науки и сочувствовало новшествам Петра. Но поставить малоросса Патриархом было невозможно потому, что во время Патриарха Иоакима малорусские богословы были скомпрометированы в глазах московского общества, как люди с латинскими заблуждениями; за это на них было воздвигнуто даже гонение. Возведение малоросса на патриарший престол повело бы поэтому к общему соблазну. В таких обстоятельствах Петр и решил остаться без Патриарха... Учреждением Синода Петр вышел из того затруднения, в каком стоял много лет. Его церковно-административная реформа сохранила в Русской Церкви авторитетную власть, но лишила эту власть того политического влияния, с каким могли действовать Патриархи» [5]. Из приведенного отрывка видно, что для автора даже церковные иерархи были призваны стать исполнителями воли царя в осуществлении реформ, утратив всякую духовную независимость.

Не удивительно, что носители прогрессистских убеждений, не уважавшие христианскую мораль, воспользовались доктриной Платонова, но затравили его самого. Он был арестован по подозрению «в активной антисоветской деятельности и участии в контрреволюционной организации», провел 19 месяцев в тюрьме, а после освобождения был выслан в Самару, где через полтора года скончался.

Опричнина и вообще вторая половина царствования Ивана Грозного ознаменовалась «великим хозяйственным разорением», безрезультатным завершением Ливонской войны, потерей части побережья Финского залива в пользу Швеции, наконец — началом окончательного утверждения крепостного права. Пожалуй, положительными моментами можно назвать (по мысли С.Ф. Платонова) формирование засечной черты для защиты от набегов крымцев, да сибирский поход Ермака (который не имел, впрочем, никакой государственной поддержки). Идеологические установки заставляли приписывать Ивану

Грозному те качества, которыми он отнюдь не отличался, в частности, демократизм. О «демократизме» царя ясно говорит такой фрагмент из послания английской королеве Елизавете. «Мы думали, что ты в своем государстве государыня и сама владеешь и заботишься о своей государевой чести и выгодах для государства, — поэтому мы и затеяли с тобой эти переговоры. Но, видно, у тебя, помимо тебя, другие люди владеют, и не только люди, а мужики торговые, и не заботятся о наших государских головах и о чести и о выгодах для страны, а ищут своей торговой прибыли». Как мы видим, царь «людьми» считает только лордов, в купцы — члены палаты общин — такого названия в его глазах не заслуживают.

Но все же совсем закрыть глаза на злодеяния царя, как и на провалы его политики, учитывая народную память о нем, никакой историк, претендующий на роль ученого, не мог. Гораздо сложнее обстоит дело с эпохой Петра I. В официальном мнении император начал утверждаться как сильный, талантливый, энергичный правитель, царь-реформатор, еще при жизни, и это мнение совпадало с действительными убеждениями тех социальных слоев, которые, в конечном счете, выиграли от петровских преобразований, в первую очередь дворянства. Между тем остальное население — податное сословие — отнюдь не с восторгом принимали правление Петра — рекрутчину, подневольное строительство каналов, — и имело сочувствие к казненным стрельцам (песня «Стрелец гордо идет на казнь»). Однако бурная деятельность императора, так отличавшая его от прочих царей, оставила многочисленные вещественные следы, разбросанные на огромной территории от Архангельска до голландского Заандама, свидетельствовавшие об удачных предприятиях царя, а не о его жестокости и импульсивности. Победы русского оружия увлекали. Сама новая столица как бы служила ему памятником. Однозначно царем-антихристом его именовали лишь убежденные старообрядцы, которые, впрочем, не жаловали и других российских монархов. Любопытно, что смерть царевича Алексея Петровича, как будто, не отразилась в исторических песнях, как убийство Иваном Грозным своего сына, несмотря на сходство событий. Можно сказать, что явно не оформленная (по крайней мере, до Николая I), но фактически существовавшая идеологическая машина Российской империи массивно формировала благоприятный образ царя в народном сознании, подавляя тем самым народную память, где она противоречила ему и, наоборот, поддерживая, где она работала на этот образ. Еще в XVIII в. были воздвигнуты два монумента Петра. Вещественные свидетельства его жизни поддерживались, становясь объектами почитания.

... хижина Петра поднесь,
Как храм, нетленна средь столицы
(Державин).

А владимирский гражданский губернатор и поэт Иван Михайлович Долгоруков (1764–1823) создал музей на основе ботика Петра на Плещеевом озере. Русская литература целый век после смерти Петра была по отношению к нему апологетической, хотя законченного монументального произведения о жизни царя не удалось создать никому, несмотря на многочисленные попытки. Только в 1820-1830-е годы Пушкин написал ряд широко известных стихотворных и прозаических произведений на петровскую тему, в т.ч. поэмы «Полтава» и «Медный всадник» и незаконченный роман «Арап Петра Великого» и в то же самое время собирал материалы к так и не написанной «Истории Петра Великого». У него был персональный интерес к этой эпохе, продиктованный не общенародной, а семейной исторической памятью. Последняя запечатлела два события разной направленности — с одной стороны, успешную карьеру «арапа» Абрама Петровича (Ибрагима) Ганнибала, прадеда поэта с материнской стороны, а с другой — опалу Пушкиных и гибель его родных. В 1697 году окольничий Алексей Петрович Соковнин (брат знаменитой боярыни Феодосии Морозовой и княгини Евдокии Урусовой, в глазах старообрядцев — мучениц за веру) вместе со стрелецким полковником Иваном Елисеевичем Циклером и стольником Фёдором Матвеевичем Пушкиным (зятем последнего) организовал заговор против царя Петра I. 4 (14) марта 1697 года заговорщики А. П. Соковнин, И. А. Циклер и Ф. М. Пушкины были четвертованы в Москве на Болотной площади [6]. Александр Пушкин не разделял убеждений своих родичей эпохи Петра, написал

И был от буйного стрельца
Пред ним отличен Долгорукий.

Тем не менее, поэт живо чувствовал противоречивость эпохи и личности Петра, что сказалось в его литературном творчестве и исторических исследованиях. В «Истории Петра» конкретно показаны средства, которые он применял, осуществляя свои преобразования. В числе многих других указов Пушкин отмечает: указ Петра «о непродать русского платья и сапогов; ослушников лишать имения и ссылать на каторгу»... «Петр объявил еще один из тиранских указов: под

смертною казнию запрещено писать запершись. Недоносителю объявлена равная казнь»... «Приказывает юфть для обуви делать не с дегтем, а с ворваньим салом под страхом конфискации и галер, как обыкновенно кончаются, — замечает Пушкин, — хозяйственные указы Петра». [7]. В двух совершенно разных ипостасях предстает Петр в поэмах «Полтава» и «Медный всадник». В последней Петр как реальное лицо появляется лишь в начале поэмы. Однако дело «строителя чудотворного», его оборотная сторона — строительство «парадиза»-Петербурга в местности, которой постоянно угрожают разрушительные наводнения, составляет основу сюжета поэмы. Пушкин, не осуждая в литературном творчестве царя за его личные качества и даже идеализируя его («Пир Петра Великого»), впервые в художественной форме ставит вопрос о цене петровских преобразований. Такая мысль в ту пору считалась явно неблагонадежной. Недаром Николай I не позволил поэту опубликовать ее полностью, и лишь начальный фрагмент, не содержащий вольнодумия, увидел свет при жизни автора. Что касается «Истории», она не была подготовлена автором к печати, и издавалась отрывочно, отчасти в силу цензурных ограничений, вплоть до 1950 г. Пушкин, не будучи профессиональным историком, дал более сбалансированное о жизни и деятельности Петра, чем современные ему авторы, отчасти в силу художественной интуиции, отчасти же опираясь на родовую и общенациональную историческую память. Впоследствии изображение той эпохи в исторических сочинениях было предметом острой идеологической борьбы, причем апологетическая по отношению к Петру линия старалась опираться лишь на отобранные официальные документы. Напротив, историки народнического направления широко привлекали совсем другие исторические материалы и приходили к другим выводам. Например, у Н.И. Костомарова определение «жестокий» применительно к действиям Петра и его ближайших сотрудников (например, Б.П. Шереметева) встречается бесчисленное количество раз. В целом созданный отчасти самим Петром, отчасти идеологами его царствования и последующих эпох и внедренный в общественное сознание образ Петра и его правления представляется чрезвычайно далеким от действительности. Тем удивительней его влияние на исторические труды. «Публичные чтения о Петре Великом» (1872) — сочинение автора «Истории России с древнейших времен» — конечно, не является научным исследованием, но идейно тесно связано с главнейшим трудом историка. Поистине удивительно, что в эпоху либеральных реформ Александра II появилось такое сочинение, насквозь пронизанное доктриной «просвещенного абсолютизма». Отождествление

страны с государством, а государства (в петровскую эпоху) с монархом доведено в этом историческом труде до предела. «Смысл так называемого в нашей истории петровского преобразования... — не что иное, как естественное и необходимое явление в народной жизни, а именно переход из одного возраста в другой... Западные европейские народы совершили этот переход в XV и XVI веках» [8, с. 426]. Употребляемое историком понятие «двух возрастов» приблизительно соответствует делению европейской истории на Средние века и Новое время. Но такое «органическое» толкование исторического процесса снимало вопросы о возможных альтернативах при осуществлении такого перехода в России и превратно представляло действие различных общественных сил в рассматриваемую эпоху, снимало вопрос о цене преобразований, а она была чудовищно высока. «Народ собрался в дорогу и ждал вождя» [8, с. 451]. Стало быть, те, кто не ждали или были недовольны, а тем паче противодействовали — стрельцы, царевич Алексей, старообрядцы, патриарх Адриан — это не народ, а враги народа, если довести эту мысль до конца. Собственно, Петр в «Публичных чтениях» выступает скорее как «культурный герой», чем как собственно государственный деятель; он не просто осуществляет те или иные преобразования, сколько «воспитывает» разные слои населения, даже духовенство. Поразительно, что С.М. Соловьева не корбит от последней мысли — как это жестокий и сластолюбивый царь, который создал «Всешутейший, Всепьянейший и Сумасброднейший Собор», мог исправить «печальное нравственное состояние духовенства» [8, с. 534]. Впрочем, историк не может признать нравственных изъянов не только самого Петра, но и его ближайших сотрудников; «на стороне преобразования были лучшие, сильнейшие нравственно люди» [8, с. 541]. А между тем современные историки придерживаются совершенно другого мнения. «Борис Петрович [Шереметев] бескорыстием не отличался — иначе бы он не был сыном своего времени, но не отваживался красть в масштабах, которые позволял себе Меншиков» [9, с. 13]. Та же сомнительная концепция лежит в основе значительно более увлекательного сочинения — романа Алексея Толстого «Петр Первый». Но, в отличие от историка, романист вряд ли искренне разделял ее. В конце концов, в 1916 г. он написал рассказ «День Петра», представляющий человеческие качества императора в неприглядном свете. А вот для читателя, который, скорее всего, представлял царя в рамках официального государственного предания, которое основательно не было развенчано даже в первые десятилетия советской власти, такой взгляд на жизнь царя, притом оживленный многочисленными бытовыми деталями, передаю-

щими колорит эпохи, казался и кажется весьма убедительным. Интереснее произведения, основанные на местных преданиях, для которых деятельная жизнь самодержца давала обильный материал. К этому разряду, вероятно, относится баллада К.К. Случевского «Петр I на каналах».

... Собирался царь Петр в самый мирный поход
И с женой Катериной прощался:

«Будь здорова, жена! Не грусти, что одна;
Много, видишь, каналов готово;
Еду их осмотреть, чтоб работе спореть...
Напиши, если что... Будь здорова!»

... День за ночью идет, потеряешь им счет,
Если ехать судьба без дороги!
Вот каналы пошли и блестят вдоль земли,
А землянки людей что берлоги.

... Близок царь! Весть бежит! Привирает, мутит
И повсюду царя упреждает...
Приздумался вор! Царь-то больно востер!
Знаем, как, если нужно, кончает!

«Ой, уж как-то нам быть? Как нужде пособить?
Ведь не вырыто нами и трети
Из того, что должно?.. Умирать суждено...
Стукнет, гикнет: «А нуте-ка, дети!»

Нет, родные, шабаш, чуть появится наш!
Разве, братцы, на хитрость пуститься)
Землю вырыть в длину, подогнать в ширину, —
Остальное потом углубится!»

Собирался весь скоп. Повалил землекоп.
Уж платили-то, знатно платили !
И каналы прошли как им быть вдоль земли,
Провели и воды напустили...

Яркий вечер горит, густо дебрь золотит,
И у самой у крайней лопаты

Царь с дубинкой в руке, в распашном армяке,
Поверяет работы и платы.

И как в небе заря – так лицо у царя
Все сияет! Он жалуется смехом!
И уж радостен он, и уж как подарен
Неожиданным вовсе успехом!

А поодаль стоит молчаливый синклит
Хитрецов, мудрецов на захваты!
«Уж вот на! Удалось! У Петра сорвалось!
Не замажь наших! Мы ли не хватые!»

Не пылать бы заре! Не блеснуть бы воде!
Не валиться бы на воду мошкам!
Не казну б воровать, не Петра надувать,
Не подменивать блюдо лукошком!

Головой царь поник... Потемнел его лик...
Дума черная радость хоронит...
«Отчего тут вода, – вздумал царь, – не туда,
Куда надо бы ей, мошку гонит?»

По откосу долой сходит тяжелой стопой
И, к воде подошедши, нагнулся,
И дубинку воткнул... Чуть конец затонул...
Подождал это царь... Оглянулся!..

Ох! Не небу гореть! Не царю бы краснеть!
Все, бледнея, молчанье хранили...
А из царских очей, звезд вечерних ярчей,
Две слезы, две звезды проступили...

Ну, а там по пятам, в поученье ворами,
Как должно, принялись за расправу...
Прав был вор, говоря про обычай царя:
Сокрушит, если что не по нраву!

«Царь с дубинкой в руке» выглядит весьма правдоподобным, даже если этого случая на самом деле не было. В то же время, автор явно или подспудно соединяет в своем произведении

местное предание, господствующий апологетический взгляд на царя и своего рода историческую реконструкцию, опирающуюся на реалии эпохи самого автора. В пору создания стихотворения земляные работы на основе наемного труда имели огромный размах при строительстве железных дорог. Петр же мог привлечь работников на строительство каналов только на принудительной, мобилизационной основе. Трудно сказать, испытало ли предание влияние современных обстоятельств за долгое время своего бытования или отмеченные обстоятельства есть плод творческого воображения поэта. В результате же, при видимом правдоподобию (особенно для современников поэта) история вряд ли могла быть такой на самом деле.

В конечном счете, исторический материал вкупе с общественными убеждениями историков привел к иным трактовкам деяний. Вопрос о цене петровских преобразований, который в исторической науке был лишь намечен Н.И. Костомаровым, был затем последовательно рассмотрен, начиная с П.Н. Милюкова. Последний доказывал, что в результате налоговой реформы Петра тяготы русского крестьянина возросли в три раза, а деятельность Петра разорила страну и привела к уменьшению её населения. Современные историки по-разному относятся к оценкам Милюкова, но сам факт выхода историка за рамки апологетических концепций, подкрепляемых официальной «памятью» о царе, является важным этапом в установлении исторической истины. Последняя и притом наиболее мифологизированная фигура, рассматриваемая в данной статье — князь (господарь) Валахии Влад III Басараб. Он также известен по прозвищам Дракула (что по-румынски может быть истолковано либо как «дракон» или «дьявол», либо как «сын дракона» или «сын дьявола») и Цёпеш («прокалыватель», «насаживатель на кол»). Исторически обоснованным толкованием имени Дракула является «дракон», а вовсе не «дьявол», ибо оно было унаследовано Владом III от отца, Влада II, являвшегося рыцарем Ордена св. Георгия (Ордена Дракона). Тем не менее в первом русском сочинении о Цепеше, «Сказании о Дракуле воеводе», написанном вскоре после его смерти, обыгрывается другое значение слова. «Имя его по-валашски Дракула, а по-нашему — Дьявол. Так жесток и мудр был, что, каково имя, такова была и жизнь его» (перевод на современный язык О.В. Творогова).

В румынской же истории он фигурирует в основном как Влад Цёпеш; именно так он именован на памятнике, поставленном рядом с домом в Сигишоаре, в котором он родился. Но этого про-

звища он не носил при жизни, и своему по происхождению оно является переводом турецкого прозвища Казыклы (в обоих языках произведено от слов, означающих кол). Такое прозвище он получил от способа казни, к которой он приговорил, по общему убеждению, множество людей — не обязательно врагов или преступников. При этом, однако, соотечественниками и не только ими он воспринимался как справедливый правитель. Как писал румынский поэт Тудор Аргези (1880 — 1967),

Должно быть, князь задумчивый опять
Намерен чистить род людской умело.
До горла острие пронзает тело -
Колы умеет Цепеш заострять.
Того, кто справедливость попирает,
Без жалости бросает палачу.
Но к колышку кутью он и свечу
По-христиански щедро добавляет.
Когда казнил, он знать не унижал
И никогда не забывал приличья:
Мунтян и турок знатных без различья
Лишь на высокие колы сажал.
Не пожалев, рубил платан ветвистый,
Чтоб был визир доволен высотой,
В епископе сан уважал святой,
И на кол тратил кипарис душистый.

А национальный поэт Румынии Михаил Эминеску, написал в 1881 г. знаменитое стихотворение, в котором противопоставляет сурового правителя современным ему политикам

Разве нет у нас...

Государственных паяцев, что танцуют на канате
Иль голодному народу врут о высшей благодати?
Либералов, что болтают о любви к своей отчизне,
Прикрывая мишурою грязь своей порочной жизни?

...

О приди, могучий Цепеш, и, тяжелый сон развеяв,
Раздели их на две шайки — на безумцев и злодеев.
В две огромные темницы заточи их без раздумья
И сожги огнем священным и тюрьму и дом безумья!

Эминеску ссылается на легендарный эпизод, который в «Сказании о Дракуле воеводе» выглядит так:

Однажды объявил Дракула по всей земле своей: пусть придут к нему все, кто стар, или немощен, или болен чем, или беден. И собралось к нему бесчисленное множество нищих и бродяг, ожидая от него щедрой милостыни. Он же велел собрать их всех в построенном для того хороме и велел принести им вдоволь еды и вина. Они же пировали и веселились. Дракула же сам к ним пришел и спросил: «Чего еще хотите?» Они же все отвечали: «Это ведомо богу, государь, и тебе: что тебе бог внушит». Он же спросил их: «Хотите ли, чтобы сделал я вас счастливыми на этом свете, и ни в чем не будете нуждаться?» Они же, ожидая от него великих благодеяний, закричали разом: «Хотим, государь!» А Дракула приказал запереть хором и зажечь его, и сгорели все те люди. И сказал Дракула боярам своим: «Знайте, почему я сделал так: во-первых, пусть не докучают людям, и не будет нищих в моей земле, а будут все богаты; во-вторых, я и их самих освободил: пусть не страдают они на этом свете от нищеты или болезней».

Заметим, что объективных исторических данных о жестокостях Влада Цепеша очень немного. Если брать последний эпизод, то, как утверждается в [11], «в одном документе той эпохи, заслуживающем несколько большего доверия ... речь идет о некой не столь многочисленной группе нищих юношей, собранных Цепешем со всех ярмарок страны и якобы прибывших в Валахию для "изучения языка". Если учесть толкование некоторых языковедов, прочитавших соответствующее немецкое выражение как синоним слова "шпионить" (сравните сходный русский термин "брать языка"), то рассказ становится не таким противоречивым и фантастическим, как кажется поначалу».

В исторических сочинениях основное внимание обращается на перемены судьбы Цепеша (он был господарем Валахии трижды — в 1448, 1456—1462 и 1476), сложные взаимоотношения с Венгрией и Османской империей — двумя государствами, стремившимися подчинить себе Валахию, многочисленные военные кампании, в которых он участвовал. В этом отношении в глазах соотечественников он выступает в качестве национального героя, борца за независимость страны. С другой стороны, естественное для представителей враждебных государств стремление опорочить такого государственного деятеля привело к обильной памфлетной

литературе еще при его жизни (начавшейся с анонимного сочинения «О великом изверге Дракола Вайда»). В ее основу легли рассказы о его жестокости, многократно преувеличенные.

Даже в изобразительном искусстве еще при жизни появился карикатурный образ Цепеша. В 1462—1465 годах в словенском городе под названием Веленье появилось изображение Дракулы в виде Понтия Пилата, готовящегося судить Христа. В 1470—1480-х годах в монастыре Лилиенфельд в Штирии, появилось изображение, где Дракула выступает как мучитель апостола Андрея Первозванного.

Интересно, однако, что в тех сочинениях, в которых Влад Цепеш описывается с сочувствием и пониманием, его жестокости не ставятся под сомнение, но оправдываются (как в процитированных стихах). Нередко и двойственное отношение. В частности, видный сербский государственный деятель Георгий Бранкович (1645—1711) в своих Хрониках, прославляя его воинскую доблесть в борьбе с турками (на основе исторически достоверных свидетельств), приводит сомнительные исторические анекдоты, известные по памфлетам или преданиям (как валашский воевода прибивал гвоздями шапки к турецким головам, как жег нищих, как пировал среди казненных) [12]. Такое отношение к Цепешу в сочинении, которое является историческим, а не нравоучительным, представляется парадоксальным. Здесь мы видим, что исторические свидетельства и историческая память далеко отстоят друг от друга, но проигнорировать последнюю оказывается невозможно.

Сам Бранкович, бывший одно время претендентом на роль правителя сербского государства под сюзеренитетом Австрии, вряд ли мог иметь сочувствие к турецким порядкам. Но вот в политическом сознании русских современников Дракулы он, хотя и вступал неоднократно в войну с турками, в каком-то смысле мог считаться носителем турецкой политической традиции. (Вспомним хотя бы то, что сажание на кол — типично турецкий способ мучительной казни). В повести он выступает как неограниченный правитель, единственный источник суда и милости, а знатное положение не имеет никакого значения не только для подданных, но и для иноземных послов. Так толковали и с одобрением воспринимали турецкие порядки некоторые русские политические мыслители того времени [13].

Через многие столетия имя Цепеша-Дракулы было забыто за пределами его родины, а в его отечестве, наряду с историческими фактами, о нем гуляли легенды. В неузнаваемом виде вампира

Дракула был выведен в романе Брэма Стокера. Но писатель, давший волю своей фантазии, не опирался ли отчасти на исторические предания? В «Сказании о Дракуле воеводе» утверждается, что жестокость была ему внутренне присуща:

Рассказывали о нем, что и сидя в темнице не оставил он своих жестоких привычек: ловил мышей или птиц покупал на базаре и мучал их — одних на кол сажал, другим отрезал голову, а птиц отпускал, выщипав перья.

С момента выхода романа Стокера образ Дракулы-вампира совершенно оторвался от исторического Дракулы. Но это событие дало и другой результат. Ввиду того, что исторический прообраз всё-таки не был забыт, появился ряд художественных произведений (в [14] перечислено 10 романов), в которых в разных пропорциях соединены черты исторического Влада Цепеша и вампира. В конечном счете, произвольный вымысел романиста вызвал интерес к подлинной истории валашского правителя, которая стала известна гораздо шире, чем при его бурной жизни.

Литература

1. Озаровская О.Э. Бабушкины старины. — Петроград: Огни, 1916. — 122 с.
2. Головин Влад. Преподобный Илия Муромский. Богатырь под рентгеном // [Журнал] Фома. — Июнь 2010. — № 6 (86). Цит по: <http://foma.ru/preradobnyij-iliya-muromskij.html>
3. Добросмыслов А.И. Тургайская область. Исторический очерк // Известия Оренбургского отдела Императорского русского географического общества. — 1900. — Вып. 15. — С. 77 (в томе работа имеет собственную нумерацию страниц).
4. https://ru.wikipedia.org/wiki/Платонов,_Сергей_Фёдорович
5. Платонов С.Ф. Петр Великий. Личность и деятельность. Цит. по: <http://www.3rm.info/17193-ne-bog-i-ne-antixrist-akademik-sergej-fedorovich.html>
6. https://ru.wikipedia.org/wiki/Сокоvníн,_Алексей_Прокофьевич
7. Фейнберг И. Комментарии к «Истории Петра I» в с.с. А.С. Пушкина в 10 т. // <http://rvb.ru/pushkin/03articles/08petr.htm>
8. Соловьев С.М. Чтения и рассказы по истории России / сост С.С. Дмитриев. — М.: Правда, 1989. — 768 с.
9. Павленко Н.И. Птенцы гнезда Петрова. — 2-е изд. — М.: Мысль, 1988. — 346 с.
10. Милоков П.Н. Государственное хозяйство России в первой четверти XVIII столетия и реформы Петра Великого. — СПб, 1892.
11. Михай М. Влад Цепеш-Дракула. Самая дурная репутация на свете <http://www.drakula.org/library/mihai/index.shtml>
12. Одесский М.П. Граф Бранкович и Дракула воевода (Джордже Бранкович. Славяно-сербские хроники / изд. подг. А. Г. Кречмер. Белград, 2011. Отделение языка и литературы. Критические издания сербских писателей. Т. VIII. 544 с.) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. — 2012. — №2 (48). — С. 121-122.
13. Валуев А.М. Влияние политической культуры средневекового Китая и Османской

империи на российскую государственность и общественную мысль // Влияние Востока на искусство и науку: Сборник материалов конференции. – М.: Изд-во Московского гуманитарного университета, 2014.— С. 157–167.

14. https://ru.wikipedia.org/wiki/Влад_III_Цепеш

А. И. Демченко

РЕФЛЕКСЫ ПАМЯТИ ГЕНОТИПА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

В конце 2014 года мы отметили 80-летие со дня рождения Альфреда Гарриевича Шнитке. Продолжая раздумья над его художественным наследием, естественно начать с того, что он представлял собой как личность. Это был человек мощного интеллекта, ему была свойственна глубина осмыслений жизненного процесса в любых его гранях и ипостасях и не меньшая глубина интуиции. Доверимся писателю Е. Ерофееву, знавшему его достаточно близко: *«Альфред был не только гениальным музыкантом, но и гениальным человеком. Он ощущал жизнь очень многосторонне; если многие чувствуют жизнь в трёх измерениях, то он её чувствовал ещё в нескольких измерениях»*.

Интеллектуальная составляющая личности Альфреда Шнитке ярко заявила о себе в его чрезвычайно широком кругозоре, в глубоком, пронизательном видении происходящего в искусстве и окружающей жизни. Ещё при жизни композитора вышли две книги интервью: «Годы неизвестности Альфреда Шнитке» (М., 1993 — составитель Д. Шульгин) и «Беседы с Альфредом Шнитке» (М., 1994 — составитель А. Ивашкин). Присоединим к этому два больших авторских сборника: «Беседы. Статьи. Материалы» (М., 1991) и «Статьи о музыке» (М., 2004). Названные издания являют собой фундаментальный компендиум воззрений по необъятному кругу всевозможных тем и вопросов, в том числе выходящих далеко за пределы собственно музыкального искусства, к горизонтам общехудожественной и общечеловеческой проблематики. В призме этих текстов Шнитке предстаёт как гуманный, располагающий всеобъемлющими знаниями, как блистательный аналитик и подлинный мыслитель, к тому же превосходно владеющий литературным пером.

Если же взять принадлежащие ему статьи о музыке, которые составляют главную часть корпуса его публикаций, то легко сделать вывод, что он непрерывно анализировал, вникал, осмысливал. При этом естественно, что чаще всего предметом его внимания оказыва-

лись различные животрепещущие ситуации новой и новейшей музыки, которым он предлагал оригинальное истолкование. Известно свыше полусотни статей Шнитке, что составило бы внушительный итог самостоятельного поля деятельности музыковеда первой величины. А ведь это было сугубо побочным аспектом его трудов, и остаётся только удивляться многосторонности его дара и исключительной интенсивности его творческой жизни.

Как подлинного интеллектуала, его отличал огромный запас культурной памяти, и этот запас он великолепно сумел претворить в массу созданных им артефактов. Владение музыкальным материалом любого происхождения, многообразный синтез всевозможных стилей прошлого и настоящего, в том числе блистательное мастерство сопряжения элементов классического письма и авангардных техник — именно такой комплекс отмечал у него М. Ростропович: «Самое замечательное в Шнитке, с моей точки зрения, — это всеобъемлющий, всеохватывающий гений. Сейчас строят мосты, используя там и металл, и пластик — всё, что выдумали люди. Вот и Шнитке — он использует всё, что было выдумано до него. Использует как палитру, как краски. И всё это настолько органично: скажем, диатоническая музыка соседствует с усложнённой атональной полифонией». Действительно, амплитуда средств выразительности, на которые он опирался в своей творческой практике, простиралась от крайнего «авангарда» до погружения в самые низы «плотского» музыкального быта, к чему следует присоединить его полистилистику с беспредельным спектром временных граней.

Рассмотрим два канала человеческой и художественной памяти Шнитке, которые явились основополагающими для его творческой практики.

* * *

Жан Поль Сартр как-то заметил: *«У каждого человека свои природные координаты: уровень высоты не определяется ни притязаниями, ни достоинствами — всё решает детство»*. Вряд ли можно полностью согласиться со столь категоричным суждением, тем не менее, зачастую приходится признать справедливость ходовой аксиомы *«Все мы родом из детства»*.

В 1930-е годы на левобережье «великой русской реки» существовала Автономная республика немцев Поволжья. На её территории, в городе Энгельсе (бывший Покровск), на улице Красной, дом 80, 24 ноября 1934 года родился Альфред Шнитке. В памяти композитора он всегда представлял как одноэтажный городишко. *«Город*

Энгельс, около Саратова, где я жил, был маленький». Переезд с родителями в Вену, которая даже в полуразрушенном состоянии первых послевоенных лет оставалась настоящей столицей, заострил сниженное восприятие города детства: *«После Энгельса, состоявшего в основном из заборов и сараев... После пустынного, лежащего вне времени города-сарая Энгельса...»*. Добавим к этому любопытное наблюдение саратовского музыковеда Е. Вартановой, которая отмечает возможность воздействия на сознание Шнитке-ребёнка со стороны *«пространства, именуемого городом Энгельсом»*, где всё было основано на *«хаотичности застройки, отсутствии архитектурного лица, запутанности улиц этого города-слободы, которые неизвестно где начинаются и неизвестно где заканчиваются»*.

Тем не менее, тот локус, в котором зарождался гений композитора, несомненно, воздействовал на его будущее видение мира. Крупнейший саратовский пианист Анатолий Скрипай, уроженец Энгельса, учившийся в той же школе, что и Шнитке, не без оснований провёл такую параллель: *«Город Энгельс для Альфреда Шнитке — то же, что Витебск для Марка Шагала»*. И будем иметь в виду, что после депортации 1941 года здесь многое поменялось: из немецкой «столицы» Энгельс быстро преобразался в типично российское, причём заволжское захолустье. И Альфред из ребёнка превращался в подростка, как губка впитывавшего впечатления окружающего мира. Именно тогда он приобрёл определённое, если не знание, то ощущение самой обыкновенной жизни самых обыкновенных, «рядовых советских» людей, а по сути — совершенно типичных русских «слобожан», то есть полугорожан-полуагариив.

Нетрудно предположить, что в будущем именно это ощущение так или иначе могло побуждать композитора обращаться в своём творчестве к ресурсам бытовых пластов музыкального обихода с соответствующей спецификой «просторечия» и тривиально-расхожего. Вполне вероятно, что в его музыкальной интуиции уже тогда внутренне вызревало зерно стихии банального, обыденно-сентиментального, особенно живучего и всегда актуализированного в контексте русского провинциализма, в том числе в звуковой атмосфере, окружавшей будущего композитора в Энгельсе. Говорить же о том, насколько существенной оказалась эта низовая стихия для общей художественной концепции Шнитке и насколько многозначно она трактуется в его сочинениях, не приходится — это может составить предмет специального исследования. Заметим лишь, что в ряде произведений композитора явственно угадываются отголоски впечатлений детства, проведённого на волжских берегах.

Тема приготовленного рояля, столь важная для драматургии *Concerto grosso № 1* — это, безусловно, «слободская» мелодия (сам композитор называл её «банальной песенкой»), специфически поданный знак обывательства как обыденной и всепоглощающей формы человеческого существования. От откровенно сентиментального и старомодного «вальса» II части Фортепианного квинтета веет дымкой хрупких воспоминаний о временах патефонов с заигранными пластинками на 78 оборотов и о трогательно-сердечных излияниях, одухотворяемых интонационным контуром монограммы *BACH*.

В основной теме финала Третьего скрипичного концерта (дуэт флейт), имеющей отчётливые очертания жанра волжских «страданий», прослушивается ностальгия по обыкновенной человеческой жизни с её тихими радостями и меланхоличным умиротворением, и всё это подаётся как манящее видение безвозвратно ушедших детских лет. В Первой виолончельной сонате тот же жанр, предстающий в столь же просветлённо-облагороженном звучании, трактуется как одна из жизненных опор (тематическая арка от I части к финалу). И совсем в ином, иронично-насмешливом ключе целая серия штампов русского провинциального быта воспроизводится в «Гоголь-сюите»...

В Энгельсе до поры до времени существовала возможность получения начального и даже среднего специального музыкального образования, поскольку там работали музыкальная школа и музыкальное училище. Но с момента августовской депортации немецкого населения эта возможность исчезла. Многие осложняли и общие тяготы военных лет. Отец работал политруком ремесленного училища и настойчиво добивался отправки в действующую армию. Когда, наконец, в 1943 году ему разрешили уйти добровольцем на фронт, все заботы и трудности легли на плечи матери. Она преподавала немецкий язык в той школе, где учился Альфред, и можно представить, каково приходилось ей в эти голодные годы, полные суровых лишений, когда нужно было прокормить и обогреть старенькую бабушку и троих детей. Нетрудно предположить, что память о той поре, более всего тяжёлой для матери, побудила композитора посвятить ей после её кончины своё лучшее мемориальное сочинение — Фортепианный квинтет.

При всей «русифицированности» жизненного уклада в Энгельсе ни в коем случае не приходится недооценивать и могучую роль немецкого фактора, по разным линиям воздействовавшего на Альфреда в его детские годы. Не говоря уже о «голосе крови»: отец — не просто еврей, а немецкий еврей, родившийся и живший во Франкфурте-на-Майне (родина Гёте!); мать — чистокровная немка из

потомственных колонистов Поволжья; бабушка — глубоко набожная католичка, почти совсем не говорившая по-русски и часто уединявшаяся с любимым внуком для долгих бесед. Общение в семье шло преимущественно на немецком, и хотя Альфред называл впоследствии своим родным языком русский, он начал прежде говорить по-немецки и признавался, что порой даже думает на немецком. Известный немецкий дирижёр Курт Мазур свидетельствовал о произношении Шнитке: *«Его немецкий язык был чрезвычайно изысканным, что само по себе является редкостью среди представителей его поколения».*

До момента депортации в городе всюду звучала немецкая речь, шли радиопередачи на немецком, читались немецкие газеты, журналы и книги (писатель И. Эренбург с удивлением отмечал, что ещё и в послевоенные годы в городской библиотеке *«оказалось много редких немецких изданий, а русских книг было мало»*). Кроме того, в те времена по всей округе звучала немецкая музыка (главным образом фольклорная и бытовая) — горожане с удовольствием распевали старинные песни и охотно музицировали в многочисленных любительских инструментальных ансамблях.

Единственное, чего недоставало подраставшему мальчику, так это музыкальной классики, голод на которую он частично утолял услышанными по радио наборами популярных оперных арий. *«Ещё во время войны, в Энгельсе, когда были возвращены поначалу конфискованные у всех радиоприёмники, я стал слушать музыку и страшно полюбил всякие оперные арии, пытался их петь. Ленского пел идиотским голосом».* Правда, память сохранила и полученный тогда сильнейший импульс совсем иного плана: Девятая симфония Шостаковича. *«В Энгельсе, в 1946 году слышал её по радио. Это было очень неожиданное слуховое впечатление чего-то свежего, яркого».* Не симптоматично ли, что это была симфония и это было произведение Шостаковича, правопреемником которого в данном жанре оказался впоследствии Шнитке.

А в целом *«никаких других контактов с музыкой не было — так, пару раз наигрывал что-то на соседской трофейной губной гармошке...»* Тем не менее, оказывается, что уже в те годы, среди общего и музыкального безвременья в нём рождалось подсознательное стремление к своему будущему призванию. *«Я с детства мечтал стать композитором и больше никем. Мама рассказывала, что, когда мне было два года, у меня была любимая игра: стучать на кухне крышками и ложками. Видимо, уже тогда я сочинял музыку, хотя осознал себя как музыканта, конечно, гораздо позже».*

В 1946 году отца направили в Вену в качестве журналиста и переводчика газеты *Österreichische Zeitung* («Эстеррайхише цайтунг» — «Австрийская газета»), которую командование советских войск издавало на немецком языке для местного населения. По его вызову мать и дети в июне того же года переезжают в столицу Австрии. Сестра вспоминала: *«Из маленького одноэтажного дома, из крошечных двух комнаток в Энгельсе мы, как по мановению волшебной палочки, попадаем в великолепный дом на Зингерштрассе, в просторную светлую квартиру в центре города. Недалеко от нашего дома — знаменитый собор св. Стефана, Карлскирхе и, как мне тогда казалось, Штадтпарк».*

Начав в Вене посещать оперу и симфонические концерты, будущий композитор получает первые сильные впечатления. Показательна реплика из его воспоминаний: *«Особенно нравились мне тогда Моцарт и Шуберт. Наверное, благодаря в первую очередь им и возникло у меня глубокое, стойкое увлечение музыкой».* Моцартовское начало в творчестве Шнитке самоочевидно, даже не учитывая целого ряда его композиций с транскрибированным обозначением *«Moz-Art»*. Воздействие Шуберта сказалось более опосредованно — в демократических флюидах с их сложным психологическим наполнением.

Столь же показателен и другой факт. На одном из концертов Альфред услышал Седьмую симфонию Брукнера. *«Она мне почему-то понравилась, а никто не верил, что она мне действительно понравилась и что я не выпендриваюсь. Считалось, что это такая учёная и чудная музыка».* Соединим сказанное с приводившимся выше фактом реакции на услышанную в Энгельсе по радио Девятую симфонию Шостаковича и нам станет ясно, что у подростка изначально присутствовали гены симфониста, будущего автора девяти симфоний, которые стали самой весомой частью истории данного жанра в последние десятилетия XX века.

Два года, проведённые в Вене — это не только первое настоящее соприкосновение с миром большого искусства, но и первые шаги обучения музыке. И опять-таки всё началось совершенно случайно. *«За какие-то заслуги отцу на работе вручили аккордеон марки “Хонер”, в котором были неполные ряды басов. Но я всё же сочинил на нём некую мелодию».* Более того, подросток пытается написать ни много, ни мало — концерт для аккордеона с оркестром. То была *«идиотская идея, чепуха полная»*, но опять-таки изначально обнаруживалось тяготение к масштабной форме и к жанру, который стал для него впоследствии самым важным.

Альфред настолько рьяно осваивал аккордеон самостоятельно, что родители, заметив пробудившийся интерес к музыке, отвели его к жившей этажом выше пианистке фрау Шарлотте Рубер, которая стала давать ему частные уроки игры на фортепиано. Теперь он стремится выискать любую возможность где и как угодно поиграть на рояле. И соответственно — пытается сочинять прелюдии для этого инструмента.

Произошедшее в отрочестве перемещение из Энгельса прямо в Вену явилось прорывом в качественно новое измерение не только с точки зрения музыкальных впечатлений, но и в отношении чего-то общечеловеческого и недостижимо высокого, что сопровождалось интуитивным постижением духа большой исторической традиции, которой дышали сами камни австрийской столицы.

«Попасть в Вену — значило для меня понять, что существует история, что она — рядом. В каждом здании что-то было сто, двести, триста лет назад. В Энгельсе я не мог ничего такого ощущать. Произошла полная перестройка. И я не знаю, что было бы со мной, если бы я не попал тогда в Вену, а попал бы в Саратов, а потом в Москву». Это был прорыв к грандиозной немецкоязычной культуре, предощущение чего впитывалось Альфредом с молоком матери. О том, насколько значимыми для всего последующего оказались два года, проведённые тогда в Вене, говорят воспоминания композитора начала 1980-х годов.

«... Почти тридцать лет повторяется один и тот же сон: я приезжаю в Вену — наконец-то, наконец-то, это — несказанное счастье, возвращение в детство, исполнение мечты, словно впервые я еду с Восточного вокзала по Принц-Ойгенштрассе, по Шварценбергплац, по Зайлерштетте к перекрёстку с Зингерштрассе, захожу в подъезд, направляюсь к лифту, выхожу на четвёртом этаже, налево дверь в квартиру, захожу, всё — как когда-то, в то лучшее время моей жизни...»

Потом я просыпаюсь в Москве или ещё где-нибудь с учащённо бьющимся сердцем и горьким виноватым чувством беспомощности, ибо мне не хватило силы для последнего маленького напряжения, которое могло бы навсегда оставить меня в желанном прошлом...»

И ещё, вновь о том, как после Энгельса ему открылась «прекрасная, вся заряжённая историей Вена, каждый день — счастливое событие, везде что-то новое... Я уже и тогда понял, что со мной про-

изошло нечто важное, что я не случайно вырван из душевных теней детства и введён в этот светлый мир».

* * *

Так в атмосфере Вены подсознательно складывался другой сильнейший фактор генопамяти Шнитке, который вылился в определяющее для его художественного наследия явление — полистилистику. Как известно, это понятие ввел в лексикон музыкального искусства именно он, программно обосновавший соответствующую эстетику и технологию в своём докладе на Международном музыкальном конгрессе 1971 года. И именно этому композитору довелось стать наиболее значительным представителем данного направления в искусстве второй половины XX века.

Шнитке был поразительным, неподражаемым стилистом. Он владел виртуозным мастерством воспроизведения любых пластов музыкальной культуры — от Средневековья (главным образом в формах католического григорианского пения или православного знаменного распева) и до недавнего прошлого.

Сам композитор стремился найти объяснение своей потребности в обращении к старинному искусству фактом позднего выхода к профессии музыканта. *«Я не прошёл естественного детского пути постепенной учёбы, и поэтому поступление и обучение в училище было для меня большим скачком. А скачок всегда требует последующего заполнения. Поэтому я считаю, что вся эта игра стилями, все эти стилизации, на которые меня так тянет — это какая-то попытка восполнить недополученную в детстве по части музыкального образования эрудицию, вернуться в детское восприятие классики».*

Эти слова можно принять только как частичное объяснение, но в них чрезвычайно примечательна последняя фраза: *«детское восприятие классики».* Через «наив» подобных страниц творчества Шнитке отчётливо высвечивалась ностальгия человека второй половины XX века по утраченному естеству и поправленной гуманности. И, конечно же, не случайно этому композитору природой был отпущен дар исключительной чуткости к стилям прошлого. Вот почему пристрастие к стилизациям разного рода преследовало его практически до конца жизни. В числе последних работ такого рода **«Менуэт»** для струнного трио (1994) — изысканное по краскам «воспоминание» о старинном жанре, очень грустное по настроению (отсюда чрезвычайно замедленное движение). В некотором роде это и прощание, в том числе прощание с незабываемой Веной, когда-то танцевавшей в этих ритмах.

Основную почву полистилистической ретроспективы составляли для творчества Шнитке три грандиозных исторические пласта: Средневековье, Барокко и музыкальная классика эпохи Просвещения.

Самым широким образом апеллируя к средневековому наследию, он более всего выделял в нём григорианский хорал и знаменный распев, что в равной степени соответствовало и художественной ценности названных памятников, и устремлениям самого композитора. К этому сакральному массиву, как фундаменту музыкально-духовной сокровищницы человечества, примыкал «снизу» древний слой синагогальной монодии, а «сверху» — круг протестантских песнопений. И что очень характерно для Шнитке — «гражданина мира» и человека экуменических воззрений, он попытался однажды интегрировать все эти четыре традиции в определённую художественную целостность, что произошло в **Четвёртой симфонии** (1983), где, как отмечал сам композитор, «*стилизован лютеранский хорал, знаменный распев, юбилейный католического церковного обихода и некая воображаемая еврейская литургическая музыка*». Соприкасался он и с одним из светских источников музыки Средних веков, а именно — с мелодикой немецких миннезингеров (хоровой цикл «**Миннезанг**», 1980).

Как и для большинства других музыкантов XX века, «землей обетованной» для композитора стало Барокко в его законченно сложившихся формах, то есть с конца XVII столетия. Надо ли говорить, сколь много значила для нашего соотечественника жанровая модель *Concerto grosso*, возрожденная им по образцам Корелли и Генделя. Первый из шести опусов данного жанра особенно показателен, что начинается с обозначения частей: *Preludio (Andante)*, *Toccata (Allegro)*, *Recitativo (Lento)*, *Cadenza*, *Rondo (Agitato)*, *Postludio (Andante)*. О приметах представленного здесь барочного стиля М. Тараканов в своё время писал: «*От старинного Concerto grosso идёт “террасообразная” динамика с резкими сменами плотности изложения, к нему восходит и принцип сочетания концертирующих инструментов (две скрипки solo) и tutti струнного оркестра. В духе традиций и введение партии чембало, трактованной в роли дополняющей общее звучание тембровой краски*».

Чуткий слух Шнитке не мог пройти мимо изысканно-аристократической мадригальной культуры, расцвет которой приходится на пограничную полосу Позднего Возрождения и Раннего Барокко. Этот художественный слой наиболее отчётливо представлен в трёх сочинениях: вокально-инструментальный цикл «**Три мадригала**», написанный на стихи Ф. Танцера (1980), **Мадригал памяти О. Кагана** для скрипки или виолончели *solo* (1991) и опера «**Джезу-**

альдо» (1995), посвящённая выдающемуся представителю итальянской мадригальной культуры.

Можно назвать и другие жанровые прототипы, восходящие к эпохе Барокко (скажем, **Трио-соната**, 1987, или части Пастораль и Балет из **«Сюиты в старинном стиле»**). Можно говорить о той важной роли в его творчестве, которую приобрёл клавесин — тембровые краски и артикуляционные особенности этого инструмента Шнитке использовал весьма широко и разнообразно, в том числе и в сольном качестве (**«Три фрагмента»**, 1990). Можно упомянуть целый ряд композиторских имён того времени, в той или иной степени возбудивших творческое воображение Шнитке (здесь в первую очередь должен быть отмечен Вивальди). Но более всего и главным образом олицетворял для него эту эпоху Иоганн Себастьян Бах.

По воспоминаниям М. Лубоцкого, который был другом композитора, первым исполнителем всех трёх его скрипичных сонат и двух первых скрипичных концертов, Шнитке говорил: *«Я думаю, что Бах — это центр. Вся музыка за 2000 лет до Баха — путь к Баху, к центру. И после него 250 лет без него ничего нет. Всё в Бахе — центр. Даже его имя **ВАСН**: расхождение линий в противоречии **В–Н** в этом полутоновом полюсном соотношении, создающем энергию. Владение всем и центр всего»*. Позже он вновь и вновь возвращался к этой мысли: *«И как далёкий, недостижимый идеал — Бах. Бах стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны»*. И достаточно напомнить: монограмма **ВАСН**, начиная с Первой скрипичной сонаты (1963), становится у Шнитке своего рода лейтмотивом творчества, переходя в различных метаморфозах из сочинения в сочинение.

Из венских классиков ключевой для него фигурой оказался Моцарт — в какой-то степени, возможно, и оттого, что в 1946 году, когда семья отца после глухой российской глубинки временно поселилась в Вене, будущий композитор под впечатлением услышанной там музыки Моцарта впервые ощутил свое призвание. Аллюзии на стиль классика австрийской музыки возникали в произведениях Шнитке многократно, так что с полным основанием можно говорить о его моцартианстве. Оно простиралось от чистейшей стилизации (**«Поздравительное рондо»** для скрипки и фортепиано, 1974) до совершенно конгениального сотворчества (**II часть Третьей симфонии**). При этом неизменно сохранялись такие качества, как гармоничность, тонкость, изящество, эlegantность и нередко признаки игрового начала, в которое время от времени привносилась нота эстетической изощрённости.

С точки зрения моцартианства, свойственного Альфреду Шнитке, обращает на себя внимание композиция под заголовком «*Moz-Art*» (1975) — изобретённый им словесный кунштюк, обыгрывающий фамилию классика с акцентом на его принадлежности к искусству и на то, что он стал самым олицетворением музыкального искусства — *Art*. «*Опыт реконструкции одного произведения Моцарта*» — так с максимальной скромностью обозначил Шнитке свой опус. Дело в том, что в своё время была найдена партия скрипки из какой-то моцартовской партитуры (очевидно, сделанной к спектаклю комедии масок), и на основе нескольких мелодий, содержащихся в этой партии, композитор создал инструментальную фантазию (вначале она была написана для двух скрипок, затем появились другие версии, в том числе с участием клавесина). Сделано это в жанре «музыкальной шутки» — опять-таки в согласии с предпочтениями далёкого предшественника (одна из самых знаменитых его вещей в этом роде — «Секстет деревенских музыкантов»).

Справедливости ради заметим, что имя Моцарта в сознании Шнитке незримо сосуществовало в близком творческом родстве с Гайдном, о чём красноречиво и многозначительно говорит название написанной двумя годами позже камерно-инструментальной композиции «*Moz-Art à la Haydn*» (для двух скрипок и камерного оркестра), в которой стиль венского классицизма реконструируется как нечто внеиндивидуальное.

Реже Шнитке испытывал потребность в обращении к стилям XIX века. Но и здесь следует выделить в качестве одного из его «духовных отцов» Вагнера, сурово-торжественные монументы которому Шнитке воздвигал в своих сочинениях неоднократно. Хотя нередко скорее приходится говорить о вполне органичном вагнеро-брукнеровском синтезе (прямым свидетельством тому служит Вторая симфония с её подзаголовком «Сан-Флориан» как пометой своего происхождения в результате посещения композитором монастыря того же названия, где жил, работал и был похоронен Брукнер).

Тем не менее, и по отношению к XIX столетию можно указать достаточно представительный спектр дополняющих стилистических «обертонов» (допустим, флюиды, исходящие от Шуберта, Мендельсона и ещё в большей мере от Малера). Иногда, пусть и эпизодически, Шнитке собирал с наследия того или иного романтика довольно обильную «жатву». Скажем, в развёрнутой пьесе «*A Paganini*» для скрипки *solo* (1982) находим целые гроздья избранных фрагментов из каприсов легендарного виртуоза, составляющие высокотехнический коллаж-концертштюк.

С точки зрения слушательского восприятия (имеется в виду лёгкость обнаружения и идентификации полистилистического эффекта) сложнее обстоит дело с истолкованием реминисценций, восходящих к индивидуальным композиторским стилям XX века. Своих ближайших предшественников композитор отметил **«Посвящением Игорю Стравинскому, Сергею Прокофьеву и Дмитрию Шостаковичу»** (1979), введя в эту шестиручную фортепианную пьесу по одной цитате из каждого: Китайский марш из оперы Стравинского «Соловей», Юмористическое скерцо для четырёх фаготов Прокофьева, Полька из балета Шостаковича «Золотой век» — отобранный материал предопределил несколько эксцентричное наклонение этого музыкального «реверанса» в адрес высокочтимых мэтров.

Кстати, имеет смысл напомнить о закономерности появления ряда музыковедческих работ А. Шнитке, обращенных к творчеству этих авторов: «Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского», «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского», «Особенности оркестрового голосоведения С. Прокофьева», «Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Шостаковича», «Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д.Д. Шостаковича».

Среди названных корифеев мирового искусства XX столетия Шнитке дополнительно выделил Стравинского и Шостаковича, сделав это посредством создания в год их смерти небольших музыкальных мемориалов (**«Канон памяти Игоря Стравинского»** — 1971, **«Прелюдия памяти Д. Шостаковича»** — 1975). И это понятно, поскольку от первого он наследовал склонность к ничем не стесняемому эксперименту, артистизму и игровой стихии, а также до предела доведенный принцип виртуозного воссоздания всевозможных стилевых моделей, от второго — тяготение к углублённой медитативности, к художественному анализу острой жизненной проблематики, к развитию линии концептуального симфонизма и многое другое (к примеру, опера «Жизнь с идиотом» обнаруживает явные переклички с сатирическим гротеском оперы «Нос»).

Как можно было убедиться, диапазон полистилистического странства музыки Альфреда Шнитке оказался поистине безбрежным. Столь же впечатляющим было мастерство, с которым он оперировал этим чрезвычайно многообразным материалом.

Показательным примером может служить его работа над каденцией к Скрипичному концерту Бетховена, которую он написал по просьбе одного из исполнителей. После первого раздела каденции, основанного на бетховенском тематизме (такты 1–49), следует разно-

родный цитатный материал из целого ряда скрипичных концертов (в его перечислении воспользуемся описанием Д. Шульгина и для наглядности выделим курсивом материал, заимствованный собственно из бетховенского Концерта):

- такты 50–51 — баховский хорал из Концерта Берга,
- 52–57 — *связующая партия из Концерта Бетховена,*
- 58–59 — из I части Первого концерта Бартока,
- 60–63 — ещё раз *связующая партия из Концерта Бетховена,*
- 64–65 — серия из Концерта Берга,
- 66–69 — из I части Второго концерта Бартока,
- 70–71 — из II части Первого концерта Шостаковича,
- 72–73 — из Концерта Берга,
- 74–77 — *из Концерта Бетховена,*
- 78–81 — из каденции Первого концерта Шостаковича,
- 82–86 — из коды I части Второго концерта Бартока,
- 87 — баховский хорал из Концерта Берга,
- 88 — из I части Второго концерта Бартока,
- 89–96 — из Концерта Берга,

97 — *из репризы Концерта Бетховена,* а на его фоне — материал из Концерта Берга.

По воспоминаниям Шнитке, «*работа была очень сложной. Я соединял эти “лоскуты” без транспорта: чтобы они сцепились и срослись тематически, тонально и фактурно, потребовалось адское напряжение*». Однако следует признать, что создание коллажей было для него чрезвычайно увлекательным занятием и он испытывал подчас просто ненасытную страсть к подобной комбинаторике.

В этом отношении настоящим «Эверестом» стала его **Первая симфония**, один из образцов «тотального коллажа». Её ткань соткана из бесчисленного множества всевозможных извлечений. Только по памяти самого автора, далеко не охватывающей всего перечня цитат, находим здесь следующее: «*В I части — переход к финалу из Пятой симфонии Бетховена и начало финала; в финале — похоронный марш (автор его мне неизвестен), затем марш Шопена и “Смерть Озе” Грига, вальс Штрауса “Сказки Венского леса”, концерт Чайковского и ритм “Летки-Енки”, затем 14 григорианских мелодий “Sanctus”, центральный эпизод с “Dies irae” и в конце “Прощальная симфония” Гайдна. Все остальные коллажи — это моя театральная музыка (марши, польки, танцы и прочее)*».

Ещё одним образцом «тотального коллажа» и настоящим «Эверестом» стала **Третья симфония** (1981). Она создавалась к открытию нового концертного зала Гевандхауз в Лейпциге для знаменитого симфонического оркестра того же названия, который исчисляет свою историю с 1743 года и который в разное время возглавляли не менее знаменитые Ф. Мендельсон, А. Никиш, В. Фуртвенглер, Б. Вальтер, Ф. Конвичны, К. Мазур. Заказ, инициированный столь прославленным, поистине «историческим» исполнительским коллективом, побудил Альфреда Шнитке к столь же «историческому» художественному замыслу. Композитор обозначил его более чем скромно, всего-навсего как желание *«присудить Третьей симфонии приметы немецкой (австро-немецкой) музыки»*. Однако на самом деле он воздвиг этой культуре грандиозный монумент в звуках.

Если слушатель располагает специальными познаниями, то в ходе восприятия данного произведения он может реконструировать эволюцию австро-немецкой музыки, по крайней мере, от Баха и Генделя до Хиндемита и Кагеля. Оговорка «по крайней мере» необходима хотя бы потому, что, к примеру, III часть автор истолковывал как *«конспект музыкальной истории от органа до современности»*, и будем иметь в виду, что органум — один из видов европейского многоголосия времён Позднего Средневековья.

Осуществляя своего рода обзор австро-немецкой музыки (эту симфонию иногда именуют *«антологией германской музыки»*), Шнитке вводит ряд соответствующих цитат (опять-таки требуется оговорка, поскольку, как утверждает автор, здесь *«есть стилизация и есть псевдоцитаты, хотя нет ни одной точной цитаты»*). Допустим, в той же III части присутствуют темы Чаконы *d-moll* Баха, Фортепианного концерта *d-moll* Моцарта, сарабанда из увертюры «Эгмонт» Бетховена и напоминание о траурном марше из оперы «Закат богов» Вагнера (между прочим, часть эта, как целое, построена по драматургической модели симфонической поэмы Онеггера «Пасифик 231»).

Однако ещё большую роль в конструировании Третьей симфонии играют два другие принципа. Первый из них состоит в претворении типичных средств и особенностей различных стилей австро-немецкой музыки, и это начинается с того, что I часть своим прообразом имела Вступление к вагнеровскому «Золоту Рейна» (волнообразные звучания, постепенно вздымающиеся ввысь из глухоты предельно низкого регистра). Второй принцип заключается в том, что в звуковую ткань произведения вплетаются 33 темы,

которые представляют собой зашифрованные в звуки имена представителей этой музыкальной культуры. И если финал открывается и закрывается монограммой *BACH*, то этим как бы подчёркивается тот факт, что наши представления о великом композиторе неразрывно связаны с Лейпцигом, где как раз с баховских времён и повёл свою историю Гевандхауз-оркестр.

Своеобразным отголоском Третьей симфонии, как «исторической реконструкции», стал *Concerto grosso № 3* (1985), в котором каждая из пяти частей посвящена юбилею того или иного выдающегося музыканта. Первые три из них обращены к композиторам-ровесникам, родившимся в одном и том же 1685 году: Иоганн Себастьян Бах, Георг Фридрих Гендель и Доменико Скарлатти.

Первая и Третья симфонии, внешне сходные по изобилию коллажного материала (два «Эвереста») совершенно различны по своей художественной идее и драматургии и, кроме того, позволяют говорить о том, что полистилистика у Шнитке могла быть «мононациональной» (Третья симфония) и «полинациональной» (Первая симфония). Приведём дополняющие иллюстрации на этот счёт. «*Stille Nacht*» («Тихая ночь», 1978) — обработка немецкой песни, выполненная для скрипки и фортепиано в стилевом диапазоне австрийской классики от Моцарта до Малера. А в «*Посвящении Паганини*» для скрипки *solo* (1982), помимо музыки самого Паганини, фигурируют фрагменты из произведений Корелли, Баха (это эпоха Барокко) и Берга (это XX век). Ещё больший разброс находим в Третьем квартете — своего рода «карнавале музыкальных цитат» (С. Волков): Орlando Лассо, Бетховен, Вагнер, Шостакович. То есть происходит совмещение материала, разнопланового не только по национальной принадлежности, но и по времени.

Преследуя различные художественные цели, Шнитке вообще очень свободно трактовал исходные прообразы, формируя самые неожиданные микста-структуры и создавая порой парадоксальные гибриды. К числу таковых можно отнести, например, барочный тематизм из V части *Concerto grosso № 1* и классикоромантическую «серенаду» II части Альтового концерта, к которым неожиданным образом подмешан «фермент», идущий от цыганской музыки.

Таким образом, работа Альфреда Шнитке со стилями отличалась исключительной свободой. Он активно развивал принципы неоклассицизма И. Стравинского и в той части, которую С. Прокофьев когда-то иронично определил фразой «*бахизмы с фальшивизмами*», причём у Шнитке насыщение цитируемого или

стилизуемого тематизма диссонантностью может доводиться до полной 12-тоновой вертикали. Но это только частный случай многообразных методов преобразования того или иного исторического прототипа, в том числе его коренной трансформации и деформации, когда он превращается в нечто неузнаваемое или в полную свою противоположность. Основная цель подобных препараций видится в следующем: обычно Шнитке активно модернизировал исходную модель, вводя ее, таким образом, в контекст современности и тем самым организуя живой диалог эпох, а диалог этот служил, прежде всего, задачам максимально рельефного воплощения жизненно важных проблем XX века.

Отмеченная диалогичность явственно ощутима даже в тех случаях, когда произведение по его внешним очертаниям является всего-навсего стилизацией, выдержанной в более или менее едином ключе. Возьмём, к примеру, называвшиеся выше. **Три мадригала** (1980). Здесь Шнитке предстаёт в достаточно привычном для себя амплуа «гражданина планеты», на этот раз интерпретируя одно из самых драгоценных приобретений западноевропейской цивилизации — мадригальный стиль. Как и следовало ожидать, стиль этот преподносится в соответствующих качествах: не просто тонкость, изящество, но и аристократическая изысканность выражения, прихотливые изгибы утончённой лирической эмоции и, конечно же, индивидуально-субъективная настроенность.

Однако композитор отнюдь не довольствуется достигнутым и возводит мадригальность как бы «в квадрат». Это начинается с «многоязычия», так как использованы тексты Ф. Танцера, написанные на разных наречиях — французском (№ 1 «На звезде»), немецком (№ 2 «Отдаление») и английском (№ 3 «Воспоминание»). В них об истории любви рассказывается примерно одинаковыми словами, но в различных оттенках уже по самой «фонетике». Взаимодействие этих оттенков передаёт те грани загадочного, сокровенно-потайного, которое невозможно выразить штампами обыденного сознания. Чувство потерянности и глубокой печальности (*«Два человека встретились на звезде, но... прошло время, и они вернулись на Землю»*) потребовало истончённо-прозрачной, до бестелесности хрупкой инструментальной палитры и особой манеры вокального письма, в том числе и «запредельных» средств выразительности (допустим, голос должен двигаться в диапазоне от контральтовых низов до колоратурных верхов). В результате столь самобытного истолкования принципов мадри-

гальности происходит явная «транспозиция» в плоскость усложнённо-современного строя интимных чувствований.

Полистилистика Шнитке выросла на почве обострённой контрастности, столь свойственной его творчеству (особенно в 1960–1970-е годы). Отсюда и острота стиливых сопоставлений, которые, в свою очередь, до предела усиливают общую конфронтацию образов. В упоминавшейся Первой скрипичной сонате, где композитор впервые использовал мотив *BACH*, содержится и зерно будущих стиливых конфликтов: возвышенной красоте неоклассических звучаний и чаконе в её интонационно усложнённом, серийном истолковании противопоставлена огротескованная материя танцевальных жанров (утрированное выплясывание «Барыни» и ироничная парафраза латиноамериканского шлягера «Кукарача»).

Пятью годами позже, в следующей скрипичной сонате, полистилистика уже открыто выступает как эффективнейшее средство обострения внутреннего конфликта: противоборство в сознании и душевной организации индивида двух начал — демонстративно жёсткого, своевольного, «вздорного» (атональность, хроматика, «колючая» диссонантность, ритмическая анархия) и возвышенного, позитивно-идеального, самоуглублённого (неоклассический тональный тематизм с цитатой *BACH*, ясность гармонических кадансов, метрическая уравновешенность).

Такова одна из множества функций, которые обрела в творчестве Шнитке полистилистика. Подводя определённый итог сказанному, можно утверждать следующее. Практически всё основное в творчестве этого композитора принципиально и насквозь полистилистно. Для него, более чем для какого-либо другого современного автора, свойственно «много стилей» и их непрерывное взаимодействие. Исключительно широк диапазон его стилистических ассимиляций: от древнейших песнопений до звуковых технологий авангарда первой и второй волн, от высокой классики до музыкального просторечия плюс собственный «авангард» и собственная классичность.

Этот стилевой плюрализм служил, в конечном счете, целям создания многомерной картины мира в его прошлом, настоящем и будущем. Сам композитор видел в полистилистике в высшей степени «убедительное музыкальное средство для философского обоснования “связи времён”». Разработанная им всеобъемлющая шкала стиливых модусов позволила со всей очевидностью установить эту «связь времён» и во всей полноте реализовать присущее художественному мышлению второй половины XX века обострён-

ное чувство исторической памяти. Возможно, именно в этом и состояло главное творческое завоевание Альфреда Шнитке.

В. М. Исниева

ДИАЛОГИ С ДРУГИМ: ТЕАТР И ЛАБИРИНТ (ПО МАТЕРИАЛАМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА 1960-Х-2010-Х ГГ.)

В последние годы в нашей стране из общения во всех сферах, от бытовых до связанных со средствами массовых коммуникаций и научных, стремительно уходит культура диалога. Между тем диалогичность — одно из необходимых условий существования культуры как таковой, её базовый модус. И не случайно европейская философская традиция в качестве знаковой точки отсчёта обращается к фигуре Платона, который строил большинство своих философских трактатов как диалоги: в них искусство вопрошания и совместного поиска ответа Сократ сравнивал с повивальным ремеслом, называя себя **повитухой** разума, ведь, по его же словам, этот диалектический метод заставлял рождаться истину, таившуюся в уме другого человека.

В диалоге «Тэстет» Платон даёт две интересные метафоры памяти и связанного с тем процесса припоминания: одна сравнивает наш жизненный опыт с оттиском надписи перстня-печатки на воске, другая же фрагменты некогда полученных знаний уподобляет пойманным в клетки птицам, которых вспоминающий извлекает оттуда по мере надобности. В рассматриваемом нами материале актуализирована именно вторая метафора. А поиск ответа на сакраментальный вопрос, в чём же смысл диалога с Другим, рассмотрен на примерах из художественного кинематографа.

Материал для статьи отобран без привязки к определённой стране¹ и охватывает довольно широкий временной период — от второй половины 60-х гг. прошлого века (в эту пору уже вполне развиты кинотехнологии, режиссёр волен выбирать выразительные средства, и

¹ В отечественных фильмах последних полутора десятков лет, за редким исключением, поведение персонажей подаётся как серия обусловленных реакций и аффектов, у действующих лиц, как правило, нет своей истории и, как следствие, нет интересных, проработанных и запоминающихся характеров, а потому и не возникает поле для осмысленного общения и диалогичности

в основном преодолены различные моральные табу, ограничивающие свободу высказывания) до настоящего времени. Отобраны лишь фильмы, где всего два участника, вовлечённых в значимый и, как правило, длительный диалог, составляющий содержательное и сюжетное ядро кинокартины. Этот диалог следует понимать не только как вербальный акт, но и в более широком значении, как общение и взаимодействие. В большинстве примеров участники такого диалога также и **единственные** действующие лица. При этом исключены из исследования фильмы-диалоги, где общаются хорошо знакомые друг с другом люди (супруги, родственники, друзья, коллеги и т.п., или в ходе диалога возникает любовное чувство), так как в этом случае диалог наполняется совсем иными смыслами¹.

В кинофильмах, о которых пойдёт речь, собеседником Протагониста² является незнакомец, Другой. Понятие это предполагает экзистенциальное прочтение в смысловом диапазоне от М. Хайдеггера до М. Бубера. Характерно, что, как правило, лишь к концу киноповествования Другой может утратить статус Другого, переходя к отношениям друговости (друг) или чужести (чужой).

Исследование построено на анализе следующих кинокартин (в хронологическом порядке): «Персона» (1966, реж. Ингмар Бергман); «Игра на вылет» (в оригинале «Ищейка» (The Slouth), 1972г, реж. Лео Манкевич); «Солярис» (1972, реж. Андрей Тарковский); «Ампир» (реж. Александр Сокуров, 1986); «Страна в шкафу» (Реж. Радха Бхарадвадж, 1991); «Мертвец» (реж. Джим Джармуш, 1995); «Русский ковчег» (реж. Александр Сокуров, 2002); «На пути к смерти» (в оригинале «30 миль» 2004, реж. Райан Харпер); «Ло» (2009, реж. Тревис Бетц); «Стальные двери» (2010, реж. Стивен Мануэль); «Проснись и умри» (2011, реж. Мигель Уррутиа); «Воскресный экспресс Сансет Лимитэд» (2011, реж. Томми Ли Джонс).

Обозначим в самом первом приближении сюжеты рассматриваемых кинофильмов. Внешне они несходны, хотя и довольно просты: священник тщетно уговаривает самоубийцу не совершать задуманное («Воскресный экспресс Сансет Лимитэд»); молодой человек приехал на работу в подозрительный город, где его смертельно ранили, и случайный попутчик везёт его в свою деревню для погребения («Мертвец»); старая женщина случайно узнаёт о готовящемся убийстве и

¹ Например, замечательные отечественные кинокартины «Без свидетелей» (реж. Н. Михалков, «Ирония судьбы» (реж. Э. Рязанов).

² Протагонист — буквально «первый борец». Слово «герой» имеет не подходящие к рассматриваемому кругу сюжетов коннотации.

лишь в последний момент, когда уже ничего изменить нельзя, понимает, что будущая жертва — она сама («Ампир»); жестокий следователь допрашивает Писательницу, добиваясь признаний о тайном заговоре, которого на самом деле нет («Страна в шкафу»); случайный попутчик на дороге провоцирует своего помощника на то, чтобы тот его застрелил («На пути к смерти»); медсестра пытается помочь невротичной пациентке, которая перестала со всеми разговаривать («Персона»); чтобы найти свою любимую, молодой человек решил воспользоваться магической книгой, которую та ему оставила, и вызвал духа из преисподней («Ло»); два случайных попутчика после таинственной катастрофы совершают прогулку по ночному Эрмитажу («Русский ковчег»); коварный писатель-богач заманивает любовника жены, собираясь подставить его в хитроумной инсценировке ограбления, но попадает в ловушку сам («Игра на вылет»); женщина просыпается в постели с незнакомым мужчиной, который её вскоре убивает, и эта сцена с разными вариациями повторяется снова и снова, пока она не осознаёт прежде неприемлемый для себя способ спасения («Проснись и умри»); мужчина попадает в загадочный бункер, откуда ему приходится искать выход совместно с непонятно откуда взявшейся женщиной («Стальные двери»).

Можно было бы сказать, по крайней мере, о некоторых фильмах-«двухэтах», что это своего рода театральные спектакли (часть из них и поставлена по театральным пьесам, часть снята как телевизионные фильмы¹). Кроме того, сюжеты, несмотря на правдоподобие большинства из них, в высшей степени метафоричны. Для всех этих картин несомненным приобретением становятся высокий градус психологического напряжения, связанный с доминированием крупных планов, которых сегодня так не хватает зрителям (нередок и звёздный актёрский состав). Ситуация двух персонажей в ограниченном пространстве актуализирует принцип бинарных оппозиций и генерирует уже сама по себе поле напряжения в диалоге, провоцируя конфликт при выяснении и оспаривании мировоззрений. Он становится основой интриги и движущей сюжет силой.

Как видим даже из кратких описаний сюжетов, персонажи, по крайней мере, изначально, не связаны отношениями референтности, а поле напряжения и диалога генерирует проблема выживания. В про-

¹ Так, сценарий «Игры навывлет» был написан Энтони Шаффером на материале собственной пьесы; «Ампир» снят по радиопьесе Люсиль Флетчер «Простите, вы ошиблись номером», «Страна в шкафу» была создана Радхой Бхарадвадж первоначально как пьеса для театральной постановки, «Ло» и «Воскресный поезд Сансет Лимитед» сняты для телевидения.

цессе диалога противостояние имеет тенденцию перерастать в настоящий поединок не на жизнь, а на смерть между Протагонистом и Другим. Начало поединка инспирирует вопрос, связанный с представлением о ценностях (заниженных у одного из персонажей в соответствии с мировоззрением Das Man Хайдеггера). Именно это превращает взаимодействие с Другим из спора о сиюминутном в экзистенциальную проблему, где в единый узел сплетаются фундаментальные аксиологические проблемы (а имплицитно — и онтологические), с вопросом о самопознании и самоидентификации: кто я, собственно, такой на самом деле? Что есть подлинные ценности? На что я готов пойти ради любви к ним? Возможно ли мне пожертвовать чем-то? Если да, то чем? Можно ли принести в жертву кого-то, чтобы спастись самому? Где предел дозволенного на пути к самосохранению и что нужно сохранять? Где граница между Я и Другим?

На первый взгляд, в большинстве сюжетов именно жёстко навязываемая Другим ситуация поединка, принуждения к ответу является причиной конфликта. Другой стремится получить всеми правдами и неправдами от Протагониста ответ, ради которого требуется погрузиться в своё «я», исследовать его тёмные закоулки. Поведение другого напоминают действия психоаналитика, только не в традиционной вежливой форме: Другой ставит протагониста в неприятную (а зачастую и опасную) ситуацию бескомпромиссного выбора: принятия или отвержения своей позиции. В диалоге Другому удаётся последовательно посеять сомнения, смятение, страх, гнев и растерянность у Протагониста, привести к утрате уверенности в привычной картине мира. Но в процессе взаимодействия смещаются ориентиры и распадается представление о привычном чаще всего для **обоих** персонажей.

К чему бы ни стремился согласно сюжету Другой, он так или иначе добивается от Протагониста осознания и признания того, что к моменту его вторжения тот **уже** находился в кризисной ситуации, и встреча и ожесточённый или не очень спор лишь выявляют это состояние, не являясь глубинной причиной. Это первичное состояние можно определить как закрытость от мира, отказ от полноценного и/или адекватного взаимодействия с другими, нежелание воспринимать неприятные и болезненные сообщения извне. В одном или в нескольких пунктах первичное состояние персонажей соответствует приметам кризисных состояний, данным экзистенциальным философом Паулем Тиллихом: одиночество, оставленность Богом (которую можно понимать и как утрату смысла существования), чувство вины — всё это провоцирует появление Другого. Поведение последнего, таким образом, направлено к тому, чтобы выгащить, выманить Прота-

гониста из его раковины отчуждения. При этом в ряде картин выясняется, что Другой, вторгающийся в жизнь Протагониста как злая сила, стихийное бедствие, испытывает не менее, а то и более глубокую потребность в соучастии и помощи Протагониста, взаимодействии с ним. Протагонист также становится Другим для своего противника.

При разрушении скорлупы, отделяющей Протагониста от Другого и от Другой Реальности, происходит выход из состояния одиночества (совершаемый одним или обоими персонажами), и пересмотр карты реальности, картины жизни и изменение её сценария, освобождение от прежней несвободы и детерминированности. Выбор сопровождается гештальтированием приобретённого опыта (во всяком случае, для зрителя), хотя на событийном плане каждая история завершается очень по-разному.

При таком обобщённом прочтении основного смысла каждого фильма-«дуэта» «за кадром» остаётся целый ряд интересных смысловых кодов, и лишь при сравнении кинофильмов друг с другом выявляется несомненная значимость брошенных на периферию внимания контекстов. Фильмы-«дуэты», как уже говорилось, в высшей степени метафоричны и насыщены символами, и некоторые из них выполняют своего рода иконографическую функцию. Так, даже большинство названий прямо или косвенно заключают в себе темы театра как обмана: «Персона» (в юнгианской психологии то же самое, что личина, маска), «Ищейка» (или «Сыщик» (англ. Sloth), что подразумевает поиск угаданной истины, раскрытие обмана, тайны), «Ампир» (то есть стиль «Империя», что опять-таки возвращает к теме игры, на этот раз как имитации, повторения образца); смерти/катастрофы: «Русский Ковчег», «Мертвец», «Проснись и умри», «Воскресный поезд Сансет Лимитед» («воскресенье» и «закат» (Sunset) — характерные тропы, связанные с темой смерти и её пониманием); в других обозначена тема закрытого или ограниченного пространства («Страна в шкафу», «Стальные двери», тот же «Русский ковчег», «30 миль»).

Характерно также, что в ходе завязавшегося диалога Протагонист (или оба участника диалога) вначале выставляет в качестве щита социальную личину, маску, фасад, который, как можно догадаться из контекста, и прежде демонстрировался окружающим: статусный образ знаменитой актрисы в «Персоне» или волшебной красоты в «Ампире» (лицо-«маска» трактовано Сокуровым как неотъемлемая часть разросшегося до заполнения всего пространства обитания зачарованного образа, своего рода микромира); снобистская и светская личина Маркиза из «Русского ковчеха»; непроницаемый образ-фасад разочарованного и скупающего Профессора в «Воскресном экспрессе»...

Масками могут прикрываться и оба («Ищейка», «30 миль») или затеять маскарад с переодеваниями («Мертвец», «Проснись и умри»). В фильме «Страна в шкафу» Следователь разыгрывает целых три роли (примечательно, что в процессе поединка он прибегает также к суггестии, но диалог, становясь поединком двух волей, перерастает во взаимное внушение, и допрашивающий начинает как автомат повторять слова арестованной); а подследственная ускользает от него в воображаемый мир, ассоциируя себя с маленькой девочкой — героиней своих сказок.

Сюжет маски, маскировки как порчи образа порой визуализируется буквально. Так, в «Ищейке» хитрый писатель-манипулятор уговаривает свою жертву натянуть маску и театральный костюм, а во второй части повествования уже жертва умело гримируется под сыщика; в «Стране в шкафу» лицо Писательницы разрисовывают ярким клоунским макияжем и заставляют совместиться с фотопроекцией собственной фотографии; безобразное обличье Демона скрывает прежний облик женщины, которую разыскивает протагонист («Ло») и т.д.

Но смена внешности, сопоставление личины и чужого (подлинного?) лица может происходить и более изощрённо и переходить в своеобразно интерпретированную тему двойника, как, например, в «Персоне», где лица обеих сблизившихся в процессе общения женщин делаются очень похожими друг на друга и в какие-то моменты сливаются, становятся почти неразличимыми. Такое слияние с Другим, трактуемое также и как выход за пределы собственного я, как саморазотождествление, повторяется в разных вариациях в большинстве сюжетов. При этом в «Персоне» ситуация осложняется тем, что обе женщины являют как бы две ипостаси одной личности, «Персону» и «Тень», и каждая испытывает страх поглощения другой, что провоцирует самые бурные сцены, при этом Тень ведёт себя активно, а Персона предпочитает убежать или застыть.

Тема тела и телесного, особенно лица как самой информативной части тела, в фильмах-диалогах очень показательна: лицо, как и всё тело Протагониста, вначале ригидно и скованно, оно не отражает смены эмоций, символизируя пребывание в состоянии замороженности, омертвелости. В процессе психологического поединка тело начинает подавать невербальные сигналы, оно также становится уязвимой мишенью в отличие от неподатливой ментальности противника. Связанное и скованное (порой буквально) тело становится символом отсутствия свободы выбора и несвобо-

ды духа, повязка на глазах — слепоты, окровавленное тело сигнализирует о боли не только (и не столько) телесной, но и душевной. Тело же первым сообщает о переменах в психологическом состоянии: новой осанкой, движениями, позами.

Внешнее (в том числе телесное) сходство, которое Протагонист может обретать с противником (тема двойника), оказывается не только и не обязательно внешним, в ряде сюжетов оно отражает внутреннее переструктурирование-преобразование, даже преображение, в одних случаях символизируя внутреннюю интеграцию, в других распад. Но принципиально обретение нового уровня самопонимания. Так, в «Проснись и умри» выражение маниакальной одержимости, присущее Мужчине, в финале ещё более отчётливо проявляется в лице Женщины, полностью меняя внешность. «А вы изменились», — замечает Следователь из «Страны в шкафу», вглядываясь в лицо Писательницы после первого раунда допроса (хотя зритель никаких видимых изменений в её облике ещё не находит), а перед финальной сценой, сняв с её глаз повязку, шепчет, глядя в преображённое лицо: «Моей души истинное лицо» (и становится понятно, что имелось в виду в более раннем эпизоде).

В этом смысле особенно интересно проследить метаморфозы лица Уильяма Блейка («Мертвец»), где внешние атрибуты очень красноречиво и последовательно передают внутренние трансформации. Так, по мере общения с проводником (метафорой непрерывного внутреннего становления становится странствие), полностью меняется одежда Блейка: городской костюм «приличного» юноши с Восточного Побережья в характерную «клетку», которая может интерпретироваться и как метафора пребывания в психологической клетке, заточение в сплошных социальных ограничениях, сменяет накидка из меха, более практичная в дикой природе; Никто отбирает у Блейка очки и цилиндр и надевает их сам, раскрашивает подопечному щёки молниеобразным красным узором подобно собственному. Но главное — кукольное детское личико главного героя становится живым и энергичным, в глазах появляется блеск, в выражении лица — мужская жёсткость и непреклонность, зрение в отсутствие очков не теряет свою остроту, о чём свидетельствует меткость стрельбы. Особняком следует выделить «Ампир», где с Протагонистом происходит обратный процесс: в финале мы наблюдаем разрушение красоты Актрисы как чарую-

щей иллюзии и вместе с тем жизненной основы существования¹, и начинается этот процесс с лица: образ деформируется, превращаясь в бесформенную маску ужаса.

Тема надевания маски как части театральной постановки, игры, психологического **театра** подкрепляется также тем, что попадание в странную ситуацию воспринимается Протагонистом как розыгрыш («Железные двери»), чья-то намеренная постановка («Сыщик»); нарушение привычного хода жизни может выглядеть как спектакль — внезапно разыгранный («Страна в шкафу») или, наоборот, прерванный, что в некоторых фильмах обыграно сюжетом и видеорядом. Так, действие «Персоны» начинается на подмостках театра, причём неясно, забыла ли Актриса свою роль или не желает больше играть; комната в «Ампире» напоминает сцену из спектакля-сказки про зачарованное подводное царство, и этот спектакль начинает рушиться с вторжением голоса Другого (подслушанный телефонный разговор). В «Русском ковчеге» собеседники проносятся по залам Эрмитажа, этой сокровищнице памяти, становясь свидетелями «реальных» сцен из разных эпох. Великолепные интерьеры предстают как роскошные декорации и одновременно — как своеобразная визуализация внутреннего мира невидимого Собеседника. Возникает и прямая ассоциация с Театром Памяти в духе Ф. Йейтс². Зловещий театр или сцены из немого кино напоминают эпизоды в поезде, за его окнами, а затем в Городе Машин в «Мертвеце», это образные предостережения «Memento mori!», которые дублирует реплика пассажира, выполняющего функцию резонёра: «Вид у вас такой, словно вы едете выбрать себе смерть». Обстановка комнаты для допроса в «Стране в шкафу» одновременно выглядит и как греческий храм с 7 колоннами (параллель с семью столпами мудрости из Ветхого Завета?), намекающий на сакральность места действия; и как усыпальница (чёрный стол-саркофаг, он же перевёрнутая пирамида, и стул, формой своего каркаса, к тому же обмотанного белыми подобиями бинтов, похожих на погребальные пелены, выглядящий подобием иссохшей мумии); пол вызывает аллюзии на шахматную доску (в других ра-

¹ см. Ямпольский М. «Ткач и Визионер». Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. М., Новое литературное обозрение, 2007: «Культурная роль Империи во многом и сводится к иллюзорно-репрезентативному преодолению хаоса. Империя — вся в репрезентации и связанной с ней иллюзией», с.11

² Френсис А. Йейтс — английская исследовательница, изучавшая и анализировавшая мнемотехники начиная с эпохи Античности и вплоть до Нового Времени. См. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция. М., НЛЮ, 2000

курсах он выглядит то как стена дома с окнами-проёмами в ночное небо, то как подобие решётки св. Лаврентия, что согласуется со сценой пытки). Многократно повторяется образ театра в «Игре навывлет», начинаясь с титров, идущих на фоне нарисованных сцен из спектаклей, поставленных по произведениям Писателя (позже оказывается, что эти иллюстрации развешаны на стенах его дома), и продолжаясь причудливыми интерьерами особняка, похожими на фантастические декорации с кучей механических кукол и т.д.; в «Ло» оживающие картины воспоминаний героя предстают как сцены из спектакля на подмостках, в обрамлении кулис, занавеса и кривляющихся масок.

Отметим, что пространственное решение аллюзиями на театр отнюдь не исчерпывается. Для полноценного диалога с Другим требуется изъять Протагониста из привычной для него обстановки¹, и потому местом действия становятся пустынное шоссе, удалённый от населённых пунктов приморский берег, больница, большой чужой дом с подвалом или запущенными, захламленными и/или необитаемыми интерьерами, склеп или даже иная планета: каждый из этих локусов может рассматриваться как символ бессознательного, с которым вступает в контакт Протагонист, и в этом случае Другой в силу правил игры может «прочитываться» как часть внутреннего мира Протагониста, возможная субличность.

К тому же кругу «театральных» символов как иконографических деталей фильмов-«дуэтов» можно было бы отнести безымянность, а также смену/утрату имени. Но этот круг символов имеет более значимое отношение к иному смысловому полю.

Ведь театр — лишь внешний образный слой, инспирированный, если можно так сказать, прелюдией знакомства Протагониста и Другого, более или менее затянувшейся. Собственно **игра** оборачивается чем-то куда более серьёзным, когда личина, социальная маска не выдерживает натиска Другого и проявляется её несостоятельность, уступая страху и даже ужасу перед фигурой Тени (или чего-то иного, стоящего за ней?), воплощённой Другим. В соответствии с теорией архетипов К.Г. Юнга Тень хранит и манифестирует всё ненавидимое в себе самом и затем в других, отторгаемое и как будто подлежащее уничтожению, а на самом деле упрятыва-

¹ Исключение — «Ампир», в котором ноги Актрисы парализованы, и жизнь её протекает в своего рода театральных декорациях, органичных её прекрасному облику, они воспринимаются как имманентные её миру, но полностью отрезанные от обыденного.

нию от внимания и от разума, но требующее осознания и интеграции в целостное «Я» для достижения полноценной жизни.

Во всех фильмах-диалогах Тень сталкивает Протагониста (обратное также происходит) с ситуацией **лабиринта**, прежде всего ментального, о котором на обыденном уровне можно сказать: «Запутанная проблема», «Непонятно, где выход», «Я дезориентирован», «Я в тупике». Как справедливо заметил Жак Лакан, сюжет лабиринта актуализируется в ситуации тревоги и страха, дыры в ткани сознания и бессознательного. И, подобно тому, как пугающая фигура Другого воплощает какую-то незамечаемую Протагонистом часть его собственной личности, тревожащая и мрачная окружающая обстановка метафорически представляет духовный ландшафт одного или обоих участников диалога-поединка¹.

По логике движения по Лабиринту и выстраивается основной сюжетный и содержательный «нерв» фильма-диалога, превращая психологический театр в нечто более опасное, зачастую в настоящий психологический триллер, поскольку в большинстве фильмов-диалогов воспроизводится архетип Агрессивного Лабиринта («чудовищного лабиринта») с реальной угрозой смерти (и в ряде случаев эта угроза осуществляется). В соответствии с логикой Лабиринта как структуры бессознательного основное действие большинства фильмов разворачивается в темноте или ночью, реже — на её исходе (например, «Проснись и умри»), в замкнутом пространстве, не знакомом протагонисту, неудобном или, по меньшей мере, странном, и его образ напрямую соотносится с символикой погружения в бессознательное (лес, берег моря, подвал, подземелье и т.д.) В некоторых картинах пространственный образ Лабиринта задан предельно недвусмысленно: так, в «Игре навывлет» Майло Тиндл, гость писателя Уайка, сначала попадает в настоящий садовый лабиринт; в «Русском ковчеге» Эрмитаж с его бесконечными коридорами, переходами, лестницами, поворотами и боковыми галереями (фильм снят как непрерывное движение по ним без единой монтажной склейки) выглядит настоящим лабиринтом; лес, по которому Никто ведёт Уильяма Блейка, — лабиринтоподобная структура, где выбор неверного направления может закончиться гибелью; в «Стальных дверях» непонятное помещение оказывается серией комнат-тупиков и т.д.) В «Ампире» образ Лаби-

¹. В связи с этим вспоминается цитирование М. Ямпольским Жозефа Артюра де Гобино: «Подземелье не стоит того, чтобы сделать и три шага. Оно всегда рядом, в тебе самом» (см. М. Ямпольский. Демон и Лабиринт. М., Новое литературное обозрение, 1996. — С. 87)

ринта более изощрённый — звуковой; звуки в темноте также соответствуют образу бесконечных галерей и переходов в первые минуты «Страны в шкафу».

Но, также в соответствие с архетипом Лабиринта, самым известным вариантом которого для европейских зрителей является Критский Лабиринт, в нём должен таиться Минотавр, а спасение приносить Проводник. И недаром в начале допроса Следователь из «Страны в шкафу» буквально говорит Писательнице: «Вы должны быть искренни, и на этом пути я ваш помощник, философ и проводник». В «Мертвеце» Никто буквально обещает доставить Уильяма Блейка к цели через лес. Однако в фильмах-«двуэтах» обе эти ипостаси — Минотавра и Проводника — почти всегда воплощает одно и то же лицо, Другой, предстая и в роли противника и/или чудовища, и в роли спасителя, помогающего найти выход из Лабиринта.

При такой амбивалентности Другого Протагонисту следует всегда быть настороже: Другой способен стремительно перевоплощаться в противоположности, умело играть на ожиданиях и страхах своего противника, он знает и замечает самые уязвимые его места (что хорошо согласуется с архетипом Тени К.Г. Юнга), как знает охотник свою жертву. И в пределе Другой — это убийца.

На первый взгляд, мы сталкиваемся с неразрешимым противоречием. Но Другой, требующий от протагониста вспомнить что-то крайне важное и спрятанное от себя самого, манифестирующий неосознаваемую часть личности Протагониста, с которой тот утратил связь, Тень — это и воплощённое требование отказать от иллюзорных представлений, убить их в себе ради обретения реального смысла и связи со своим глубинным «я». Восстановление этой связи превращается в смертельный поединок со Сфинксом, и характерно, что даже физическая борьба, если таковая случается, лишь в какой-то момент кульминирует борьбу ментальную и духовную. Но поединок с Другим одновременно заключает в себе и своеобразное сотрудничество. В большинстве фильмов оно трактовано как труд осознания, припоминания через новое переживание-проживание того травматического события жизни, которое создало разрыв (как указывал Лакан, подлинно травматическое событие не вербализуется и не осознаётся, отсюда «дыра», разрыв, отсюда трудность вспоминания). В фильмах-диалогах, созданных до 2000-х гг., этот процесс трактован в формате юнгианского сюжета об индивидуации как собирания/интеграции всех содержаний личности, их переструктурирования для достижения целостности.

При этом смерть в символическом пространстве фильма-«диалога» становится предшествующим окончательной индивидуации этапом, но также и возможным исходом при неудаче.

Тьма Лабиринта, ментального и пространственного, хаос актуализирует сюжет загробных странствий души, а также темы неких (нисхождения в царство смерти): для великого героя, совершающего её (Гильгамеша, Одиссея-Улисса, Тезея, Орфея), такой поворот связывается с надеждой на обретение высшего знания-понимания и бессмертия. В обычных же погребальных обрядах символический Лабиринт служил лишь тому, чтобы попавшая в него душа покойника никогда не смогла вернуться назад и причинить вред живущим. Отсюда первое, что утрачивает заблудившийся в лабиринте — это память. Именно с функцией утраты памяти душой умершего связывалась охранительная функция Лабиринта¹.

В мифологической парадигме с царством Смерти соседствует и царство Сна. Танатос и Гипнос — суть братья-близнецы согласно греческой мифологии, а сон в психоанализе и аналитической психологии связан с погружением в бессознательное и, подобно смерти, влечёт если не полную утрату памяти, то смещение её границ, попадание в «иной мир», организованный и существующий по иным законам. В одних сюжетах Протагонист не может самостоятельно вспомнить момент своего попадания в Лабиринт («Стальные двери», «Проснись и умри», «Русский ковчег»), в других события развивается по логике ночного кошмара или абсурда («Мертвец», «Страна в шкафу»), но в диалоге нащупывается какая-то иная логика, актуализируется память о более давних событиях. Уход/выпадение из мира живых влечёт кропотливую «реставрацию» духовных смыслов через осознание более целостных пластов бытия и отказ от профанной памяти *Das Man*. Так, в «Русском ковчеге» закадровый голос Автора-собеседника сообщает у входа в Зимний Дворец: «Не помню, как это произошло, помню только, что случилась беда» и далее следуют ожившие картины из грандиозного прошлого империи. В фильме «Мертвец» Никто уверен, что Уильям Блейк просто забыл о своих великих дарованиях поэта и пророка, он также повторяет ему: «Ты умер, тебе нечего бояться»;

¹ А также и функция целения для тех, кто пережил утрату: так, в некоторых архаических культурах образы Лабиринта -сложные орнаментальные узоры на ритуальных предметах, например, — до сих пор в позволяют через процесс созерцания переструктурировать механизм припоминания и сгладить травму, смягчить боль от воспоминаний.

в «Ло» юноша ищет свою возлюбленную как Орфей Эвридику, вызывая тёмного духа из бездны, но не узнавая в нём свою, как думает, просто убежавшую куда-то возлюбленную, а на самом деле причастную миру тьмы. В других картинах образ Подземного Царства Теней и Смерти дан более опосредованно и не называется прямо.

И в то же время почти во всех рассматриваемых фильмах экранный образ не даёт однозначного ответа на вопрос, во сне происходит действие или наяву, а если в реальности, то в какой именно. В некоторых кульминационные сцены разворачиваются по логике ночного кошмара. Но в любом случае, момент соскальзывания в мир смерти однозначно зафиксировать не удаётся. О пребывании в Царстве Смерти или Сна как Смерти свидетельствует и другая символическая примета: согласно мифологии, и не только греческой, первое, что забывается в Царстве Теней — это имя. И одной из важнейших примет пребывания «в мире ином» становится его утрата: безымянны для зрителя Следователь и Писательница в «Стране в шкафу», Мужчина и Женщина в «Проснись и умри», «Стальных дверях», в «Ампире» и т.д.). Утрата/замена имени напрямую коррелирует с темой социальной Личины как атрибута профанного мира, с которой приходится расстаться («Ло», «Страна в шкафу», «Игра на вылет», «Мертвец» — в последнем особенно примечательно то, что проводник персонажа Джони Деппа называет себя Никто (в англ. варианте ещё более красноречиво: Nobody, т.е. н имеющий тела), а имя смертельно раненого Уильяма Блейка проводник толкует по-своему: юноша оказался тёзкой и однофамильцем великого поэта и писателя, и за него-то он упорно и принимает скромного бухгалтера.

В лабиринтной структуре, замещающей или прорастающей Театр, пространственный и временной аспекты значительно сложнее, восприятие всех параметров пространства искажается, его структура становится зыбкой и неотчётливой, появляются образы завесы, непонятной декорации, нарушения привычной причинно-следственной связи. Впечатления от привычных в обычной жизни пяти чувств могут оказаться крайне недостаточны, либо, напротив, избыточны. Подобно пространству, и время лабиринта то растягивается, то сжимается, как пружина, нарушается последовательность событий: Писательница не может вспомнить, сколько же времени прошло со времени её ареста; каскад эпизодов из разных, не выстроенных в хронологическом порядке эпох — основа видеоряда в «Русском ковчеге»⁴ нет хронологической последовательно-

сти в припоминаемых эпизодах в «Ло»; вновь и вновь повторяется по принципу дурной бесконечности одна и та же сцена в «Проснись и умри», создавая «странные петли»; в «Ампире» время остановлено и «запускается» лишь ситуацией готовящегося убийства, стремительно пробегая разрыв в несколько лет. При этом без учёта фактора темпоральности не найти выхода из Лабиринта: в поединке с Минотавром время всегда в дефиците, счёт идёт на часы и даже минуты, и выйти из Лабиринта — значит успеть в срок.

Таким образом, если Театр выполняет функцию напоминания, закрепления и воспроизведения в памяти Протагониста и его окружения какой-то информации, Лабиринт гасит эти маяки-ориентиры, разрывает последовательность дискурса, смешивает представления о прошлом, настоящем и даже будущем. Лабиринт страшен не тем, что представляет собой запутанную структуру, но тем, что в нём подстерегает прямая встреча с травмирующей реальностью. С тем, чего прежде не было в осознанном опыте человека, и от столкновения с этой реальностью Протагонист буквально теряет на какое-то время способность понимать и воспринимать — это состояние в некоторых картинах символизирует состояние слепоты (в темноте, с повязкой на глазах). Другой как часть лабиринта (Минотавр) или даже как воплощённый Лабиринт («Стальные двери», «Солярис», в которых Лабиринт, по сути, составляют мыслящие структуры пространства или, по меньшей мере, он контролируется каким-то могущественным разумом) навязывает Протагонисту опыт узнавания о пугающем, от которого хочется освободиться любой ценой и убежать. Однако заглянувший в Лабиринт и не решившийся шагнуть навстречу неизвестности и своему страху, обречён на выбор смерти (в буквальном смысле эта идея выражена в «Воскресном экспрессе», где Учёный отказывается от диалога со священником и, в конце концов, уходит — чтобы покончить жизнь самоубийством).

Другой имеет прямое отношение к неразрешённой Протагонистом до вступления в Лабиринт проблеме, и лишь при его содействии (и тем более жёстком вмешательстве, чем менее Протагонист склонен двигаться к осознанию сам) достигается прозрение и разрешение уз. Перед лицом такого выбора самовспоминание означает получение ключа к освобождению из Лабиринта и из-под власти Другого, и ключ этот обнаруживается на пути припоминания как самоосознания и даже анамнезиса в платоновском смыс-

ле¹. Завлекая Протагониста в центр лабиринта как в эпицентр душевной боли и отторгаемого, суживая до невыносимости пространство возможного, навязывая кошмар «вечного возвращения» (метафорического или реального) Другой побуждает его занять активную позицию и двинуться навстречу своему травматическому опыту, чтобы пройти его и исцелиться. В этом смысле Лабиринт — это место трансформации (не случайно Мишель Фуко указывал на то, что лабиринт связан с метаморфозой), а Другой в фильме-диалоге — убийца иллюзий и самообманов, преодолев которые, Протагонист оказывается способен пережить момент истины и освобождения от наваждения лабиринта, чтобы увидеть во всей полноте новую картину реальности, осознать её и себя в ней. Начиная с этого момента инсайта выход может обнаружиться и осуществиться в любом месте Лабиринта.

Здесь стоит отметить, что в то время как в кинофильмах, снятых примерно до начала 2000х гг., дискурс строится довольно линейно и предполагает очевидный нарратив, в таких картинах, как «Воскресный экспресс», «Стальные двери», «Проснись и умри» уже всюду разворачивается идея ризомности, зритель становится своего рода соучастником подбора вариантов действий, пока не сработает первый верный. В этом контексте примечательна «Страна в шкафу», где выбор правильных действий всё-таки предполагает строгий нарратив, но при этом сама реальность многослойна и допускает прочтение как на уровне социальной притчи, так и психологического, экзистенциального, и даже мифологического метасюжета.

Момент прозрения Протагониста связан со смертью прежней самоидентификации, но он также чреват и смертью физической. Угроза её велика, но смысл может быть разным. Так, прекрасное почти мифологическое существо, актриса в «Ампире» в финале наконец-то идентифицирует себя со старой женщиной и умирает от ужаса раньше, чем рука убийцы прикоснётся к ней. Вымысел, таким образом, режиссёру дороже разрушительной реальности. Уильям Блейк, благодаря содействию своего попутчика-индейца, перерождается в мифологического героя (именование «Мертвец» можно толковать в духе кодекса бусидо как то, что истинный воин духа всегда готов к смерти), и отправляется в свой последний путь подобно древнему конунгу на погребальной ладье. Осознание конца игры превращает самоуверенного Писателя из демиурга-

¹ Например, в «Мертвце», «Солярисе», «Воскресном экспрессе»).

кукловода в беспомощного старика («Игра на вылет»). Писательница из «Страны в шкафу», пережившая смерть прежней идентичности как вариант прохождения мистерии

Гарбха Гриха¹, находит в себе новые силы и способность сопереживать Другому и смотрит уже на следователя без гнева и страха, её взгляд полон сострадания, а сознание становится недоступным для манипуляций, хотя ценой её выбора становится, по всей вероятности, смерть. Риск принятия и/или повторения травматического переживания и связанного с ним прозрения, как уже говорилось, велик, ибо оно может стать непереносимым бременем и причиной смерти («Ампир») или свести с ума («Проснись и умри»).

Таким образом, метасюжет фильма-«диалога» заключает в себе процесс вспоминания человеком своей истинной природы, дающей свободу и прозорливость, возвращающей жизненные и творческие силы. Именно с этим вспоминанием выход из Лабиринта становится возможным в любой момент в соответствие со словами Виктора Франкла о том, что трансцендирование, преодоление себя и выход к чему-то другому — характерная составляющая человеческого существования.

Из вышесказанного следует, что фильмы-«дуэты» являют собой лишь внешне простые и легко прочитываемые сюжеты. Их притчевый характер и нагруженность архетипическими подтекстами и

¹ Гарбха Гриха — «Держатель зародыша», «чрево (матка) храма») — сакральное место индуистского храма, святилище, внутри которого находится образ божества. Р. Бхарадвадж, рождённая и выросшая в Индии, строит эпизоды, связанные с духовным прозрением обоих персонажей, опираясь на элементы религиозного посвящения в некоторых индуистских традициях. Последнее не было замечено ни одним из исследователей, остановившихся на трактовке либо в духе «Процесса» Кафки с параллелями из одноимённого фильма О. Уэллса, либо феминистской идеологии. Так, начало посвящения начинается через святотатство: Следователь снимает у своей жертвы ноготь с большого пальца ноги: в культовых церемониях прикосновение к большому пальцу ноги входит в ритуал поклонения божеству, статуя которого располагается перед храмом; погружение в темноту — следователь завязывает глаза Писательнице, тем самым как бы провоцируя её на восприятие духовным зрением, а в церемонии этому соответствует движение через тёмный коридор, символизирующее обратное продвижение зародыша через родовые пути; она слышит неслышимый звон колоколов — это означает приближение момента инсайта; затем следует посещение таинственной комнаты из детства — тесной, тёмной, тёплой и мягкой, напоминающей матку (Гарбха Гриха). Пробуждение памяти у Писательницы и новое осознание напоминает отождествление с божеством, соединение со своей высшей природой. Поэтому, сняв затем повязку с лица подследственной, Следователь обнаруживает в её облике перемену, главной чертой которой становится всепоглощающее состояние любви и прощения, и произносит слова «Моей души истинное лицо» (последнее является частью ранее цитировавшихся им строчек 39 «Сонета с португальского» Элизабет Браунинг).

смыслами заставляет вспомнить о символическом театре Ибсена и Стриндберга, положивших начало целой галерее образов героев, мучительно вспоминающих себя и возрождающихся к новой, более осознанной и полной жизни. С другой стороны, они в метафорической форме весьма точно воплощают часть сюжета юнгианской индивидуации, ре-интеграции личности (через которую, напомним, современный рефлексирующий человек обычно проходит неоднократно в течение жизни), требующей осознания таких базовых архетипов коллективного бессознательного, как Персона и Тень.

Тема взаимоотношений с Другим актуализирует подробно артикулированные экзистенциализмом проблемы ценностей, смысла взаимоотношений и жизни, осмысливаемые ещё в произведениях С. Кьеркегора, и выбор между отношениями Я-оно (субъектно-объектный сценарий, где Другой — всего лишь объект, нечто внешнее и неодоушевлённое), и Ты-Я (отношение субъект-субъект), о котором писал Мартин Бубер, рассуждали и такие религиозные экзистенциалисты, как Карл Ясперс, Пауль Тиллих, Людвиг Бинсвангер. Выбор варианта Ты-Я приводит к тому, что общение с Другим превращается в малый кайрос по Тиллиху (то есть, по сути, раскрывает способность познать в Другом — Бога). В пределе поиск именно этого состояния транслируют сюжеты фильмов-«диалогов», а его достижение можно обнаружить в финале «Соляриса» А. Тарковского: пройдя через эпицентр собственной боли к принятию Другого, Крис приходит к освобождению от чувства вины и одиночества, к диалогу с уже иным Другим, кто был подлинным инспиратором этого опыта, планетарным разумом Соляриса, по сути, воплощающим в фильме образ Бога. Таким образом, Диалог с Другим, возвращая вовлечённому участнику глубинную память о себе самом, даёт осознание своей со-божественной природы и жизненного со-творчества.

Литература

1. Бубер М. Я и ты. — М., Высшая школа, 1993.
2. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция. — М., НЛЮ, 2000.
3. Лакан Ж. Семинары. Книга 5: Образования бессознательного (1957/58). — М.: Гнозис/Логос, 2002.
4. Платон. Теэтет. Т. II Собр. соч. в 4-х тт. — М., Мысль, 1993.
5. Тиллих П. Избранное. — М., Центр гуманитарных инициатив, 2015.
6. Франкл В. Человек в поисках смысла. — М., Прогресс, 1990.
7. Юнг К.Г. Бог и бессознательное. — М., Олимп, 1998.
8. Юнг К.Г. Аion. — М., 1997.
9. Ямпольский М. Демон и Лабиринт. — М, НЛЮ, 1996.
10. Ямпольский М. Ткач и Визионер. Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. — М., НЛЮ, 2007.

АВЕРБАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Я не могу придумать ничего более жестокого или глупого, чем Природу, которая создавала бы своих детей, вооружённых только логикой.

(Цонф (мл.)) [1]

Введение

Вскоре после всесоюзной сталинской дискуссии о языкознании мне довелось учиться в лучшем вузе страны — Московском Физико-техническом институте — и, как тогда водилось, в частности, штудировать марксистскую философию. Не обиженные талантами студенты Физтеха любили гносеологию и почти на каждом семинарском занятии по философии затевали дискуссии о сущности мышления.

Как человек мыслит? Что есть мысль? Мы понимаем собственную мысль, «когда она уже пришла»? Или мы можем проследживать истоки мысли и в процесс её смутного возникновения и формирования? Что происходит в голове с мыслями, когда человек начинает говорить фразу и когда завершает её? А что происходит в голове того, кто молча воспринимает начало, середину и окончание этой фразы и пытается понять стоящую за ней мысль? Насколько сложны эти процессы в плане нейрофизиологии?

Как проходит процесс понимания и осмысления сообщаемой и сообщённой мысли? Какие образы возникают перед **умственным взором** «понимателя»? Что есть умственный образ? Неужели это — всё те же слова, но только красиво записанные умственными буквами на умственной доске? Если мысль, в основном, вербально выполнена, то почему же у слушателя-понимателя так часто возникают вопросы и просьбы «уточнить мысль»? А может ли мысль быть вообще безмолвной и бессловесной? Я-то помалкивал, ибо слыл знатоком только «сельского хозяйства», поскольку попал на Физтех из сельской глубинки.

Студенты поднимали эти и многие другие вопросы, но руководитель семинара, — симпатичная молодая женщина, — отделялась стандартными ответами «человек мыслит словами», «человек понимает мысли со слов» и «если мысль не поддаётся вербализации, то это и вовсе не мысль».

И вот как-то, едучи с семинаристой в электричке «Долгопрудный-Москва», я задал ей вопрос: «Скажите, пожалуйста, если человек мыслит словами, то как, например, я понимаю шестую симфонию Чайковского словами? Она ведь под стук колёс прорывается ко мне в сознание в виде полноценной музыки?», и ещё — «Чтобы понимать хореографические представления разве мне надо знать всю специальную терминологию балетмейстера?», и ещё, — «Можно ли в Третьяковской галерее снять со стен все полотна, а вместо них поместить словесные описания отражённых в них мыслей живописцев?»

Здесь она меня остановила, сказав «хватит», и молчала до самой Москвы. А меня грызла совесть за то, что, желая оспорить тогдашнее «марксистское» тупоголовие, я ненароком обидел красавицу. Она была ещё и куратором нашей группы 044 и часто приносила бесплатные билеты в Большой театр, Консерваторию и Музей имени Пушкина. Мы все (одногоруппники) её до сих пор вспоминаем с любовью.

Именно после этого эпизода я укрепился во мнении, что мышление словами (и даже понятиями!) — расхожая фикция. Не убедила меня впоследствии и искромётная книга Л.С. Выготского «Мышление и речь». Получалось, что предельно сокращённая и редуцированная «внутренняя речь» — это уже почти и не речь, но всё-таки ещё речь, и это «противоречие» не является движущим.

А если вдруг доводится подискутировать о феномене «мысленного эксперимента» или столкнуться лоб в лоб с поклонниками Гуссерля [2] я и сейчас стараюсь «помалкивать», особенно если оппонентам «почти всё ясно». Даже несмотря на сюжетность литературы и истинностную дискурсивность научно-теоретических текстов, речемыслительные произведения всё ещё не директивны и, видимо никогда таковыми быть не смогут. Грубо говоря, формулировки теорем, как и их доказательства, не могут появиться по волевому заданию мыслителя.

Что касается других модусов бытия мысли — эстетического, морального, этического, инженерного и воинского, — то они принципиально не могут быть директивными. Навязывание директив этим модусам прямоком приводит к «декадансу» и шарлатанству. Здесь нет теории, теорем и «таблиц истинности», но художественная и другая

критика благополучно существует. Существуют даже «критики критик»¹.

И что же можно высказать в адрес этих авербальных модусов? Думаю, что на первом шаге должно корректно очертить их авербальность.

Сюжетность испортила мышление людей

Но вернёмся к логике, словам и языку, которые якобы что-то сообщают в виде буквальных мыслей. Так ли уж всё кристально ясно, когда мы работаем с мыслью в языке? Что и как сообщает нам текст. Присмотревшись, мы сразу обнаружим неудобное понятие — «сюжет». Сюжетность испортила мышление людей.

Привязанность к закруглённому сюжету даже кратких сообщений, передаваемых людьми при общении, как кажется, вовсе не обязательна. Но целостность образа диктует это свойство текстов и принуждает автора сообщения, состоящего даже всего из одного абзаца, выделить «главный сюжет», линии его развития и совершить тем самым неосознаваемый, хотя и крохотный, подлог против истины.

Если же в повествовании имеется хотя бы полтора-два десятка абзацев, работа по монтажу сюжета (фабулы) оказывается уже огромной. Покажем это на примере самой короткой, но мудрой, средневековой багдадской сказки [3].

Но мы ещё и специально затрудним процесс её понимания, нарушив линейную череду абзацев-блоков. Читатель сначала должен получить «смесь» их, затем «правильно упорядочить», и только потом «правильно прочитать», совершая в памяти мгновенные откаты к информации нужных, уже прочитанных абзацев. Только составив и поняв сюжет, он сможет выполнить психиатрический тест — «пересказать сюжет своими словами».

Получается так, что «текст сам **управляет** пониманием себя». И механизм этого управления отнюдь не очевиден. Здесь относительно структуры процесса понимания мы можем строить лишь гипотезы.

Нижеследующую историю, которая произошла в средневековом Багдаде, мы будем рассматривать как делимый на 16 блоков текст (табл. 1). Блоки связаны последовательно. Соединены они и глубинными смысловыми связями, которые в тексте не даны, и читатель должен сам их, по умолчанию, изобрести и осознать.

¹ Древнегреческое слово «критика» переводится как «суждение», но судить можно только доказательно. И что же мы можем доказывать в недирективных авербальных модусах? Только установки прямо или неявно привнесённой идеологии, которая с понятием «истина» в родстве не состоит.

На основании сложного переплетения связей в конечном итоге формируется общий смысл текста — его концепт, который тоже в тексте «буквами не прописан». В данном случае он прост: **«Из самой сложной ситуации можно найти выход, надо только её понять».**

Таблица 1.

Случайная смесь семантических блоков

<p>Но тут вошёл муж — Смотри, жёнушка, сколько муки я купил! — сказал он, собираясь опорожнить первый мешок.</p>	<p>- Кто это ещё, кого она там прячет,- подглядывая, думал бродяга?</p>	<p>И на голову бродяги обрушился поток муки.</p>	<p>Едва он перевёл дыхание, как слышал шаги и испуганный голос: — Муж пришёл! Скорее, милый, спрячься в том хоме!</p>
--	---	--	---

Продолжение таблицы 1.

<p>- Но муж быстро опомнился: — Откуда ты взялся? — вскричал он.</p>	<p>Он сбежал в подвал, увидел большие кувшины для муки — хомы, и забрался в один из них</p>	<p>- Пришёл со своим хозяином, — ответил бродяга.</p>	<p>Закрыв нос и рот, он принялся её утапывать — казалось, ей не будет конца; и вдруг хом с треском лопнул и развалился.</p>
<p>- Только не в тот хом, милый, в нём была дохлая крыса. Лучше в этот...</p>	<p>Бродяга предстал перед ошеломлёнными супругами, как белый призрак.</p>	<p>Спасаясь от погони, бежал бродяга и вдруг заметил, что дверь в какой-то дом приоткрыта.</p>	<p>Сначала они решили, что это джин.</p>

Над Багдадом плыла полная луна. Улица пуста. Погоня миновала.	- Что ещё за соба- ка твой хозяин и где он?	Муж разбил хом с любов- ником одним ударом, и бро- дяга, не ожи- дая, что будет дальше, бро- сился вверх из подвала.	А он — вон в том хоме, — кивком голо- вы показал бродяга.
---	---	--	---

Эту матрицу «семантических блоков»¹ я, при чтении университетского курса формальной логики, предлагаю студентам в уже напечатанном и разрезанном на клетки виде и прошу, перемещая клетки, как в «игре в 15», выстроить смысловую «сюжетную» последовательность текста. Работа в таком эксперименте встречает определённые трудности и обычно занимает от 5 до 15 минут. Получается вот такая, вполне понимаемая, последовательность.

Таблица 2.

«Правильная» последовательность блоков

(слева направо и сверху вниз):

01. Спасаясь от погони, бежал бродяга и вдруг заметил, что дверь в какой-то дом открыта.	02. Он сбежал в подвал, увидел большие кувшины для муки — хомы, и забрался в один из них.	03. Едва он перевёл дыхание, как слышал шаги и испуганный голосок: — Муж пришёл! Скорее, милый, спрячься в том хоме!	04. Кто это ещё, кого она там прячет, подглядывая, думал бродяга?
--	---	--	---

¹ Отменно высокопарно звучит, если учесть, что в них без последовательности, сюжета и концепта содержится, в сумме, почти ноль семантики (Напомним, что «сема» переводится как «смысл»).

05. Тут вошёл муж — Смотри, жёнушка, сколько муки я купил! — сказал он, собираясь опорожнить первый мешок.	06. — Только не в тот хом, милый, в нём была дохлая крыса. Лучше в этот...	07. И на голову бродяги обрушился поток муки.	08. Закрыв нос и рот, он принялся её утапывать — казалось, ей не будет конца; и вдруг хом с треском лопнул и развалился.
09. Бродяга предстал перед ошеломлёнными супругами, как белый призрак.	10. Сначала они решили, что это джин.	11. Но муж быстро опомнился: — Откуда ты взялся? — вскричал он.	12. — Пришёл со своим хозяином, — отвечивал бродяга.
13. — Что ещё за собака твой хозяин и где он?	14. — А он вон в том хоме, — кивком головы показал бродяга.	15. Муж разбил хом с любовником одним ударом, и бродяга, не ожидая, что будет дальше, бросился вверх из подвала.	16. Над Багдадом плыла полная луна. Улица пуста. Погоня миновала.

При чтении неосознанно возникают и удерживаются «в плане образа» важные компоненты всех «мизансцен» — глубинные смысловые связи между блоками — [08-02; 08-05; 09-07; 12-04; 14-03; 15-02; 15-03; 16-01.]. Смысл этих связей в том, что по порядку чтения и при осуществлении полного охвата сюжета происходит «подтягивание» смыслов из последовательности уже прочтённых блоков «в помощь непосредственно предшествовавшему блоку» ещё и «давно», ближе к началу прочитанные блоки, смысл которых тоже непосредственно поддерживает понимание только что прочтённого блока. Получается два предшествующих процесса и один — из них вытекающий. Вот их расшифровка:

[02: Он сбежал в подвал, увидел большие кувшины для муки, — хомы, и забрался в один из них; 07: И на голову бро-

дяги обрушился поток муки. **08:** Закрыв нос и рот, он принялся её утапывать — казалось, ей не будет конца; и вдруг хом с треском лопнул и развалился.]

[05: — Смотри, жёнушка, сколько муки я купил! **07:** И на голову бродяги обрушился поток муки. **08:** Закрыв нос и рот, он принялся её утапывать — казалось, ей не будет конца; и вдруг хом с треском лопнул и развалился.]

[07: И на голову бродяги обрушился поток муки. **08:** Закрыв нос и рот, он принялся её утапывать — казалось, ей не будет конца; и вдруг хом с треском лопнул и развалился. **09:** Бродяга предстал перед ошеломлёнными супругами, как белый призрак]

[04: Кто это ещё, кого она там прячет? **11:** Но муж быстро опомнился: — Откуда ты взялся? — вскричал он. **12:** — Пришёл со своим хозяином, — отвечивал бродяга.]

[03: Едва он перевёл дыхание, как слышал шаги и испуганный голосок: — Муж пришёл! Скорее, милый, спрячься в том хоме! **13:** — Что ещё за собака твой хозяин и где он? **14:** — А вон в том хоме.]

[03: Едва он перевёл дыхание, как слышал шаги и испуганный голосок: — Муж пришёл! Скорее, милый, спрячься в том хоме! **14:** — А он в том хоме. **15:** Муж разбил хом с любовником одним ударом, и бродяга, не ожидая, что будет дальше, бросился вверх из подвала.]

[02: Он сбежал в подвал, увидел большие кувшины для муки — хомы, и забрался в один из них **14:** — А он в том хоме. **15:** Муж разбил хом с любовником одним ударом, и бродяга, не ожидая, что будет дальше, бросился вверх из подвала.]

[01: Спасаясь от погони, бежал бродяга и вдруг заметил, что дверь в какой-то дом приоткрыта. **15:** Муж разбил хом с любовником одним ударом, и бродяга, не ожидая, что будет дальше, бросился вверх из подвала. **16:** Над Баг-

дадом плыла полная луна. Улица пуста. Погоня миновала.]

Грубо говоря, все эти процессы подлежат монтированию в подсознании читателя **с целью охвата сюжета** и полного его понимания. И это действительно происходит бессознательно. Мы не привыкли (или давно отвыкли?) рефлексировать эту «структуру монтажа и понимания». Мы с большей охотой смотрим получающийся в уме «фильм», нежели процесс его логического монтажа.

В наиболее более древних текстах петроглифов повторы приведённого выше типа были для авторов (писцов) заботливым стандартом. Отсюда великое множество повторов в текстах в целом, о чём свидетельствует Хейзинга [4]. Видно, что тогда люди ещё не обладали в своей массе редакторскими навыками для правки внутренней речи и намётки сюжетных ходов, и им была нужна явно прописанная логическая «подпорка» в каждом стыке семантических блоков.

Если речь идёт о понимании ситуации, в которую индивид как деятельное существо прямо или косвенно включён, то в таком качестве может рассматриваться и ситуация, описываемая в тексте и **воссоздаваемая** в сознании.

Не обязательно, чтобы читающий отождествлял себя с одним из действующих лиц, но определённую позицию относительно предмета изложения он занимает. Чтобы понять ситуацию, индивид с необходимостью воссоздаёт её в сознании (в мыслительных экспериментах) в деталях, взятых в известном отношении друг к другу.

Можно использовать следующую гипотезу: понимание есть последовательное изменение структуры воссоздаваемой ситуации и перемещение мысленного центра (кадра внимания). При этом значимость связей между элементами ситуации меняется.

Главнейшее звено процесса понимания не столько в установлении связей, сколько в определении значимости их.

Субъект может понять структуру целого, если, имея элементы и не имея инструкции по сборке, он способен собрать это целое так, что оно станет как-то функционировать. В этом определении намечаются три параметра, характерных для понимания.

Это: 1. установление связей, 2. установление значимости связей и 3. построение целого. Понимание здесь рассматривается как взаимодействие с некоторым объектом, в результате которого воссоздается работающая модель этого объекта.

Понять — значит собрать работающую модель.

Отметим в итоге важнейшее обстоятельство-следствие. Пожизненное самостроительство личности [5] (главная из высших психических функций человека) реализуется тем, что «в плане внутренней речи» каждый из нас непрерывно пишет, читает и редактирует «Роман моей жизни» — в историографическом стиле и без перерывов на сон. И это никакое не преувеличение.

И далее — вся эта сложнейшая речемыслительная механика, требуя замыкания (целостности сюжета и обязательного перехода к модели и к концепту), «портит» мышление людей, заключая его в плотный «грамматический пузырь», из которого почти нет выхода в реальность и в творческие ходы мысли. Сюжетность и грамматизм подчиняет себе почти всё.

Даже строго научное мышление не миновала эта участь: в каждый момент существования, в общем-то развивающихся теорий и практик, смысл предметной области кажется почти исчерпанным и славно закруглённым. И вдруг — груз исключений из правил теории становится чрезмерным, следуют скандальные поправки к теоретической модели и ... — очередная научно-техническая революция на пороге. Не ждали... Да, история языка, — история мысли, но обратное неверно.

Принципиальная авербальность недирективных модусов мышления

Гениальность хода творческой находки никак не объяснить словами, поскольку они в нём не участвовали. Но когда результат налицо, язык, логика и слова уж наготове, чтобы объяснить его сущность, ну и заодно бесстыдно заявить о якобы собственном в этом участии: «и мы пахали»!

Что такое авербальное мышление?

«Мысль выступает более простым образованием, чем язык, и способна двигаться вне и поверх знаков. Приоритет языкового знака поэтому относителен и с ним сосуществуют потенциально готовые занять его место визуально-графические, мимические и смешанные формы, а также разнообразные фигуры умолчания. Заложённое в языке знание размыто, стёрто и наслоено актуальной языковой функцией»[6].

Выдающийся русский учёный Бугровский В.В. [7], наставником которого был Иван Антонович Ефремов — автор знаменитого

научно-фантастического романа «Туманность Андромеды», — учил участников своего семинара «Экологические корни культуры» тому, как правильно воспринимать живописные полотна. Он говорил, примерно следующее: не неситесь по галерее сломя голову — от картины к картине. В залах, между прочим, в центре скамьи поставлены. Сядьте и молча смотрите на картину внимательно и отрешённо хотя бы полчаса. Если вам повезёт, вы «провалитесь» в пространство картины и в мысли художника, который её создал. Вы проконтактируете с его душой, хотя, может статься, что его-то и в живых давно нет. Полотно — место встречи душ.

Многие проверили этот рецепт. Он работает. И ясно, что никакими художественно-идеологическими уговорами критикой этого состояния (процесса) не достигнуть. Аналогичный процесс имеет место в музыке и хореографии: понимание даётся трудами. Надо «выучить» произведение до мельчайших деталей, и в какой-то раз прослушивания или просмотра вы «проваливаетесь» в пространство симфонии или балета, или танца. Объяснить это невозможно, и объяснять — недопустимо. Надо просто ставить об этом в известность. Страстно желающий всегда получит этот дар.

Мысль способна двигаться вне языковых знаков. Это первичная, наиболее естественная и общедоступная репрезентация мира. Зависимость научной и художественной мысли от языка — недоразумение. Она опровергается повседневным опытом. Мысль находит себя вне словесного знака в танце, музыке, живописи, поступке, архитектуре, спортивном подвиге.

Авербальное мышление — основной разум мозга. Коммуникативную же — разъяснительную функцию выполняет любой национальный язык, эксплуатирующий логику глубинную, почти подсознательную и присутствующую в виде сложнейшей архитектуры взаимосвязанных энтимем [6]. Эта логика энтимем экономит знаковую материю языка. Она просто не сопоставима с благоглупостями приверженцев «математической логики».

Инженерное изобретение ещё никто ни разу не вывел с помощью логических изысков. Точно так же «хитрость, как градиента ума, направленная против злобы и коварства противника» (А.В. Суворов) спонтанна¹ и не может быть выведена рассуждениями. Откровения великих умов и озарения великих деятелей — всегда плод авербального, независимого, закононепослушного и глубоко эмоционального разума.

¹ Sponte — исп. «источник» — таинственный источник!

Закон — для ремесла, свобода — для творчества!

Литература

1. 4. Вульф В. Холодинамика .Вся сила в действии. М,1995.
- 5.Данилевский И. В. Структуры коллективного бессознательного: квантовоподобная социальная реальность М, УРСС, 2005.
6. Зинченко В. П. М.Мамардашвили.Проблема объективного метода в психологии // Вопросы философии, 1977, №7.
- 8.Князева Е. Н., Курдюмов С. П. Трансдисциплинарность синергетики: следствия для образования. Синергетическая парадигма. М., 2003.

Н. В. Климова

ПАМЯТЬ КАК ДУХОВНЫЙ ИСТОЧНИК КОМПОЗИТОРА.А. ИЗОСИМОВА

Музыка петербургского композитор Александра Изосимова (р.1958) — явление новое и самобытное. Неповторимость её существенных свойств исходит из глубинных сверхчувственных связей композитора с макрокосмосом, из таинства творения духовного внутри физического, из невидимых нитей, сплетающих алтарь искусства и рабочий стол музыканта. Во взглядах и отношении художника к миру, в естественности и уникальности путей его познания основополагающая роль принадлежит антропософски-ориентированной духовной науке и её создателю, ученому и исследователю — доктору Рудольфу Штейнеру (1861-1925).

В духовных наблюдениях Р. Штейнера человек является хранителем «древнейшего прошлого», в котором исследователь различает «сравнительно позднее прошлое — в своем эфирном теле», и «гораздо более раннее прошлое — в своем астральном теле» [7, с. 46]. Немецкий ученый рассуждает о памяти как о таящейся «в глубинах» души человека мощной духовной силе. Наблюдения приводят Штейнера к обоснованию *сверхпамяти*. Это особый род памяти, «сокрытый под покровом обычной» [8, с. 62]. Такая память является результатом духовного восхождения от внешних событий памяти к памяти «имагинативных представлений». Пассивное восприятие внешних образов памяти (уточним — близкой) сменяет активное восприятие в имагинациях (созерцание в образах явлений высших миров). Такой тип памяти, как зерно грядущего растения, «покоится в глубочайших пластах человеческой души,

сохраняя готовность к следующей жизни» [8, с. 63]. «Ведать» далёкое прошлое способна именно *сверхпамять* или память «преджизненная», о которой писали в своё время Бунин, Набоков, Белый. Это память культуры человечества, живое начало её истории, в которой связь времен не прекращается. «Ничто не определяет нас так, как род нашей памяти, — писал И.А. Бунин. Тот род памяти, что идет из глубины веков и поколений, закрепляясь в наших эмоциях, инстинктах, способностях. Слишком скудно знание, приобретенное нами за нашу личную краткую жизнь, — продолжает писатель, — есть другое, бесконечно более богатое, то, с которым мы рождаемся»[1, с. 20]. Бунин, чуть ли не впервые в искусстве заговорил о памяти как особом роде «знаний», восприимчивой; памяти, таящейся в подсознании, в глубинах человеческой психики. Главный герой романа «Жизнь Арсеньева» обретает духовный опыт не столько при непременном воздействии внешних впечатлений, сколько изнутри, из внутренней глубины личности, из «прорастания» родовых и генетических корней далекого прошлого. О памяти «преджизненной» как некоем метафизическом объекте сознания писал В. Набоков. Метафорично начало романа «Другие берега» — «колыбель качается над бездною»[6, с. 135]. Иронизируя над мистическими попытками объяснения бессознательного в памяти, Набоков признавал наличие в ней тайны происхождения гениальности: «Ни в среде, ни в наследственности не могу нащупать тайный прибор, отметивший в начале моей жизни знак, который сам различаю, только подняв её на свет искусства»[6, с. 140]. О «заобразном», «прародимом» мире как части онтогенетической памяти писал А. Белый. Память творца, художника есть один из духовных источников творческого процесса.

Природная способность Мнемосины — «ведать» прошлое, настоящее и будущее — побуждает авторов к творческой активности. Но только интуиция художника, его имплицитная энергия способна опережить изнутри историю минувшего. Сверхпамять позволяет мастеру «переживать» или созерцать прошлое в его реалиях. И это не виртуальное перемещение в пространстве, не игра воображения, а, по мнению М. Волошина, «преображение живого опыта художника, включенного в рамки психологически близкой ему эпохи»[2, с. 187]. Исследуя исторические полотна Сурикова, Волошин писал о «восстановлении» исторической эпохи в картинах мастера как живой эманации ясновидящего, который, призвав к темени изучаемый предмет, «получает видение событий, к нему относящихся» [2, с. 221].

В музыкальном искусстве сопричастность художника нашего времени к «бесчисленным мирам других времен» (А. Шнитке) есть тоже проявление духовных связей памяти. Она продолжает жить и обретает самые разнообразные формы: от полистилистических напластований до интертекстуальности. Однако есть произведения, в которых «скольжение по фазам музыкальной истории» (А. Шнитке) имеет форму тончайших аллюзий, и прошлое «просвечивает» сквозь призму авторского слова. Именно в таком аспекте следует рассматривать творчество Изосимова, в котором связи времен (прошлое, настоящее и будущее) не прерываются, выступая как единое континуальное начало.

Каждое сочинение А. Изосимова — это целый мир, в котором постепенно приоткрывается музыкальная Вселенная композитора. В ней есть Человек, есть Христос, есть Свет и Тьма. Действие происходит повсюду, на Земле, Небе, в душе Человека. Сюжеты произведений композитора восходят к мировой истории, мифам, легендам. Они «подсказаны» культурно-исторической памятью музыканта, но преображены живой памятью современного нам автора. Таковы обрядовые действия храма Египта в балете «Избранник» (роман М. Коллинз); картины языческой Руси в симфонических «Ликах»; любовные предания Востока в симфонических эскизах «Витязь в тигровой шкуре» (Ш. Руставели). Идея о человеке как части макрокосмоса, связующем звене между прошлым и будущим, воплощена в вокальной диалогии «Песни прекрасного пришельца» и «Тетр. Песни, которые мне спела во сне Земля» (40 песен). А в грандиозной хоровой мистерии с участием солистов, оркестра и органа «Иаония. Благодарность Жизнедателю» предстает картина будущего братства человечества. Три части произведения образуют звуковое полотно, воплощающее духовный путь участников мистерии к Свету Христа.

Одно из крупных сочинений композитора опера «Потерянный рай» (2010-2012) представляется примером взаимодействия временных потоков истории прошлого и настоящего. Опера длится более 3-х часов, её масштабы сопоставимы с масштабами оперы О. Мессиана «Святой Франциск Ассизский» или с музыкальной драмой М. Мусоргского «Хованщина». Композитор назвал её «библейской драмой в трёх действиях» [4]. Поиски сюжета для оперы были не простыми и длительными по времени. Интуитивно музыкант искал сюжет космогонический, в котором заключался великий смысл бытия человека, его историческое предназначение. Одноименная поэма английского поэта, мыслителя, дипломата

Дж. Мильтона (1608-1674) оказалась близкой замыслу. Поэма основана на событиях библейского источника и действующие лица в «Потерянном рае», как и в «Божественной поэме» Данте, принадлежат большей частью к области сверхчеловеческой. События разворачиваются в Аду, на Небе и в Рае. Они изображают бунт павших ангелов во главе с Сатаной против Бога-отца и его избранника Мессии. Небесные войны завершаются грехопадением человека и уходом Адама и Евы из Рая.

В опере Изосимова сохранена сюжетная канва поэмы Дж. Мильтона, но внесены дополнения, изменяющие суть происходящего. Либретто написано композитором, с использованием поэтического текста Мильтона, Гёте и собственных стихов. В опере представлены иные драматургические акценты, ярче обозначены персонажи-антиподы, которые составляют основной узел конфликта. Действие разворачивается среди обитателей Неба. С одной стороны — это Ангелы, Архангелы, Архаи, Херувимы, с другой — Люцифер (Сатана) и его приближенные: Вельзевул, Маммон, Молох. Сражение в опере идёт за престол, и грехопадение человека дополняет картину.

Одним из центральных персонажей оперы становится Архангел Михаил: «Солнечный Архангел, который намного сильнее, чем другие Архангелы, ... является Ликом Христовым и представляет Его силы!» (3). В поэме Мильтона Архангел Михаил упоминается в Книге шестой, при описании сцены сражения с Люцифером (все-го в поэме двенадцать книг), то есть в центре композиции. В опере Изосимова Михаил появляется в самом начале оперы, в первом действии, первой картине, названной «Великое собрание» после оркестрового вступления. В опере три действия и семь картин. Первое происходит «в пространстве необъятном, — читаем в либретто, — где изображен Божий Трон на священной горе. Из далей Вселенной на зов высочайший, чтобы услышать новый монарший завет собираются все обитатели Неба. Четыре архангела парят вокруг горы, встречая пребывающих со всех концов Духов девяти иерархий. Михаил руководит размещением Духов вокруг священной горы. Он приветливо встречает гостей, собравшихся услышать слово Бога» [4]. Ариозо Михаила (баритон): «В этот день со всех концов» предваряют фанфары «ангельских» труб, мягкий свет *Es-dug*, спокойный темп (*Andante*), звучание кварто-квинтовых оборотов, напоминающих отдаленно *tuba mirum*. Это вступление к ариозо содержит основной свод интонаций, характерный для Архангела. Он — воплощение мудрости и величия.

В первом действии оперы появляется завистник Мессии Люцифер и его приближенные Вельзевул, Маммон, Молох. Люцифер недоволен заветом Бога и начинает плести козни — картина вторая «Бунт». В центре третьей картины «Небесная битва» предстаёт гигантское сражение двух противоборствующих небесных сил. Оно, как в фантастическом фильме, характеризует противников, отражая изменчивый ход военных событий. Четыре номера третьей картины (19-22) постепенно раскрывают важность происходящего: № 19 «Архангел Михаил. Начало битвы» (оркестровый номер, Михаил низвергает Люцифера); № 20 Сцена (Словесная перепалка между воинами Михаила и Люцифера, четырёхголосный хор, солисты); № 21. Люцифер (Продолжение битвы, оркестровый номер); № 22. «Ярость борющихся ангелов» (оркестровый номер). «В первый день битвы, — читаем в либретто оперы, — верх берут войска под предводительством Михаила. Уязвленный поражением Люцифер ночью придумывает новое оружие, которое дает временный перевес сил его армии во второй день. Накануне третьего дня Бог, видя, как сотрясается Вселенная, как ни одна из сторон не добивается победы, посылает Мессию, чтобы решить исход битвы». В отличие от Мильтона композитор раскрыл облик Архангела Михаила в опере как воина, функции которого в поэме выполнял Архангел Гавриил. О победе Мессии над Люцифером мы узнаем из Рассказа Архангела Рафаила (№ 42) из второго действия оперы (ретроспекция главной сцены первого действия).

Михаил появляется в третьем действии оперы, в заключительной седьмой картине «Изгнание из Рая Адама и Евы». Как и в поэме Мильтона, Михаил — центральный персонаж финала, который с самого начала событий двенадцатой книги рассказывает Адаму о его будущем и об истории рождения и смерти Христа. Исход же Адама и Евы из Рая в последнем эпизоде Милтон завершается горестной фразой о скорбной участи первых людей:

« ...Промыслом Творца
Ведомые, шагая тяжело,
Как странники, они рука в руке,
Эдем пересекая, побрели
Пустынную дорогою своей» [5, с. 414].

Участников финала здесь не много, всего трое, поэтому финал заключительной книги воспринимается, как пророчество о

богочеловеке от лица Михаила. Финал оперы Изосимова не совпадает с финалом Мильтона. Михаил раскрывает будущее Адама и его жизни на земле, но это остается втайне от слушателей. В либретто оперы читаем: «Михаил уводит Адама на высокую Гору, чтобы в видениях показать ему будущее мира». «Постигнув это — знанием овладел ты полностью» — говорит Михаил Адаму, спускаясь с Горы к плачущей Еве. Ева же оплакивает свое расставание с Раем. Адам и Михаил утешают праматерь. «От них она узнает о милости Божьей, о том, что от ее семени произойдет великое спасение людского рода». К Михаилу, сопровождающему на землю людей, присоединяются Ангелы во главе с Гавриилом. Все поют хвалу Богу:

«О, Свет святой! О, первенец Небес!
Ты прежде Солнца пребывал и Неба
И, повинувшись голосу Творца,
Подобно ризам юный мир облек.
Хвала Тебе! Хвала Тебе!
Господень Свет! Свет!» [5, с. 91]

Текст хора-молитвы с участием солистов взят композитором из Книги третьей Мильтона. В партитуру оркестра добавлен орган, звучность усиливается, возрастает динамика. «Михаил берёт за руки Адама и Еву и быстро спускается с ними со скалы, затем он исчезает. Господень меч, пылая, словно гневная комета, опускается над Раем». «Рай сияет как Солнце. Занавес опускается». Торжественное звучание светлого, сияющего мажорными красками гимна с участием Адама и Евы завершает оперу.

Таки образом, роль Михаила в опере определена смысловыми мотивами, добавленными композитором. Первое появление персонажа (ариозо № 2, речитатив № 3) предваряет центральный номер первого акта — хор «Рядом с Предвечным» (№ 5, картина «Великое собрание»). Михаил предстает здесь как будущий наместник Бога-Сына. В третьей картине «Небесная битва» Михаил показан как воин, он сражается с Люцифером. О Михаиле воине рассказывает Рафаил (2 действие, пятая картина «Древо познания»). Как посланник небес Архангел Михаил появляется в третьем действии (7 картина «Изгнание из Рая Адама и Евы»). Предсказания Михаила и обретенная Адамом сила знания о духовном Свете, открывает путь к Богу, даёт надежду на возвращение утраченного Рая. Финал

оперы позволяет осознать великую миссию самого Архангела Михаила и нового Человека, Человека будущего.

Литература

1. Бунин И.А. Суходол. Жизнь Арсеньева. Рассказы. — Воронеж.: Центрально-Черноземное книжное издательство, 1978. — С. 20
2. Волошин М.А. Дом поэта. — Л.: «Детская литература» Ленинградское отделение, 1991.
3. Зельг П. Поминальная речь в Столярной мастерской Гетеанума 29 июля 2014 года. О деле жизни Сергея О. Прокофьева. <http://www.svtdushi.net/booka.php>.
4. Изосимов А. Либретто оперы «Потерянный Рай», рукопись.
5. Мильтон Дж. «Потерянный рай», «Возвращенный рай»: поэмы / Джон Мильтон: [пер. с англ. А.А. Штейнберга, Е.Т., Н.А. Брянского;] — М.: Эксмо, 2009. — 608 с.
6. Набоков В.В. Другие берега. Соб.с.в 4-х томах. Т.4.— М.: «Правда», 1990.— С.133-302
7. Штайнер Р. Антропософия и Мистерии Нового времени. «Лонгин», Ереван., 2008. — 207 с.
8. Штайнер Р. Между смертью и новым рождением. — Ереван.: Лонгин, 2012.— 238 с.

В. С Матвеев-Вентцель

ВЛИЯНИЕ ОКРУЖЕНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ НА ВОСПИТАНИЕ ПАМЯТИ В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ

Эпиграфом к данной статье я бы привел афоризм великого немецкого математика Карла Теодора Вильгельма Вейерштрасс (1815-1897): «Нельзя быть математиком, не будучи немного поэтом».

Самое близкое с детства мировоззрение моих родителей сложилось в самые горячие годы «Серебряного века». Образование и воспитание понималось, как необходимость существования в самых разнообразных сферах практической жизни. В связи с этим постоянно возникали вопросы интереса, проблем развития памяти во многих ее проявлениях.

Если покопать поглубже, окажется, что содержание этой непростой темы для меня было заложено задолго еще до рождения и возможно даже сделать некоторые современные теоретические и практические выводы.

Образование, деятельность и память, по существу, неразрывны. Естественно, предпосылки положительной хорошей па-

мяти существуют выраженные уже в детстве в способностях и данных. При учебе может встать вопрос о внимании, сохранении внимания и даже усталости внимания, выраженные в результате запоминания. При наличии цели и профессиональной базы уровень запоминания в изучаемой области увеличивается. Системы запоминания могут быть весьма разнообразны — например, логические, конструктивные. Смысловое запоминание характерно для одних специализаций, а в других сферах характерны эмоциональные образы. В пластических искусствах превалирует память кистей рук, ног в координации с корпусом. Эта память требует квалификации и тренировки и требует неоднократного показа и повторения музыкально-содержательного движения балетмейстером. При игре на фортепиано применяется запоминание на основе, так называемой, моторной памяти.

В моей семье, и в окружении семьи, культивировались характерные для времени «Серебряного века» комплексные, сконцентрированные в одном лице интересы и тенденции: музыкальные, литературные, художественные, театральные, инженерные, философские и образовательные самого широкого профиля, требующие реального приложения творческих и интеллектуальных сил, знаний и, естественно, профессиональной памяти и обучения.

При культуре личности многогранность личностей не поощрялась, и в обществе, в кругу знакомств и в образовании более прояслялись тенденции узкой профессионализации. Создавались творческие союзы писателей, композиторов, художников — более для общественно-политического контроля, чем для творчества. В «Серебряный век» периодически появлялись яркие личности, которые стремились расширить свое образование, в том числе часто совершенно отличающееся от какого либо законченного предшествующего и на гранях и состыковках искусств или другой деятельности создавать новое в искусстве, науке и технике. В науке и технике категория понятия для памяти очень высока: разобрался — понял и гораздо быстрее запомнил — это важная сторона памяти.

Зрительная память, эмоциональная и память ощущений проявляется во всех сферах деятельности человека и дает возможность анализировать материал другими видами памяти.

Не мешает сказать несколько слов о своих семейных легендах, об интеллектуальной и учебной обстановке, с которыми мне

пришлось встретиться с детства и в жизни принимать соответствующие решения.

Дед, Степан Григорьевич Матвеев (1858-1919), человек высокообразованный, был смотрителем учебных заведений города Боброва. Он был настолько известен в городе, что почтовые письма доходили с любопытным адресом: «Россия, Воронежская губерния, город Бобров, его благородию Степану Григорьевичу Матвееву» и всё. В конце позапрошлого, девятнадцатого и начале прошлого, двадцатого века он жил с семьей на хуторе, где имел просторный дом и около шестидесяти гектаров земли, на которых вел хозяйство — близ города Боброва. В доме была значительная научно-художественная библиотека. Бабушка по отцу, Анна Петровна (1855-1919) в детстве училась на балерину, была в Италии, привезла оттуда своему жениху, владеющему скрипкой, неплохой инструмент. Она хорошо играла на фортепиано, чему научилась в балетной школе и свободно аккомпанировала своему мужу, когда тот играл на скрипке. Её отец (мой прадед) работал у архитектора Анри Луи Огюста Монферрана (1786-1858) одним из ведущих подрядчиков на последних этапах строительства Исаакиевского собора. Прадед научился у Монферрана проектировать и в конце семидесятых годов девятнадцатого века начал строить железнодорожный вокзал в Харькове. К сожалению, во время Великой отечественной войны 1941-1945 года вокзал разбомбили до основания.

Ближайшее окружение в этом оазисе в окрестностях города Боброва, в смысле интеллектуального общества, было изрядное, и, даже выдающееся. Рядом — имение знаменитого российского зоолога, основоположника теории эволюционной морфологии животных академика Алексея Николаевича Северцова (1866-1936). Матвеевы и Северцовы семьями часто общались и в будущем, в Москве, жили рядом на одном этаже в старом здании Московского университета. Так что не случайно отец Сергей Степанович Матвеев (1884-1945) и его брат, в будущем известный ученый зоолог, профессор МГУ Борис Степанович Матвеев (1889-1973), окончили Московский университет именно на кафедре у А.Н. Северцова. Оба брата и Сергей и Борис прекрасно рисовали, находили время для живописи и каждый оставил вполне профессиональные работы: Сергей гуашью и карандашом, Борис — маслом.

Дочь Северцова, Наталья Андреевна (1901-1970) вышла замуж за Александра Георгиевича Габричевского, художника, ис-

кусствоведа, литературоведа, ближайшего друга пианиста профессора Генриха Густавовича Нейгауза. Генрих Нейгауз довольно часто бывал у Северцовых-Габричевских, играл у них на рояле, благо и консерватория была близко, где преподавал Нейгауз. Дядя, Борис Степанович, когда начинал играть Нейгауз, говорил: «Пойдем слушать!», или мы просто садились на диван у стенки, за которой играл Нейгауз. Впоследствии я учился в Московской консерватории по специальности фортепиано именно на его кафедре.

Ещё одним из соседских имений близ Боброва было имение Красненькое Хейфец-Жуковской, куда неоднократно и иногда надолго летом приезжал Сергей Васильевич Рахманинов (1873-1943). По семейной легенде отец в юности три-четыре раза встречался с Сергеем Васильевичем Рахманиновым (1873-1943) и, видимо под его влиянием начал заниматься фортепиано. В семье Матвеевых было старинное пианино, а у Рахманинова в Красненьком был большой рояль Шредер. Рахманинов преподавать особо не любил, но мимоходом не упускал случая дать какой-либо комментарий. Точные даты встреч не сохранилось, но, примерно, встречи в составе семьи могли быть в период 1897-1901 годов в летние месяцы, когда С.В. Рахманинов довольно регулярно приезжал по приглашению к своей ученице в Красненькое Елене Юрьевне Хейфец-Жуковской (1875-1961).

Скрее всего сам Рахманинов порекомендовал отцу поехать учиться к Е.Ф. Гнесиной, которую Рахманинов знал с детства. Е.Ф.Гнесина, С.В. Рахманинов и А.Н. Скрябин — все трое учились в одно и то же время у известного русского педагога пианиста Николая Сергеевича Зверева (1832-1893). Интересно, что Н.С. Зверев обладал широким спектром знаний и имел «двойное» образование: учился в Московском университете, изучал физику и математику. Фортепиано он проходил у Александра Ивановича Дюбука (1812-1897), ученика композитора и пианиста — основоположника ноктюрна Джона Филда (1782-1837). Позже Н.С. Зверев учился у А.Гензельта (1814-1869), а гармонию проходил у П.И. Чайковского.

Известно, что мой отец приехал к Е.Ф. Гнесиной неплохо подготовленный и при поступлении сыграл ей b-moll-ное Скерцо Ф.Шопена. В архиве музея Российской академии музыки в музее Е.Ф. Гнесиной чудом сохранился табель успеваемости по музыкальным предметам С.С. Матвеева за 1905 год. Отец прошел курс фортепиано под руководством Елены Фабиановны Гнесиной

(1874-1967). Он великолепно играл на фортепиано. В его репертуаре были Вторая рапсодия Ференца Листа, b-moll-ное скерцо и этюды Шопена и оставил ряд первоклассных сочинений. Отец свободно читал с листа и играл нам, детям, целые оперы с начала до конца с чтением либретто и комментариями по содержанию, потом эту оперу, уже фактически зная ее, шли смотреть и слушать в музыкальный театр. Помимо этого, папа виртуозно владел балалайкой, брал ее с собой летом на дачу на прогулки в лес и играл русские народные песни и свои импровизации.

Папа успешно занимался композицией. С большим композиторским мастерством написаны им романсы на стихи русских поэтов Михаила Лермонтова (1814-1941), короля поэтов «Серебряного века» Игоря Северянина (1887-1941) и символиста и переводчика поэта Константина Бальмонта (1867-1942). Также отец писал музыку на стихи профессора по сферической и теоретической астрономии Михаила Константиновича Вентцеля (1882-1963), мужа своей сестры Веры Степановны (ур. Матвеевой, 1883-1973).

Отец, окончив Университет, решил отправиться в Германию, чтобы развить и продолжить образование, но теперь в области физики, математики и инженерного искусства, благо родители финансировали это новое увлечение. С 1912 до 1914 года он совершенствовался на инженерном факультете, одном из самых престижных университетов Германии в Гейдельберге. С началом Первой мировой войны образование пришлось прервать и, буквально пешком, и «на перекладных» ему удалось вернуться в Россию, к семье.

Бабушка по матери, Розалия Николаевна Вентцель (1870-1943) была писательница. У меня сохранились ее сказки для детей, среди них изданные в первом десятилетии девятнадцатого века сказка «Комар Комарович длинный нос и Михайло Топтыгин короткий хвост» и другие рассказы.

Брат Розалии Николаевны — выдающийся педагог «Серебряного века», Константин Николаевич Вентцель (1857-1947) написал два тома фундаментального труда «Этика и педагогика творческой личности» опубликованные в 1911-1912 годах. Имел характерное для своего времени как техническое, так и гуманитарное образование: в Петербургском Технологическом институте, Институте путей сообщения и юридическом факультете Петербургского университета. Был прекрасным музыкантом: свободно по нотам любил играть подряд произведения Людвига Бет-

ховена, включая все сонаты. В моем личном архиве хранится несколько его музыкальных сочинений.

К.Н. Вентцель знаменитый оппонент Льва Николаевича Толстого по вопросам светского и религиозного воспитания..

Л.Н. Толстой (1828-1910) считал: «Воспитание должно быть орудием образования и вместе с тем опытом над молодым поколением, дающим постоянно новые выводы» (ст. «Воспитание в свободе», стр. 2. изд. «Издательский дом «Карапуз». 2005г.).

Мама, Ирина Викторовна Матвеева (1906-1995). Училась сольному пению у солистки Большого театра Евгении Харлампиевны Татариновой, свободно владела и разговаривала на немецком и французском языках, часть лет посвятила семье и детям. Воспитала трех детей мужа, вдовца по его первому браку и двоих своих. Работала во время войны на военном заводе, потом также во время войны пошла в медицинское училище и получила медицинское образование и работала медсестрой в самые крутые годы войны, потом повысила квалификации и стала фельдшером.

Мама обладала феноменальной родословной через Симонов, финансировавших в XII веке храм на Нерли и в XIV Симонов монастырь в Москве. Её родословная восходила через Симонов на сына Шведского короля Олафа, его сына Симона, который воспитывал молодого Юрия Долгорукого и позже был женат на его дочери.

Папа одно время работал в ЦАГИ, имел патенты на изобретения в области паровозов и самолетостроения.

Учась в Московской консерватории, я занялся исследованием белых пятен «Серебряного века». В частности это композитор Алексей Станчинский (1888-1914).

Сохранились любопытные документы времени Станчинского, ныне уже столетней давности, связанные с проверкой памяти в музыкальном искусстве. Речь идет о требованиях и об изменении требований при поступлении в Московскую консерваторию в 1914 году, напрямую связанные с памятью. Речь идет о студентке Петербургской консерватории Анне Александровны Астафьевой (1892-1973), дочери крестной матери композитора Алексея Станчинского, которая намерена была переехать из Петербурга в Москву и собиралась продолжить образование в Московской консерватории, заодно, чтобы быть поближе к Алексею Владимировичу Станчинскому, с которым надеялась связать свою дальнейшую жизнь.

А. В. Станчинский — А. А. Астафьевой. (21 марта 1914 г., фрагмент):

«Я заходил в консерваторию и узнал про экзамен экстерном по фортепиано следующее: Нужно заранее подать об этом прошение в консерваторию (в этом году уже поздно) и художественный совет сам назначит программу. Выучивать вещь в 10 или в 40 минут не будут» (личный архив В.С. Матвеева-Вентцеля). Теперь вот уже более ста лет дельный, любопытный и остросюжетный экзамен по проверке памяти, выявлявший сильные таланты не применяется.

А. В. Станчинский учился у композиторов С. И. Танеева, А. Н. Скрябина и Н. К. Метнера. И вот один своеобразный эпизод проявления памяти композитора А. Н. Скрябина о котором упомянуто в письме учителя по теории и гармонии музыки Н. С. Жилева (1881-1938). Н. С. Жилев показывал произведения Станчинского одновременно Скрябину и Метнеру, а они комментировали эти сочинения. Письмо Н. С. Жилева—А.В. Станчинскому (27 июля 1912 года, фрагмент): «Дорогой Алеша! Только сегодня собрался ответить тебе. Прежде всего, начну с того, что расскажу тебе в общих чертах, что говорили о твоих сочинениях Скрябин и Метнер. Смотрели они, собственно только «Экзерсизы» (небольшие пьесы для фортепиано, В.М.) — сонату же только бегло проглядели, «Экзерсизы» же внимательно. Скрябин даже играл потом Ses — dur —ный №6 на память». Следует кстати сказать, что этот «Экзерсиз» весьма сложен для исполнения, тем более «вприглядку».

В воскресенье 2 марта 1914 года в Малом зале Московской консерватории состоялся концерт из произведений молодых композиторов того времени, устроенный редакцией журнала «Маски» Евгения Гунст (1877-1938, Париж), Александра Крейн (1883-1951), Григория Крейн, Леонида Сабанеева (1881-1955) и Алексея Станчинского. Уже 4 марта Станчинский пишет А. Астафьевой: «Мой концерт прошел благополучно. Было очень страшно играть. Очень много новых ощущений. Я не чувствовал волнения, но в некоторых своих вещах вдруг замечал, что пальцы мне не поддаются. Значит, волновался где-то внутри. В твоём «Allegro» (произведение для фортепиано, которое Станчинский посвятил А. Астафьевой, В.М. начал чувствовать утомление и форте у меня не очень удавалось.

Безусловно, в искусстве музыки и исполнении на сцене невозможно пройти мимо «моторной памяти», памяти запоминания

до рефлекса. Исполнение на сцене требует бесконечных часов тренировки. Поэтому в исполнительской практике музыкантов часто бывает при выступлении на сцене великолепно выученные и отделанные произведения, выученные настолько, что исполнитель после выступления не помнит, что играл и как играл. Одна известная лауреатка признавалась, что сев за рояль на концерте «улетела в космос» и ничего не помнит, как было, хотя было все точно по тексту и в быстром темпе. Действительно такие проявления «моторной памяти» далеко не редки. Мне кажется, что умение «работать на сцене» в смысле планирования хода произведения, содержания его, представлять форму и содержательно-эмоциональный план — выше уровнем исполнения просто автоматически выученного произведения. Естественно без «моторной памяти» не будет ни техники, ни темпа, ни исполнения. Но выдающиеся исполнители В.В. Софроницкий, А.Б. Гольденвейзе Г.Г. Нейгауз, Э.Г. Гилельс, С.Е. Фейнберг, Л.Н. Оборин, С.Т. Рихтер, Вэн Клайберн, Гленн Гульд, Атанас Куртис, Маргарита Лонг, с которыми автору статьи посчастливилось общаться по творческим вопросам, всегда сочетали в своей концертной работе творческое видение драматургического и эмоционального плана произведения при наличии высшей виртуозности, выраженной в памяти во время исполнения на сцене.

Естественно в педагогической практике воспитание и развитие памяти и умение применить и сохранить память на сцене, преодолевая отвлекающие моменты, а также творческое волнение и волнение «не забыть», требуют длительной профессиональной работы, посвященной развитию действенной и уверенной памяти на сцене.

Для укрепления сценической памяти перед концертом в ответственном зале музыканты стараются «обыграть» программу на публике предварительно в менее ответственных условиях, чтобы проверить и укрепить уверенность в свою память и выполнить свою работу во время возможных отвлекающих моментов исполнения в присутствии слушателей, среди которых обычно присутствует достаточное число профессионалов, которые приходят послушать трактовку произведений, которые сами же прекрасно исполняют.

Так что было закономерно, что, когда я поступил в 1947 году в музыкальное училище при Московской консерватории, я почувствовал дискомфорт и понял, что предметы физика, химия, математика проходились для музыкантов не глубоко, поверх-

носно. Тогда я сам решил проблему: общеобразовательные предметы проходить не в музыкальном училище, а параллельно с восьмого класса в вечерней школе десятилетке №286 на улице Мархлевского г. Москвы, тем более, что эта школа считалась сильной в те годы вечернее образование чрезвычайно поощрялось. Дополнительных документов не потребовалось, так как семилетку я прошел в этой же школе в первую смену. Аттестат зрелости я получил уже при окончании третьего курса музыкального училища. По законам того времени для училищ, после третьего курса мальчики должны были идти на два года в солдаты; вернувшись, доучиться на четвертом курсе и еще два года отработать на периферии по направлению. Но открылась блестящая возможность с этим аттестатом зрелости попасть сразу в ВУЗ.

Старший брат Евгений Матвеев, уже студент Московского инженерно-строительного института посоветовал поступить сразу в ВУЗ (МИСИ) в августовский набор на ускоренный (за 4 года) ведущий факультет ГС — (гидросооружения, мосты, плотины) для «великих строек коммунизма» и, не оставляя музыки, учась в институте, параллельно успешно закончил в 1951 году музыкальное училище.

По окончании администрация музыкального училища диплом мой мне не выдала и отправила его «по назначению» в музыкальную школу города Вологды, но я решил, что смешно бросить ВУЗ и встал на инженерный путь.

Я придумал для себя метод работы для изучения объемных сложных теоретических и прикладных научных предметов. Например, изучение двух томов книги (каждая примерно по 450 страниц) по интегральному и дифференциальному исчислению академика Н.Н. Лузина (1883-1950), который одно время так же, как и мой отец, работал в ЦАГИ. Чтобы быстро изучить подобный предмет, я читал эти книги, как, скажем, «Приключения Тома Сойера» — с увлечением сначала до конца, примерно за три дня каждую, особо не отрываясь и не вдумываясь. Если чувствовал красоту вычислений и формул, переписывал. Результат — на лекциях преподносимый профессором материал я уже по существу повторял. Мог задать профессору вопрос, даже поправить его оговорку или описку на доске. Во время выполнения заданий выплывали в сознании приемы вычислений и формулы, которые в курсе не входили, но иногда помогали сделать неожиданно быстрое или своеобразное решение задач. Благодаря этому к экзаменам восстановление материала не представляло сложности, и

добавление какого-либо свежего приема вычисления благоприятно влияло на экзаменационную оценку и даже на некоторый авторитет. Этот прием — видение целостности курса впереди — дал возможность быть активным на лекциях, быстро ориентироваться в материале, и, конечно, «момент запоминания» усиливался и играл на пользу дела.

Учась на втором курсе института, я по-прежнему регулярно ходил на занятия к доценту Московской консерватории Владимиру Сергеевичу Белову, продолжая совершенствоваться по фортепиано. Но, спустя два года, весной 1953-го, руководство музыкального училища с безнадежной грустью отдало мне диплом, на котором я фактически поставил крест. Но благодаря этому я получил право поступления в Консерваторию. В.С. Белов сказал: рискни — пройдешь!» и мне удалось осуществить сложный и рискованный переход из одного вуза в другой вуз, и я стал студентом Московской консерватории осенью 1953 года.

Системная физико-математическая и теоретическая база МИСИ помогла мне разбираться во многих вопросах конструктивной музыкальной техники и явно повлияла на дальнейшее серьёзное увлечение современной музыкой и, в дальнейшем, авангардными и неоавангардными (мой термин) течениями в музыкальном искусстве.

В дальнейшем я часто выступал на сцене с новыми новаторскими произведениями Р. Щедрина, С. Губайдуллиной, Б. Майзеля, А. Хачатуряна, Играл с оркестром Московского университета и с оркестром Кисловодской филармонии. В моих программах были современные композиторы польские, болгарских югославские, итальянские, немецкие, французские, португальские, шведские, США. Я много исполнял композиторов советских республик: Грузии, Армении, Литвы, Латвии, Эстонии, Казахстана, Украины, Кабардино-Балкарии.

Сенсацией было премьерное выступление в Концертном зале Дома композиторов с пьесой для фортепиано в ансамбле по секундам с записью на магнитофоне крупного авангардного произведения итальянского композитора Луиджи Ноно «Просветленные волны страданий», которое шло примерно двадцать одну минуту. На концерте присутствовал тогда председатель Союза композиторов СССР Тихон Хренников и представители итальянской делегации.

Уже на первом курсе я был избран председателем научно-студенческого общества (НСО) фортепианного факультета Мос-

ковской консерватории и вел его все пять лет учебы. В мои обязанности входило выявление студентов со стремлением к творческим обобщениям, к научной работе, продвигать новые идеи, вести научно-творческую стенгазету со статьями студентов и преподавателей, устраивать встречи с представителями профессорско-преподавательского состава, встречаться со знаменитыми гастролерами.

Мне удалось студентом побеседовать по профессиональным вопросам даже с канадским пианистом Гленном Гульдсом, который провел творческую встречу со студентами в Малом зале консерватории, с французской пианисткой Маргаритой Лонг и композитором Пьером Булезом.

На мероприятиях НСО естественно ставились вопросы исполнительской памяти, концепции музыкального мышления, связанной с музыкальной формой, гармонией, фактурой произведения, непосредственно связанные с запоминанием и памятью в широком смысле концертной учебной и педагогической практики, а также драматургией и артистизмом исполнения. Кроме того я на собраниях НСО поднимал вопросы артистического волнения на сцене, влияющие на память, причины забывания. Старшие мастера на заседаниях НСО, открытых уроках, творческих собраниях, привлекавшие много публики, естественно, откровенно и профессионально постоянно обсуждали, муссировали подобные животрепещущие вопросы. Небезынтересно рассмотреть их принципы и мнения, высказанные в то время, когда я учился (1953-1958).

Чтобы быстро выучить произведение профессор Г.Г. Нейгауз (1888-1964) предлагал «предварительно проиграть произведение несколько раз, считая, что хорошо запоминается хорошее исполнение, запоминая фразы, а не что-то разрозненное. Сначала не учить, а попробовать хорошо сыграть. Лучше всего запоминается хорошая музыка. Уже есть опыт, знания. Почему же всё должно не выйти? Если через два-три дня не вышло, тогда нужен педагог». Нейгауз рекомендовал познакомиться с образами, формой и содержанием и учить сразу с оттенками и штрихами, а не только сначала ноты, а потом оттенки. Чтобы результативно быстро учить «не уподобляться чайнику с водой», который, не закипев, снимается с огня несколько раз. Чайник будет остывать много раз, что равно забыванию. Регулярная работа, «пока не забыл» будет успешнее. Генрих Густавович приводит в пример высказанные известным пианистом Йозефом Гофманом (1876-1967)

методы работы: по нотам с роялем, без нот за роялем, по нотам без рояля, без нот — без рояля. Последние два применения особенно важны в гастрольных поездках. Однажды Г.Г. Нейгауз мне шуточно рассказал еще один прием — как работать во сне: «Я как-то недели две работал над 29 сонатой Бетховена Hammerklavier и особое внимание уделял фуге из этой сонаты. И вот, проклятая фуга мне снится, так, что я играю ее в Большом зале консерватории, при аншлаге. Сначала всё гладко. И вдруг остановился. . . , забыл, публика заволновалась, чувствую себя некомфортно. Хочу встать, посмотреть ноты, но было лень, я заснул — и снова во сне я играю в том же зале и на том же месте — забыл. Проснулся, взял ноты, нашел место, где была ошибка, снова лег в постель и во сне, слава Богу, доиграл до конца.

Профессор Самуил Евгеньевич Фейнберг (1890-1962) уделял большое значение работе над репертуаром музыканта, что напрямую связано с памятью. Ему удалось представить на своем дипломном экзамене в консерватории 24 прелюдии и фуги И.-С. Баха, по существу сорок восемь непростых произведений. Он мне говорил: «Я обладаю обычной памятью. В музыкальных школах, училищах, да и в консерваториях обычно что-то учили, что-то учат, что-то будут учить, а скажи им — сыграйте что-нибудь — отказ, ничего нет. То есть, у них есть «прошедшее и будущее», но нет настоящего. А происходит это по простой причине, отыграв на зачете, студент быстро забывает пьесу, хватается за новую и не повторяет прежнюю. У такого музыканта никогда не будет значительного концертного репертуара, не помнят.

С.Е. Фейнберг рекомендовал, чтобы развивать память и накопить репертуар — возвращаться к уже выученным произведениям снова и снова и уделять этому постепенно, с годами, все большее время, вплоть до целого дня. Например, по субботам играть (при занятиях 3-4 часа в день) только наизусть и только выученный репертуар и добиваться нового видения исполняемых произведений, таким образом репертуар восстанавливается. Если произведение забыто, придется повторять его почти с нуля, затрачивая большое количество времени.

По поводу волнения перед выступлением он говорил, что волнение это вол, который тащит творческую телегу на сцене, и надо просто начинать работать на сцене выполняя свое дело, и волнение близкое к страху «забыть» само уйдет.

Профессор Эмиль Григорьевич Гилельс откровенно говорил, что обычно перед концертом волнуется, из-за того что боится на

сцене забыть текст музыкального произведения, а Йозеф Гофман перед концертами даже в артистической сидел с нотами в руках.

Многие студенты учат сразу наизусть, а лучше — сначала разобраться, ознакомиться, понять — и дело пойдет во много раз быстрее.

Профессор Лев Николаевич Оборин, кстати, замечательный композитор, рекомендовал изучать конструктивные, стилистические и конкретно особенности фортепианной техники исполняемого композитора, что, по его мнению, резко повышало темпы изучения и уверенности исполнения.

Я как-то спросил в студенческие годы у Святослава Рихтера: «Как Вы так быстро учите музыкальные произведения?» Ответ был неожиданным и поучительным: «А ты сначала посмотри, что не надо учить!». И действительно, он был прав.

Характер каждого вида памяти своеобразен и всеобъемлющ. Создавая систему профессиональной памяти, возникают сопутствующие вопросы мышления, образования, цели, воспитания, практики и тренировки памяти.

Жизнь представляет собой не только механизм, но имеет и психическое содержание, т.е. является сознанием, как бесконечное расширение сферы целей и постоянное стремление установить между всеми целями гармонию, образовать из них систему, установить и определить идеал.

Не исключаю, что воплощение идеала в практической художественной работе действующих мыслеобразующих конструкций, возможно, самое трудное и вместе с тем самое важное дело в области памяти и профессионального образования.

Если принять за аксиому высказывание композитора Вольфганга Амадея Моцарта, на вопрос, как он сочиняет, он ответил: «Я разгораюсь, пока не увижу все произведение в целом, а потом сажусь и записываю». Здесь любопытно представлены профессиональное музыкально-конструктивное воображение и память.

И второе его же высказывание: «музыкальные мелодии, которые приходят мне в голову, приходят каждому, но вопрос в том, что этот каждый будет делать с этими мелодиями?», имея в виду снова профессионализм.

В определенной мере можно сказать, что стремление к осуществлению действий сознательного, подсознательного и профессионального, закрепляемого памятью, можно определить терминологически, в пределах концентрации нашего опыта, а также определиться с их теоретической разработкой.

Совокупность предложенной конструкции сознания, подсознания, практики и памяти связана не только с мышлением, но и как определенная совокупная гармония с использованием памяти, достигнутая, как в общественных отношениях, так и в исполнительских и педагогических действиях.

Социально-образовательная цель, которая ставится перед личностью, должна быть достижима. Достигнутая цель в процессе развития памяти порождает чувство удовольствия, связанное с чувством победы, удовлетворения, как в момент действия, так и в дальнейшей сознательной деятельности. Достигнутая цель помогает отдавать предпочтение перед другими формами деятельности, и является основанием для постановки личностью новой цели в ее деятельности, ее гармония с целями, которые раньше ставились личностью. Выступление на сцене требует ума, сильной воли, определенной смелости, своеобразной энергии, творческого накала и цели к выполнению этой деятельности. Сценическую неуверенность и страх можно рассматривать, как собственную проблему, несущую за собой провал системы памяти на сцене, при выученном произведении. Скорее всего, это уже относится к психологии.

Воспитание и образование стремятся к созданию определенных стремлений и, при помощи памяти сведено к совокупности тех или иных целей, которые личность, сознательно или бессознательно, будет преследовать и реализовать в течение своего существования. Цели индивидуального характера и осуществленные целей социального характера, предметом которых является совокупность опыта и памяти личностей и исполнение этих целей в обществе должны учитываться и сохранение памяти в частности, в активном действии драматургии на сцене в сложных ситуациях концертно-артистической деятельности, в отвлекающих условиях во время действия заслуживают внимания и изучения.¹

¹ В статье использованы материалы личных встреч с мастерами искусств и материалы из личного архива В.С. Матвеева-Вентцеля.

АНДЕГРАУНД НАШЕЙ ПАМЯТИ

Underground (англ.) — букв. «подземелье, под землей»; тайный, скрытый



Илл. 1

В конце августа 1909 года, известный австрийский психоаналитик Зигмунд Фрейд, в сопровождении двух своих учеников, швейцарца Карла Юнга и венгра Шандора Ференци, плыли на пароходе «Джордж Вашингтон» в далекую Америку через Атлантический океан. Зигмунд Фрейд, автор работы «Толкование сновидений», предложил коллегам «игру» в рассказывание и разгадывание снов. Это создало у участников «игры», во всяком случае, у Карла Юнга, определенный настрой и в ту же ночь ему приснился сон, который стал краеугольным камнем всей его жизни и основанием, новой теорией, всей его дальнейшей работы. Словно бы океанская бездна, распростертая ПОД полом их плавучего ДОМА, ПОД днищем корабля, открыла ему свои многовековые тайны. Это позволило ему увидеть глубины человеческой памяти, запечатленной в сказках, мифах, легендах и других вербальных и невербальных древних видах «хране-

ния информации». Думается, что не случайно это откровение пришло Карлу Юнгу именно, на корабле, при непосредственном соприкосновении с океанской водой. К тому времени, К. Юнг уже серьезно интересовался архаической культурой многих стран и народов, основным информативным элементом которой являлся СИМВОЛ. Вода, в представлении многих народов, символизирует ВРЕМЯ. Бездонность и бескрайность океанских вод, неосознанно ассоциировалась ученым с бескрайностью знаний, накопленных человечеством с доисторических времен, и скрытых в глубинах его памяти. Не исключено, также, что Карлу Юнгу было известно понятие, введенное еще в 18-м веке Э. Плейером и спустя столетие, уточненное Г. Фехнером, как представление о «ДУШЕ-АЙСБЕРГЕ», говорившее о скрытой «ПОД водой» неведомой, неразгаданной и притом, большей, части «айсберга» — жизни души. В открывшемся понимании Карла Юнга, «ПОД водой», в темных глубинах сознания — ПОД сознанием, находятся слои накопленной тысячелетиями информации, не охваченные сознанием, названные З. Фрейдом «подсознанием» и определенное К. Юнгом, как «бессознательное». В этом «бессознательном» необходимо различать «коллективное бессознательное», в котором сконцентрировались «реликты архаического опыта» всего человечества, и «личное бессознательное», наполненное личными, принадлежащими отдельному человеку, знаниями — всем тем, что им узнано, продумано, прочувствовано и пережито, но, по причине, которой может быть, например, защитная реакция, вытеснено за пределы сознания. «Личное бессознательное» находится значительно ближе к сознанию, так сказать, ПОД самым его ПОРОГОМ. В то время как «коллективное бессознательное» спрятано в бездонных глубинах подсознания. Опираясь на свои обширные, подкрепленные дальними путешествиями в Африку, Азию и к племенам Северной Америки, знания «пракультуры», находящейся в далеких исторических слоях времени, Карл Юнг назвал первообразы, являющиеся составной частью архаической культуры и хранящиеся в глубинах ПОДСознания, «архетипами». А память, опирающуюся на архетипы, «архетипической».

Обоснованность обращения к ОБРАЗАМ, дает нам право провести некоторую аналогию между определенным событием современности и той формой сознания, которая называется «бессознательным», или «ПОДСознанием» (выделено И.Р.). Так, в знаменитом российском наукограде Пущино группой ученых, состоящей из сотрудников Института биофизики клетки и Института физико-химических и биологических проблем почвоведения, достигнуты уникальные результаты: из семечка, пролежавшего в вечной мерзлоте 31000 лет, им

удалось вырастить живое растение, определенное как «смолевка узколистая». Казалось бы, какое отношение может иметь это семечко к подсознанию? Какое сравнение, какая аналогия может быть проведена между материальным и не материальным, между понятиями бесконечно отдаленными друг от друга примерами? Однако параллели имеются. Реликтовое семечко было найдено в глубоких слоях почвы, имеющих определенную датировку и, соответственно, уводящую нас в далекие глубины времени, отстоящего от современности на десятки тысяч лет. «Это самое древнее из оживленных растений, — говорится в Пушинском информационном сообщении, — далеко превзошедшее по возрасту предыдущего рекордсмена — двухтысячелетнюю финиковую пальму. Ее семена были найдены при археологических раскопках в Иродионе, около Мертвого моря; возраст почвенных слоев, хранивших эти семена, относятся к 1-му веку нашей эры. Финиковая пальма, чьи семена проросли ученые, была свидетельницей бурных событий в период становления христианства». Но, если память об упомянутых бурных событиях, зафиксирована в Библии, в письменных свидетельствах евангелистов, то материальным свидетельством существования «смолёвки узколистой» во временных слоях 30000-ней давности, является само семечко. Таким образом, это легендарное доисторическое семечко, становится единицей измерения времени, крупицей памяти, затерявшейся в глубинах «коллективного бессознательного». Найденное в археологических слоях земли, оно становится материальным аналогом «архетипических образов», открытых Карлом Юнгом в архаической культуре.

В те далекие времена на территории нынешней Колымы, в «монтажных степях», покрытых теперь 30-метровым слоем вечной мерзлоты, кипела жизнь. Кроме невероятных размеров животных и соразмерных им растений, скромно цвели и плодоносили узколистые смолевки и другие, казалось бы, малозаметные растения, среди которых сновали, почти такие же, как сегодня, маленькие зверьки, называемые земляными белками. Так же, как и сегодняшние бурундуки, эти земляные белки, делали «продовольственные» запасы, вырывая в земле глубокие норки и закладывая в них плоды толокнянки, осоки, шавеля и других растений — пушинские ученые определили семена еще 38 видов растений той эпохи, — в том числе смолевки узколистой. Ученые также утверждают, что невероятная сохранность плодов, найденных в норке, и, соответственно, стойкая жизнеспособность их семян, объясняется условиями вечной мерзлоты, которая кроме низких температур, обеспечивает необходимую степень обез-

воживания и достаточную затемнённую, препятствующую развитию тлетворных бактерий.

Научились ли древние люди у земляных белок вырывать норки в земле, но этот способ хранения продовольственных запасов применяется современным человеком и в наши дни. Хозяин дома вырывает «ямку» в земле, — так же, как его предшественница, земляная белка, рыла свою норку-хранилище как можно глубже, где потемнее и похолоднее — ПОД полом, ПОД порогом своего жилища, где потемнее и похолоднее, и складывает в образовавшееся помещение, НА ХРА-НЕНИЕ, картошку, морковку, соленья, варенья: свои продовольственные запасы. Вот как определяет современная интернет-реклама устройство такого хранилища: « На определенной глубине температуры грунта стабильны в течение всего года. Однако глубина эта значительная, не менее 10-ти метров. Но и на глубине 2-3 метра в летнее время температура, иногда, на 20 градусов ниже, чем на поверхности. А зимой, соответственно, выше. Прадед нашего руководителя, до 1917 года, имел большую скотобойню в «Белой глине». Стабильность и высокая рентабельность его бизнеса заключалась (крылась) в наличии МОРОЗИЛЬНИКА (выделено И.Р.) для круглогодичного ХРА-НЕНИЯ (выделено И.Р.) мяса в больших объемах. В несколько больших подвалов, глубиной 5 метров, в зимний период подводами завозили большие глыбы льда с соседних водоемов и прикрывали их сло-ем соломой. Такой ХОЛЮДИЛЬНИК (выделено И.Р.) исправно под-держивал температуру в помещении около 0 градусов весь теплый период. Кстати, отсутствие света в подвале также благоприятно ска-зывается на хранении продуктов, так как в этих условиях патогенные организмы хуже развиваются». Расставленные автором текстовые акценты — «выделено И.Р.» — в представленной рекламе, призваны подчеркнуть необыкновенную схожесть функциональных условий для хранения запасов, в норке доисторической земляной белки и в продуктовом хранилище современного человека. Важно, также, обра-тить особое внимание на народные названия этих хранилищ: «Под-пол», «Ямник», «Копанка», «Подвал», «Погреб». Все они свидетель-ствуют о способах, вернее, об одном и том же способе создания тако-го хранилища, путем рытья, копания «ямки», «ямы» — некоего углубления, порой весьма значительного, в земле, специально для хранения продуктовых запасов. Особняком стоит название «Погреб». Оно, безусловно, имеет в своем корне слово «грести», «подгрести», «выгрести», например, «выгрести» землю, чтобы сделать яму, вы-грести из ямы, «выгребная яма». Одновременно, «Погреб», соотно-сится со словом «схоронить» в значении «спрятать», и со словом «по-

гребение», что придает этому названию хтонический оттенок, хотя в том же смысле могут быть употреблены и остальные из приведенных названий. В данном случае, универсальность названий говорит об универсальности в понимании функций больших и малых пространств, создаваемых внутри, в глубине земли. Однако и этот, второй смысл, названный здесь «хтоническим оттенком», будет востребован при дальнейшем рассмотрении темы. Такие «Погребба», вырытые не под полом дома, а рядом с домом, отдельно расположенные, распространены и сегодня, в основном, в сельских поселениях, как, например, в станции Стародеревянской, Краснодарского края. Семья, имеющая сад, огород, нуждается в соответствующем помещении для хранения урожая, консервов, домашних заготовок соленых огурцов, вишневых и черешневых компотов, томатов, приготовленных для заправки знаменитого «кубанского» борща, натопленного смальца со шкварками и многого, многого другого, что, как говорится, и не снилось земляной белке 30000 лет назад. Но и та ямка-норка, в которой были найдены плоды смолевки узколистой, тоже была «отдельно расположенной» по отношению к жилищу белки, ибо таких схронов — от слова «схоронить», спрятать, сберечь, притом, сберечь не только от чужого глаза, но и обеспечить сбереженность, сохранность продуктов — белка делала много, учитывая возможность формажорных обстоятельств в ее жизни, а может быть, и свою забывчивость. «Так, в местонахождении Дуванный Яр (на Колыме, где работала группа ученых, нашедших беличью норку с плодами смолевки узколистой (уточнение И.Р.)) — говорится в Пуцинском информационном сообщении, — насчитывается около 70 таких норок с кладовыми — хранилищами запасов. В некоторых норках были найдены нетронутые семена и плоды растений, число которых в отдельных камерах достигает 600-800 тысяч». И в этой информации находим параллель: «В НЕСКОЛЬКО больших подвалов... для хранения мяса в БОЛЬШИХ ОБЪЕМАХ...», — читаем в рекламе, найденной в интернете в 2015 году. Обнаружение очередной схожести, не исчерпывает всех признаков идентичности форм хранения запасов древней земляной белкой и современным человеком. В пуцинском сообщении читаем аналогичную информацию: «Так как в этой местности грызуны роют (рыть — выгрывать землю. Уточнение И.Р.) кладовые ниже уровня МЕРЗЛОТЫ (выделено И.Р.), то сохранность запасам была обеспечена с самого момента закладки. Как показало радиоуглеродное датирование, семена хранились в этом природном ХОЛОДИЛЬНИКЕ (выделено И.Р.) 31-32 тысячи лет.» МЕРЗЛОТА помогала и упомянутому в рекламе «прадеду»: «Стабильность и высокая рента-

бельность его бизнеса заключалась в наличии МОРОЗИЛЬНИКА для КРУГЛОГОДИЧНОГО хранения. В подвалы, глубиной 5 метров, в зимний период завозили БОЛЬШИЕ ГЛЫБЫ ЛЬДА...» Важно отметить, что такие ямы-хранилища, называвшиеся «лЕдниками» существовали до недавнего времени, в частности, в кубанских станицах. Для станичной сыроварни, например, рядом с ней, вырывалась большая «размером с хату» и глубокая (до 3-х метров) яма — «лЕдник», в которую таким же образом завозились напеленные на «ставкаЕ» (водоеме) глыбы льда, и в этой яме круглогодично хранилась продукция сыроварни. И более того, такие холодильные ямы создавались для больших производств, в частности, для Молокозавода в той же станице Стародеревянковской. Теперь этот Молокозавод превратился в большой Молочный Комбинат «Колория» и роль ледяных глыб в его холодильных камерах, или, как пишут пушинские ученые « норок с КЛАДОВЫМИ-ХРАНИЛИЩАМИ ЗАПАСОВ» (выделено И.Р.), достигающих размерами 30х30 метров, выполняет газ фреон, но функция ОХЛАЖДЕНИЯ осталась той же. Следуя логике рассмотрения темы, невозможно оставить без внимания и еще одного совпадения термина и функции, условно говоря, «норки» в представленных документах. « Семена хранились в этом природном ХОЛОДИЛЬНИКЕ...» — читаем в пушинском сообщении. То же читаем в интернет-рекламе: « ...и такой ХОЛОДИЛЬНИК исправно поддерживал температуру...». Значит, «ХОЛОДИЛЬНИКОМ» для хранения запасов пользовалась доисторическая земляная белка; «ХОЛОДИЛЬНИКОМ», пусть примитивным, пользовался предприниматель конца 19-начала 20-го века; ХОЛОДИЛЬНИКОМ, охлаждаемым фреоном, пользуется современный Комбинат, выпускающий продукцию в промышленных масштабах. В той же роли выступает наш домашний ХОЛОДИЛЬНИК. Очевидна прямая аналогия между норкой земляной белки, вырытой ею 30000 лет назад, и тем предметом, ХОЛОДИЛЬНИКОМ, который разместился на нашей кухне — функция и способ хранения, сохранилась. Но выше говорилось, что семечко смолевки узколистой, дошедшее до нас через десятки тысяч лет, и «рассказавшее» нам, современным людям, о том, бесконечно отдаленном от нас времени, воспринимается материализованной единицей памяти истории нашей планеты, истории человечества.

По случаю знаменательного научного события, возрождения, казалось бы, умершего семечка и выращенного из него хрупкого, нежного, белоснежного цветка СМОЛЕВКИ УЗКОЛИСТОЙ, пушинский Музей экологии и краеведения выпустил «магнитик» с изображением этого цветка. Такие «магнитики», своим изображением фик-

поминанием о ком-либо, о чем-либо» — словарь иностранных слов) магнетиков переросло в коллекционирование, а для кого-то стало настоящей манией. Увлеченные коллекционеры покупают по несколько холодильников, исключительно для того, чтобы разместить на их поверхностях увеличивающееся количество магнетиков. Но, по сообщениям СМИ, есть и столь увлеченные, что покупают для СУВЕНИРНЫХ магнетиков многокомнатные квартиры, чтобы в них разместить МНОГО ХОЛОДИЛЬНИКОВ, на которых, в свою очередь, распределить очень много «магнитных ВОСПОМИНАНИЙ». Кажется, было бы намного экономнее воспользоваться плоскими металлическими стендами — они будут больше похожи на «страницы» для размещения магнитного «текста» — своего рода «страницами ПАМЯТИ». Но нет, никто не намерен отказываться от ХОЛОДИЛЬНИКОВ, которые лишились своей прикладной функции и из кладовых продовольственных запасов превратились в «КЛАДОВЫЕ ПАМЯТИ». Появление магнетика с изображением «пущинского цветка», смолевки узколистой, пришедшей из глубин времени в наш сегодняшний день, на поверхности ХОЛОДИЛЬНИКА, превращает этот бытовой предмет в ОВЕЩЕСТВЛЕННУЮ ПАМЯТЬ возрастом в 30000 лет. Эту память мы унаследовали от наших далеких предков, общавшихся с земляной белкой. Может быть, это, неосознаваемая нами, благодарная память белке, научившей древних людей создавать и сохранять «продовольственные запасы», спасавшие их от голодной смерти и, в конечном счете, спасшей все человечество — память о спасительной норке-холодильнике, для модернизации которой и превращения ее в современный ХОЛОДИЛЬНИК, бытовой или промышленный, человечеству потребовалось 30000 лет.

Именно такую ПАМЯТЬ, хранящую информацию с доисторических времен и уже неосознаваемую современным человеком, Зигмунд Фрейд называл «ПОДСОЗНАНИЕМ», поскольку она располагается ПОД корой головного мозга, в то время как сознание находилось выше — в самой коре головного мозга. Невольно вспоминается замечательный образ «айсберга», в котором верхняя, надводная, видимая, то есть, осознаваемая часть, представляла сознание. А нижняя, наибольшая, невидимая часть «айсберга», находящаяся ПОД водой, в темных глубинах океана, символизировала собой «невидимую», «бессознательную» часть сознания — ПОДСОЗНАНИЕ. Карл Юнг, развивший теорию З. Фрейда, назвал эту часть сознания «КОЛЛЕКТИВНЫМ БЕССОЗНАТЕЛЬНЫМ». Ибо в нем сконцентрировался весь архаический опыт человечества, незримо-неосознанно присутствующий в бессознательном современного человека, всю память о

его далеком прошлом, подобно тому, как белчица норка, вместе с семечком, смолевки узколистой, сохранила для нас память о столь отдаленных временах. «Группа ученых, — сообщает пушинский информатор — представила цветущие и плодоносящие растения, выращенные из тканей растений, поднятых из вечной мерзлоты, ИЗ ПРОШЛОГО (выделено И.Р.) . Это живые свидетели вымершей жизни в мамонтовых степях. Восстановление этих растений даст колоссальный новый материал для понимания хода эволюционного прогресса, для точных реконструкций экологии в условиях плейстоценового времени». Но не только для науки важен факт возрождения к жизни древнего семечка. В плане теорий Карла Юнга, возвращение цветка из далекой древности в современную жизнь, символизирует возвращение архаического образа из глубин подсознания, из коллективного бессознательного — в сознание. Карл Юнг называл столь давние образы — прообразами, первообразами и, пользуясь древнегреческой терминологией, «архетипами» (arche — начало, typos — образ), а память, хранящую архетипы — «Архетипической».

В число названных К. Юнгом архетипов, смолевка узколистая не входит. Однако можно найти в возрожденном цветке ряд признаков, позволяющих причислить его к таковым, или признать полноценным аналогом. В первую очередь, это только что названное качество: «возрожденный». Чтобы возродиться, надо сначала умереть — вот тут-то и возникает, упомянутый выше, «хтонический оттенок», на который указывает пушинское интернет-сообщение: « Это живые свидетели ВЫМЕРШЕЙ жизни...». «Норка», «копанка» земляной белки в таком случае вправе восприниматься как «погреб», в котором «погребены», «схоронены», в смысле «спрятаны», но и в смысле «похоронены» глубоко в земле плоды и семена. Забытые, невостребованные земляной белкой, они ВЫМЕРЗЛИ-вымерли за 30000 лет. Только лишь усилиями современных ученых они ВОЗВРАЩЕНЫ, — что воспринимается как ЧУДО, а ЧУДО, в свою очередь, является характерным архетипическим признаком, — ВОЗРОЖДЕНЫ К ЖИЗНИ. Способностью к новому РОЖДЕНИЮ, цветению и плодоношению обладает центральный архетипический образ: Древо Жизни. Хтонический образ, в котором предстает, в данном случае, семечко смолевки узколистой, непосредственно связан с глубинами земли, с корнями Мирового Древа, то есть, Древа Жизни. Тема ВОЗРОЖДЕНИЯ является ключевой в истории Христа, названной Карлом Юнгом «Христианским архетипом». Символическая «вечная жизнь» Древа жизни воплотилась в истории возрожденной смолевки узколистой наглядными реалиями: возможно задолго, может быть, за многие тысячи лет

до того как семечко попало в норку земляной белки, где оно пролежало 30-32000 лет, растение «смолевка узколистая», тогда еще никем не названное, существовало в доисторической флоре. И вот теперь, после возрождения в Пущинском НИИ, легендарной смолевке предстоит бесконечно долгая жизнь под присмотром ученых. Аргументом включения обсуждаемого цветка в реестр архетипической памяти послужит вхождение магнитика с его изображением в ряды «сувенирных текстов», выстраиваемых на поверхностях холодильников и названных нами «хранилищами памяти». Эти «тексты», свидетельствующие о памятных событиях, не вербализованы, они не состоят ни из дневниковых записей, ни из газетно-журнальных вырезок, они состоят из изобразительных образов, символизирующих то, или иное событие в истории жизни человека и служат средством сохранения, трансляции и воспроизводства социально-культурного опыта отдельного человека и с ним всего человечества. Согласно К. Юнгу, архетипическая память зиждется на архетипах, которые, как известно, представляют собой, преимущественно образы: «Архетипическая память смыкается с дописьменными мнемотехниками и доставляет не конкретные факты, а смыслы культурного существования в паре с воображением, опираясь на сакральные символы» — разъясняет И. Соломина. Здесь же можно отметить, что магнитик с изображением пущинского цветка, занял место на дверце холодильника, точнее — морозильника, где рядом с ним оказались не плоские картинки, а натуралистически исполненные, хоть и в уменьшенном размере, яркие плоды земли: лимоны, баклажаны, апельсины и яблоки с густыми зелеными листьями. Среди них примостились зеленая стрекоза с витражными крылышками, красная «божья коровка» с пятнышками на спинке — целый мир цветущей, плодоносящей природы, альтернативный тому, что кроется за дверцей морозильной камеры. 18-тиградусный мороз, густой иней, покрывающий стенки камеры, тьма крошечная — все это трактуется хозяйкой холодильника, как зона зимней «смерти», своего рода «Ада», которому противопоставлен «Рай» цветущего и плодоносящего сада, расположившийся на внешней, теплой стороне дверцы морозильника. Согласно теории Ю.М. Лотмана, такое построение представляет собой архетипическую оппозицию. Изображение «пущинского цветка» на магнитике, вошедшего в «райскую» композицию, полноправно вписывается в эту архетипическую оппозицию. Да и сам цветок, покинувший свою морозильную камеру на Колыме, в которой он 30000 лет пролежал промерзшим семечком, а потом чудесным образом ожил, возродился и

то есть: смотри глазами, а воспринимай разумом. Следуя этому наставлению, сопоставив вразумляющую подпись «Тополь» с увиденными в его ветвях ТРЕМЯ ПТИЦАМИ, традиционными для изображения ДРЕВА ЖИЗНИ, догадываемся, что нам представлен сакральный символ. По правилам изображения, Древо Жизни непременно должно быть с корнями, находящимися в ЗЕМЛЕ. Но память об этом условии, уже утрачена. Как утрачено соблюдение другого условия: дерево должно быть ВЫСОКИМ, «до небес», как говорится о нем во всех мифах, сказках и преданиях и как изображается оно в украинских рушниках, ибо в тканых узорах традиция закрепляется надежнее. Зато сохранились и воспроизведены другие условия — тополь изображен цветущим и «развесистым», то есть с широкой, раскидистой кроной, в «могучей красоте». Эти характеристики Древа Жизни запечатлены в народной песне (хотя автором слов числится А. Мерзляков) о Дубе, стоящем на широкой равнине:

Среди ДОЛИНЫ ровня,
На гладкой ВЫСОТЕ,
Цветет, растет ВЫСОКИЙ ДУБ
В МОГУЧЕЙ КРАСОТЕ.
ВЫСОКИЙ ДУБ, РАЗВЕСИСТЫЙ,
ОДИН у всех в глазах,
ОДИН, Один, бедняжка,
Как рекрут на часах.

Современник костромской крестьянки, светский поэт А. Мерзляков, бесконечно далекий от сохраняющихся в памяти народа символов, переносит слова народной песни в свой текст, почти без изменения. Это дает нам возможность рассмотреть элементы сохранности и утрат в песенно-поэтическом и художественном изображении известного архетипического образа. Дуб, береза, ель, сосна, пальма... «РАЗВЕСИСТАЯ БЕРЕЗА, (выделено И.Р.), служащая, как священная, предметом благоговейного почитания» — пишет о березе Ирина Денисова в своем исследовании о культе священного дерева у русских. Тополь не входит в перечень деревьев, признанных символами Древа Жизни, но в некоторых местностях таковыми признаются особенно большие деревья, с «развесистой» кроной, отличающиеся «могучей красотой». Точно так же, традицией допускается заменять «вершину» на которой непременно должно стоять Древо Жизни и, как это абсолютно верно обозначено в стихотворении М. Лермонтова

«на Севере диком»: сосна стоит «на голой вершине» и пальма — «на утесе горячем», большой поляной или равниной, если в данной местности отсутствуют вершины, или, хотя бы, холмы. Так, в картине И. Шишкина, названной словами песни «Среди долины ровныя...» мы видим и ДУБ ВЫСОКИЙ и РАЗВЕСИСТЫЙ, и широкую ДОЛИНУ РОВНУЮ. А в одноименной песне обе характеристики совмещаются: «Среди долины ровныя» и «на гладкой высоте», что совершенно противоречит логике, однако в народном сознании присутствие важных характеристик Древа Жизни сохраняется. В картинах И. Шишкина «На Севере диком» и «Среди долины ровныя...», как и в стихотворении М. Лермонтова соблюдено еще одно важное условие для изображения Древа жизни — оно должно быть ОДНО, единственное, ведь оно признано ОСЬЮ МИРА: « На Севере диком стоит ОДИНОКО на ГОЛОЙ ВЕРШИНЕ СОСНА» и «ОДНА и грустна НА УТЕСЕ горячем прекрасная ПАЛЬМА растет» Здесь надо отметить что поэтическое описание сосны и пальмы «одета, как в ризы», «прекрасная пальма» равноценны песенной характеристике Дуба «в МОГУЧЕЙ КРАСОТЕ». Указывается на численную обособленность и в песенном тексте: «ОДИН у всех в глазах», а в подтверждение этой уникальности, числительное повторяется еще дважды, «ОДИН, ОДИН». А дальше архетипическая память опять уходит на дальний план и место традиционной характеристики занимает актуальная, «наболевшая» тема изъятия из крестьянской семьи в «рекруты», в армию, на долгую, 20-тилетнюю солдатскую службу молодых мужчин, участвовавших, как правило, в военных действиях. Для крестьянских семей эта воинская обязанность была настоящей трагедией: семья лишалась сильного работника, жена оставалась «соломенной вдовой», дети росли без отца, без отцовского воспитания, нередко впервые встречаясь с отцом перед самым своим «рекрутством». Соответственно и семья переживала за своего «солдатику», воюющего на чужбине, который оставался ОДИН, без любви, без поддержки родных. В картине В. Верещагина «На Шипке все спокойно» выразительно показано, как тяжело было стоять «рекруту на часах». « В критические времена войн, геополитических катастроф, — пишет философ Е. Ерохина — на первый план выступают интересы группы, коллективного целого, а коллективная мобилизация требует от человека готовность следовать долгу, жертвенности, подчинения интересам коллектива. В этом случае архетипические образы народа, акцентирующие либо героизм, либо страдание, становятся заметной частью групповой идентичности».

В «Развесистом Тополе», вышитом костромской крестьянкой, на полотенце, по всей вероятности подарочном, утрачена и символика птиц. В дальнейшем рассмотрении можно будет убедиться, что они являются «птицами света». Но в архетипической памяти вышивальщицы сохранилось только понятие о том, что Солнце «золотое». Поэтому в своей вышивке «Развесистого Тополя» она комментирует присутствие птиц таким образом: «ЗОЛОТАЯ пташечка вольная залетела издалека...». Свидетельством фрагментарной утраты архетипической памяти служит и упомянутая плетеная корзина, в которую крестьянка «поместила» «Развесистый Тополь». Для понимания этого изображения и для расшифровки его символики обратимся к другому примеру (илл. 4).



Илл. 4

Здесь представлен фрагмент архитектурного рельефного декора крестьянского деревянного дома. Мы видим, практически, тот же сюжет, выполненный в стилистике домовой резьбы. Растительный мотив имеет ту же характеристику «развесистости», но без определения «высокий», поскольку изображение вписано в определенную архитектурную деталь. Но вместо «корзинки» мы видим геометрическую форму, похожую на ромб, и образованную переплетающимися линиями. Такого рода изображение встречается в древнем и старинном народном искусстве довольно часто и поэтому получило устой-

чивое обозначение: «ПЛЕТЕНКА». Вот это-то название и было воспринято костромской крестьянкой, как конкретное предметное указание на ПЛЕТЕНУЮ корзину. Но символика «плетенки» сформировалась в глубокой древности и встречается изображенной на сакральных предметах времен энеолита. В книге Б. Рыбакова «Язычество древней Руси» изображение «плетенки» помечено как «зона земли», «поля»: « В основе ...лежит архаичный ромб, разделенный на четыре части и со времен энеолита являвшийся устойчивым символом поля, плодородия, земли. В некоторых случаях на изделиях явно видны крупные точки-вмятины внутри каждого малого квадрата, завершающие оформление этой идеограммы «засеянного поля». Таким образом, становится очевидным, что под видом «плетеной корзины» скрывается символическое изображение ЗЕМЛИ, равнозначное упомянутому ромбу, являющему собой «символ засеянного поля». Закономерно, что именно эти символические сюжеты — Древа Жизни и знак «засеянного поля», изображались на полотенцах. Конечно, это были не каждодневные, гигиенические полотенца, а традиционные, использующиеся для семейных и общественных ритуалов. В них принимали новорожденного, ими благословляли новобрачных, встречали дорогих гостей с хлебом-солью, ими покрывали последнее — древесное ложе уходящего в вечность человека, уже не помня, что этим жестом предрекают ему новое рождение, как вечно обновляющемуся, возрождающемуся Древу Жизни (илл. 5). О значимости такого полотенца пишет Сергей Есенин в своей книге «Ключи Марии»: «Вытирая лицо свое о холст с изображением древа, наш народ НЕМО говорит о том, что он ПОМНИТ себя СЕМЕНЕМ надмирного древа...» (выделено И.Р.)



Илл. 5

Но далее мы увидим, насколько прочно закрепилось в сознании современного человека изображение плетеной корзины с цветами, как позитивного знака, свидетельствующего об отдаленном эхе архетипической памяти, в которой сохранился образ Древа Жизни, уходящего корнями в глубины Земли. В современном быту встречаются прямые трансляции символики архетипических образов совершенно неосознанных, но воспроизводимых вследствие соблюдения традиции. Так, на оконном подоконнике видим цветочный горшок, с посаженным в его землю растением (илл. 6).



Илл. 6

Абсолютно неосознанно, создатель керамического сосуда «маркирует» зону земли «знаком засеянного поля», очевидно искренне полагая, что украшает цветочный горшок декоративным узором. Но в целом, «украшенный» цветочный горшок вместе с растением представляет классическую композицию «Древа Жизни», продиктованную автору его архетипической памятью. Но значительно чаще мы можем встретить обозначенную символику в рельефных узорах...печенья. Здесь следует напомнить, что пшеничный колос также, признан символом Древа Жизни. Что издавна, хлеб и связанные с ним трапезы, обряды, были сакрально ритуализированы. Поэтому хлебные караваи украшались символическими изображениями, к календарным праздникам пеклись ритуальные печеня —«козули» зимой, «жаво-

ронки» или «журавлики» — весной, и т.д. Но теперь ритуальная традиция забывается, о чем с сожалением пишет кубанская поэтесса:

Печены из темного теста
И два уголька вместо глаз,
Журавлики нашего детства,
Как свято я помню о вас!
Ко времени птичьих прилетов,
Земле своей чая тепла,
Как будто весне приворотом,
Их бабушка наша пекла.
И, веря старинным приметам,
Вставала она до рассвета,
Стряпню управляла в дому
И клала под крылья монету
Журавлику одному.
Как будто весне колдовала
И птиц издалека звала,
И щедро детей оделяла
Волнующей силой крыла.
И пел нам журавлик безгласный,
Как будто крылами плеща,
И медную денежку счастья
Кому то из нас обещал.
И в странном предчувствии взлета
Мы чуяли крылья у плеч...
Как жалко, Что нынешним детям
Журавликов некому печь!

Но архетипическая память стойко хранит древние сюжеты и в сегодняшнем магазине можно купить печенье с сакральными узорами-знаками (илл. 7). Отдельно стоит рассмотреть узор на картонной упаковке коробки с печеньем. В нем мы сразу узнаем «корзинный» узор ПЛЕТЕНКА, с двух сторон от нее помещены S-образные символы ВРЕМЕНИ, рождающие Жизнь-цветок, и все это изображено на фоне раппортно повторяющихся знаков СВАСТИКИ. «У нас остался нерасшифрованным знак свастики, — пишет Б. Рыбаков — который в данном случае может рассматриваться не как знак солнца, а только, как знак огня. Какое отношение может иметь знак огня к соседним с

ним знакам земного плодородия? Самое прямое: вятчи вели земледелие и на старопашотных землях и на расчищенных под пашню лесных участках выжигаемых ОГНЕМ (выделено И.Р.)» Вот какие обширные невербальные «тексты» воплощенные в изобразительные знаки-символы, транслирует нам архетипическая память через повседневно употребляемую в пищу продукцию. Плетеная корзинка с цветами часто изображается на современных празднично-поздравительных открытках, как невербальное пожелание здоровья, благополучия, долгой (вечной) жизни — всех тех качеств, которыми обладает Древо Жизни. И пусть никто из адресатов совершенно не знаком с древней символикой, тем более, с ее поздней интерпретацией, архетипическая память подсказывает им верное «прочтение» изображения, как самого позитивного пожелания.



Илл. 7

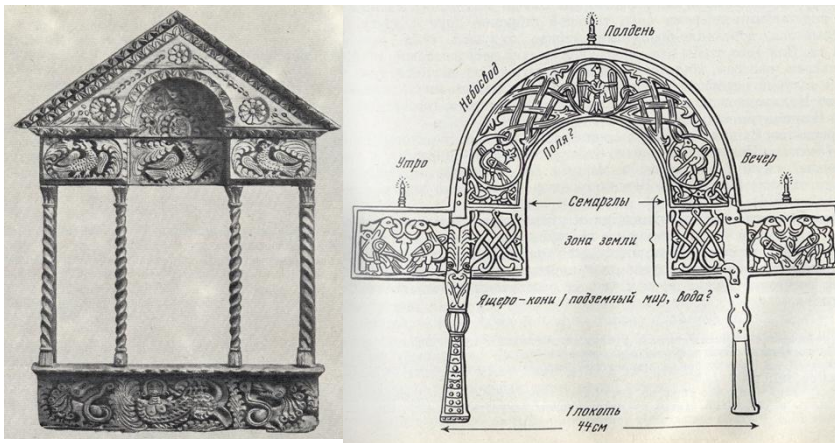
Древо Жизни, являя собой модель МИРОЗДАНИЯ имеет три уровня: небесно-космический — крона, уровень земли — ствол и уровень подземелья — корни. Каждый из них имеет свою функцию и свою знаково-символическую систему. И каждый из уровней обладает знаками ВОДЫ: небесные хляби, воды земные и воды подземные. Закономерно, что в откровении, пришедшем Карлу Юнгу во время плавания на корабле, когда ПОД днищем корабля океанская вода до-

стигала глубины, быть может, больше восьми километров, ему приснилась СТРУКТУРА МИРОЗДАНИЯ в виде ДОМА. «Сон, — пишет Ю.М. Лотман в книге «Культура и взрыв» — это семиотическое зеркало и каждый видит в нем отражение своего языка». Верхний этаж приснившегося Юнгу ДОМА, был декорирован в стиле рококо, а следующие за ним нижние этажи представляли стили культур, уходящих в глубину истории: средним векам был отведен первый этаж, древнеримская культура расположилась в подвале, а в самой глубине, в подземелье оказалась пещера, заваленная остатками примитивной доисторической культуры. Этот провидческий сон мог состояться благодаря его архетипической памяти, разбуженной разговорами о семантике снов, проходивших между ним и его коллегами, накануне. Традиционные, «народные» жилища действительно имеют такую трехчастную структуру, являя собой МОДЕЛЬ МИРОЗДАНИЯ. Наглядным примером может служить русская изба, то есть ДОМ: «Этот, созданный руками человека, микрокосм повторял картину мира, возникшую в представлении предков славян (да и многих других народов) где-то в глубинах бронзового века» — пишет о славянском жилище Б. Рыбаков. Верхний этаж такого дома — «светелка», с двухскатной крышей, увенчанной обобщенно-скульптурным изображением птицы, символом Солнца, представлял небесно-космическую зону. Средний, жилой этаж — зона земной жизни человека, а ниже располагалось подземелье, скрытое темное помещение, называемое, подпол, погреб, подвал, — все то, что входит в понятие английского слова UNDERGROUND. Карл Юнг пришел к выводу, что приснившийся сон подсказывает ему структуру человеческой психики: верхний этаж — сверхсознание, первый этаж — сознание, ПОД порогом, в ПОДполе, располагалось ПОДСознание, или, личное бессознательное, а глубоко под землей, в темном, холодном Погребе располагалось коллективное бессознательное со всеми образами архаической доисторической культуры и с ее архетипами. То есть, именно там, в зоне UNDERGROUND, обитает архетипическая память. Русская изба настолько насыщена архетипической символикой, что даже оконные наличники могут отражать рассматриваемую структуру.

Примером может служить средневожжский наличник-теремок XIX века (илл. 8). Этот созданный руками человека МИКРОКОСМ представлял КАРТИНУ МИРА, возникшую в представлениях предков славян (и многих других народов) где-то в глубинах бронзового века. Небосвод здесь представлен двухскатным фронтоном, как на избах. Верхнюю кромку образуют волнистые линии — «хляби небес-

ные»; далее, тоже, как на избах, расположилась зона обитания трех солнц, изображенных в виде цветков (ведь при появлении Солнца природа расцветает!); средняя, жилая зона, равнозначна зоне земли, а ПОДпол отделен от благодатной влаги, льющейся с небес — в виде витых столбиков — на землю, настилом-полом, отгораживающим его от жилой зоны жилища. В этой подпольной, подземной зоне обитают «гады»-ящеры, символизирующие темные силы, в отличие от птиц, изображенных в верхней, небесной зоне. «Орнаментика восточнославянского жилища, — пишет Б. Рыбаков, — удивительным образом сохранила почти в полной неприкосновенности древнюю, идущую чуть ли не из энеолита, оберегающую символику». Символически, разным этажам такого дома соответствуют уровни человеческого сознания, как это было открыто К. Юнгу в его мистическом сне.

Конструкцию средневожского наличника во многом повторяет Вщижская бронзовая арка XII века, являющаяся напестольной сенью, которую ставили на церковный алтарь, как ИЗОБРАЖЕНИЕ ВСЕЛЕННОЙ. Картина мира здесь также трёхъярусная: верхний ярус, очерченный полукругом, являет собой небосвод. В этом «небе» определенным образом расположены три круга — три солнца, представляющие три стадии движения солнца по небосводу: солнце восходящее, солнце в зените и солнце заходящее. В каждый из этих кругов вписано изображение птиц, символизирующих солнце. В их расположении мы без труда узнаем трех птиц, спрятавшихся в ветвях «Развесистого Тополя», обязательность присутствия которых в верхней, небесной зоне Древа Жизни, архетипическая память подсказала костромской крестьянке. А вот символику этого изображения память не донесла, поэтому вышивальщица определила их, как «пташечки вольные залетные».



а)

б)

Илл. 8. а) средневожский наличник-теремок XIX века; б) Вщижская бронзовая арка XII века

Здесь же, в этой Вщижской арке, мы встретим и ПЛЕТЕНКУ, маркирующую зону земли, но не в виде корзинки, а в ее первоначальном виде, поскольку арка была сделана в XII веке, а искажения в изображении, обусловленные фрагментарной утратой архетипической памяти, стали возможны лишь через 700 лет, когда грохот цивилизации стал заглушать трансляцию знаний из глубин подсознания. Там, где находится UNDERGROUND нашей памяти, хранятся несметные «запасы» архетипических образов, символов и идей, унаследованных от всего человечества и способных стать спасительными при определенных обстоятельствах.

О сосны! Кто вас вырастил такими,
 Соединяющими небеса с землей,
 Кто дал Вам это вечное тепло,
 Которым вы меня согрели в зимы?
 Вы, струны неба, дочери земли,
 Когда ветра приложат к вам ладони,
 Я слышу, как надрывно плачут, стонут
 Прямые ваши, крепкие стволы.

Земля воздела к небу руки-сосны
В невыразимо горестной мольбе,
Чтоб выплеснуть всю горечь о судьбе
И в бездну провисающую бросить.

Елена Рюмина

В этом стихотворении современного поэта находим все признаки сохранности архетипической памяти. И, в первую очередь, в вышеупомянутой СПАСИТЕЛЬНОЙ, или ТЕРАПЕВТИЧЕСКОЙ роли архетипических образов: «...тепло, которым...согрели в зимы». Здесь, упоминание «зимы», также имеет «хтонический оттенок», ибо автор говорит о «невыразимо горестной мольбе» и о «провисающей бездне» на краю которой он себя ощущает. Автор обращается к СОСНЕ («о сосны!»), которая является устойчивым архетипическим образом Древа Жизни. «Вы струны НЕБА, ДОЧЕРИ ЗЕМЛИ» — Древо Жизни характерно тем, что соединяет небо и землю, космос и преисподнюю, а о нераздельности образов ДРЕВА и ЗЕМЛИ было сказано выше. «Когда ВЕТРА ПРИЛОЖАТ К ВАМ ЛАДОНИ» — распространенный прием обращения к силам Природы, как, например, у А. Пушкина, «пересказывающего» в своей поэме «Сказка о мертвой царевне», сказки, услышанные от своей няни, выступающей в роли «предка» и хранящей в своей памяти множество сказок, легенд, пословиц и поговорок, насыщенных архетипическими образами. В пушкинской сказке Королевич Елисей обращается к ВЕТРУ: «Ветер, ветер, ты могуч, ...не видал ли где на свете ты царевны молодой?». И ветер, вступая в диалог, отвечает королевичу: «Постой,...» Далее автор характеризует СОСНЫ, как живых персонажей: «...слышу, как надрывно плачут, стонут ... ваши... стволы». В завершающих строках стихотворения проявляется не просто «терапевтический эффект» от общения с архетипическим образом, но реальный психотерапевтический приём: «Чтоб выплеснуть всю горечь о судьбе и в бездну провисающую бросить» — посредством образа освободиться от проблемы, а стало быть, излечиться.

Архетипическая память у художников, поэтов — людей творческих профессий, находится в большей сохранности. Архетипические образы, как-бы приближены к их сознанию и являются коммуникаторами в мир современности. В то время как для зрителя-слушателя они становятся проводниками в мир первообразов, активизируя их архетипическую память. В таких произведениях архетипические образы возрождаются и становятся инструментом творческого самовыражения их авторов.

Возможно, что и Смолёвка узколистая, возрожденная усилиями российских ученых из «небытия», принеся с собой память о временах 30000-летней давности, будет воспринята кем-то лишь как факт выдающегося достижения в науке. Но своим визуализированным присутствием, в том числе и на сувенирном магнитике, она, воздействуя на подсознание, станет будировать архетипическую память не только у творческих людей, побуждая их к новым открытиям в науке и в искусстве

Е.Л. Сафонова

ПАМЯТЬ КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ

Музыкальное представление (или «осознанное воображение» музыкального текста) — ключевой фактор исполнительского процесса, преобразующего нотный текст в звучащую фактуру.

Поскольку исполнение музыкального произведения — это процесс, а не данность, то он основан на *запоминании* «линии движения», и не просто от первого до последнего взятого звука, а от аутфакта до «постмомента», завершающего контакт рук и инструмента.

Проблема музыкальной памяти очень давно находится в центре внимания ученых, исполнителей всех специальностей, педагогов. При этом музыкальная память долгое время не считалась самостоятельной способностью. В частности, такую точку зрения мы встречаем в книге английской пианистки Л. Маккиннон «Игра наизусть»: «Музыкальной памяти как какого-то особого вида памяти не существует. То, что обычно понимается под музыкальной памятью, в действительности представляет собой сотрудничество различных видов памяти, которыми обладает каждый нормальный человек — это память уха, глаза, прикосновения и движения; опытный музыкант обычно пользуется всеми типами памяти»¹.

Современная наука все более склоняется к выводу, что музыкальная память, являясь частью общей памяти, представляет собой самостоятельную музыкальную способность. Опираясь на определение памяти в общей психологии, можно предложить следующую

¹ Маккиннон Л. Игра наизусть. Л., 1967. — С. 5.

формулировку: музыкальная память — это свойство нервной системы хранить в психике и воспроизводить опыт взаимодействия с музыкальными образами.

Таким образом, «память уха, глаза, прикосновения и движения» — не полный перечень, касающийся этой сферы деятельности музыканта. Помимо памяти слуховой (запоминание, связанное с запечатлением, сохранением и воспроизведением звучащих образов), зрительной (запоминание нотного текста), тактильной (запоминание осязания), моторно-двигательной (запоминание последовательности, скорости и координации движений), действуют и другие важнейшие виды памяти. А именно: художественно-образная,¹ эмоциональная, пространственно-временная¹, фразировочная², а также интонационная³, тембровая⁴, динамическая⁵, артикуляционная⁶, аппликатурная¹ (связанные с выразительными средствами).

¹ Пространство и время – важнейшие формы существования музыкальной материи. В нотах они обозначаются с помощью названия произведения, определения жанра, темповых и метрономических указаний, метра, ритмического рисунка, принципа объединения нот в группировках, агогических нюансов и др.

² Фразировка – художественно-смысловое разграничение, отчетливое выделение музыкальных фраз при исполнении музыкальных произведений. Определяется логикой развития музыкальной мысли. Применяется в целях наиболее яркого, выразительного и верного раскрытия образного содержания сочинения. В нотном тексте фразировка обозначается с помощью фразировочных лиг, которые следует отличать от артикуляционных. Индивидуальная фразировка – один из главных элементов, характеризующих исполнительский стиль. Она связана с характером творческой индивидуальности и манерой игры.

³ Интонация - многозначное понятие, выражающее звуковое воплощение музыкальной мысли. Впервые сформулировано Б.В.Асафьевым, по мнению которого интонация – носительница музыкального содержания. Интонация - музыкально и акустически правильное воспроизведение высоты и характера звуков созвучий; значимая содержательная связь звуков по высоте, тембру, характерности, подчиненная определенной художественной системе мышления и выражения.

⁴ Тембр – окраска звучания. Темброво-динамический компонент звучания - средство выразительности, связанное со всеми элементами музыкального языка. При этом надо учитывать относительный характер динамических оттенков и «зонную» природу динамического слуха.

⁵ Динамика – одна из сторон организации музыки как процесса, в широком смысле – любые изменения в музыкальном развитии. Определяется действием различных свойств музыкального звука (высота, громкость, длительность, тембр), как по отдельности, так и в комплексе. В музыковедении наиболее детально рассматривается громкостная динамика, которая имеет непосредственное отношение к интерпретации. В ряде случаев динамические указания принадлежат редакторам, а не композиторам.

⁶ Артикуляция – произношение. Штрих (черта, линия) – выразительный способ исполнения, извлечения того или иного характера звучания, музыкальной артикуляции

Не следует путать слуховую и музыкальную память. Абсолютный слух — способность различать высоту звука — по существу, есть слуховая память. Человек слышит звук, запоминает высоту и реагирует на нее. Кроме того — это способность запоминать любые звуки, в том числе и не музыкальные.

Музыкальная память связана только со звучащей материей, воплощающей художественный образ. Доминирование слуховых образов у музыканта не упраздняет значимость образов других модальностей. Их объединение порождает некий полимодальный образ. У людей с развитым внутренним слухом наблюдается не только возникновение слуховых представлений после зрительного восприятия, но и непосредственное «слышание глазами», т.е. преобразование зрительного восприятия нотного текста в зрительно-слуховой образ.

По качественным характеристикам музыкальная память делится на репродуктивную и реконструктивную. Репродуктивная память исключает творческую переработку информации. Отсюда возник миф, что у детей память лучше, ведь они быстро запоминают текст. Однако с возрастом репродуктивная память уступает место осознанной, а, если говорить о воспроизведении музыки — творческой.

Как и в других сферах жизни и деятельности, в музыке механическое запоминание осуществляется без осознания логической связи между различными фрагментами воспринимаемого материала, а осмысленное основано на понимании внутренних логических связей между ними.

Включение творческой памяти на возможно более раннем этапе занятий музыкой — очень важный момент, связанный с целостным осознанием исполнительского процесса. Это вопрос выбора: зубрежка или погружение в содержание. Можно провести аналогию с выучиванием стихотворения или роли актера: вхождение в смысл само отвергает необходимость заучивания текста, ведь он становится языком для выражения определенной идеи, а если идея ясна и прочувствована, она излагается легко и естественно. То же и в музыке. Поэтому, когда выдающегося скрипача Д.Ф. Ойстраха спросили, каким

¹ Аппликатура - определенная система приемов исполнения музыкального текста, связанная с тем или иным расположением и движением пальцев, направленная на выразительное интонирование и воплощение художественного замысла. Аппликатура - одно из специфически характерных выразительных средств инструмента, носитель тембро-динамической функции. Непосредственно связана с такими факторами как стиль сочинения, индивидуальный исполнительский стиль, строение рук, структура необходимых движений.

образом он учит произведения наизусть, он ответил: «Если сочинение мое, то зачем учить наизусть? А если не мое, то, тем более, незачем».

Память помогает восстановить исполненное и при повторном проигрывании совершенствовать качество. Музыкальная память, — как считал В. Ю. Григорьев, — это в первую очередь художественная память на музыку и свою интерпретацию образов. Исполнительская память, по его мнению, имеет примерно четыре уровня, по взаимосвязи с другими видами памяти: 1) с поведенческой, двигательной памятью (игровые движения), 2) связанной с поиском выразительных средств (характер, штрихи, динамика), 3) с памятью художественно-образных решений, что К. С. Станиславский называл «лентой видения», 4) служащей для удержания текста и его творческой доработки на основе опыта. На практике вся структура взаимосвязей действуют комплексно, функционируя на уровне сознания и подсознания.

Музыкальная память делится на опознающую — *слушательскую* (низший уровень) и на *воспроизводящую* — *исполнительскую* (высший уровень). Оба уровня находятся во взаимосвязи.

Память музыканта-исполнителя соединяет художественное мышление с двигательным. В процессе исполнения сознательно или подсознательно выбирается один вариант движения. В двигательной памяти следует вычленить тактильную и двигательно-мышечную память. Тактильная память контролирует настоящее, а двигательно-мышечная направлена в прошлое или в будущее.

Музыкальная память классифицируется, функционирует по законам общей памяти и изучается по ее категориям. Для нее также решающую роль играет закон ассоциации: чем больше ассоциаций, тем лучше действует память. В основе действия музыкальной памяти (как и общей) лежит след — функциональное изменение в коре головного мозга. След остается на всю жизнь, так как это биохимический процесс. Но чрезмерное количество следов пагубно для памяти, поэтому забывание является естественным предохранительным явлением. В процессе забывания след не исчезает, а уходит в подсознание.

При обращении к знакомой музыке этот след вновь переходит в сознание. Поэтому выученное произведение можно легко вспомнить. Таким образом создается репертуар исполнителя. Новые сочинения выучиваются, старые повторяются время от времени, общий список пополняется. Но голова не компьютер, и обращение к давно игранному произведению — не открытие хранящегося файла, а возрождение текста на новом уровне. Припоминание привычек ускоряет этот процесс.

На запоминание сильно влияет эмоциональное отношение человека к объекту. Все то, что вызывает яркую эмоциональную реакцию, откладывает глубокий след в сознании и запоминается прочно и надолго.

Одна из причин сценического страха — возможная перспектива забыть текст. Это происходит чаще именно от неправильного воспитания и ошибочного процесса работы над произведением.

Проблема памяти, как правило, связывается с проблемой исполнения музыкального произведения по нотам или наизусть. В наше время концертное исполнение «без нот» считается нормой, однако, игра по памяти вошла в моду только со времен Листа. Известно, что в 1808 году во время концерта Паганини, как только он начал играть, обе свечи упали с пюпитра.

Среди скрипачей он стал первым, кто играл наизусть в концертах. Но для Паганини это не было принципиальным в силу стиля его игры. Ведь он исполнял свои произведения, представляя собой фигуру скрипача-композитора и создавая новую традицию исполнения, свободную от законов и норм. Он не заучивал тексты, а свободно импровизировал. Возможно, это стало одной из причин, по которой Л. Шпор, глава немецкой скрипичной школы и современник Паганини, не оценил его искусство. Шпор играл по нотам и учил своих учеников этому, считая, что играя наизусть, музыкант подобен попугаю, заучившему роль.

Новая мода игры без нот не одобрялась и Кларой Шуман, которая, «плакала из-за необходимости делать это». Однако известны и слова Роберта Шумана: «Разве вы не знаете, что аккорд, как бы свободно его ни взять, глядя в ноты, и наполовину не звучит так свободно, как аккорд воображаемый?».

«Я, как знаток подобного рода вещей, убедился,— писал Бузони,— что игра на память обеспечивает несравненно большую свободу выражения. Ноты, от которых зависит исполнитель, не только ограничивают его, но положительно мешают. Во всяком случае, необходимо знать пьесу наизусть, если собираешься придать ей на концерте более совершенные очертания»¹.

Есть ли какие-нибудь преимущества в игре наизусть? Не ограничивает ли это, как некоторые полагают, репертуар исполнителя; не вызывает ли ненужного напряжения и излишнего волнения? — пишет Маккиннон.

¹ Цит. по Маккиннон Л. *Игра наизусть*. Л., 1967. — С.14.

Сегодня, как правило, сольные сочинения играют наизусть, камерно-ансамблевые (дуэты, трио, квартеты) — по нотам. Ноты — подсказка для памяти. Присутствие нот (на самом деле камерный исполнитель знает свою партию и без них) помогает ориентироваться и укрепляет психологически уверенность. С другой стороны, солисту это может мешать как отвлекающий фактор. Ведь память и сценическое внимание неразрывны. А внимание должно быть направлено на реализацию художественной, музыкальной мысли.

Очень полезна для укрепления памяти воображаемая игра, мысленные занятия без инструмента¹. Именно таким способом создается целостное музыкальное представление. Техника «мысленной игры» способствует предельной концентрации слухового внимания и является надежным психологическим фактором уверенности во владении материалом.

Память — одна из наиболее индивидуальных музыкальных способностей. У каждого человека она имеет свои неповторимые черты, обусловленные темпераментом, складом характера, нервной системой и другими особенностями. Общие принципы работы памяти каждый музыкант должен уметь применять, исходя из индивидуальных личностных особенностей.

Следует всегда помнить, что память и музыкальный смысл неразрывны. Альтернатива — зубрежка и отсутствие содержательного смысла воспроизводимого.

Литература

1. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. — М., 1978.
2. Григорьев В. О развитии музыкальной памяти учащегося // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 2 / Ред.-сост. В.И. Руденко. М., 1980. — С. 68–78.
3. Корто А. О фортепианном искусстве. — М., 1965.
4. Маккиннон Л. Игра наизусть. — Л., 1967.
5. Мещеряков Б. Зинченко В. Большой психологический словарь. — М., 2004.
6. Муцмакер В.И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано. — М., 1984.
7. Немов Р.С. Общие основы психологии. — М., 1995.
8. Петрушин В.И. Музыкальная психология. — М., 1997.
9. Ребер А. Большой толковый психологический словарь. — М., 2000.
10. Савшинский С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением. — М., 1964.
11. Старчевус М.С. Личность музыканта. — М., 2012.
12. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. — М., 1947.
13. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. — М., 1974.

¹ Современная методика практикует четыре способа разучивания пьесы, предложенные И. Гофманом: работа с текстом произведения без инструмента; работа с текстом произведения за инструментом; работа над произведением без текста (игра наизусть); работа без инструмента и без нот.

**ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО КОМПОЗИТОРА (К 160-ЛЕТИЮ
СО ДНЯ СМЕРТИ РОБЕРТА ШУМАНА)**

Эпоха европейского романтизма охватила самые разнообразные виды искусств, раскрыв в шедеврах живописи, поэзии, театра новые, неслыханные ранее возможности. XIX век стал переломным и в музыке. Произведения Вебера и Мендельсона, Шуберта и Шопена, а позднее — Листа, Вагнера — необычайно обогатили музыкальное искусство самых различных жанров — оперного, симфонического, камерно-вокального и инструментального.

Одним из важнейших событий эпохи музыкального романтизма стало утверждение на концертной эстраде замечательного нового инструмента — рояля, который завоевал себе выдающееся место в европейской музыке с начала девятнадцатого столетия, нисколько не потеряв его и до наших дней. Рояль стал «королём» музыкальных инструментов.

Среди великих композиторов-пианистов одно из основополагающих мест занимает Р. Шуман, чье фортепианное творчество имеет непреходящую ценность, оно послужило мощным стимулом для развития музыкального искусства на многие десятилетия вперед¹.

Одним из самых ярких представителей композиторов-романтиков, в чьем творчестве принципы музыкальной живописности нашли богатое и разнообразное воплощение, был Р. Шуман (1810-1856 г.)

Хорошо известно, что в его музыке значительное место занимает образность, связанная с миром природы, сказки, фантастики², с многообразным воплощением танцевальности и яркой характеристичности «портретов» — то есть такие области, где свойства и приемы музыкальной живописности проявляются весьма отчетливо.

Большое число фортепианных произведений Шумана тяготеет к программности и многочастным сюитным формам, к рондальности и

¹ Данная статья связана с общественной памятью о замечательном искусстве великого композитора и является одним из разделов исследования, посвященного теории и истории музыкальной фактуры. Ряд разделов исследования «Из лекций, очерков и заметок проф. С.С. Скрёбкова и М.С. Скрёбковой-Филатовой по теории и истории музыкальной фактуры» был опубликован в предшествующие годы.

² Интересно отметить, что целый ряд сочинений различных жанров носит названия «Фантастические пьесы» «Фантастические картины», «Сказочные повествования» — оп. 12, 26, 73, 88, 111, 132.

вариационности. Тематическое контрастирование в его музыке чаще носит характер сопоставления, а не производности.

В одном из писем Шумана к Листу композитор писал, что ему значительно ближе драматургический путь быстрых смен яркой образности даже в сочинениях крупной формы, чем создание в произведении длительного напряженного развития. Шуман стремился к стихийной импровизационности и внезапности образно-тематических смен — это признание композитора во многом объясняет его тяготение к сюитности и средствам музыкальной живописности.

Самооценка собственного творчества Шуманом всё же недостаточно полна: композитор, создавая множество сюитных сочинений, склонен был и к крупной циклической форме симфоний, концертов, сонат, единство и устремленность развития в которых несомненны. Однако и в этих произведениях тип драматургии приближается к сюитной многотемной структуре, красочно-фонические свойства фактуры в которых проступают вполне отчетливо. Рассмотрим с этих позиций крупную четырехчастную фортепианную сонату *fis-moll op. 11* (1835 г.).

Живописность фортепианного звучания в этой сонате проявляется в значительной степени и приобретает разные формы выражения. Одна из таких форм — «воспроизведение» фортепианными средствами тембровых красок других инструментов и взаимодействие «разнотембровых» видов фортепианной фактуры.

Так, в Интродукции, с которой начинается I ч., сразу же демонстрируется темброво-фактурный контраст между мелодической линией верхнего голоса и сопровождением.

Пласт аккомпанемента, характерный для жанра баркареры или ноктюрна, изложен в специфически фортепианной фактуре: медленное колыхание широких волн в темпе *Adagio*, на фоне педали, охватывает диапазон более децимы.

Верхний же голос построен в виде ряда резко-пунктирных двухзвучных мотивов, звучание которых напоминает тембр какого-то духового инструмента, например «валторны» или «тромбона».

Если представить себе звучание этой мелодии действительно в тембре духовых и сравнить его с реальным, то есть фортепианным, то рельефно выступят различия между ними. Известно, что звуки, взятые на фортепиано, обязательно затихают, и продлить их звучание можно лишь при помощи педали: это всегда привносит иную тембровую окраску — некоторую зыбкость, звуковую пространственность, отдаленную гулкость. Таких эффектов в звучании духовых инструментов нет.

Однако благодаря воспроизведению на рояле одноголосной мелодии «тромбона» или «валторны» (как бы «лесного рога»), фортепианная музыка приобретает, по ассоциации, новые колористические свойства. В этой мелодии слышатся жанровые оттенки баллады, картинность эпического или сказочного повествования, столь характерные для музыки Шумана.

Дополнительно к этому двузвучные мотивы, угасая на долгих звуках, отделяются друг от друга и образуют в мелодической линии ряд интонаций в жанре декламационно-речитативных «возгласов». Здесь проступает еще один темброво-фактурный жанровый оттенок — скрытый «вокальный» компонент.

Столь сложная, многообразная структура темы, сочетание реального фортепианного и скрытых «воспроизведенных» тембров разной природы, рисует необычайно объемную, красочную картину.

Во втором предложении (с 6 т.) изложение нижнего пласта полностью сохраняется, в то время как верхний пласт, с фактурной точки зрения, сильно меняется: продолжение одноголосной мелодии «обрастает» тончайшими контрапунктами-задержаниями, становясь двух-трехголосным пластом, который приобретает теперь «чисто» фортепианный облик.

Такое преобразование происходит в результате того, что унисоны в мелодии «расщепляются» на две или три линии. Возникают синкопы с задержаниями от очень кратких затактов, порождающими в ткани как бы подголоски.

Подобное изложение можно назвать **фортепианным «подголосочным складом»**, который Шуман разработал и нередко применял в своих фортепианных сочинениях. Данный прием вряд ли возможен в оркестровой музыке, где он потерял бы утонченность и прихотливость. Однако в фортепианной музыке такое изложение получило в XIX в. широкое распространение¹.

Подобная фактурная «игра» квази-тембровых красок «иног инструмента» и собственно фортепианного звучания находит воплощение в дальнейших разделах сонаты.

¹ Наметки подобной фактуры можно найти уже у Бетховена в его поздних фортепианных сонатах. Для рояля этот фактурный прием достаточно естествен: «расщепления» одноголосной линии на образующиеся подголоски и задержания возможны потому, что при исполнении музыки одни пальцы пианиста остаются на клавишах (долгие звуки, лиги), другие же в это время могут сдвигаться, образуя новые звуки и линии.

Например, в главной партии стремительного *Allegro vivace*, состоящей из двух тематических элементов, можно услышать новую «оркестровую» краску. Первые интонации главной темы — квинтовые «шаги» или глухие «удары» в глубоком басу — как бы воспроизводят тембровые особенности литавр или же виолончелей и контрабасов, играющих *pizzicato*. Именно этот вопрос — «ударные» или «струнные», тембрам которых подражает фортепиано, вносит необычные колористические оттенки в общую звучность и дает исполнителю возможность выбрать тот или иной тембровый вариант.

Эффекты оркестровой (или «вокальной») тембровой окраски рассыпаны по всей сонате. Так в III ч. *Scherzo* появляется эпизод «*ad libitum scherz*», представляющий концертно-инструментальную каденцию. Возникает диалог между мотивами и аккордами, появляются паузы и ферматы, а далее следует авторская ремарка «*Quasi oboe*». Резкая смена темпов *Lento* и *Presto*, а также полная метрическая свобода эпизода — всё это создает особую звучность, «оркестровую» колористичность и влияет на форму III ч. сонаты.

Эффект «воспроизведения» средствами фортепианной фактуры «оркестровых» тембров и форм изложения дополняется в сонате Шумана другим эффектом, который построен на ощущении «пространственного приближения», вызывающего «зрительные» ассоциации у слушателя.

Например, главная партия I ч. построена так, что с каждым из трех предложений эффект «пространственного приближения» усиливается. Первое предложение, как было упомянуто выше, начинается с тихих «шагов» *piano* в глубоком басу, в виде одноголосной фразы. Развитие приводит ко второму предложению, в котором «шаги» уже близко, они звучат сразу в трех октавах *forte*, фраза охватывает несколько регистров. Ткань наполнена имитациями, новыми «стучащими» басами и перекличками мотивов.

Наконец, в третьем, кульминационном предложении, перерастающем в связующую партию, обе темы главной партии совмещаются в контрастно-полифоническом звучанию. Квинтовые «шаги» стали октавными, динамика доведена до *ff*, регистровый охват увеличен.

Подобные «пространственные» эффекты в фортепианной музыке иногда имеют место в произведениях, имеющих программный театрально-сценический замысел. Один из лучших примеров — авторское переложение для фортепиано первичной оркестровой версии версии пьесы Грига «В пещере горного короля» из музыки к драматическому спектаклю «Пер Гюнт». «Пространственность» пьесы диктуется театральным сюжетом и изначальным оркестровым изложением.

Эффект «приближения», «пространственности» звучания связан с глубинной координатой музыкальной фактуры, рассмотренной в книге «Фактура в музыке» М.С. Скребковой-Филатовой (М., «Музыка», 1985 г., стр. 37-53). Этот эффект встречается в оркестровой музыке чаще, чем в фортепианной, по-видимому потому, что ему способствует многокрасочность тембровой палитры оркестра и его мощные динамические и регистровые возможности. Именно яркость и колористичность оркестровой фактуры порождает «зримость» и «пространственность» (достаточно напомнить «Болеро» Равеля, «Празднества» Дебюсси и др.). Тем интереснее, что Шуман нашел эти эффекты в сонате для монотембрового инструмента — рояля задолго до пьесы Грига и в сочинении, не имеющем кокой-либо театральной сюжетности или специальной программности.

Аналогичный «пространственный» эффект приближения введен композитором перед репризой основной темы в IV ч. сонаты. На фоне длительного органного пункта в виде трели в глубоком басу, который звучит как «тремоло литавр», быстро наслаиваются голоса, пласты, резко расширяется звуковое пространство, возникает ряд волн, отмеченных динамикой от *pp* до *fp*, а далее — до *ff*. Ощущение накачивания массы звучания от одноголосия до многооктавного аккордового многоголосия, безусловно, содержит в себе «зрительный» образ приближения какой-то мощной силы.

Еще одна линия образности в сонате Шумана связана с жанром танца, столь часто встречающегося в его творчестве и вызывающего зрительные ассоциации с картинами и сценами красочного, живописного характера¹. В сонате содержится несколько тем танцевального характера — это *Intermezzo* из III ч., близкое по жанру к полонезу. Еще одна тема из III ч. (*piu Allegro, legatissimo*) близка к изящному вальсу, а в IV ч. появляются медленные напевные фразы в размеренном «покачивании» и тихом звучании *pp*, также напоминающие танцевальные движения.

Зримость и колористичность образов в сонате Шумана во многом опираются на **фоническую** сторону музыкальной фактуры, на ее возможности создавать определенные эффекты «воспроизведения» иной тембрики, пространственных «приближений», танцевальной образности.

¹ Известно, что в год создания сонаты *fis-moll* (1835) композитор сочинил одно из самых репертуарных фортепианных сочинений — «Карнавал».

При этом отчетливо прослеживается и **фактурно-функциональная линия**, отражающая усложнение фактурных форм от одноголосия до контрастно-тематической полифонии (особенно в I ч.)¹. Шуман развивает принципы, найденные в классической музыке, но совсем по-новому преобразует их, быстро и многократно меняя облик ткани, красочно сопоставляя разные темы. Однако внутренняя логика фактурного развития в сочинениях Шумана неизменно связана с уникальностью его образного мышления.

Тип драматургии, созданной Шуманом в довольно раннем крупном фортепианном сочинении, обозначенном как ор. 11, уже полностью сформировался, обозначив основные стилевые черты творчества композитора, вплоть до последних его сочинений ор. 99 («Пестрые листки»). ор. 111 («Фантастические пьесы») и т. д. В этих многочастных сюитных циклах, состоящих из отдельных пьес, так же, как и в крупной четырехчастной сонате *fis-moll*, отчетливо просматривается стремление композитора к живописным свойствам фактурной системы.

Этот тип драматургии стал основой не только многих его сочинений, но был воспринят, преобразован и развит в произведениях композиторов последующих поколений.

В музыке романтической эпохи музыкальная фактура, как и гармония, приобретает тематическое значение и становится неповторимой, особенной, в произведениях самых различных жанров и форм. Это относится ко всему необъятному массиву фортепианной музыки XIX в., в которой и миниатюрные пьесы малого масштаба, и крупные сонатные шедевры великих композиторов дают примеры совершенно разных драматургических решений, роль музыкальной фактуры в которых необыкновенно важна.

¹ Понятие фактурно-функциональной линии отражает принцип последования фактурных форм от одноголосия (гетерофонии) к имитационной полифонии, далее к гомофонному изложению ткани и к контрастно-тематической полифонии. Это последование, характерное для экспозиций классической сонатной формы, отражает путь эволюции фактурных форм и их функций в европейской музыке.

«ПРИПОМИНАНИЕ» КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС

или

НЕОБХОДИМО ЛИ ВЫУЧИВАТЬ СОНАТЫ МОЦАРТА НАИЗУСТЬ?

Не знаю, как вам, а мне очень не нравится, когда на концерте рядом с пианистом, играющим, допустим, сонату Моцарта № 12, фа мажор, сидит сбоку человек, то и дело встающий, чтобы перевернуть листы с нотами. Это как-то меня отвлекает от переживания разворачивающегося передо мной течения музыкальной мысли композитора... Вот, скажем, после первой части сонаты — экспозиции — начнется разработка темы во второй части, затем будет реприза, и я должен понять, почувствовать фундаментальный смысл этого повторения темы, услышать, что это — синтез предыдущего, ощутить в этом повторении целостность и законченность сонаты... А тут рядом с вдохновенным лицом исполнителя возникает равнодушно-холодное лицо другого человека, обязанность которого — следить за нотами и игрой пианиста, чтобы вовремя протянуть руку и взяться за угол очередного нотного листа...

Но может быть это мое неприятие фортепианного исполнения «по нотам» чисто субъективное, вызвано неумением полностью отдаться воздействию музыки? И вместо того, чтобы сосредоточиться, восхититься талантом пианиста, так замечательно передающего слушателям это волшебное сочетание следующих друг за другом звуков рояля, гениально записанных на нотной бумаге Моцартом, я обращаю внимание на какие-то пустяки... Пианисту-то эта рука, время от времени протягивающаяся к нотам, ведь не мешает вдохновенно исполнять сонату Моцарта? Или все-таки имеет какое-то значение — исполняет ли пианист музыкальное произведение по памяти, выучив его наизусть, или играет по нотам?

Чтобы попробовать понять это, не будучи профессиональным музыковедом, я обратился к Интернету. А там можно найти видеозапись знаменитого концерта Святослава Рихтера в Лондоне в 1989 г. Я посмотрел видеозапись этого замечательного выступления выдающегося музыканта, исполнявшего тогда сонату Моцарта № 8, ля минор и 12 этюдов Шопена. Так вот, в предварительном слове в начале видеозаписи Святослав Бэла с некоторым сожалением отметил, что к этому времени, т. е. к 1989 г. Рихтер уже играл по нотам. Очевидно, это

было связано с состоянием его здоровья: в следующем месяце музыканту предстояла серьезная операция на сердце...

Этот комментарий, на мой взгляд, очень важен для нашей темы: он показывает, что все же есть разница — играет ли музыкант, держа произведение целиком в памяти, или, как говорится, играет «с листа». Если речь идет, например, о таком выдающемся пианисте мирового масштаба, как Святослав Рихтер, то нужно сопоставить слова С. Бэлза с тем, что сам музыкант говорит о себе в фильме «Рихтер. Непокоренный» (он тоже есть в Интернете). Он там рассказывает об одном из своих концертов сразу после войны в тогдашнем Ленинграде. Получилось так, что ему пришлось выучить Седьмую сонату Прокофьева всего за 4 дня! В фильме есть видеозапись исполнения Рихтером концерта Моцарта К271 вместе с оркестром, где музыкант играет без нот, что показывает: раньше его память не требовала нотной «подсказки» (замечу: как правило, Рихтер на концертах, если и пользовался нотами, в них почти не смотрел).

Но в том же фильме, где отрывки видеозаписей концертов Рихтера перемежаются с записями бесед с ним (это, очевидно, снималось незадолго до его ухода из жизни — фильм 1998 года), Рихтер с грустью говорит, что Моцарта он почти забыл... А затем как бы сам себя спрашивает: «Но что это с Моцартом? У кого же из исполнителей он действительно получается? В чем его секрет? Нет никакого ответа. Я пока не нашел ключей к Моцарту»...

И это сказал в конце жизни великий музыкант, игрой которого восхищались самые искушенные слушатели во всем мире, про которого Артур Рубинштейн сказал, что Рихтер — поет на рояле и тот ему отвечает... Про Рихтера говорили, что он, благодаря своему таланту умел как бы вызвать дух композитора, сочинившего исполняемое произведение. Через этого удивительного пианиста в зале устанавливалась связь между композитором и слушателями — ведь Рихтер мог исполнить произведение композитора 18-го века как нашего современника... Но почему же Рихтер признается, что ключ к Моцарту он так и не нашел? Связано ли это как-то с тем, что в 1989 г. пианист смог сыграть сонату Моцарта только по нотам, а не на память? И это обстоятельство было связано с состоянием здоровья Рихтера, а не с особенностями композиторского творчества Моцарта? А ведь об этих особенностях стоит напомнить — я о них уже говорил [1, с. 109]. Вот как Моцарт описывает свой творческий метод: «... В один прекрасный момент композиция ... полностью сформирована у меня в голове, хотя она может быть и довольно длинная. Тогда мой ум охватывает ее единым взглядом, как красивую картину или прекрасную де-

вушку. Это не последовательный процесс (выделено мной — Э. С.), при котором различные части произведения прорабатываются до мелочей и стыкуются друг с другом (так, как это будет сделано в дальнейшем) — нет, я слышу его целиком, как это позволяет мое воображение».

Но что значит: «слышу его целиком»? Ведь слышим мы с помощью слухового аппарата — ушей, барабанной перепонки, слухового канала и т. д. А где у композитора возникают звуки, их последовательность, высота, длительность, сочетания? Где появляется звуковая картина, которую композитор фиксирует на нотной бумаге? Ответ как будто очевиден: в мозгу, в его нервных клетках — нейронах. Но ведь в них происходят только процессы возбуждения и торможения (по Павлову) — электрохимические микропроцессы (может быть на квантовом уровне). Благодаря им нейроны, вступая в контакты друг с другом, соединяясь в «ансамбли» или по одиночке, кодируют поступающую от органов чувств, в том числе от слуховых органов, информацию. А кто или что расшифровывает ее и осмысливает? Скажете — Моцарт? Но ведь звуковой картины будущей сонаты в его голове мы бы не увидели, если бы смогли туда заглянуть — только те или иные электрохимически возбужденные нейроны, их «мозаики»... Кроме того, ведь композитор, сочиняя музыку, вообще не нуждается в информационных сигналах извне: нейроны возбуждаются и тормозятся по его воле. Вроде как некий программист пишет программу для мозга, а затем композитор, мысленно, волевым усилием «нажимая» какие-то «клавиши» (или одну «клавишу?»), извлекает откуда-то музыкальное произведение. Но так ли это происходит на самом деле? Знаменитый физик Роджер Пенроуз считает, что нейроны мозга — это нечто большее, чем просто «двухпозиционные переключатели». Человеческое понимание математической истины невозможно полностью свести к процедурам, допускающим вычислительную проверку. То есть математические истины нельзя познать путем чисто математических выкладок. Значит мозг математика, создающего математическую теорию, работает не по принципу пошагового действия компьютера. Р. Пенроуз объясняет [1, с. 110], что математическое доказательство ученый строит так же, как Моцарт сочиняет музыку: не шаг за шагом, а сразу осмысливает все целиком. Сначала у математика возникает общий замысел, общее представление, интуитивно понятное концептуальное содержание — вот что необходимо для построения математического доказательства. Но поскольку у музыки и математики находят много общего, то, стало быть, и мозг композитора,

сочиняющего, например, сонату, тоже работает не как вычислительная машина. А как что?

Р. Пенроуз считает, что всякий раз, когда ум постигает математическую идею, он вступает в контакт с миром математических понятий Платона, миром, существующим вне нас. Примерно о том же говорил и в «Зальцбургских беседах о музыке 1984 года» математик проф. В. Метцлер: «... Всякий раз, когда мы сталкиваемся с феноменами, перед которыми мы порой оказываемся беспомощными, а математика может нам кое-что прояснить, я бы не отказывался от этих разъяснений. И, тем не менее, я считаю, что и в музыке, и в математике мы встречаемся с чем-то таким, что является велением свыше» [1, с. 119].

Почему же ученые, занимающиеся такой вроде бы сухой, точной наукой, сопоставляют свое научное творчество с музыкальным творчеством, которое призвано воздействовать, прежде всего, на душу человека, на его эмоции, а не на способность к трезвому расчету? Зачем математику понадобилось сослаться на «веление свыше»? Послушаем, что говорит о сочинении музыки композитор М.А. Марутаев. Но сначала — несколько слов о нем самом.

Михаил Александрович Марутаев (1925-2010) — заслуженный деятель искусств РСФСР, член Союза композиторов СССР, автор музыкальных произведений: оратории «Героическая Русь», кантаты «Слово матери», трех струнных квартетов, фортепианных, скрипичных и камерных сочинений. В 1948 г. Марутаев обнаружил связь открытых И. П. Павловым законов высшей нервной деятельности с важными музыкальными явлениями. В дальнейшем оказалось, что эта связь выражает общую закономерность природы — гармонию. Доведение логических постулатов гармонии до известной строгости позволило Марутаеву выразить закономерность гармонии с помощью качественного обобщения, построить математические начала, позволяющие сравнить обнаруженные закономерности с экспериментальными данными.

Одним из таких числовых экспериментов [2, с. 215] оказался анализ сонаты Моцарта № 12, фа мажор, ч. 1, которую я уже упоминал в качестве примера в начале этого материала. Марутаев представил сонатную форму как триаду ABA_1 , где A — количество тактов в экспозиции, B — в разработке, A_1 — в репризе. Но в данном случае Марутаев решил, что удобнее считать не количество тактов (так как имеется затакт), а в более мелких метрических единицах, например, взять количество восьмых долей.

Я не буду приводить ход математических выкладок на основе разработанного Марутаевым аппарата качественной симметрии, покажу только итог. Марутаев выразил соотношения трех частей сонаты Моцарта так: $(A+B)/A_1$ и $A/(B+A_1)$. Числовые значения этих формул оказались различными. Но найденные Марутаевым закономерности позволили их преобразовать, как он обозначил, в один и тот же числовой диапазон. Таким образом, получилось: $(A+B)/A_1 = A/(B+A_1) = 1,37$. Интересно то, что Марутаев обнаружил это числовое выражение законов музыкальной гармонии и в таблице химических элементов Менделеева, и в соотношении расстояний планет от Солнца, и в микро- и макрокосмосе, и в других областях. И везде фигурирует число 1,37. О чем это говорит? Марутаев перевел это число с помощью коэффициента $K=10^2$ в другое число: $1,37 \cdot 10^2 = 137$, а это оказалось известное в физике число, которое получается из математического выражения, связывающего фундаментальные константы $hc/e^2 = 137$, где h — постоянная Планка, c — скорость света, e — заряд электрона.

Марутаев пишет в своей работе: «Безразмерное число 137 связано с целостностью мироздания. <...> П. Дирак относит проблему числа 137 к «трудности первого класса». Причем Дирак ставит вопрос так: «... Нам не известно, почему оно имеет это значение, а не какое-нибудь иное» [2, с. 163-164]. Тут нужно добавить, что Марутаев еще нашел, что число 1,37 связано с «золотым сечением» — нарушением симметрии, которое является неизменным условием гармонии красоты.

Вспомним приведенные выше слова проф. В. Метцлера о том, что математика может кое-что прояснить». А вот лауреат Нобелевской премии по физике П. Дирак говорит о «трудности первого класса», которую математика не может прояснить. Так, может, стоит поискать ответ в «высших сферах»? Поскольку математик и физик Р. Пенроуз говорил о мире математических понятий Платона, обратимся к нему и мы.

В диалоге «Федон» Платон, рассуждая о «строе», т. е. о гармонии, переходит к вопросу о душе — можно ли ее считать своего рода строем. Нет, дается ответ, душа не имеет составных частей (а гармония — ведь это гармоничное сочетание музыкальных звуков). И все же душа имеет отношение к гармонии прекрасного. Платон, говоря о бессмертии души, связывает это с существованием прекрасного самого по себе. Существование чего-либо прекрасного невозможно «никак иначе, как через причастность тому прекрасному — самому по себе» [3, с. 59].

В диалоге «Государство» Платон, размышляя о воспитании, подчеркивает разницу «божественного воспитания» («от бога») и воспитания «от большинства», т. е. человеческого: «Возможно ли, чтобы толпа допускала и признавала существование красоты самой по себе, а не многих красивых вещей?» — спрашивает Платон [4, с. 273].

Композитор Марутаев нашел некие математические закономерности, обуславливающие существование красоты в природе и в искусстве «самой по себе». Но откуда они взялись — эти закономерности? В диалоге «Федон» Платон объясняет, что «прекрасное само по себе» мы должны были знать, <...> еще не родившись [3, с. 30]. Если, узнав однажды, мы уже не забываем, то всякий раз мы должны рождаться, владея этим знанием, и хранить его до конца жизни. Ведь что такое «знать»? Приобрести знание и уже не терять его. А под забвением <...> мы понимаем утрату знания. <...> Но если, рождаясь, мы теряем то, чем владели до рождения, а потом с помощью чувств восстанавливаем прежние знания, тогда, по-моему, «познавать» означает восстанавливать знание, уже тебе принадлежавшее. И, называя это «припоминанием», мы бы, пожалуй, употребили правильное слово. <...> Как выяснилось, вполне возможно, чтобы человек, увидев что-либо, или услышав, или постигнув любым иным чувством, вслед за тем помыслил о чем-то другом, забывшемся, в силу сходства, либо несходства двух этих предметов. Итак, повторяю, одно из двух: либо все мы рождаемся, уже зная вещи сами по себе, и знаем их до конца своих дней, либо те, о ком мы говорим, что они познают, на самом деле только припоминают, и учиться в этом случае означало бы припоминать» [3, с. 30]. И дальше в диалоге «Федон» Сократ задает вопрос своему собеседнику Симмию: «Значит, люди припоминают то, что знали когда-то? <...> Но когда появляются у нас в душе эти знания? Ведь не после того, как мы родились в человеческом облике»? И Сократ сам отвечает: «Наши души и до того, как им довелось оказаться в человеческом образе, существовали вне тела и уже тогда обладали разумом» [3, с. 31].

Значит, «прекрасное само по себе» — это, очевидно, и то знание, которое люди «припоминают» после того, как рождаются «в человеческом образе» (в христианском мышлении — «по образу и подобию Божию»). Но где в человеке находится это знание о прекрасном? И что оно из себя представляет?

Чтобы приблизиться вместе с Платоном к ответу на этот вопрос, вспомним его символ пещеры, говорящий о человеческой природе «в отношении просвещенности и непросвещенности» [4, с. 295]. Человек

в своей земной жизни видит только тени истинных вещей — неверные, колеблющиеся, появляющиеся и тут же исчезающие. Удивительно разве, говорит Сократ, «если кто-нибудь, перейдя от божественных созерцаний, к человеческому убожеству, выглядит неважно и кажется крайне смешным» [4, с. 298]? А что имеет в виду Сократ, говоря в диалоге «Тимей» о божественных созерцаниях? Наверно, то, что он называет «основополагающим первообразом», который обладает мыслимым и тождественным бытием, а во-вторых, о подражании этому первообразу, которое имеет рождение и зримо» [4, с. 451]. Добавлю к этим словам Платона: здесь говорится о мире вечном и тождественном себе и о мире видимом, рожденном и осязаемом чувствами, подражании высшему образцу.

Платон, говоря устами Сократа о построении космоса богом из четырех родов стихий — огня, воды, земли и воздуха — «начал с того, что упорядочил эти четыре рода с помощью образов и чисел. То, что они были приведены богом к наивысшей возможной для них красоте и к наивысшему совершенству из совсем иного состояния, пусть останется для нас преимущественным и незыблемым утверждением» [4, с. 456].

Если правы математики В. Метцлер и Р. Пенроуз, писавшие о математических истинах «вне нас», о «велении свыше», то можно последовать Платону и посчитать, что «божественному созерцанию» доступны те «наивысшая красота и наивысшее совершенство», которые содержатся в Первообразе, мире идей, эйдосе, в основании которых — числа, числовые соотношения. Тогда почему бы не посчитать найденное в музыкальных произведениях композитором Маругаевым таинственное число 1,37 (137) одним из таких чисел? Ведь гармония, выражаемая этим числом, — неперемнное свойство наивысшей красоты не только в музыке, но и выражает, например, научное совершенство периодического закона химических элементов, из которых построен космос — наша Вселенная. Воспринимаемый нашими чувствами материальный мир совершенен лишь настолько, насколько возможно подражание (я бы назвал это метафизическим «припоминанием») высшему, божественному Первообразу. Но, очевидно, это относится и к музыке? Может быть, действительно наша земная музыка — это подражание идеальным образцам: музыке «небесных сфер»? И композитор, когда он сочиняет, скажем, сонату, он лишь «припоминает» то, что было известно его душе, еще не воплотившейся в его человеческий образ? Вот почему Моцарт говорил, что он не сочиняет произведение нота за нотой — оно сразу возникает целиком перед его мысленным взором, остается только записать и отработать детали.

Отсюда можно высказать предположение: чем талантливей композитор, чем лучше, острее его «припоминание», тем ближе он к музыкальному первообразу, к «божественным созерцаниям», о которых говорит Платон устами Сократа (тут уместно вспомнить ответ А. Ахматовой на вопрос: «Трудно ли писать стихи?» — она ответила: «Что ж тут трудного, когда тебе диктуют...»).

Но говорить о музыке, звучащей в душе композитора, как-то не научно. Да и где эта душа помещается в человеке? В мозгу? В нейронах? Но мы знаем, что никакими, самыми тончайшими научными исследованиями там душа не обнаруживается. И музыкальные звуки — тоже... Может, все-таки действительно восприятие музыки и вообще вся мыслительная деятельность осуществляются «вне нас»? Тогда у мозга — всего лишь подсобная роль компьютера, интерфейса, упорядочивающего сигналы извне, только поступающие не через органы чувств, а как-то напрямую... Можно представить себе некую голографическую модель такого механизма [5, с. 160-170]. Но формат доклада не позволяет подробно останавливаться на этой модели. Поэтому перейду к тому, с чего начинал — нужно ли исполнителю музыкального произведения выучивать его наизусть, чтобы обходиться без нот?

Конечно, ноты — обозначения музыкальных звуков — могут кодироваться с помощью возбуждения тех или иных нейронов. А сами звуки? В мозгу ведь ничего не вибрирует, фортепианных струн там нет... Может, пианист, читая ноты, своим мозгом-компьютером тоже «подключается» к «музыке сфер», входит в состояние «божественного созерцания», как и композитор, написавший эти ноты? Или в это состояние можно войти, только если музыкальное произведение исполняется не по нотам, по нотным знакам — один за другим, а на память, имея его «в голове» все целиком? То есть исполнитель как бы «припоминает» вслед за композитором его сочинение, существующее в идеальном виде в эйдосе. И чем ближе «припоминание» исполнителя к «припоминанию» композитора, пусть и жившего даже двести лет назад, тем восторженнее будет восприятие слушателями его игры в концерте. Вот почему игра талантливого музыканта без нот, наверно, должна чем-то отличаться от игры по нотам...

Не мне судить о существовании разницы в исполнении музыкальных произведений по нотам или на память таким выдающимся пианистом, как Святослав Рихтер. Но одно могу сказать: при нынешнем развитии вычислительной техники создать компьютер, способный воссоздавать через динамики, например, звуки фортепиано любой известной фирмы — не проблема. Не проблема и «научить» ком-

пьютер скрупулезно считывать и воспроизводить ноты любого произведения для фортепиано. Но создать компьютер, способный к «божественному созерцанию», «припоминанию», например, сонаты Моцарта №12, фа мажор, на мой взгляд, невозможно.

Нет, Рихтер, конечно, даже играя в конце жизни Моцарта по нотам, все равно исполнял его как музыкант «от Бога», а не как бездушный компьютер. И хотя Рихтер говорил, что «ключей к Моцарту он пока не нашел», это свидетельствует о высокой требовательности пианиста к уровню своего исполнительского мастерства. Но ведь, возможно, даже такому музыканту, как Рихтер, не дана была такая же способность к «божественному созерцанию», к «припоминанию», к проникновению в высшие сферы, в эйдос, какая была у Моцарта.

Ну, а где же находятся эти «высшие сферы», платоновский эйдос? Можно ли поверить в его существование в век запуска космических аппаратов за пределы солнечной системы, исследований современными телескопами частей нашей Вселенной, удаленных от нас на миллиарды световых лет? Если попробовать ответить на этот вопрос, используя не научные определения, а религиозно-философские, с позиций панентеизма [6, с. 98-110], то можно сказать так: если посчитать, что все мы, в том числе и люди искусства, люди науки находимся в Боге, Который выше нас, то наше «припоминание» — та или иная степень приближения к Его мыслям, к Его Духу...

Литература

1. Соркин Э.И. «Может ли компьютер заменить композитора или Чем консонанс отличается от диссонанса?» // *Философия искусства и наука: Сборник материалов конференции*. — М.: Изд-во Моск. гуманитар. ун-та, 2011.
2. Марутаев Михаил. Гармония как закономерность природы. // Шевелев И. Ш., Марутаев М. А., Шмелев И. П. Золотое сечение: Три взгляда на природу гармонии. — М.: Стройиздат, 1990.
3. Платон. С. с. в 4-х т. Т. 2. — М.: Изд-во «Мысль», 1993.
4. Платон. С. с. в 4-х т. Т. 3. — М.: Изд-во «Мысль», 1994.
5. Соркин Э.И. Современное звучание некоторых идей П. Д. Юркевича. // *Христианство и наука: Сборник докладов конференции*. — М.: Волшебный фонарь, 2012.
6. Соркин Э.И. Роль религиозной философии в современном мире: взгляд с позиций панентеизма. // *Христианство и наука. Сборник докладов конференции*. — М.: АОЗТ «ПРОСВЕТИТЕЛЬ», 2004.

ТВОРЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НА ОПЫТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ МАГДАЛЕНА АБАКАНОВИЧ

Рассмотрим тему памяти на произведениях “первой дамы” польской таписсерии Магдалены Абаканович. Надо сказать, что в создании культуры участвуют многие поколения людей и одна из величайших основ, на которых зиждется культура, — память.

История культуры — это история человеческой памяти, история развития памяти, ее углубления и совершенствования. Память активна. Она не оставляет человека равнодушным, бездеятельным. Она владеет умом и сердцем человека. Память противостоит уничтожающей силе времени. И накапливает то, что называется культурой. Культура тоже передается из поколения в поколение, накапливается. При этом память вовсе не механична. Это важнейший творческий процесс: именно процесс, и именно творческий. Запоминается то, что нужно, и запоминается постепенно, иногда мучительно, трудно, путем преодоления ошибок и вопреки порой трагической гибели величайших ценностей.

Есть удивительное свойство памяти: в памяти отдельного человека и в памяти общества сохраняется преимущественно то, что нужно, доброе — активнее, чем злое. С помощью памяти накапливается человеческий опыт, образуются облегчающие жизнь традиции, трудовые и бытовые навыки, семейный уклад, общественные институты, развивается эстетический уровень восприятия и творчества, создается знание.

В 1960-х годах, в изобразительном искусстве в условиях “тотального эксперимента” — с материалом, пространством и зрителем — Магдалена Абаканович сумела получить своеобразный “патент на изобретение”. Представленные ею на Биеннале традиционной и современной таписсерии в Лозанне трехмерные монументальные структуры, которые невозможно было обозначить ни одним из существовавших в текстильном искусстве терминов, получили название “абаканы” по имени их создателя. Названия передавали определенный смысл: “Круглый абакан”, “Открытый абакан”, “Крылатый абакан”, “Эдинбургский абакан”, “Фестивальный абакан”, “Абакан январь-февраль”. Целый ряд абаканов различался по цвету, например, “Красный абакан” (1969), “Оранжевый абакан”, (1975). Абаканы характери-

зовали общую атмосферу того времени и воспринимались монументальными, фантастическими поистине текстильными организмами.

В выставочных композициях первой половины 1970-х гг. — “Импровизация каната”, (1970), “Барочное платье”, (1970), М. Абаканович экспериментирует со шнуром, его расположением в пространстве. Она стремится ввести в текстиль четвертое измерение — время. Американские критики М. Константин и Д.Л. Ларсен пытались объяснить авангардистские поиски польского таписсьера тем, что время в этих композициях становится основным фактором: неподвижное, статическое состояние материи, с которой не происходит никаких перемен, вдруг сменяется неожиданным движением, так как шнур может свободно сновать в пространстве, пока не будет пойман зрителем. Помимо шнуров таписсьер активно импровизировал с корабельными канатами из джута. Расположенные среди абаканов толстые драные канаты, скручиваясь и переплетаясь, образовывали петли, инсталляции и целые лабиринты.

Произведения Абаканович — это её высказывания по поводу жизни и смерти. Здесь определяющее значение имеет память. Память детства. Находясь под впечатлениями Второй мировой войны, она создала в своем воображении особый мир, который хранит в себе её детский опыт и то, что, очевидно, аккумулировалось в подсознании. Образы своего внутреннего мира она превращает в реальные объекты, пространственные таписсерии, которые воспринимаются скрупулезно одетыми таинственными пришельцами, особым образом воссозданными и естественно существующими в пространстве выставочного зала или живой природы.

Благодаря памяти, её переживания из области личных секретов становятся достоянием зрителей. Как когда-то в детской или на чердаке, или в сарае она собирала различные вещи, так теперь она таким же образом собирает из различных объектов свой собственный мир, исключительно буйно разросшийся.

Между миром собственноручно созданных текстильных объектов и миром переживаний прошлого много сходного. Тогда и сейчас присутствует желание проникнуть, пробраться в особое пространство, которое бы охраняло, оберегало, защищало от ненавистного мира. Это вожденное пространство было бы тем магическим местом, в котором можно существовать без контактов с окружающими людьми.

Возможно это святилище, храм или другое подобное место, предназначенное для того, чтобы наполниться новой энергией и отправиться к новым свершениям. Именно поэтому в произведениях М.

Абаканович постоянно происходят метаморфозы структурных построений, в одних случаях элементы множатся и приумножаются, развиваются, увеличиваются в объеме, в других, — происходит распад вплоть до полного исчезновения формы, в-третьих мы наблюдаем экспансию одной формы другой.

В 1972 г. был представлен "Черный инвайронмент" (1971), в котором были расположены манекены из толстой проклеенной мешковины. В данном случае черный цвет произведения подчеркивает красоту крупнозернистой текстуры и пластичность силуэтов объемно-пространственных форм. Существенным достижением явилось новое психологически обостренное воздействие произведения на зрителя, который, передвигаясь в пределах этого инвайронмента, с живым интересом наблюдает динамично меняющиеся образы.

Точно выверенные пропорции, найденные очертания силуэтов и их сочетания определяют выразительность произведений, однако, они обладают способностью к изменениям в зависимости от антуража, от расположения окружающих их художественных объектов, представляющих собой среду. Объемно-пространственная таписсерия совершенно по-разному воспринимается в выставочном зале и на лоне природы, отдельно или в ансамбле. Огромную роль здесь играет контекст. Но, несмотря на это, объекты таписсерии образуют внутреннее единство, они близки друг другу по своей природе, потому что они принадлежат одному биологическому виду, одной семье. То какими они будут сегодня и какими они будут восприниматься завтра, на близком расстоянии или на далеком, зависит от воли польского таписсера, который всегда по-новому решает пространство.

Если "Манекены"(1971), еще обладали головами, то впоследствии М. Абаканович все человеческие фигуры создает без голов или головы располагает отдельно. Так, в крупных, стоящих прямо на полу монументальных головах из цикла "Альтерация" (1974—1976) художница демонстрирует изменения, которые, по ее мнению, происходят с человеком под влиянием повреждающих его личность воздействий.

С 1975 г., со времени проведения 7-й биеннале, главенствующую роль на выставке в Лозанне начал играть экспериментальный текстиль. Наибольшее развитие стал получать язык символов и отвлеченных понятий, способный полнее выразить субъективно-личностные позиции авторов. На этой биеннале М. Абаканович впервые показала свой опус "Сидящие фигуры" (1975). Это цикл из двенадцати объемных человеческих фигур, выполненных из мешковины и шнура. Текстильные скульптуры в одинаково безжизненных

позах восседали на хрупких металлических рамах, символизируя апофеоз распада формы, пластики, материи, наконец, личности. Тему страхов и страданий продолжают матерчатые статуи "Андрогин" (1984—1985), сидящих на деревянных носилках и повозках. Автор писала, что это рефлексия по поводу обстоятельств, формирующих различные состояния человека.

В многофигурной композиции "Толпа" (1987) М. Абаканович пытается найти корни подсознательного поведения людей и их постоянной борьбы со всевозможными страхами. В результате экспериментов с текстилем, проводимых М. Абаканович, имидж таписсерии кардинально изменился. Ее антропоморфные таписсерии не вызывают ассоциаций с традиционными коврами, а придают таписсерии статус мягкой скульптуры.

Н. А. Федоровская

К ВОПРОСУ О ВОСПОМИНАНИЯХ В МЮЗИКЛЕ Э.Л. УЭББЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»

В мире современной популярной музыки мюзикл Э.Л. Уэббера «Призрак оперы», написанный совместно с Ч. Хартом и Р. Стилгоу и поставленный в Лондоне в 1986 году занимает особое место [17]. Источником послужил одноименный роман, написанный в 1910 году известным французским писателем и журналистом Г. Леру [3]. Сюжет мюзикла повествует о трагической неразделенной любви к оперной певице Кристине Даэ таинственного Призрака, живущего в подвале оперного театра Популер и обладающего исключительными талантами в сочетании с несовместимой с жизнью в обществе внешностью.

Этот мюзикл хорошо известен и любим не только поклонниками мюзиклов и классической традиционной оперной музыки, но и массовым слушателем и зрителем, вот уже более 25-лет наполняющим залы для просмотра этой постановки. Популярность мюзикла, его нацеленность на широкую аудиторию привели к созданию большого числа популярных монографий и очерков [4, 12, 16], тогда как серьезных исследований об этом произведении все еще недостаточно. В последние годы ситуация постепенно меняется, появляются работы Дж. И. Хогла, Дж. Снелсона, отечественных исследователей Е. Ан-

друщенко, А. Сахаровой, Ф. Игнатъева, а также автора [1, 2, 4–11, 13, 15]. Среди широкого круга вопросов, которые рассматриваются в мюзикле, особое место занимает широко используемый здесь прием смысловых, сюжетных воспоминаний, которые играют значимую роль в мюзикле. Рассмотрим несколько показательных примеров, показывающих на предмет выяснения значения этого приема в мюзикле.

С этим приемом слушатель встречается уже в самом начале мюзикла, когда в Прологе во время торгов реквизитом сторевшего театра Популер семидесятилетний Рауль выкупает афишу оперы «Ганнибал» Шаломо и найденную в подвалах театра музыкальную шкатулку из папье-маше со встроенной шарманкой и фигуркой бьющей в тарелки обезьянки в персидских одеждах.

Рауль, рассматривая приобретение, предается размышлениям: «*A collector's piece indeed / Every detail exactly as she said. / She often spoke of you, my friend, your velvet lining and your figurine of lead. / Will you still play when all the rest of us are dead?*» [Действительно коллекционная вещица / Каждая деталь абсолютно такая, как она говорила. / Она часто вспоминала о тебе, мой друг, твою вельветовую обивку и статуэтку из свинца. / Будешь ли ты все еще играть, когда всех нас не будет?] [17, с. 2].

Зритель еще не знает, о ком вспоминает Рауль, и только по ходу развития сюжета можно догадаться, что речь идет о главной героине – Кристине Даэ (Christine Daaré). Контекст свидетельствует: той, о ком вспоминает герой, уже нет среди нас. Это подчеркивается использованием в тексте формы прошедшего времени и звучащим в конце фразы риторическим вопросом.

Появившись впервые, этот прием, который можно условно обозначить как «воспоминание героя», по началу не привлекает особого внимания, воспринимаясь как дань сюжету, введение в курс дела слушателей и как часто это бывает в разделах пролога готовит основное действие. Однако эпизод со шкатулкой будет иметь продолжение и станет одним из стержневых моментов мюзикла.

Следующим примером использования сюжетных воспоминаний становится сцена в артистической комнате, куда Кристина возвращается после своего триумфа на премьере оперы Ганнибал «Шаломо». Героиня в номере «Ангел Музыки» рассказывает лучшей подруге Мег Жири о своем таинственном незримом учителе вокального искусства, благодаря которому у нее открылся необыкновенный голос: «*Father once spoke of an angel, / I used to dream he'd appear / Now as I sing, I can sense him / And I know he's here. / Here in this room he calls me softly. /*

Somewhere inside... hiding.../ Somehow I know he's always with me / He the unseen genius» [17, с. 38-39].

Заложенный в начале сцены круг воспоминаний об Ангеле Музыки продолжается в следующем номере «Малышка Лотти». На сцене появляется новый персонаж – Рауль де Шаньи – новый покровитель Оперы, в котором Кристина узнает мальчика, который когда-то был с ней дружен и даже прыгнул в воду за ее красным шарфом.

Рауль называет Кристину малышкой Лотти, но в мюзикле никак не поясняется причина возникновения этого прозвища. Истоки его кроются в романе Г. Леру. Отец Кристины рассказывал в детстве ей и Раулю сказку о талантливой девочке Лотти, которой пел перед сном Ангел Музыки, посещающий великих музыкантов. Маленькой Кристине очень хотелось быть похожей на эту сказочную девочку, хотелось, чтобы и к ней пришел ангел, и отец пообещал ей это. В мюзикле детали опускаются, сохраняется лишь детская мечта Кристины об Ангеле Музыки.

Учитывая то, что в романе описание внешности Лотти совпадало с обликом Кристины, Рауль ассоциировал ее с персонажем этой сказки. Это позволило либреттистам наделить героиню детским прозвищем:

«Little Lotte, let her mind wander. / Little Lotte, thought / Am I fonder of dolls or of goblins of shoes, / Or of riddles of frocks, or of chocolates? / “No, what I love best” Lotte said / “is when I'm asleep in my bed / and the Angel of Music sing songs in my head.”» [Малышка Лотти мечтала. / Малышка Лотти размышляла: / «Люблю я больше кукол или гоблинов, туфли, / или загадки, платья или шоколадки?» / «Нет – что я люблю больше» – сказала Лотти – / «Когда я сплю в своей постели / и Ангел Музыки поет мне песни в моей голове.»] [17, с. 43-44].

Так, в мюзикле впервые появляется образ Ангела Музыки, который был достаточно подробно описан в романе Леру, а в мюзикле подается через ключевые образы, преломленные сквозь круг воспоминаний.

В месте с тем этот номер имеет ассоциативно смысловую связь с рассказом Кристины об Ангеле. Благодаря общему воспоминанию, рассредоточенному между двумя вокальными номерами создается широкий круг воспоминаний и возникает эффект смыслового продолжения.

Еще одним интересным примером использования воспоминаний в мюзикле становится сцена в Логове Призрака, когда утром Кристина вспоминает события прошлой ночи, когда главный герой увез ее из артистической комнаты в свой подземный мир. Кристина просыпает-

ся под звуки музыкальной шкатулки, той самой, которую в Прологе выкупил много лет спустя Рауль де Шаньи, и в номере «Помню» (I Remember) с трудом вспоминает события прошлой ночи: огни вокруг озера, лодку, человека в ней. «I remember there was mist. / Swirling mist upon a vast glassy lake. / There were candles all around / And on the lake there was a boat / And in the boat there was a man.» [Помню, что повсюду был туман, / Клубящийся туман над громадным, зеркальным озером / Было все вокруг в свечах / И на озере была лодка, / И в той лодке был человек.>] [17, с. 69-70].

В этом эпизоде наблюдается эффект двойного воспоминания. В первом случае Кристина вспоминает события прошлой ночи, ее воспоминания несут в себе функцию прояснения сюжета, через эти слова показано восприятие Кристины происходящего.

Кроме того, в этом эпизоде снова фигурирует музыкальная шкатулка, появление которой задействует уже воспоминания зрителей, которые мысленно переносятся на мгновение к Прологу и воспоминаниям Рауля. Тем самым с Пролога протягивается своеобразная смысловая арка, проясняющая воспоминания Рауля, так как именно в этом эпизоде мюзикла Кристина впервые видит музыкальную шкатулку с обезьянкой, звуки которой пробудили ее в Логове Призрака и стали ассоциироваться с главным героем и местом его обитания.

Следующая серия воспоминаний Кристины звучит в сцене, когда она уводит Рауля на крышу Оперы в номере «Зачем ты привела нас сюда?» (Why Have You Brought Us Here?). Кристина, находящаяся в состоянии непонятного безумия и слепого ужаса, и пытающийся ее успокоить Рауль, который не понимает причины странного поведения подруги. Девушка говорит, что всему виной Призрак Оперы, что именно он убил Буке, и что он будет убивать снова и снова и в конце концов убьет ее.

Рауль пытается убедить Кристину в том, что Призрака не существует, что истории о нем – всего лишь страшные сказки, но в ответ в номере «Рауль, я была там» (Raoul, I've Been There) слышит жуткий рассказ о посещении Логова и знакомстве с его хозяином:

«Raoul, I've been there, / To his world of unending night. / To a world where the daylight dissolves / Into darkness, / Darkness, / Raoul, I've seen him! / Can I ever forget that sight? / Can I ever escape from that face, / So distorted, deformed, it was hardly a face / In that darkness, / Darkness.» [Рауль, я была там, / В его мире бесконечной ночи. / В мире, где дневной свет растворяется / Во мраке, / Мраке. / Рауль, я видела его! / Смогу ли я когда-нибудь забыть ту внешность? / Смогу ли я когда-нибудь спастись от того лица, / Настолько искаженного, де-

формированного, / Что едва ли его можно назвать лицом, / В том мраке, / Мраке.] [17, с. 135-136].

Единственным приятным воспоминанием был голос этого монстра и его необыкновенная музыка, которая увлекла и зачаровала Кристину:

«But his voice filled my spirit / With a strange, sweet sound. / In that night there was music in my mind / And through music my soul began to soar! / And I heard as I'd never heard before.» [Но его голос наполнил мою душу / Удивительным, сладостным звуком. / В той ночи музыка была в моей душе, / И с той музыкой мой дух начал парить! / И я услышала то, что никогда не слышала прежде.] [17, с. 136-137].

Обратим внимание на двойственность воспоминаний героини, сочетающих ужас перед внешностью и одновременное восхищение его голосом. В словах Кристины словно концентрируется сущность трагедии главного героя, внешность которого ставит непреодолимые преграды для восприятия его внутренней сущности.

Одним из ключевых мест мюзикла становится сцена рассказа мадам Жири о прошлом Призрака Оперы. В начале второго действия Призрак внезапно является на бал-маскарад, приносит партитуру своей оперы «Дон Жуан торжествующий» и угрожает собравшимся. Рауль осознает, что Призрак действительно существует и представляет реальную угрозу, и пытается выяснить правду об этом существе. Он расспрашивает балетмейстера в номере «За кулисами». Жири сначала отказывается отвечать на любые вопросы, но, уступая настоятельным просьбам виконта, несмотря на свой страх, решает поведать ему все, что ей известно о главном герое:

«Very well. It was years ago. There was a travelling fair in the city. Tumblers, conjurers, human oddities... And there was... I shall never forget him: a man... locked in a cage... A prodigy, monsieur! Scholar, architect, musician... And an inventor, too, monsieur. They boasted he had once built for the Shah of Persia, a maze of mirrors... A freak of nature more monster than man. And then he went missing, he escaped. They never found him, it was said he had died. The world forgot him but I never can, For in this darkness I have seen him again.» [Хорошо. Это было несколько лет назад, когда в город приезжал балаган. Акробаты, фокусники, театр человеческих диковинок. И там был... я никогда не забуду его: человек... запертый в клетке... Гений, месье! Ученый, архитектор, музыкант... и изобретатель тоже, месье. Они хвастались, что он однажды построил зеркальный лабиринт для персидского шаха... Причуда природы, больше монстр, чем человек. И затем он пропал без вести, он убежал. Они не нашли его, было сказано, что он

умер. Мир забыл о нем, но я не смогла. В этой темноте, я увидела его снова.] [17, с. 186-189].

Благодаря этому рассказу Рауль делает утешающий его вывод, что Призрак не привидение, с которым невозможно бороться, а всего лишь человек.

Здесь важно отметить, что воспоминания вновь связаны непосредственно с главным героем. Эти воспоминания помогают пролить свет на характер Призрака и проясняют зрителям причины его столь неординарного поведения и отрицательного отношения к обществу. Познавший на себе человеческую жестокость главный герой старается отомстить, заставить окружающих подчиняться своей воле.

Следующий эпизод с воспоминаниями появляется в сцене «На кладбище». Кристина, после того как Директора и Рауль потребовали от нее участия в постановке оперы для поимки Призрака, отправляется на кладбище к могиле своего отца, чтобы подумать по поводу правильности своего выбора и обрести уверенность в своем решении. Девушка вспоминает, что малышка Лотти мечтала об Ангеле, отец обещал дочери послать Ангела Музыки, который поможет ей овладеть искусством, тот, кого она встретила, приняв за Ангела, действительно ей помог. Но теперь ее жизнь изменилась, в нее пришла любовь, и появилась возможность изменить судьбу.

В номере «Хотела бы я, чтобы ты каким-либо образом оказался здесь снова» (*Wishing You Were Somehow Here Again*) девушка просит отца простить ее и дать возможность жить дальше так, как ей хочется:

«You were once my one companion, / You were all that mattered. / You were once a friend and father, / Then my world was shattered. / Wishing you were somehow here again, / Wishing you were somehow near. / Sometimes it seemed if I just dreamed / Somehow you would be here. / Wishing I could hear your voice again, / Knowing that I never would. / Dreaming of you won't help me to do / All that you dreamed I could. / Three long years I've knelt in silence / Held your memory near me. / Three long years of murmured sorrows / Willing you to hear me. / Too many years fighting back tears, / Why can't the past just die? / Wishing you were somehow here again, / Knowing we must say goodbye. / Try to forgive, teach me to live, / Give me the strength to try. / No more memories, no more silent tears! / No more gazing across the wasted years, / Help me say goodbye.» [Ты был когда-то моим единственным спутником. / Ты был всем, что имело значение. / Ты был когда-то другом и отцом. / Потом мой мир был разрушен. / Хотела бы я, чтобы ты каким-либо образом оказался здесь снова. / Хотела бы я, чтобы ты так

или иначе был рядом. / Иногда мне кажется, достаточно только по-мечтать, и ты окажешься здесь. / Хотела бы я услышать твой голос снова, зная, что этого никогда не будет. / Грезы о тебе не помогут воплотить мне / Все твои мечты о том, кем я могла бы стать. / Три долгих года я преклоняю колени в тишине, / Ведомая памятью о тебе. / Три долгих года шепчущей скорби. / Готов ли ты услышать меня? / Слишком много лет сдерживала слезы. / Почему прошлое не может просто уйти? / Хотела бы я, чтобы ты каким-либо образом оказался здесь снова. / Знаю, мы должны проститься. / Постарайся простить, научи меня жить, / Дай мне сил попытаться. / Довольно воспоминаний, / Довольно беззвучных слез, / Довольно пристально смотреть сквозь потраченные впустую годы. / Помоги мне сказать прощай.] [17, с. 224-228].

Воспоминания об отце также вызваны образом Ангела-Призрака. Для того, чтобы освободиться от Ангела музыки, Кристина прощается с памятью об отце и просит его простить ее за то, что она не сможет воплотить те замыслы, которые он лелеял, предопределяя своей дочери музыкальную карьеру. Образ отца здесь тесно переплетаются с образом Ангела и Призрака, все трое принадлежат миру искусства и музыки, из которого стремится уйти Кристина.

Финал мюзикла приносит интересную параллель воспоминаний о семье, но теперь зрители становятся свидетелями воспоминаний самого Призрака. Когда он после своего разоблачения на сцене во время постановки «Дон Жуана» похищает Кристину, между героями происходит словесная дуэль. Немного опомнившись, героиня, подавляя наполняющий ее страх, негодуяще вопрошает:

«Have you gorged yourself / At last in your lust for blood? / Am I now to be prey / To your lust for flesh.» [Насытил себя наконец / В своей жажде крови? / И теперь я должна стать жертвой / Страсти твоей плоти?] [Webber, Hart, Stilgoe, 2010, с. 272]. Призрак отмалчивается, но затем сухо ей отвечает: «That fate, which condemns me / To wallow in blood, / Has also denied me / The joys of the flesh. / This face, the infection / Which poisons our love.» [Та судьба, что обрекла меня / Купаться в крови, / Также отказала мне / В радостях плоти. / Это лицо стало инфекцией, / Которая отравила нашу любовь.] [17, с. 272-273].

Слова Кристины воскресили в его сознании самые тяжелые воспоминания, которые герой хранил глубоко внутри себя: «This face, which earned / A mother's fear and loathing. / A mask my first / Unfeeling scrap of clothing.» [Это лицо, которое заслужило Страх матери и отвращение, Маска моя первая Бесчувственный клочок одеяния [Webber, Hart, Stilgoe, 2010, с. 273].

Воспоминания о матери, отвергнувшей главного героя, идут параллельно с воспоминаниями Кристины об отце, который был для нее самым близким другом. Родители в этом контексте становятся символом отношения общества к героям, если Кристина живет в мире людей, который ее принимает, то Призрак изначально с рождения стал изгоем. Отторжение матери от сына, является одним из самых страшных и мучительных для героя воспоминаний. Больше он не вспоминает в мюзикле.

После драматической сцены пленения Рауля, пришедшего спасти любимую и шантажа Призрака, который поставил Кристины перед выбором – разделить с ним жизнь и тем самым спасти Рауля, либо отказаться и обречь любимого на смерть. Кристина на мгновение задумывается, но затем медленно, но решительно приближается к Призраку и сначала спокойно, а затем с все возрастающим чувством произносит: «Pitiful creature of darkness, / What kind of life have you known? / God gives me courage to show you / You are not alone.» [Несчастное создание мрака, / Какую же жизнь ты знать мог? / Бог даст мне мужество показать тебе, / Что ты не одинок.] [17, с. 286-287]. С этими словами она целует его.

Здесь появляется последнее значимое воспоминание, которое заключено в риторических вопросах главной героини. Кристина спрашивает, какую же жизнь мог знать главный герой. Завершающим аккордом в комплексе воспоминаний мюзикла становятся слова Призрака о Маскараде, когда он поет вместе с музыкальной шкатулкой, которая внезапно начала играть в тот момент, когда герой остался один в Логове.

Мелодия шкатулки вместе со словами героя звучат как своеобразный эпилог, возвращение истории к своему началу по структуре мюзикла и одновременно возвращение героя к исходному состоянию, когда он снова оказался в мире маскарада и масок, где миру людей проще воспринимать лишь внешнюю сторону.

Таким образом, прием воспоминание героя используют несколько персонажей мюзикла – Кристина, Рауль, мадам Жири, Призрак. Эти воспоминания дополняют сюжетную линию, повествуя о событиях, которые остались за рамками сюжета. Они раскрывают образ самого вспоминающего, который через этот прием передает свое отношение к происходящему, показывает свой внутренний мир. Воспоминания объединяют в единое семантическое пространство памяти прошлое-настоящее-будущее, проясняют причинно-следственную связь событий.

Главной особенностью вводимого в мюзикл приема становится то, что все воспоминания в той или иной степени связаны непосредственно с главным героем. Начиная с музыкальной шкатулки в Прологе, ассоциирующейся у Рауля с Кристиной, а через нее с Призраком, через образы Ангела музыки и отца Кристины, воспоминания о Призраке Кристины и рассказ мадам Жири, к воспоминаниям о своей судьбе и прошлом самого Призрака и риторическая апелляция к прошлому главного героя Кристины в финале. Через воспоминания персонажей мюзикла образ главного героя раскрывается во всей своей полноте, становится понятной его истинная драма, которая связана не с неразделенной любовью к Кристине, а с одиночеством и отторжением окружающей героя из-за его внешности.

Литература

1. Андрущенко Е.Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Исследование. Ростов-на-Дону: Книга, 2007.
2. Игнатъев Ф.И. Эндрю Ллойд Уэббер как феномен современной художественной культуры: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004.
3. Леру Г. Призрак Оперы. М.: Азбука, 2011.
4. Сахарова А.В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2008.
5. Федоровская Н.А. Влияние внешнего облика на формирование художественного образа главного героя мюзикла Э.Л. Уэббера «Призрак оперы» // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2013. № 8 (83). С. 65-69.
6. Федоровская Н.А. Концепция «Музыки Ночи» в мюзикле Э.Л. Уэббера «Призрак оперы» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, № 5 (31), 2012. ч.1. С.183-187.
7. Федоровская Н.А. Музыкально-риторические фигуры *catabasis* и *anabasis* в характеристике Призрака в мюзикле Э.Л. Уэббера "Призрак оперы" [Текст] / Н. А. Федоровская // Музыковедение [Текст]. – 2013. – №2. – С.3-9.
8. Федоровская Н.А. Мюзикл Э.Л. Уэббера «Призрак Оперы» в конструкциях и концепциях. Владивосток: изд-во ДВФУ, 2014.
9. Федоровская Н.А. Роль *circulatio* в концепции маскарада в мюзикле Э.Л. Уэббера "Призрак Оперы" //Музыка и время № 12, 2013 С. 10-14.
10. Федоровская Н.А. Роль маски в формировании художественного образа главного героя мюзикла Э.Л. Уэббера «Призрак оперы»// Театр и музыка в современном обществе: материалы международного симпозиума, 17-20 апреля 2013 г. – Красноярск: изд-во КГУКИ, 2014. С.123-126

К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ ШУМОВЫХ ЭФФЕКТОВ (НА ПРИМЕРЕ «БЕЛОГО ШУМА»)

Белый шум (БШ) является в настоящее время одним из наиболее популярных объектов компьютерного исследования шумовых эффектов, в том числе для современной компьютерной композиции. Как известно, БШ является стационарным случайным процессом, спектральная плотность мощности которого не зависит от частоты [3]. Это позволяет рассматривать данный шумовой эффект как некоторый пример развитого сонористического звучания.

Исследование характеристик белого шума, представленного в виде узких частотных полос, позволяет поставить вопрос об особенностях самоорганизации шумовых эффектов как функции частоты. Частотные полосы, или т. н. полосовые фильтры, могут быть сформированы на основе применения процессора «эквалайзер» в рамках программы – музыкального редактора Sound Forge [6].

Электронный параметрический эквалайзер в рамках данной программы уширение полосы частот до 0.1 октавы (что составляет 120 центов). Нами был сформирован «белый шум» с наличием опорных частот около 20 Гц, 330 Гц и 4186 Гц, что соответствует субконтроктаве, первой и пятой октавам фортепианной клавиатуры. Частотные полосы около данных опорных значений составили соответственно около 1 Гц, 24 и 210 Гц.

Исследование полученных эквализированных вариантов БШ было проведено на основе авторской компьютерной музыкально-статистической модели MQS (версия 4. 1). Модель вычисляет ряд статистических и динамических характеристик музыкального сигнала, не доступных традиционному слуховому анализу [5].

К данным характеристикам принадлежат энтропия динамической системы и интеграл корреляции (или количество термодинамических состояний). Обсудим физический смысл рассматриваемых переменных.

Понятие энтропии, пришедшее в нелинейную динамику из статистической физики [1], является достаточно многогранным и допускает различные варианты представления; в данной работе рассматривается *энтропия динамической системы (ЭДС)*. Данная переменная может быть найдена как логарифм интеграла корреляции (или числа

термодинамических состояний). Как связан интеграл корреляции с понятием информационного сигнала?

Информационный, в том числе музыкальный сигнал рассматривается, как правило, в координатных осях «время – амплитуда»; при этом «размер» записанного сигнала оказывается достаточно значительным. Можно ли исключить зависимость от размера сигнала при сохранении его основных свойств?

Для этого, очевидно, необходимо перейти к неявной зависимости от времени; подобный переход помещает исследуемый объект в т. н. фазовое пространство. Иначе говоря, по обеим линейно независимым осям двумерного представления откладываются значения одного и того же сигнала; различие состоит в том, что относительно каждой из осей сигнал получает небольшой сдвиг по времени (или смещение по фазе, выраженное в радианной мере).

Количество значений сигнала, откладываемых по осям координат (или длина выборки), является фиксированным. В нашем случае длина не превышает 20 тыс., что связано с возможностями вычислительной техники.

Исследуем особенности фазового отображения. Для этого найдем координаты точек, из которых оно состоит, и определим расстояния от каждой точки до всех остальных, после чего сгруппируем полученные расстояния (или значения *метрики*) по величинам. Это даст нам распределение метрики. Для любого оцифрованного музыкального сигнала подобное распределение представляет собой быстро пульсирующую функцию, обладающую, как правило, исключительно сложной топологией. Данная топология порождается т. н. шумами квантования, возникающими в процессе оцифровки сигнала и обладающими в значительной степени случайной природой.

Перейдем к графическому представлению результатов компьютерных экспериментов. Помимо энтропии H_2 , рассчитываются переменные Dim_2 и $Plmq$, а также функция автокорреляции $Mcorr$. Кратко охарактеризуем три последних величины.

Знание H_2 дает возможность определить т. н. корреляционную (или фрактальную) размерность фазового отображения $Akoeff$ как тангенс угла наклона прямой, «сглаживающей» возможные колебания графика H_2 , к горизонтальной оси координат. Таким образом, корреляционная размерность по своему смыслу носит характер некоторого осреднения. Однако вместо осредненных величин можно найти мгновенные характеристики. Переменная Dim_2 является именно такой характеристикой. Отметим, что среднее значение Dim_2 совпадает с

Акоэфф, а сама данная величина характеризуется наличием высокочастотных пульсаций.

Несколько более сложным является смысл переменной P_{lmq} : это – плотность вероятности пульсаций метрики, рассмотренной выше. По физическому смыслу P_{lmq} – статистика оцифрованного музыкального сигнала, или статистика квантованных объектов.

Функция автокорреляции определяется численно как интеграл по временному отрезку от произведения значения сигнала и того же значения сигнала, имеющего смещение по фазе; полученные значения интеграла отнесены к величине временного отрезка.

Кратко обсудим результаты численных экспериментов. На рис. 1 представлены H_2 , Акоэфф, Dim_2 , P_{lmq} и M_{cong} для опорной частоты 20 Гц (нота «ля», субконтроктава), являющейся центром полосы шириной в 1 Гц:

Из данного рисунка следует, что H_2 – практически линейная функция (горизонтальная ось – логарифм масштаба расстояний, или метрики). Вертикальный участок связан с особенностями компьютерной реализации и не несет смысловой нагрузки. График H_2 и «сглаживающая» наклонная, построенная по методу наименьших квадратов, достаточно близки; однако следует отметить, что эти прямые не сливаются. Более того, вначале сглаживающая наклонная расположена ниже H_2 , а затем – выше; следовательно, данные прямые имеют точку пересечения. Корреляционная размерность близка к 1. 133.

График Dim_2 имеет характерный излом, т. е. функция не является монотонной. Наличие максимума свидетельствует о существенной неоднородности сигнала на различных масштабах метрики; причина излома – в пересечении графиков H_2 и наклонной. До точки пересечения график Dim_2 возрастает, после – начинает убывать. Особенности P_{lmq} свидетельствуют о том, что для белого шума, представленного только низкочастотной частью спектра, преобладают микропульсации метрики; последнее указывает на преобладание минимальных значений метрики, что подтверждается нашими экспериментами.

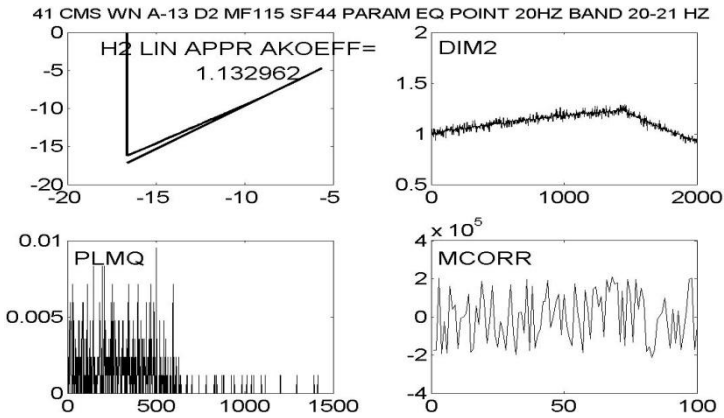


Рис. 1. H2, Dim2, Plmq, Mcoff для опорной частоты 20 Гц

На рис. 2 представлены аналогичные переменные для опорной частоты 330 Гц (нота «ми», первая октава), являющейся центром полосы 318-342 Гц.

H2 – также практически линейная функция, пересекающаяся с наклонной. Корреляционная размерность близка к 1. 135. Излом графика Dim2 выражен более ярко. Plmq, в отличие от рис. 1, стремится к равномерному распределению, масштаб Plmq несколько меньше. Характер поведения переменных для опорной частоты 4186 Гц (нота «до», пятая октава), являющейся центром полосы 4081- 4291 Гц близок к рис 2. Отметим, что функция автокорреляции не имеет каких-либо качественных особенностей в зависимости от значений опорной частоты.

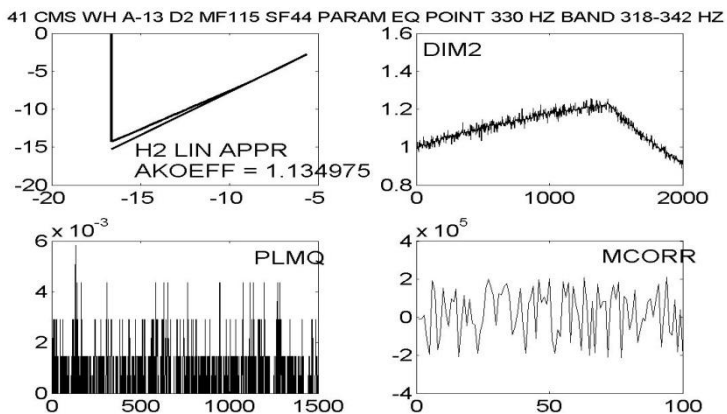


Рис. 2. H2, Dim2, Plmq, Mcoff для опорной частоты 330 Гц

Проведенный анализ показывает следующее:

1) Энтропия H2 сравнительно мало зависит от выбранной опорной частоты, являясь во всех случаях практически линейной функцией.

2) Быстро пульсирующая переменная Dim2 проявляет слабую зависимость от частоты. Это выражается в различном характере «излома» графика: на рис. 2 данный излом выражен более заметно. Наличие максимума функции связано с неоднородностью сигнала на различных масштабах метрики, что проявляется в пересечении графиков H2 и «сглаживающей» наклонной.

3) Плотность вероятности Plmq проявляет наибольшую зависимость от частотного диапазона. Для низкочастотной области характерно преобладание микропульсаций, для средних частот все возможные пульсации практически равновероятны.

В чем проявляет себя процесс самоорганизации для шумовых эффектов? Как известно, данный процесс характеризуется наличием определенных параметров, которые, изменяясь, свидетельствуют о тех или иных особенностях рассматриваемого процесса.

Как нам представляется, одним из подобных параметров может выступать расстояние между точками фазовых реконструкций, или метрика, речь о которой шла выше. Дело в том, что практически все рассмотренные переменные являются функциями данной величины. Следовательно, различия данных переменных, зафиксированные для разных частотных диапазонов, являются следствием особенностей фазовых реконструкций. Однако музыкально-психологическое вос-

приятие шумовых сигналов зависит от их свойств и, следовательно, от особенностей метрики.

Таким образом, восприятие белого шума сохраняет свои основные свойства в том числе и при узкополосной реализации. Однако для особо низких частот характерно некоторое «вырождение» БШ, проявляющееся в преваливании минимальных значений метрики.

Литература

1. Ландау Л.Д., Лифшиц Е.М. Теоретическая физика. Статистическая физика. Том V. Издание 2-е, переработанное. М., Издательство «Наука», 1964. — 568 стр. с илл.
2. Современные проблемы нелинейной динамики / Г.Г. Малинецкий, А.Б. Потапов. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: УРСС, 2002. — 358 с.
3. Сергиенко А. Б. Цифровая обработка сигналов: Учебник для вузов. 2-е изд. — СПб.: Питер, 2007. — 451 с.: ил.
4. Стрелков С. П. Введение в теорию колебаний. Учебник. 3-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань», 2005. — 440 с. — (Учебник для вузов. Специальная литература).
5. Филатов-Бекман С. А. Компьютерно-музыкальное моделирование: Учебное пособие для высшей школы. — М.: ООО «Сам полиграфист», 2015. — 160 с.: ил., нот.
6. Цоллер С. А. Создание музыки на ПК: от простого к сложному. — СПб.: БХВ-Петербург, 2005.— 320 с.: ил.

А. С. Харитонов

ТРОЙНАЯ ЗОЛОТАЯ СПИРАЛЬ РАЗВИТИЯ СЛОЖНЫХ СИСТЕМ С ПАМЯТЬЮ О ПРОШЛОМ

Тема конференции «Память в искусстве и науке» затрагивает, на наш взгляд, и проблему единого описания систем в искусстве и науке, которая обсуждается активно в России, начиная с середины 19 века. Она касается поиска альтернативы известной в науке модели материальной точки, в которой пренебрегают памятью в сложных системах, но с помощью которой установлены известные законы статистической механики и термодинамики, благодаря которым достигнут современный научно-технический прогресс. Проблема памяти остаётся актуальной потому, что законов физики оказалось недостаточно, чтобы отличить живой организм от косного тела (Л.А. Блюменфельд) и описать эволюцию общества (К. Маркс, П. Сорокин). Кроме того, известные законы не описывают многие физические свойства и взаимодействие макромолекул, которым свойственна «линейная память» (И.М. Лифшиц). Но макромолекулы входят в структуру известных

живых организмов. Поэтому перед наукой стала проблема описания сложных систем, не сводимых к модели материальной точки и для которых необходимо учитывать память о прошлых состояниях.

В наших работах [1–5] предложено учитывать память о предыдущем состоянии сложной системы с помощью золотой пропорции дополнительно к известным законам статистической механики. Представления о памяти, золотой пропорции и красоте могут быть взаимосвязанными в холистической теории. Ибо золотая пропорция давно используется в произведениях искусства, архитектуре, живописи, музыке и поэзии. С ней часто связывают закон Предустановленной гармонии, общее дело, высшее благо, к которым стремятся системы, поглощающие и преобразующие энергию, и помнящие возникшие ранее их состояния. Если произведения искусства по золотой пропорции - это дело рук и ума человека и хранятся в истории и памяти людей, то оптимальная организация, да и функционирование самого человека по тройной золотой спирали – вполне может быть закономерностью, которую целесообразно использовать при формировании будущего гармоничного общества.

В наших исследованиях показано [5], что есть два способа выживания сложных систем: путём их стремления к состоянию равновесия по золотой пропорции, упрощая и фиксируя их структурные параметры или же усложняя и перестраивая их. Первый способ можно описывать статистическим выражением второго закона термодинамики для замкнутых систем (на модели материальной точки).

Замкнутые термодинамические системы предполагают постоянство энергии, так же как и постоянство их структурных параметров, и постоянство доступных состояний. Упрощение и фиксация их структурных параметров удовлетворяют модели материальной точки.

Второй способ выживания сложной системы требует учёта памяти об её организации, её предыдущих состояниях, для чего необходима разработка новой теории на иных исходных постулатах, гипотезах и понятиях для описания системы, поглощающей и преобразующей солнечную энергию.

Именно к такой системе относится наше представление об её развитии по тройной золотой спирали. Понятие силы, определённое для модели материальных точек, не применимо для нашей системы, имеющей память о своих предыдущих состояниях. Поэтому мы это понятие берём в кавычки, имея в виду только его аналогию с понятием физической силы, как причины изменения состояний сложной системы.

Тройная золотая спираль представляет собой один из вариантов развития метода Фибоначчи. Ряд Фибоначчи известен с 1202 года. С его помощью можно описывать развитие сложных систем к равновесию по золотой пропорции. Роль золотой пропорции в науке рассмотрена Л. Пачоли в книге «Божественная пропорция» (1509 г.), совместно с Л. да Винчи. К важнейшим теоретическим признакам метода Фибоначчи мы относим принципы целостности и тройственности модели природы, а также потребность описывать их измеряемые параметры во внутренней системе отсчёта. Существо процесса развития природы по спирали отметили ещё Б. Спиноза и И.-В. Гёте. В арифметике Магницкого (1703 год) отмечено, что «арифметика политика» (управления) строится на аксиомах троичности, а арифметика логики (материальных точек) на аксиомах двоичности. Описание саморазвития общества в археологическую эпоху (по методу Фибоначчи) рассмотрено Ю.Л. Щаповой в 2011 году. Развитие метода Фибоначчи можно видеть в трудах С.Х. Арансона и А.П. Стахова (2015 год).

Однако ещё Н.В. Бугаев писал в 1903 году, что для последовательного использования законов гармонии по золотой пропорции в естествознании необходимо разработать аритмологию, науку о разрывных функциях. Изменение состояний системы и доступности пространства событий можно характеризовать разрывными функциями и памятью о её предыдущих состояниях, которые не учитываются с помощью известных гладких функций. Необходимость разработки статистики немарковских процессов, учитывающих память, рассматривал П.А Некрасов, 1903 год. Н.А. Умов писал в 1902 году, что необходимо разработать иную модель равновесия физических систем, учитывающую их структурные параметры, позволяющую исследовать работу живых организмов против второго закона термодинамики. Ибо модель материальной точки справедлива, если в рассматриваемом опыте пренебречь структурными параметрами, свойственными жизненному циклу тел.

Мы обращаем внимание, что выбор исходной модели равновесия системы играет определяющую роль в теории, так как в выбранной модели уже присутствуют переменные параметры системы и направление её эволюции: то, к чему релаксирует система, после возмущения, согласно второму началу термодинамики.

Так, модель равновесия системы по золотой пропорции содержит в качестве переменных структурные параметры жизненного цикла системы и её составных частей. Из неё следует, что, после возмущения, система должна стремиться к гармонии отношений для после-

дующих структурных параметров и состояний, к своей оптимальной по энергии организации.

В модели же равновесия вещества поровну, как в модели равновесия материальной точки пренебрегают структурными параметрами, свойственными жизненному циклу системы (возникновение, развитие, гибель). Поэтому из них следует эволюция замкнутой системы к максимальному хаосу и ослаблению внешних сил.

Обе модели эволюции противоречат друг другу и опыту естественного отбора систем в природе, так как не учитывают необратимое изменение структурных параметров в их жизненном цикле.

Идеализация Галилея – Ньютона основана на модели Солнечной системы по И. Кеплеру, в которой система рассматривается в состоянии застывшей гармонии по золотой пропорции, параметры ответственные за гармонию Солнечной системы не изменяются. И. Ньютон определил условия, при которых можно пренебрегать триединством сил природы, и, в частности, пренебречь «врожденной силой инерции» и заменять тела моделью материальной точки, описывая её во внешней системе отсчёта гладкими дифференцируемыми функциями. Что понимать под «врожденной силой инерции» И. Ньютон не раскрыл в своих Началах.

В статистической механике приняты дополнительные постулаты и гипотезы для использования модели материальной точки. Так, молчаливо принят постулат о независимости плотности вероятностей и функций распределения для трёх классов переменных: координат, импульсов и структуры и возможность их описывать бинарными дифференцируемыми функциями в адиабатическом приближении.

В 1903 году Л. Больцман писал, что его определение энтропии, равной мере хаоса, справедливо только для «фиктивного газа», а «живое борется ... за рост органического (*структурного*) многообразия форм материи при поглощении солнечной энергии Землей...».

Известные динамические теории построены в методологии редукционизма и пренебрегают памятью и изменением структурных параметров, свойственных жизненному циклу тел и организаций. Метод Фибоначчи построен в методологии холизма и описывает оптимальное равновесие в жизненном цикле тел, но он не связан с известными фундаментальными законами природы.

Для разрешения фундаментального противоречия второго закона термодинамики недостаточно вводить различные внешние потоки энергии (Л. Онзагер, И. Пригожин, Н.Н. Моисеев, Г. Хаген). Необходимо разработать модель равновесия сложной системы, допускающей возможность изменения доступных её состояний. Такие свойства мы

описали у макромолекулы. Другими словами, актуальны замена модели равновесия материальной точки и учёт памяти о предыдущих состояниях системы.

В наших работах принят более слабый постулат (о равенстве мер хаоса и порядка [2]), допускающий взаимосвязь функций распределения для трёх классов переменных.

Мера хаоса является гладкой функцией, что позволяет её использовать в математическом анализе. Мера порядка же учитывает разрывы функций на множестве рассматриваемых состояний и оканчивается недифференцируемой функцией.

Насколько возрастает мера хаоса в одном классе переменных, настолько же она убывает в двух других классах переменных. При этом приращение меры хаоса затрагивает сразу три класса переменных, и её приращение удовлетворяет рекуррентному уравнению.

Мы постулировали также, что многократные процессы поглощения энергии и изменения состояния системы можно описывать уравнением рекурсии:

$$A_n = A_{n-1} + A_{n-2}.$$

Это уравнение для положительных начальных значений A_{n-1} и A_{n-2} приводит при $n \rightarrow \infty$ к золотому сечению ϕ :

$$\phi = 0,618 \dots,$$

или к золотой пропорции:

$$\phi^2 + \phi - 1 = 0.$$

Далее мы постулировали, что многократное повторение одинаковых событий, можно описывать различными повторяющимися действиями с золотой пропорцией.

Так, умножение золотой пропорции самой на себя приводит к биному Ньютона, который при усреднении золотой пропорции даёт известное биномиальное распределение вероятностей:

$$1 = (\phi + \phi^2)^m = \sum_{n=0}^m C_m^n \phi^{n+m},$$

где $0 \leq n \leq m < \infty$; C_m^n – число сочетаний из m элементов по n .

Последовательное же умножение элементов золотой пропорции на золотую пропорцию позволило построить ряд Фибоначчи по формуле:

$$1 = F_{n+1}\phi^{n-1} + F_n\phi^n,$$

где ряд Фибоначчи $\{F_n\}$ имеет вид:

$$0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, \dots$$

Ряд Люка можно определить также через функцию золотого сечения:

$$L_n = \phi^{-n} + (-\phi)^n,$$

где ряд Люка $\{L_n\}$ имеет вид:

$$2, 1, 3, 4, 7, 11, 18, 29, 47, 76, 123, 199, \dots,$$

или через сумму двух рядов Фибоначчи:

$$L_{n-1} = F_n + F_{(n-2)}.$$

Само золотое сечение можно описывать четырёхбуквенным кодом как функцию рядов Фибоначчи и Люка, предложенную И.Ш. Шевелёвым:

$$\phi = \frac{L_n + F_n\sqrt{5}}{L_{n+1} + F_{n+1}\sqrt{5}} = \frac{L_{n+1} - F_{n+1}\sqrt{5}}{L_n + F_n\sqrt{5}}.$$

Эти математические факты позволили нам предположить, что натуральный ряд, геометрию Евклида и равновесные функции распределения можно построить на основе различных действий с золотой пропорцией, которая сама является следствием многократных приращений мер хаоса или порядка в трёх классах переменных, что естественно для систем постоянно поглощающих и преобразующих энергию.

Каждое пространство событий описывается одними и теми же закономерностями. Но так как они связаны общим инвариантом, постоянством мер хаоса и порядка, то их изменение описывается уравнением симметрии. Ряд Фибоначчи, золотая пропорция и спираль «наблюдаются» в обычной геометрии. Мы предполагаем, что они могут иметь место для каждого класса переменных. В соответствии с

таким способом описание развитие системы может происходить по тройной золотой спирали. В этом случае две спирали, характеризующие распределение состояний сложной системы по координатам и импульсам, сжимаются с шагом ряда Фибоначчи, мера хаоса убывает. В нашей модели есть и третья спираль, характеризующая распределение состояний сложной системы по структурным параметрам. Эта спираль разворачивается с шагом ряда Люка, сохраняя исходный инвариант.

Из наших исследований следуют закономерности гармонии, красоты и памяти, свойственные произведениям искусства, являясь составной частью разрабатываемой новой парадигмы развития сложных систем, поглощающих и преобразующих энергию [1]. Выживают в природе те тела и системы, состояния которых стремятся к золотой пропорции, к гармонии отношений разными способами, внутри себя и со своим окружением. При этом организации подсистем, которые увеличивают свою память, могут быть сложнее предыдущей системы.

Красота и память по золотой пропорции характеризуют оптимальную по «энергии» организацию структурных параметров в жизненном цикле природы, человека и общества и они свойственны произведениям искусства.

На этом пути исследования мы установили модель развития систем по тройной золотой спирали, которая является сама памятью о прошлом и может служить программой для последующих оптимальных решений в организации общества.

При использовании модели материальной точки есть две спирали, характеризующие рост упорядоченности по координатам и импульсам в процессе развития системы, но этого недостаточно для понимания физических причин развития, так как не было учёта памяти о предыдущих состояниях системы. Постулат же о равенстве мер хаоса и порядка указывает, что причиной развития служит поглощение энергии, приводящее к изменению, усложнению структурных параметров и их запоминанию. Из него следует третья скрытая от наблюдателя разворачивающаяся спираль, которая компенсирует наблюдаемый рост порядка ростом хаоса — увеличением структурного многообразия развивающейся системы.

Примерами роста структурного многообразия систем служат биологическое многообразие, потребность людей в расширении ассортимента доступных товаров и услуг, стремление каждого человека стать индивидуальной личностью в обществе.

Автор выражает благодарность В.К. Руденко за помощь в работе.

Литература

1. Азроянц Э.А., Харитонов А.С., Шелепин Л.А. Немарковские процессы как новая парадигма // Вопросы философии. — 1999. — №7. — С. 94–104.
2. Харитонов А.С. Структурное описание сложных систем // Прикладная физика. — 2007. — №1. — С. 5–10.
3. Харитонов А.С. Математические начала синтеза принципов дуализма и триединства // Метафизика. — 2012. — №3. — С. 147–155.
4. Харитонов А.С. Математические начала социальной гармонии // Ученые записки РГСУ. — 2013. — Т. 2. — № 5. — С. 99–105.
5. Харитонов А.С. Теория симметрии хаоса и порядка, закон Предустановленной гармонии // Science and Education. Physics — 2014. Vol.17. — P. 19–27.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бобровская Анна Алексеевна, магистрант ФГБОУ ВПО «Московский государственный университет дизайна и технологии», г. Москва.

Валуев Андрей Михайлович, доктор физико-математических наук, профессор Национального исследовательского технологического университета «МИСиС», г. Москва.

Вольнов Илья Николаевич, кандидат технических наук, доцент, заведующий кафедрой литейного производства Московского государственного индустриального университета, г. Москва.

Голубков Сергей Валерьевич, композитор, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва.

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории (академии) имени Л.В. Собинова и Саратовского государственного университета, директор Центра комплексных художественных исследований, действительный член (академик) Российской академии естествознания и Европейской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, г. Саратов .

Исмиева Валерия Мамедовна, кандидат философских наук, искусствовед, г. Москва.

Капустян Виктор Михайлович, кандидат технических наук, доцент Московского физико-технического института, г. Москва.

Климова Наталья Викторовна, кандидат искусствоведения, Музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова, г. Тамбов.

Матвеев-Венцель Валентин Сергеевич, композитор, пианист, кандидат философских наук, доцент, главный режиссер Музыкального полифонического театра «Эльмовы Огни», г. Москва.

Рюмина Итта Андреевна, член Международной Федерации Художников, Ассоциации Искусствоведов, Европейской Ассоциации Психотерапии, Международного Общества «Женщины в науке и образовании», г. Москва.

Сафонова Елена Леонидовна, кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва.

Скребкова-Филатова Марина Сергеевна, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, г. Москва.

Соркин Эдуард Исаевич, кандидат философских наук, г. Москва.

Уваров Виктор Дмитриевич, заслуженный художник Российской Федерации, член Ассоциации искусствоведов, Московского союза художников, Международного художественного фонда, доктор искусствоведения, профессор ФГБОУ ВО «Московский государственный университет технологий и управления имени К.Г. Разумовского», г. Москва.

Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения, профессор Дальневосточного государственного технологического университета, г. Владивосток.

Филатов-Бекман Сергей Анатольевич, кандидат педагогических наук, доцент Российской государственной специализированной академии искусств, г. Москва.

Харитонов Анатолий Сергеевич, кандидат физико-математических наук, доцент РЭУ имени Г.В. Плеханова, г. Москва.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Григорьев В.Ю.</i> ЭСТРАДНОЕ ВОЛНЕНИЕ (лекция)	3
<i>Бобровская А.А., Уваров В.Д.</i> ПАМЯТЬ ДРЕВНЕГО ИСКУССТВА ВОСТОКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ	30
<i>Вольнов И.Н.</i> КУЗНЕЦОВСКОЕ ПИСЬМО — БОЛЬШОЙ СЕМАНТИЧЕСКИЙ ПЕРЕХОД	33
<i>Валуев А.М.</i> ИСТОРИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ В НАУЧНОМ ИССЛЕДОВАНИИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	46
<i>Демченко А.И.</i> РЕФЛЕКСЫ ПАМЯТИ ГЕНОТИПА АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ	63
<i>Исмиева В.М.</i> ДИАЛОГИ С ДРУГИМ: ТЕАТР И ЛАБИРИНТ (ПО МАТЕРИАЛАМ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КИНЕМАТОГРАФА 1960-Х-2010-Х ГГ.)	80
<i>Капустян В.М.</i> АВЕРБАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ	97
<i>Климова Н.В.</i> ПАМЯТЬ КАК ДУХОВНЫЙ ИСТОЧНИК КОМПОЗИТОРА А. ИЗОСИМОВА	107
<i>Матвеев-Вентцель В.С.</i> ВЛИЯНИЕ ОКРУЖЕНИЯ И ОБРАЗОВАНИЯ НА ВОСПИТАНИЕ ПАМЯТИ В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ	114
<i>Рюмина И.А.</i> АНДЕГРАУНД НАШЕЙ ПАМЯТИ	127
<i>Сафонова Е.Л.</i> ПАМЯТЬ КАК ОДНА ИЗ ОСНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ	150
<i>Скребкова-Филатова М.С.</i> ПАМЯТИ ВЕЛИКОГО КОМПОЗИТОРА (К 160-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ РОБЕРТА ШУМАНА)	156

<i>Соркин Э. И.</i> «ПРИПОМИНАНИЕ» КАК МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ПРОЦЕСС или НЕОБХОДИМО ЛИ ВЫУЧИВАТЬ СОНАТЫ МО-ЦАРТА НАИЗУСТЬ?	162
<i>Уваров В.Д.</i> ТВОРЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ НА ОПЫТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРАКТИКИ МАГ-ДАЛЕНЬ АБАКАНОВИЧ	171
Федоровская Н.А. К ВОПРОСУ О ВОСПОМИНАНИЯХ В МЮЗИКЛЕ Э.Л. УЭББЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»	174
<i>Филатов-Бекман С. А.</i> К ВОПРОСУ О МАТЕМАТИЧЕСКИХ АСПЕКТАХ ЗОННОЙ ТЕОРИИ АБСОЛЮТНОГО СЛУХА Н. А. ГАРБУЗОВА	183
<i>Харитонов А.С.</i> ТРОЙНАЯ ЗОЛОТАЯ СПИРАЛЬ РАЗВИТИЯ СЛОЖНЫХ СИСТЕМ С ПАМЯТЬЮ О ПРОШЛОМ	188
Сведения об авторах	196
Содержание	198

Научное издание

Память в искусстве и науке

Сборник материалов конференции

Печатается в авторской редакции

Подписано в печать 14.03.16. Формат $60 \times 84^{1/16}$
Бумага офсет №1. Гарнитура Times.
Тираж 100 экз. Заказ №28.

Отпечатано в типографии Издательства
Московского гуманитарного университета
111395, г Москва, ул. Юности, д.5