

ISSN: 2658-3976

**ТОМ 5 №2**

**2021**

**М**

**СТАНОРФΟΖΗ**



студенческий научный  
журнал

Научный руководитель проекта:

*Т.Ю. Сидорина (д-р филос. н., ординарный профессор НИУ ВШЭ)*

И.о. главного редактора:

*Даниил Морозов (философия)*

Редакция:

*Ашурова Елена (философия)*

*Багирова Амалия (история)*

*Базенков Кирилл (история современного мира)*

*Бурмистрова Анастасия (филология)*

*Джафарова Этери (журналистика)*

*Канавин Дмитрий (философия)*

*Кутепов Вячеслав (журналистика)*

*Лаврищев Даниил (философия)*

*Певницкий Дмитрий (философия)*

*Терентьев Владимир (история)*

*Черчимцева Анастасия (филология)*

[metamorphosis-journal.com](http://metamorphosis-journal.com)

[vk.com/metamorphosisjournal](https://vk.com/metamorphosisjournal)

[facebook.com/metamorphosisjournal](https://facebook.com/metamorphosisjournal)

Выпуск журнала осуществлен в рамках учебного проекта НИУ ВШЭ:

Разработка периодического издания в сфере гуманитарных наук – 2020/2021

<https://pf.hse.ru/293711632.html>

© МЕТАМОРФОЗИС 2021

© АВТОРЫ СТАТЕЙ 2021

ISSN: 2658-3976

*Тема номера: Искусство войны — искусство мира*

Дорогие читатели! Мы рады приветствовать вас на страницах очередного номера нашего журнала – 2021. Том 5. № 2. Этим номером мы завершаем учебный год.

Этот номер мы посвятили культуре во множестве ее воплощений. Прежде всего вас ждет весьма неоднозначная тема -- отражение войны в искусстве. Наши авторы подготовили ряд статей, в которых рассказывается о том, как, в первую очередь, композиторы в своих произведениях пытаются отразить наиболее тонкие, важные и тяжелые моменты военных событий. Так, Софья Григоренко познакомит с “Военным реквиемом” Бриттена; Анастасия Григорьева и Евгения Солошенко -- о Шостаковиче и его связи с европейскими композиторами; Алексей Холов -- о музыке атомных катастроф Хиросимы и Нагасаки. Завершают музыкальный блок “невоенная” статья Наталии Мелешковой о поиске “национального” музыкальной средой русских эмигрантов и посвящение известному музыковеду Ангелине Зориной – автору книги об одном из создателей русского симфонизма, композиторе Александре Порфирьевиче Бородине.

Кроме материалов о музыке, мы также предлагаем ознакомиться с работами о живописи. О сущности свободы в работах Булатова расскажет Максим Лукин, а значение художника-урбаниста Куманькова в осмыслении городской жизни раскрывает материал социолога, профессора НИУ ВШЭ Никиты Евгеньевича Покровского.

В завершение номера мы помещаем две статьи об “искусстве науки”. Егор Калинин покажет Гёте с неожиданной стороны -- как ученого и алхимика, и проследит путь становления Фауста через натурфилософские изыскания писателя. Арсений Шапиро, в свою очередь, расскажет об одном весьма изобретательном иезуите, homo universalis своего времени.

Спасибо вам, уважаемые читатели, что были с нами в этом году! Выражаем благодарность вам, а также нашим интересным авторам и членам редакции. Будем рады увидеться с вами в следующих выпусках!

*Редакция*

## С о д е р ж а н и е

### ***История войны в музыке и нашей памяти***

- 5 *Софья Григоренко*  
«Военный рекем» Бенджамина Бриттена как антивоенный культурный проект
- 15 *Евгения Солошенко*  
Симфоническая музыка и Холокост: Дмитрий Шостакович и Мечислав Вайнберг
- 27 *Алексей Холов*  
Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого
- 39 *Анастасия Григорьева*  
Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича
- 49 *Наталья Владимировна Мелешкова*  
«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920-1930-е гг. XX в.)
- 59 *Надежда Калинина*  
Зорина Ангелина Петровна – судьба автора книг о композиторах

### ***Живопись городу и миру***

- 66 *Никита Сергеевич Покровский*  
ГОРОД – ПАМЯТЬ – ХУДОЖНИК
- 74 *Максим Лукин*  
«Свобода есть свобода» Эрика Булатова

### ***О бедном ученом замолвите слово***

- 84 *Егор Калинин*  
Гёте: от алхимии до Фауста
- 95 *Арсений Шапиро*  
Изобретательный Кирхер
- 109 *Рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы*

## *История войны в музыке и нашей памяти*

**В этом разделе представлены итоги исследовательской работы в проекте «Музыкальная культура России и Европы в контексте исследований русско-европейского интеллектуального диалога»**

Центральный вопрос проекта: отражение знаковых событий европейской и российской истории в музыкальной культуре, выявление содержательных, идейных, эстетических оснований музыкального произведения. Проект направлен на поиск, изучение, анализ культурологических индикаторов социальной реальности. Философия, социальные науки используют различные инструменты для исследования социальной реальности, в том числе способы музыкальной выразительности. В ходе исследования мы обращаемся к знаковым событиям XX столетия, произведениям художественной литературы, музыки, созданным в контексте происходивших событий и содержащих их анализ и оценку. В центре нашего рассмотрения – музыкальный текст как отражение социальных изменений, вопрос о том, как в симфонической, инструментальной музыке может быть представлена острая социальная проблема, какие эстетические приемы использует автор произведения для достижения своего замысла. В 2020-2021 уч.г. в рамках проекта были рассмотрены произведения русских и европейских композиторов, посвященные событиям Второй мировой войны.

## «Военный реквием» Бенджамина Бриттена как антивоенный культурный проект

Софья Григоренко (Образовательная программа «История искусств»)



«Военный реквием» – известное произведение английского композитора Бенджамина Бриттена. Написанное для церемонии освящения отстрелированного кафедрального собора Святого Михаила в Ковентри, разрушенного в годы Второй Мировой войны, оно сочетает в себе военную тематику и традиционную структуру жанра реквиема. Инструментальный состав произведения весьма разнообразен: он включает два оркестра, два хора, солистов и орган. При этом вокальные партии

соединяют в себе текст заупокойной мессы и стихотворения Уилфреда Оуэна, написанные в ходе Первой Мировой войны.

«Военный Реквием» был написан Бенджамином Бриттеном в 1962 году. Произведение посвящено четырем друзьям Бриттена и его партнера – Питера Пирса: Роджеру Берни, Пирсу Данкерли, Дэвиду Гиллу и Майклу Холлидею, трое из которых погибли в ходе Второй Мировой войны.

Сам Б. Бриттен не принимал участия в боевых действиях. Он родился 22 ноября 1913 года в Лоустофте, графство Саффолк, его раннее детство пришлось на годы Первой Мировой войны, и он был убежденным пацифистом. Благодаря своему таланту и заступничеству английской короны, он смог покинуть страну и уехать в США, подальше от фронта военных действий. Бриттен остро переживал трагедию войны, он неоднократно задумывал выразить

«Военный реквием» Бенджамина Бриттена как антивоенный культурный проект

свои мысли о ней в музыке. В 1946 году бомбардировка Хиросимы сподвигла композитора и его либреттиста Рональда Дункана начать работу над ораторией для солистов, хора и оркестра, под рабочим названием «Mea Culpa».<sup>1</sup> Однако попытка осталась безрезультатной. Поэтому, когда в 1961 году ему было предложено участвовать в фестивале по случаю открытия нового собора в Ковентри, Б. Бриттен с радостью взялся за этот проект.

Город Ковентри сильно пострадал в ходе военных действий, он подвергался регулярным авианалетам со стороны нацистской Германии, погибло более тысячи мирных жителей. 14 ноября 1940 года, в результате бомбардировки была разрушена главная достопримечательность города – кафедральный собор святого Михаила.<sup>2</sup> Церковь XIV века в готическом стиле была необратимо повреждена. Конкурс на проект реконструкции собора был проведен ещё в 1950 году. Однако реставрация была завершена только в 1962, и в ее ходе было принято решение не реконструировать собор в его прежнем виде, а сохранить уцелевшие элементы и достроить рядом новое здание в модернистском стиле. Восстановление разрушенного собора должно было стать значимым символическим событием, знаменующим возрождение культурного наследия после разрушений военных лет с 1939 по 1945, к торжеству был привлечен композитор Артур Блисс, скульптор Яков Эпштейн, друзья Бриттена – художники Джон Пайпер и Грэм Сазерленд. Еще до начала реставрационных работ, в 1958 году Комитет Фестиваля Искусств в Ковентри, руководивший подготовкой торжества, заказал у Бриттена крупное хоровое произведение. Определяя требования к композитору, они предлагали в качестве примера «Дух Англии» Эдуарда Элгара – ораторию 1917 года на стихотворения Лоуренса Биньона из сборника «Веялка. Стихи о Первой мировой войне».<sup>3</sup> Это произведение на схожую тему не получило большого успеха.

Условия, поставленные перед композитором, были не слишком строгими, ему была предоставлена большая свобода действий, которую Б. Бриттен употребил для выражения в музыке свои пацифистских идей. Жанр реквиема был сочтен Б. Бриттеном наиболее подходящим для стоящих перед ним следующих условий и задач: во-первых, произведение предназначено для исполнения в стенах вновь отстроенного кафедрального собора Ковентри; во-вторых, разрушение и реконструкция собора неразрывно связаны с событиями Второй

---

<sup>1</sup> *Carpenter, H.* Benjamin Britten, a Biography. London, 1992. – P. 405.

<sup>2</sup> "BBC ON THIS DAY / 15 / 1940: Germans bomb Coventry to destruction". BBC News Online. 15 November 1940. Archived from the original on 18 November 2010. Retrieved 2 May 2010.

<sup>3</sup> *Kildea, P.* Britten on Music. Oxford, 2001 – P. 399.

«Военный реквием» Бенджамина Бриттена как антивоенный культурный проект

Мировой войны; в-третьих, предложенное в качестве иллюстрации желания комитета произведение было ораторией на стихотворения представителя «потерянного поколения». <sup>4</sup> Б. Бриттена так захватила работа над заказом для Фестиваля Ковентри, что он временно отложил сочинение «Реки Керлью» – первого произведения из его сборника «Притчи для исполнения в церкви». Задуманная сначала как традиционная заупокойная месса, оратория для Ковентри вскоре превратилась в произведение, в котором текст реквиема чередовался со стихами Уилфреда Оуэна. Вскоре их роль стала так значительна, что Бриттен назвал свою работу «Месса Оуэна», прежде чем выбрал окончательное название в конце 1961 года. <sup>5</sup>

Инструментальный состав произведения был утвержден Б. Бриттеном в мае 1961 года. В него вошли трое солистов: сопрано, тенор и бас, два оркестра: большой симфонический и камерный струнный, два хора: смешанный и детский хор мальчиков и орган. Тогда же, уже в процессе работы над произведением, он решает использовать утроенное число деревянных духовых, шесть рожков, четыре трубы, три тромбона и тубу. <sup>6</sup> Такой шаг является исключительным для Б. Бриттена, чей музыкальный язык и опыт можно назвать преимущественно камерным.

Расположение музыкантов на сцене также имеет особенное значение для композитора. Детский хор мальчиков расположен выше прочих исполнителей, что создает сценический эффект «ангельского хора». Двое солистов, баритон и тенор, находятся на краю сцены, ближе всего к зрителям, а солистка-сопрано дальше, между камерным и симфоническим хором.

Партия каждого исполнителя (или группы исполнителей) играет определенную роль во внутренней структуре произведения. Сопрано, хор и симфонический оркестр, представляющие безликую толпу скорбящих, поют традиционный текст латинской мессы и выражают скорбь, горе, утрату – всю палитру чувств, характерных для реквиема как религиозного жанра. Хор мальчиков и орган создают возвышенный образ рая, далекий от мира людей. В то время как камерный оркестр из двенадцати человек (по составу напоминающий камерные оперы Б. Бриттена) аккомпанирует двум солистам-мужчинам, являющимся обобщенными образами ветеранов. <sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> *Giddings, R.* The War Poets. London: Bloomsbury, 1998.

<sup>5</sup> *Cooke, M.* Britten, War Requiem. Cambridge Music Handbooks. Cambridge, 1996. – P.24.

<sup>6</sup> *Reed, P., Cooke, M.* Letters from a Life, the Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965. Woodbridge, Suffolk, 2010. – P.334.

<sup>7</sup> *Reed, P., Cooke, M.* Letters from a Life, the Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965. Woodbridge, Suffolk: 2010. – P. 334.



Противопоставление между «тылом» и «фронтом» выражается также в использовании двух языков: латыни в текстах толпы, изображаемой хором, и английского в строках солдат, представленных солистами. Их наглядный, языковой разрыв свидетельствует о неспособности тех, кто был на войне, донести её ужас до тех, кто на войне не был.

Литургия не только задает четкую и узнаваемую структуру, но и тематически связана со стихотворным текстом У. Оуэна при помощи отголосков, симметрий и противопоставлений. Заупокойная месса представляет собой некое предзнаменование, пророчество по отношению поэзии У. Оуэна, предвосхищая трагические образы его произведений и судьбу самого поэта. Бриттен предполагал, что слушатель должен уловить тонкую игру слов и смыслов, сопоставить литературу с музыкой, поскольку в программе Фестиваля были напечатаны тексты Оуэна и мессы с переводом.<sup>8</sup>

Фигура Уилфреда Оуэна, талантливого молодого поэта, погибшего на фронте незадолго до окончания Первой Мировой войны, имела особенное значение для представителей межвоенного поколения, к которому принадлежал Бриттен. Известно, что Бриттен был обладателем двух томов его поэзии: первого издания 1920, выпущенного Зигфридом Сассуном и издания под редакцией Эдмунда Бландена 1931 года. В 1958, в год, когда поступил заказ «Реквием», Бриттен заканчивает работу над песенным циклом «Ноктюрн», в который под шестым номером вошло стихотворение У. Оуэна «Добрые призраки».

Кроме того, во время написания «Военного реквиема» Бриттен обратился к своему коллеге, поэту и либреттисту Уильяму Пломмеру с просьбой найти для него фотографию Оуэна. В конце концов он получил необходимое ему фото от писателя Кристофера Ишервуда в сентябре 1961.<sup>9</sup> Эта ситуация свидетельствует о большом увлечении Бриттена поэзией Оуэна и желании ближе познакомиться с закадровым героем «Военного реквиема» в процессе написания работы.

Музыка Б. Бриттена, в особенности его «Военный реквием», сыграли значительную, может быть даже решающую роль в превращении Уилфреда Оуэна в мифологизированную фигуру Первой мировой и формировании собирательного образа поэта-солдата и пацифиста.

Однако важно для Бриттена было не только то, как должно исполняться его произведение, но и кто должен его исполнить. Согласно первоначальному проекту, солисты – сопрано, тенор

---

<sup>8</sup> Ibid. P. 315-321.

<sup>9</sup> Reed, P., Cooke, M. Letters from a Life, the Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965. Woodbridge, Suffolk, 2010. – P. 349.

«Военный реквием» Бенджамина Бриттена как антивоенный культурный проект и баритон должны были быть представителями трех стран-участниц Второй Мировой. Были приглашены друзья Бриттена: сопрано из России Галина Вишневская, баритон из Германии Дитрих Фишер-Дискау и бессменный исполнитель вокальных произведений Бриттена, тенор, англичанин Питер Пирс.<sup>10</sup> Но в последний момент Галина Вишневская не смогла приехать на премьеру, поскольку советские власти не разрешили ей выступать, и партию сопрано исполнила англичанка Хизер Харпер.<sup>11</sup> Несмотря на вмешательство случая, идея Б. Бриттена сделать произведение миротворческим не только по содержанию, но и по исполнению остается ясной. Бриттен тщательно следит за тем, чтобы солисты-мужчины в образах солдат пели равное количество фрагментов с тремя сольными партиями для каждого и тремя дуэтами, чтобы подчеркнуть их равенство и близость: будучи врагами, они разделяют одинаковые мысли.

Таким образом, в «Военном реквиеме» Бенджамин Бриттен выступает в качестве постановщика, режиссера, организуя партии, музыкальные темы, исполнителей, тексты У. Оуэна и литургической мессы в соответствии со своими идеями. Каждый элемент играет свою роль в достижении общего эффекта. И эффект этот был достигнут, «Военный реквием» прославил своего создателя на весь мир и стал одним из самых популярных пацифистских произведений, а пластинка 1963 года, в которой полностью воплотились пожелания композитора касательно состава солистов, разошлась в количестве двухсот тысяч копий в течение года, беспрецедентный успех для записи классической музыки в то время.<sup>12</sup> «Ни одно сочинение, написанное в XX веке, не имело более значительного и быстрого успеха, чем Военный реквием Бриттена; единодушное мнение провозгласило его самым зрелым и красноречивым проявлением таланта этого композитора».<sup>13</sup>

## Библиография

Carpenter, Humphrey. Benjamin Britten, a Biography. London: Faber, 1992.

Cooke, Mervyn. Britten, War Requiem. Cambridge Music Handbooks. Cambridge: CUP, 1996.

Couderc G. The War Requiem: Britten's Wilfred Owen opera. / Couderc, Gilles // ARTS OF WAR AND PEACE [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://artswarandpeace.univ-paris->

---

<sup>10</sup> Cooke, M. Britten, War Requiem. Cambridge Music Handbooks. Cambridge, 1996. – P. 25.

<sup>11</sup> Вишневская, Г. Галина. История жизни. Смоленск, 1998 – С. 123.

<sup>12</sup> Carpenter, H. Benjamin Britten: A Biography. London, 1992. – P. 405.

<sup>13</sup> Rimmer, H. Sequence and Symmetry in twentieth-century Melody. The Music Review Vol. 26, No. 1 (Febr 1965) - P. 45.

«Военный реквием» Бенджамина Бриттена как антивоенный культурный проект

[diderot.fr/wp-content/uploads/2018/12/1.1\\_2\\_coudercrevised1novbrittenwar.pdf](http://diderot.fr/wp-content/uploads/2018/12/1.1_2_coudercrevised1novbrittenwar.pdf) , свободный (дата обращения 28.03.2021)

Frederick Rimmer. Sequence and Symmetry in twentieth-century Melody. *The Music Review* Vol. 26 No. 1 (Febr 1965) p.45.

Giddings, R. *The War Poets*. London: Bloomsbury, 1998.

Kildea, Paul (ed.). *Britten on Music*. Oxford: OUP, 2001.

Reed, Philip and Cooke, Mervyn (eds). *Letters from a Life, the Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965*. Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press/The Britten-Pears Foundation, 2010.

Rimmer, H. Sequence and Symmetry in twentieth-century Melody. *The Music Review* Vol. 26, No. 1 (Febr 1965).

"BBC ON THIS DAY / 15 / 1940: Germans bomb Coventry to destruction". BBC News Online. 15 November 1940. Archived from the original on 18 November 2010. Retrieved 2 May 2010.

Вишневская, Г.П. Галина. *История жизни*. – Смоленск: Русич, 1998.

#### Сноски

1 Carpenter, H. *Benjamin Britten, a Biography*. London, 1992. – P. 405.

2 "BBC ON THIS DAY / 15 / 1940: Germans bomb Coventry to destruction". BBC News Online. 15 November 1940. Archived from the original on 18 November 2010. Retrieved 2 May 2010.

3 Kildea, P. *Britten on Music*. Oxford, 2001 – P. 399.

4 Giddings, R. *The War Poets*. London: Bloomsbury, 1998.

5 Cooke, M. *Britten, War Requiem*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge, 1996. – P.24.

6 Reed, P., Cooke, M. *Letters from a Life, the Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965*. Woodbridge, Suffolk, 2010. – P.334.

7 Reed, P., Cooke, M. *Letters from a Life, the Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965*. Woodbridge, Suffolk: 2010. – P. 334.

8 Ibid. P. 315-321.

9 Reed, P., Cooke, M. *Letters from a Life, the Selected Letters of Benjamin Britten, Volume Five, 1958-1965*. Woodbridge, Suffolk, 2010. – P. 349.

10 Cooke, M. *Britten, War Requiem*. Cambridge Music Handbooks. Cambridge, 1996. – P. 25.

11 Вишневская, Г. Галина. *История жизни*. Смоленск, 1998 – С. 123.

12 Carpenter, H. *Benjamin Britten: A Biography*. London, 1992. – P. 405.

13 Rimmer, H. Sequence and Symmetry in twentieth-century Melody. *The Music Review* Vol. 26, No. 1 (Febr 1965) - P. 45.

Приложения:

Приложение 1. Структура произведения с включением тестов У. Оуэна

I. Requiem aeternam

1. Requiem aeternam (хор и детский хор)
2. "What passing bells" (соло тенора) – У. Оуэн «Отпевание обреченной юности»
3. Kyrie eleison (хор)

II. Dies irae

1. Dies irae (хор)
2. "Bugles sang" (соло баритона) – У. Оуэн «But I was Looking at the Permanent Stars»
3. Liber scriptus (сопрано и хор)
4. "Out there, we walked quite friendly up to death" (tenor and baritone soli) – У. Оуэн

«Будущая война»

5. Recordare (женский хор)
6. Confutatis (мужской хор)
7. "Be slowly lifted up" (соло баритона) – У. Оуэн «Наблюдая за нашей батареей, вступающей в бой»
8. Reprise of Dies irae (хор)
9. Lacrimosa (сопрано и хор) с включениями «Положите его» (соло тенора) – У. Оуэн

«Тщета»

III. Offertorium

1. Domine Jesu Christe (детский хор)
2. Sed signifer sanctus (хор)
3. Quam olim Abrahae (хор)
4. Isaac and Abram (тенор и баритон) – У. Оуэн «Притча о старце и отроке»
5. Hostias et preces tibi (детский хор)
6. Reprise of Quam olim Abrahae (хор)

IV. Sanctus

1. Sanctus and Benedictus (сопрано и хор)
2. "After the blast of lightning" (соло баритона) – У. Оуэн «Конец»

## V. Agnus Dei

1. Agnus Dei (хор) с включениями «Его всегда находишь…» (тенор и хор) – У. Оуэн «У распятия близ Анкра»

## VI. Libera me

1. Libera me (сопрано и хор)

2. Strange Meeting («Мне снилось: поле боя я покинул») (тенор и баритон) – У. Оуэн «Странная встреча»

3. In paradisum (орган, детский хор, сопрано и хор)

4. Conclusion – Requiem Aeternam and Requiescant in Pace (орган, хор, детский хор)

Приложение 2. Аудио-сопровождение

Название: Бриттен: «Военный Реквием»

Исполнители: Галина Вишневецкая, Питер Пирс, Дитрих Фишер-Дискау, Лондонский Симфонический Оркестр, The Bach Choir, Melos Ensemble

Композитор: Бенджамин Бриттен

Дирижер: Бенджамин Бриттен

Год: 1963

Ссылка: <https://music.yandex.ru/album/9210259> (доступно, 28.03.2021)

Приложение 3. Иллюстрации

Список иллюстраций:

1. Бенджамин Бриттен на репетиции военного реквиема. 1962 год © Erich Auerbach / Getty Images

2. Кафедральный собор Ковентри. 1940 год

3. Уинстон Черчилль посещает руины собора Ковентри. 1941 год

4. Бенджамин Бриттен на репетиции Военного реквиема в соборе в Ковентри. 1962 год © Erich Auerbach / Hulton Archive / Getty Images

5. Интерьер кафедрального собора Ковентри

6. Мстислав Ростропович, Галина Вишневецкая, Бенджамин Бриттен и Питер Пирс. Олдборо, 1961 год © Erich Auerbach / Getty Images

7. Питер Пирс и Бенджамин Бриттен ©George Rodger / Getty Images

8. Питер Пирс на премьере военного реквиема. 1962 год. ©Photo by Erich Auerbach / Getty Images

«Военный реквием» Бенджамина Бриттена как антивоенный культурный проект

9. Дитрих Фишер-Дискау на премьере Военного реквиема. 1962 год. ©Photo by Erich Auerbach / Getty Images

10. Бенджамин Бриттен и Хизер Харпер на премьере военного реквиема. 1962 год. ©Photo by Erich Auerbach / Getty Images



Рис. 1



Рис. 2



Рис.3



Рис. 4

«Военный реквием» Бенджамина Бриттена как антивоенный культурный проект



Рис. 5



Рис. 6



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9





Рис. 10

## Симфоническая музыка и Холокост: Дмитрий Шостакович и Мечислав Вайнберг

Евгения Солошенко (Магистерская программа «Культурная и интеллектуальная история: между Востоком и Западом»)

Пользователь Солошенко Евгения Александровна предоставил вам доступ к файлам OneDrive для бизнеса. Чтобы просмотреть их, щелкните ссылки ниже.

 [41765.mp3](#)

 [19206.mp3](#)

---

Второй мировой войне/Великой Отечественной войне посвящено немалое количество разнообразных музыкальных сочинений. Западноевропейскими странами, а также одной из стран-победительниц войны – США, Вторая мировая война трактуется как необъяснимое горе и большинство западноевропейских композиторов обращаются к жанру (светского) реквиема. Немецкий композитор и дирижер Р. Мауерсбергер в память о ковровой бомбардировке немецкого города пишет «Дрезденский реквием» (1947-48). Немецкий композитор П. Хиндемит создает «Американский реквием» на элегию американского поэта XIX в. У. Уитмена «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd» («Когда во дворе перед домом цвела этой весной сирень»), подзаголовок «A Requiem “for those we love”» («тем, кого мы любим») представляет собой цитату из первого куплета еврейской песни, в самом сочинении используется традиционная еврейская мелодия, – таким способом автор отсылает слушателя к еврейской трагедии XX в., (премьерное исполнение 1956). Одно из самых известных сочинений Б. Бриттена – «Военный реквием», богато оркестрованное представительное произведение, посвященная памяти друзей композитора, погибших на войне (1962).

Несмотря на то, что и советские композиторы создают «светские» реквиемы в память о советских гражданах-жертвах войны («Реквием памяти павших героев» Ю. Левитина (текст В. Лебедева-Кумача, 1946), «Реквием» (Вечная слава героям) Д. Кабалевского (стихи Р. Рождественского, 1963), советская культурная политика и политика памяти войны выстроена таким образом, что траурный музыкальный жанр в изображении Великой Отечественной войны не является приоритетным. Об этом, в частности, свидетельствует разочарование И. Сталина кратчайшей Девятой симфонией Д. Шостаковича (1945) как недостаточно величественной для должного отражения победы советского народа в Великой Отечественной войне.



Память об истреблении еврейского народа в культурной политике западных стран, СССР и стран социалистического блока занимает определенную «нишу» и, по мере того как трансформируется нарратив памяти о Второй мировой войне/Великой Отечественной войне, видоизменяется и сам «Холокост». Современный американский социолог Дж. Александер прослеживает процесс конструирования травмы Холокоста в США. Изначально сконструированный как «часть плана нацистов в достижении мирового господства»<sup>1</sup> Холокост был «перекодирован» в «сакральное зло нашего времени»<sup>2</sup>. Из чудовищного, но объяснимого явления он превращается в нечто невыразимое, не поддающееся рациональному объяснению, таинственное. По мнению исследователя, тот же процесс наделения Холокоста мифологическим статусом происходит и в Европе.

Мы обращаем внимание на данную трансформацию Холокоста, так как работа с тем, что «нельзя ни объяснить, ни визуализировать»<sup>3</sup> требует от композитора поиска иных средств иносказательности, нового музыкального языка.

С другой стороны, западноевропейские композиторы, художники, писатели в первое послевоенное десятилетие начинают активно проявлять интерес к «испорченным» языкам – запрещенным в 12-летие нацистского правления жанрам, техникам, приемам. В западногерманской литературе после 1945 года «новая немецкая литература вновь обратилась к модернизму 20-30-х годов – те немногие её проявления в Германии после 1933 не имели практически никаких реальных предпосылок для своего дальнейшего развития».<sup>4</sup> Художники-живописцы прибегают к языку абстракции как к «символу либерально-демократической позиции Запада»<sup>5</sup> и как к языку «дегенеративного» искусства<sup>6</sup>. А. Шёнберг, Л. Даллапиккола, Л. Ноно и К. Хартман отдают предпочтение атональности в целом и в особенности додекафонии, так как данный музыкальный язык им представляется музыкально безупречным именно потому, что национал-социалисты считали его «испорченным»<sup>7</sup>. Это дает

---

<sup>1</sup> Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / пер. с англ. Г.К. Ольховикова под ред. Д. Ю. Куракина. — М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. С. 110.

<sup>2</sup> Там же. С. 111.

<sup>3</sup> Там же. С. 175. Высказывание принадлежит американскому и французскому еврейскому писателю Эли Визелю.

<sup>4</sup> Зачевский Е. А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. - СПб.: Крига, 2017. С. 13.

<sup>5</sup> См.: Колтыгина А. А. Социальная роль художника: от памяти к воспоминанию // Артикульт, № 4, 2011. С.58.

<sup>6</sup> Заметим, что популярность абстракции в Западной Германии может быть также связана с ее «безобидной декоративностью», неспособностью/нежеланием творческой элиты скорбеть, с попыткой уклониться от проработки национал-социалистического прошлого («моральная, политическая и социальная индифферентность» абстрактной живописи (К. Гринберг).

<sup>7</sup> Редепеннинг Д. Ricorda cosa ti hanno t'atto in Auschwitz. Музыка против войны и насилия // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 357.

возможность солидаризоваться с еврейскими жертвами, а новый неблагозвучный язык становится попыткой выражения Холокоста.

В Советском государстве в первое послевоенное двадцатилетие память об уничтожении еврейского народа не была полностью табуирована, однако «затушевывалась» так как представлялась ненужной, неуместной в рамках официального советского героико-победного нарратива. В настоящей работе наше внимание сосредоточено на двух вокальных симфонических произведениях на тему Холокоста: Тринадцатая симфония си-бемоль минор, ор. 113 Д. Д. Шостаковича для солиста, хора басов и оркестра на стихи Е. Евтушенко и Шестая симфония ля-минор ор. 79 М.С. Вайнберга для хора мальчиков и симфонического оркестра на стихи Л. Квитко, С. Галкина, М. Луконина. Симфонии перекликаются общей тематикой войны и смерти, общей проблематикой Холокоста и контакта с «трудным прошлым», в основе и того и другого сочинения – произведения советских поэтов, и то и другое музыкальное произведение может быть рассмотрено как реакция на советскую политику памяти Холокоста 1960-х годов.

Симфония Д. Шостаковича носит негласное название «Бабий Яр» (по первой части), поэт и композитор обращаются к трагедии массового уничтожения евреев в годы Второй мировой войны и к трагедии не поминовения жертв в Советском Союзе спустя двадцать лет после массовых расстрелов. Симфония пишется автором довольно быстро, в течение 1962 года, публично исполняется в Москве 18 декабря того же года, имеет оглушительный успех у публики и разгромные рецензии в печати. В Шестой симфонии М. Вайнберга задействованы стихотворения двух советских еврейских поэтов: «Скрипочка» Л. Квитко (перевод с идиша М. Светлова), «В красной глине вырыт ров...» С. Галкина (перевод с идиша В. Потаповой), «Спите, люди» – оригинальный русскоязычный текст М. Луконина. Симфония получает высокую оценку Шостаковича (*Я хотел бы поставить под этой симфонией свое имя*), впервые исполняется в Москве в ноябре 1963 г в зале Московской филармонии Симфоническим оркестром Московской филармонии и хором мальчиков Московского Хорового. Дирижер премьерных исполнений обеих симфоний – К. Кондрашин.

В годы войны к теме Холокоста в советской русскоязычной культуре обращались советские писатели и поэты, такие как И. Сельвинский, И. Эренбург, П. Антокольский, Л. Озеров. В частности, стихотворение поэта-конструктивиста Ильи Сельвинского «Я это видел!» (январь 1942, впервые опубликовано в январе-феврале 1942 г.), где автор описывает

следы массовых расстрелов у так называемого Багеровского противотанкового рва к западу от Керчи, в одном лишь 1942 году несколько раз публиковалось в армейских газетах, центральной периодической печати и в книгах, а также распространялось другими средствами<sup>8</sup>.

К данным литературным источникам обращается и Е. Евтушенко в написании «Над Бабьим Яром памятников нет...». Со слов самого автора эта поэма направлена против антисемитизма в Советском Союзе. Поэма была напечатана в «Литературной газете» (сентябрь, 1961), а после выхода номера главный редактор газеты В. Косолапов был уволен. Публикация поэмы сделала автора знаменитым (поэма переведена на семьдесят два языка, перевод на немецкий язык делает П. Целан)<sup>9</sup>, но вызвала ожесточенную полемику в литературных кругах (статья Д. Старикова, стихотворение А. Маркова; в защиту автора – поэтические высказывания С. Маршака, К. Симонова, также ответ В. Гроссмана «Наконец то русский человек написал, что у нас в стране есть антисемитизм. Стих сильно так себе, но тут дело в ином, дело в поступке – прекрасном, даже смелом»<sup>10</sup>).

Поэма Евтушенко вдохновляет Д. Шостаковича на создание музыкального сочинения. На музыку композитор положил поэтические тексты: «Бабий Яр», «Юмор», «В магазине», «Страхи» (первоначально «Заклятье»), «Карьера». Тринадцатая симфония не раз становилась предметом музыковедческого анализа, позволим себе развернутую цитату: «Части разные по художественной ценности, содержанию, форме. Так, форма первой части продиктована стихами Евтушенко и представляет собой серию сцен (дело Дрейфуса, погром в Белостоке, трагедия Анны Франк и т.д.), которые «соединяются» рефреном – авторскими размышлениями. Вторая часть контрастирует предыдущей и носит характер гротескового скерцо. В третьей части, являющейся эмоциональной кульминацией всего цикла, рассказывается о женской доле, о покорности женщин. Четвертая часть выделяется своей диссонантностью – в ней используется серийная техника (одиннадцатитоновый ряд у

---

<sup>8</sup> См.: *Shrayer M. D. I Saw It, Ilya Selvinsky and the Legacy of Bearing Witness to the Shoah*, Boston MA: Academic Studies Press (coll. “Studies in Russian and Slavic literatures, cultures and history”), 2013, 340 p.

<sup>9</sup> «И до сих пор в западном общественном мнении имя Евтушенко ассоциируется прежде всего с «Бабьим Яром». См. цит. по: *Красавченко Т.Н. Евгений Евтушенко и его время в англоязычной критике // Россия и совр. мир. - 2018. - N 2. - С.225-239.*

<sup>10</sup> Цитата заимствуется из презентации вебинара А. Зельцера в рамках школы «Холокост и политика памяти» МОО «Центра научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2021.

начального соло тубы). Пятая часть «разрешает конфликт»: в ней повествуется о возможности выбора – служение правде и истине или компромисс ради спокойной жизни»<sup>11</sup>.

Биограф-исследователь творчества Шостаковича С. Хентова, работая с личной перепиской и нотными рукописями композитора, приоткрывает историю написания симфонии. Например, на начальном этапе работы над сочинением автор называет его не симфонией, а вокально-симфонической сюитой; запись клавира симфонии предшествует партитуре – случай для Шостаковича исключительный. (Шостакович находится на лечении в Кунцевской больнице: «Мне лечат руку и не очень успешно пока», одной из причин создания клавирной записи, с точки зрения исследователя, может быть обострявшаяся слабость правой руки)<sup>12</sup>. Автор подытоживает, что Тринадцатая симфония знаменует собой этапный переход к текстовой симфонической музыке, вдохновленной литературными источниками.

Как впоследствии скажет С. Волков, премьерное исполнение Тринадцатой симфонии превратилось в демонстрацию антиправительственных настроений. Еще до премьеры Н. Хрущев высказывается о чуждости произведения советскому обществу – «поднятие никому не нужного «еврейского вопроса», в одной из газетных рецензий симфония порицается за то, что не будет «служить советским людям, вдохновляя их в борьбе за коммунизм», «станет своего рода помехой, идейным препятствием, средством возбуждения ненужных страстей»<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Петров В.О. Тринадцатая симфония: новая дуэль Шостаковича с властью // Actualscience: научный журнал. – 2015. – Т. 1. – № 2 (2). – С. 78.

<sup>12</sup> Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Ленинград: Советский композитор, 1986. С. 416-417.

<sup>13</sup> Петров В.О. Тринадцатая симфония: новая дуэль Шостаковича с властью // Actualscience: научный журнал. – 2015. – Т. 1. – № 2 (2). – С. 79.



Тринадцатая симфония становится одним из личностных высказываний композитора, направленного против государственной политики забвения жертв. *«В Тринадцатой симфонии я поставил проблему гражданской, именно гражданской нравственности»*<sup>14</sup>. Шостакович, добиваясь согласия оперного певца Б. Гмыри на исполнение, берет на себя ответственность и за выбранную тему, и за ее «музыкальное воплощение»: *«как показывает мой очень богатый опыт, все шишки валятся на автора. Мне кажется, что Вас эти обстоятельства не должны смущать»*<sup>15</sup>. К огромному сожалению автора, и от Б. Гмыри, и от Е. Мравинского, дирижировавшего премьерными исполнениями симфоний Шостаковича, композитор получает отказ. Общеизвестен тот факт, что Евтушенко (вероятно, также под давлением «сверху») предпринимает доработку текста, появляется новая публикация. Шостакович отказывается переписывать музыку, ограничившись лишь несколькими новыми строфами между цифрами 2-3 и 24-26 партитуры.

---

<sup>14</sup> Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество... С. 426-427.

<sup>15</sup> Там же.

Первоначальный вариант текста	<i>Измененный текст</i>
<p>Мне кажется сейчас — я иудей.  Вот я бреду по древнему Египту.  А вот я, на кресте распятый, гибну,  и до сих пор на мне следы гвоздей.</p>	<p><i>Я тут стою, как будто у криницы,  дающей веру в наше братство  мне.  Здесь русские лежат и украинцы,  лежат в одной земле.</i></p>
<p>И сам я как сплошной беззвучный крик  над тысячами тысяч погребенных.  Я - каждый здесь расстрелянный старик.  Я - каждый здесь расстрелянный ребенок.</p>	<p><i>Я думаю о подвиге России,  фашизму преградившей путь  собой,  до самой наикрохотной росинки  мне близкой всю сутью и судьбой.</i></p>

Также, как и Хиндемит, и ряд других композиторов Шостакович в произведении, посвященном еврейской трагедии, использует народные еврейские мелодии, еврейскую интонационность. С. Хентова в «Бабьем Яре», первой части Тринадцатой симфонии выделяет тему плача по Анне Франк, указывая на ее схожесть с темой печальной любви – «Перед долгой разлукой», одной из песен цикла «Из еврейской народной поэзии»<sup>16</sup>. К еврейской музыкальной культуре Шостакович обращается на протяжении своего творческого пути. По мнению музыковеда В. Зака: «В еврейской музыке очень ярко выражено именно то, что так сильно притягивало слух Шостаковича. Это как раз квинтэссенция трагического, та концентрированная эмоция «минора», что столетиями накапливалась и откristаллизовалась в еврейском интонационном мире»<sup>17</sup>. Одним из композиторов, питавших интерес Шостаковича к еврейской народной музыке, является его друг, композитор польско-еврейского происхождения Мечислав (Моисей) Вайнберг.

Для композитора «трех культур» М. Вайнберга тема Холокоста становится одной из ведущих. Главным своим произведением автор считает оперу-симфонию «Пассажирка», действие которой происходит, в том числе, в концентрационном лагере «Освенцим». В рассматриваемой нами Шестой симфонии трагедия еврейского народа отображается через

<sup>16</sup>Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. С.418-419.

<sup>17</sup>См.: Зак В.И. Шостакович и евреи? Нью-Йорк, 1997.

поэтическое слово и детский голос, впоследствии сопоставление «гибель-детство» станет лейттемой музыки Вайнберга.<sup>18</sup>

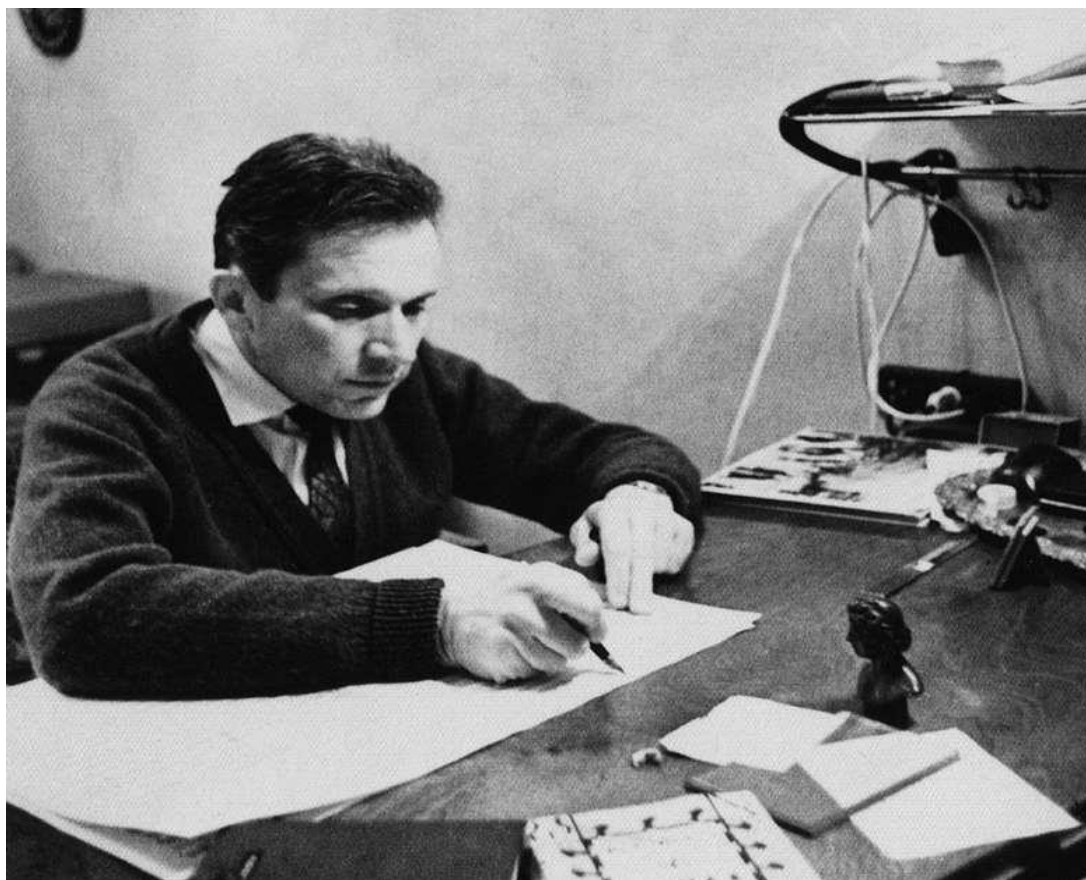
В пятичастном цикле Шестой симфонии Вайнберга первая и третья части – чисто инструментальные, во второй, четвёртой и пятой солирует хор мальчиков. Говоря о внутримызыкальных критериях, позволим себе обратиться к разбору, сделанному современным музыкальным критиком М. Сегельманом. «Основной тематизм симфонии сфокусирован в начальном рондо-сонатном Adagio: это тема *lamento* валторны; печальная тема главной партии (основана на беспрестанно возвращающемся кратком мотиве); фанфарная тема, впервые звучащая в каденции флейты (первый эпизод). Эти темы (целостно или фрагментарно) повторяются во всех частях. <...>

Вайнберг избегает лобового живописания трагического, «физиологических» tutti даже в скерцо. Художественные приёмы Шостаковича – обнаружение трагической «изнанки» гротеска и жанровости – у Вайнберга ещё более обострены: одна из тем скерцо напоминает кошмарный фрейлехс, другая – то ли галоп, то ли канкан, третья (у кларнета пикколо) – мерзкий вальсок, прерываемый ударами литавр ... Оркестровая драматургия симфонии интересна и разнообразна: это и сквозные "тембры-персонажи" (солирующая скрипка, детские голоса), и переинтонирование мотивов (холодноватая флейтовая "фанфара" первой части, звучащая у трубы в кульминационный момент перехода скерцо в четвёртую часть), и сочетания крайних (низких и высоких) тембров»<sup>19</sup>.

---

<sup>18</sup> Никитина Л. Д. Почти любой миг жизни – работа... Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия, 1994, № 5. С. 20.

<sup>19</sup> Сегельман М. Классическая музыка (композиторы) – Вайнберг [Электронный ресурс] / Гармония-интернет проект. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/2/?idc=72&idt=228> (дата обращения 27.03.21)



Трактовка Шостаковича более публицистична, Вайнберга же – более интимна. Обращение к теме Холокоста в разгар антисемитских кампаний и для одного, и для другого композитора становится принципиальным вопросом ответственности художника. *«Многие мои произведения [пишет Вайнберг] связаны с темой войны. Это был не мой выбор. Это была моя судьба, трагическая судьба моих родных. Это было моим моральным долгом – написать об ужасах, на которые война обрекла человечество»<sup>20</sup>.*

Нам думается, что процессы, происходящие в советской культуре 1960-х: набирающая обороты сила инакомыслия, обилие иносказательных текстов, движение авторской песни, поэтические чтения, происходящие при переполненных залах, демонстрируют художника, который затрагивает проблему личной ответственности: «До чего ж мы гордимся, сволочи, / Что он умер в своей постели!» (стихотворение А. Галича, посвященный памяти Пастернака (1966) и с помощью художественного высказывания совершает попытку донести свои убеждения до широких масс.

---

<sup>20</sup> Никитина Л. Д. Почти любой миг жизни – работа... С. 20.



Мы рассмотрели два музыкальных текста, которые являются художественным осмыслением Холокоста, а также симфоническим высказыванием против политики забвения.

## Библиография

*Александр Дж.* Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / пер. с англ. Г.К.

Ольховикова под ред. Д. Ю. Куракина. М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013.

*Зак В.И.* Шостакович и евреи? Нью-Йорк, 1997.

*Зачевский Е. А.* Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. СПб.: Крига, 2017.

*Колтыгина А. А.* Социальная роль художника: от памяти к воспоминанию // Артикульт. № 4. 2011.

*Красавченко Т.Н.* Евгений Евтушенко и его время в англоязычной критике // Россия и совр. мир. 2018. N 2. С.225-239.

*Никитина Л. Д.* Почти любой миг жизни – работа... Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия. 1994. № 5.

*Петров В.О.* Тринадцатая симфония: новая дуэль Шостаковича с властью // Actualscience: научный журнал. – 2015. – Т. 1. – № 2 (2). – С. 78.

*Редепеннинг Д.* Ricorda cosa ti hanno t'atto in Auschwitz. Музыка против войны и насилия // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. М.: Новое литературное обозрение, 2005.

*Сегельман М.* Классическая музыка (композиторы) – Вайнберг [Электронный ресурс] / Гармония-интернет проект. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/2/?idc=72&idt=228> (дата обращения 27.03.21)

*Хентова С.* Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Ленинград: Советский композитор, 1986. С. 416-417.

*Shrayer M. D.* I Saw It, Ilya Selvinsky and the Legacy of Bearing Witness to the Shoah, Boston MA: Academic Studies Press (coll. "Studies in Russian and Slavic literatures, cultures and history"), 2013, 340 p.

Сноски

- 1 Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / пер. с англ. Г.К. Ольховикова под ред. Д. Ю. Куракина. М.: Изд. и консалтинговая группа «Праксис», 2013. С. 110.
- 2 Там же. С. 111.
- 3 Там же. С. 175. Высказывание принадлежит американскому и французскому еврейскому писателю Эли Визелю.
- 4 Зачевский Е. А. Пути-перепутья немецкоязычной литературы XX века. СПб.: Книга, 2017. С. 13.
- 5 См.: Колтыгина А. А. Социальная роль художника: от памяти к воспоминанию // Артикульт, № 4, 2011. С.58.
- 6 Заметим, что популярность абстракции в Западной Германии может быть также связана с ее «безобидной декоративностью», неспособностью/нежеланием творческой элиты скорбеть, с попыткой уклониться от проработки национал-социалистического прошлого («моральная, политическая и социальная индифферентность» абстрактной живописи (К. Гринберг).
- 7 Редепеннинг Д. Ricorda cosa ti hanno t'atto in Auschwitz. Музыка против войны и насилия // Память о войне 60 лет спустя: Россия, Германия, Европа. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. С. 357.
- 8 См.: Shroyer M. D. I Saw It, Ilya Selvinsky and the Legacy of Bearing Witness to the Shoah, Boston MA: Academic Studies Press (coll. “Studies in Russian and Slavic literatures, cultures and history”), 2013, 340 p.
- 9 «И до сих пор в западном общественном мнении имя Евтушенко ассоциируется прежде всего с «Бабьим Яром». См. цит. по: Красавченко Т.Н. Евгений Евтушенко и его время в англоязычной критике // Россия и совр. мир. 2018. N 2. С.225-239.
- 10 Цитата заимствуется из презентации вебинара А. Зельцера в рамках школы «Холокост и политика памяти» МОО «Центра научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер», 2021.
- 11 Петров В.О. Тринадцатая симфония: новая дуэль Шостаковича с властью // Actualscience: научный журнал. – 2015. – Т. 1. – № 2 (2). – С. 78.

- 12 Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. Т. 2. Ленинград: Советский композитор, 1986. С. 416-417.
- 13 Петров В.О. Тринадцатая симфония: новая дуэль Шостаковича с властью // Actualscience: научный журнал. – 2015. – Т. 1. – № 2 (2). – С. 79.
- 14 Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество... С. 426-427.
- 15 Там же.
- 16 Хентова С. Шостакович. Жизнь и творчество. С.418-419.
- 17 См.: Зак В.И. Шостакович и еврей? Нью-Йорк, 1997.
- 18 Никитина Л. Д. Почти любой миг жизни – работа... Страницы биографии и творчества Мечислава Вайнберга // Музыкальная академия, 1994, № 5. С. 20.
- 19 Сегельман М. Классическая музыка (композиторы) – Вайнберг [Электронный ресурс] / Гармония-интернет проект. URL: <http://harmonia.tomsk.ru/pages/2/?idc=72&idt=228> (дата обращения 27.03.21)
- 20 Никитина Л. Д. Почти любой миг жизни – работа... С. 20.

## **Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого**

*Алексей Холов (образовательная программа «История искусств»)*

Вторая мировая война на момент капитуляции Германии, казалось бы, позволила странам-участницам продемонстрировать все инновационные средства вооружения, изменившие технику ведения войны. Однако ещё с 1943 года разрабатывался так называемый «Манхэттенский проект», направленный на создание в США первых образцов атомного оружия. К 1945 году Соединёнными Штатами были созданы три атомные бомбы. Во время первого в истории испытания атомной бомбы 16 июля 1945 года, получившего название «Троица» («Trinity»), на полигоне Аламогорода (штат Нью-Мехико) была взорвана плутониевая бомба «Штучка» («Gadget»). Вторая бомба – урановая, под кодовым названием «Малыш» («Little Boy»), была сброшена 6-го августа 1945 года на японский город Хиросима. Третья, плутониевая бомба «Толстяк» («Fat Man»), спустя три дня, 9-го августа взорвалась над Нагасаки. США добились капитуляции Японской империи, но слишком высокой ценой: по разным оценкам от 100 до 200 тысяч мирных граждан погибло в Хиросиме и Нагасаки только непосредственно от взрывов. От последствий облучения японцы продолжали умирать спустя годы.

Несмотря на осуждение методов Соединённых Штатов мировым сообществом, сразу же после окончания Второй мировой войны начинается новая война – Холодная: гонка вооружений между двумя сверхдержавами – США и СССР, ставящая целью обладание наибольшим ядерным потенциалом, нежели соперник. С тех пор человечество стоит на грани исчезновения. Страх перед новой глобальной войной, которая может стать последней, и сопряжённые с ним эсхатологические предчувствия коснулись не только тех, кто воочию видел трагедию Хиросимы и Нагасаки, но и тех, кто наблюдал за ней со стороны.

Тема атомной катастрофы часто звучит в искусстве середины XX, но в музыке – особенно остро. Среди композиторов, обращавшихся к этой теме в своём творчестве, можно назвать два имени: Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998) и Кшиштоф Пендерецкий (1933–2020). Они – ровесники, воспитанники одной социалистической системы, с разницей в несколько лет, используя радикально разные музыкальные языки, создали произведения, ставшие знаковыми как для них самих, так и для мировой музыки в целом: оратория «Нагасаки» (1957 – 1958) и «Трен по жертвам Хиросимы» (1960).

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

Родившийся в поволжском Энгельсе Альфред Шнитке рос в немецко-еврейской семье: его отец – журналист и военный корреспондент, мать – школьный учитель немецкого<sup>1</sup>. Бабушка Альфреда была переводчиком на немецкий язык. Военные годы Альфред провёл в Москве, в доме у бабушки с дедом, а после войны вместе с командированным отцом отправился в Австрию, где получил зачатки музыкального образования<sup>2</sup>. Позже Шнитке обучается в Московской консерватории с 1953 по 1958 гг. в классе композиции у Е. К. Голубева. В качестве выпускного произведения необходимо было написать ораторию, о чём Шнитке вспоминает: *«Это дипломная работа, сделанная на пятом курсе консерватории. Жанр был назван не мною, а определен сверху. Я не хотел писать, тем более, что и не любил этот жанр, но так как все равно был вынужден подчиниться, то собирался сочинить кантату на стихотворение Слуцкого "Кельнская яма" (оно есть в альманахе "День поэзии" за 1955 год). Голубев не одобрил это стихотворение. В том же сборнике было другое: "Нагасаки" Анатолия Софронова — очень бледное и очень плохое, на которое Голубев, тем не менее, и посоветовал мне написать музыку. Я отказался и довольно решительно, однако несколько позже я еще раз вернулся к стихотворению и решил, что хотя стихи неудачные, но тема может позволить многое и поэтому стоит попробовать написать ораторию»*<sup>3</sup>.

Шнитке внёс некоторые изменения в текст стихотворения Софронова. Кроме того, композитор использовал стихотворения японских поэтов Тосон Симадзаки и Эйсаку Ёнэда из сборника переводов Веры Марковой и Анны Глускиной, а также стихи Георгия Фере<sup>4</sup>. Оратория состоит из пяти частей. Первая часть – «Нагасаки – город скорби» – служит своеобразным прологом. Размеренный *basso ostinato* органа, виолончели и контрабаса задаёт литургический пафос, свойственный жанру оратории. Музыковеды прослеживают прямую связь между «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Страстями по Матфею» И. С. Баха<sup>5</sup>, где в заключительном хоре на фоне мерных четвертей баса развивается широкая тема у скрипок, гобоев и флейт, затем переходя к хору, а ровное движение восьмых оживляется парными шестнадцатыми нотами. Аналогичную схему использует Шнитке. В этой преемственности можно увидеть отождествление атомной катастрофы со Страстями Христовыми. После траурного хора пролога начинается fuga: с каждым её проведением вступают всё новые инструменты и голоса. Сначала пиццикато альтов сопровождает сопрано и идущие в октаву флейты и кларнеты. После первого проведения виолончели начинают дублировать пиццикато в октаву, к сопрано, образуя канон, присоединяются альты, а к деревянным духовым – флейта-

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

пикколо. Октавная линия пиццикато у вторых скрипок усиливается, когда в унисон с верхним голосом идут первые скрипки, а с нижним – альты. Тогда же на смену женскому хору, повторяя их мелодию в октаву, приходит мужской хор, перебиваемый аккордами фортепиано и челесты, состоящими из чистых кварт и квинт ( $G4-D5-G5-D6-G6$ , за исключением малой секунды  $G4-Ab4$  в основании). Гармонически схожие с традиционным для культур востока пентатоническим ладом и стеклянным тембром, эти аккорды напоминают звуки японских музыкальных инструментов (к примеру, *кóто*) и придают оратории национальный колорит. Затем мелодию мужского хора повторяет вступающий женский хор, вновь образуя канон. Возвращается тема главной партии, но уже в другой инструментовке, а хор перебивается уже не аккордами фортепиано и челесты, а оркестровым тутти. В противовес хору выступают суровые маркато струнных в духе Шостаковича, которые дублируются фортепиано, фаготом и контрафаготом. Побочная партия повторяется уже на стаккато, акцентируемая медными духовыми и ударными, к ним присоединяются бурлящие в верхнем регистре деревянные духовые. Эта fuga подводит к кульминации первой части: вновь повторяется главная партия, но сопровождаемая уже высокими трелями и фьюритурами флейт, гобоев и кларнетов, глиссандо ксилофона, октавным проведением мелодии, а затем и тремоло у струнных. После генеральной паузы оркестровым тутти на форте фортиссимо «вколачиваются» акцентированные последние аккорды первой части на словах «*Город скорби и гнева*».

Вторая часть «Утро» тематически напоминает первую часть Седьмой симфонии Д. Д. Шостаковича, где знаменитую тему нашествия предваряет широкий и безмятежный пролог, повествующий о последнем мирном дне. «Утро» Шнитке играет такую же роль: показать мир, ещё не омрачённый трагедией. Из-за прозрачного тремоло скрипок показывается солнечная валторна, пробуждающая трели деревянной группы и глиссандо арфы. К валторне присоединяется призывная труба, а вместе с ней усиливаются трели и тремоло, оркестр расцветает, затем уступая место хору. Пентатоника раскрывается в этой части ещё больше: композитор выбирает тональность ре-бемоль мажор – наиболее удобную для того, чтобы применять пентатонический лад. Вторая часть поистине становится ориентальной: помимо ангиметонового лада Шнитке старается подражать традиционным японским инструментам, вводя ударные, обладающие хрустальным тембром, например, ксилофон, колокольчики, челесту, а также используя переменный сложный размер ( $5/8$ ,  $7/8$ ), свойственный народной музыке. Побочная партия, сладостная, истомлённая мечта о жарком полудне, и вторгающиеся

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

в неё издали тревожным, дисгармоничным тремоло струнные, затем вновь сменяются радостной темой главной партии. Торжественный «соцреалистический» марш достигает архаической ритуальности, напоминающей произведения Карла Орфа, в частности, «*Carmina Burana*», которой сам Шнитке вдохновлялся.

Марш смолкает и, как бы из-за горизонта, раздаётся гул моторов самолётов. Чтобы воссоздать его, Шнитке прибегает к звукописи, разделяя тромбоны на две группы и заставляя их извлекать предельно низкие в звуки диапазона. На фоне шумят тремоло литавр и контрабасов, затем один за одним вступают деревянные духовые, закручиваясь хроматическими секстолями и разгоняя движение, которое приводит к катастрофическому исходу. После символического взрыва начинается паника, воплощённая в хаотичной фуге. Кульминацией всей оратории, центральной её частью становится хор, напоминающий *Dies irae*. В нём Шнитке создаёт пугающий, разрушительный образ зла, который в будущем так часто будет появляться в его произведениях.

Прямой аналогией четвёртой части «*На пепелище*» может послужить «*Мёртвое поле*» из кантаты «*Александр Невский*» С. С. Прокофьева. Оба композитора создают образ идущей по полю битвы женщины в поисках супруга или сына. Мерный шаг задаёт стаккато контрафагота, фортепиано и контрабаса. Мрачную атмосферу этой части создают тремоло струнных, фруллато флейт и флажолеты арфы; челеста воссоздаёт стремительный, завораживающий бег воды, охваченной языками пламени, когда мать обращается к реке. Хор в эмоциональной доминанте четвёртой части – хор мучеников и погибших, хор, кричащий из огня, сквозь который идёт несчастная мать.

Пятая часть – эпилог. Рефреном звучит главная тема первой части, но уже отданная хору, приобретающая черты реквиема. Здесь же возникает тема второй части – неомрачённая, светлая пентатоника, вновь преображающаяся в марш. Вновь возникает фуга, но не пугающая, а жизнеутверждающая, напоминающая своим бегом механизм, находящийся в вечном движении. Финал всей оратории – воинственный марш, с уже привычным японским колоритом, основанный на некогда траурной теме первой части. Трагедия народа перерождается, становясь его силой, его победой над всеми ужасами войны, триумфально шествуя, восстав из пепла.

Реакция на ораторию была противоречивой. На пленуме Союза композиторов «Нагасаки» критиковалась. Шнитке вменялись «экспрессионизм», отход от традиций

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

соцреализма и прочее, однако Г. В. Свиридов и Д. Д. Шостакович тепло приняли дипломное произведение композитора<sup>7</sup>. Несмотря на «разгром» оратории Союзом композиторов, была осуществлена её запись, преследовавшая явные политические задачи. 6 августа 1960 года, спустя 15 лет после бомбардировки Хиросимы, в 18:00 по Японскому времени по радио «Москва» транслировалась оратория Альфреда Шнитке «Нагасаки»<sup>8</sup>. Японским слушателям запись была представлена фрагментарно и сопровождалась она кратким описательным комментарием<sup>9</sup>. В 50-х годах СССР выстраивал с Японией дружеские отношения, демонстрируя своё негативное отношение к атомному и водородному оружию (в эфире радио незадолго до трансляции оратории передавался доклад об устранении опасности ядерной войны)<sup>10</sup>. В этом контексте оратория Шнитке обретает не столько миротворческий характер, сколько антиамериканский, что позволило ей стать «экспортной» и, следовательно, официальной в советской культуре<sup>11</sup>.

Кшиштоф Пендерецкий родился на юго-востоке Польши, в Дембице, в многонациональной семье: Тадеуш Пендерецкий, отец Кшиштофа, был адвокатом, также умел играть на скрипке и фортепиано, дед будущего композитора Роберт Бергер, художник, был немцем, а бабушка, Стефания Шилкиевич, – армянкой<sup>12</sup>. Детство композитора омрачила война. В сентябре 1939 года Германия оккупирует западную часть Польши, а Советский союз – восточную. Таким образом, Дембица оказывается на подконтрольной СССР территории. С 1944 года возникает Польская республика (с 1952 года – Польская народная республика), испытывавшая огромное влияние со стороны СССР, в том числе, и в сфере культуры и искусства. Как в Советском союзе, так и в Польше превалировал соцреализм, однако в 1953 году, со смертью И. В. Сталина, преследования «формалистов», особенно на окраинах империи, ослабевают. Появляются новые музыкальные тенденции, а в 1956 году проводится первый фестиваль современной музыки «Варшавская осень». В 1955 году Пендерецкий поступает в Государственную высшую музыкальную школу в Кракове, где изучает композицию у Артура Малавского, а в 1959 году 26-летний композитор получает международное признание, выиграв сразу три премии на втором фестивале «Варшавская осень»<sup>13</sup>. Спустя год Пендерецкий создаёт своё самое известное произведение – «Трен по жертвам Хиросимы» для 52 струнных. Изначально опус назывался «8'37» (вероятно, по аналогии с пьесой Джона Кейджа «4'33»), но после первого живого исполнения Пендерецкий дал ему иное название, хорошо известное современному слушателю, о чём сам композитор



Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

пишет: «Оно существовало только в моем воображении, несколько абстрактно. Когда Ян Кренц записал его, и я мог слушать живое исполнение, я был поражен эмоциональным зарядом работы. Я подумал, что напрасно бы обрёл его на такую “анонимность”, на эти “цифры”. Я искал ассоциации и, в конце концов, решил посвятить его жертвам Хиросимы»<sup>14</sup>.

«Трен по жертвам Хиросимы» – ярчайший пример сонористики, «музыки тембровзвучностей без определённой высоты», как это формулирует С. В. Конанчук<sup>15</sup>. Основой этой музыки становятся уже не гармонические и мелодические, а тембральные средства. С помощью нетрадиционных приёмов звукоизвлечения композитор ищет новые звучания и тембры в старых инструментах. Партитуру «Трена...» предваряет специальная легенда (Рис.1), в которой приведены условные обозначения, введённые как самим композитором, так и традиционно используемые. Среди них классические *ordinario* (смычком между грифом и подставкой), *sul ponticello* (у подставки), *sul tasto* (по грифу), *col legno* (древком смычка), *legno battuto* (ударяя по струнам древком смычка так, чтобы он несколько раз отскочил от струн). Внедряются элементы микрохроматики: повышение и понижение звука на четверть и трети четверти тона. Следующие обозначения вводит сам композитор: чёрный треугольник предписывает исполнителю взять самую высокую ноту диапазона инструмента; дуга, обозначающая подставку, – играть по струнам между подставкой и подгрифником, что позволяет извлечь тихий, шуршащий звук; та же дуга, но с четырьмя струнами, обозначает арпеджиато по струнам за подставкой; чёрная вытянутая трапеция, имитирующая подгрифник, указывает исполнителю играть по нему, а чёрный полукруг – играть по подставке. Диагональная жирная линия предполагает создание перкуссионного эффекта, например, удар по деке инструмента пальцем или винтом смычка. Волнистые линии обозначают вибрато: от интенсивного *molto vibrato*, обозначенного мелкими волнами, до медленного четвертитонового вибрато, изображённого крупной волнистой линией. В самой партитуре встречаются также жирные чёрные линии, *кластеры*, – созвучия, состоящие из тесно расположенных звуков (Рис. 2)<sup>16</sup>. Эти линии в партитуре могут как сужаться, так и расширяться, вместе с чем будет меняться звуковысотность кластера.

Для всех описанных выше приёмов требуется совершенно иная система нотации, отличная от традиционной. В первую очередь, композитор отказывается от метра и такта: им на смену приходит непосредственно время, измеряемое в секундах, и «разделы», длящиеся указанное количество времени, соответственно. Во-вторых, помимо пятилинейного нотного

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

стана, который используется в «Трене...», но теперь не является основополагающим, вводятся графические способы фиксации, как, например, уже упомянутые кластеры<sup>17</sup>.

Начинается произведение с пронзительных криков: поочерёдных взвизгиваний альтов, скрипок, контрабасов и виолончелей на предельно высоких звуках их диапазонов. Постепенно крик затихает и растворяется в вибрато. Затем каждая из четырёх групп на одном из четырёх временных промежутков начинает суетливое, паническое «копошение» в инструментах: здесь проявляется алеаторическое начало музыки Пендерецкого. Каждый исполнитель должен как можно быстрее повторять набор указанных действий: к примеру, тремоло на самом высоком звуке диапазона, *col legno battuto* за подставкой, пиццикато на самом высоком звуке, *arco* на подставке, двойной удар по корпусу, тремоло на подставке и одинарный удар по корпусу и так далее, с другими всевозможными комбинациями. В следующих разделах появляются глиссандирующие кластеры, перетекающие из одной группы инструментов в другую, напоминающие завывание воздушных сирен. Новая волна кластеров, более агрессивная и мощная, затихает и уходит в мерцающие на пиано-пианиссимо флажолеты. В следующем разделе в каждой группе (причем группа скрипок делится наполовину) по одному звуку начинает вырастать огромный кластер, который, достигнув кульминации, угасает, сходясь в вибрирующую октаву контрабасов и виолончелей, от которой остаётся замирающее вибрато солирующей виолончели, напоминающее тёплые, убаюкивающие интонации. Тишину вновь нарушает «фуга»: многоголосый шквал обрывистых звуков пиццикато, резких ударов, щелчков и взвизгивающих скрипов, блестящих флажолетов и *sul ponticello* и прочих звуков. Хаотические всплески постепенно сменяет новая волна кластеров, вырастающая из чередующихся звуков подставки и подгрифника, пугающе похожих на низкий женский голос. Достигая на этот раз нечеловеческих масштабов, то усиливаясь, то внезапно затихая, кластер, через нарастающее вибрато, приходит к обрушению звуковой массы, «ядерному взрыву». Финальный, катастрофический кластер, состоящий из 52 звуков, диапазоном в две октавы, длится 30 секунд, начинаясь с вопящего форте-фортиссимо *sul ponticello* и переходя в умеренное *ordinario*, затем затихая в четырёх пиано на *sul tasto*.

Несмотря на трудности во время поиска исполнителей (оркестры в Риме, Кёльне отказались играть, оркестр Стокгольмского радио согласился спустя два дня уговоров дирижёра), мировая премьера «Трена...» состоялась в Краковской филармонии, после чего

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

Пендерецкий был отмечен премией ЮНЕСКО, присуждаемой Международной трибуной композиторов<sup>18</sup>.

Казалось бы, между двумя композиторами, ровесниками, сосуществующими в одном политическом режиме, живущими на расстоянии каких-то полутора тысяч километров, не так много различий. Однако у произведений, тоже «ровесников», созданных с разницей в 2–3 года, нет ничего общего, за исключением тематики. Шнитке создаёт последовательный нарратив, «взгляд со стороны»; Пендерецкий же смотрит на трагедию «изнутри», передавая ужасающие последствия катастрофы: в первую очередь, не физические, а моральные. Это прослеживается на уровне музыкального языка: Шнитке «официально-реалистичен», хотя и зачастую он выходит за установленные государством и консерваторией рамки исключительно для создания необходимого образа. Тем не менее, политически выгодная проблематика «Нагасаки» позволила пересмотреть отношение официальных кругов к опусу Шнитке, не до конца «удобному». Пендерецкого же, творящего на дальних рубежах социалистического лагеря, цензура не сковывала. Во многом именно политическая свобода позволила ему отступить от традиции и создать новый музыкальный язык.

## Библиография

*Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика – XXI: Арт-транзит, 2015.

*Конанчук С. В.* Кшиштоф Пендерецкий и музыкальная эстетика XX века // *Studia Culturae*. 2013. №. 16. С. 70–75.

*Пирязева Е. Н.* Нотация в современной музыке: эволюция способов фиксации // *Вестник музыкальной науки*. 2019. №. 3 (25). С. 70–76.

*Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993.

Музыкальный энциклопедический словарь / Абаджиев А. и др., гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990.

*Кшиштоф Пендерецкий* // *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ru/artist/kshishtof-pendereckiy> (дата обращения: 23.03.2021).

*Ashby A.* Modernism goes to the movies // *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*. 2004. P. 345–386.

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

*Schmelz P. J.* Alfred Schnittke's Nagasaki: Soviet Nuclear Culture, Radio Moscow, and the Global Cold War // *Journal of the American Musicological Society*. 2009. Т. 62. №. 2. P. 413–474.

*Hiemenz J.* A Composer Praises God as One Who Lives in Darkness // *The New York Times*. 1977. 27 Feb.

#### Сноски

1 *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика – XXI : Арт-транзит, 2015. С. 13.

2 *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. С. 7.

3 Там же. С. 27.

4 *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. С. 27.

5 *Овчинников И. С.* Вслушиваться вне контекста. К 85-летию со дня рождения Альфреда Шнитке // *Музыкальная жизнь*. 2019. №10.

6 *Шульгин Д. И.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993. С. 13.

7 *Ивашкин А. В.* Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Классика – XXI : Арт-транзит. 2015. С. 76.

8 *Schmelz P. J.* Alfred Schnittke's Nagasaki: Soviet Nuclear Culture, Radio Moscow, and the Global Cold War // *Journal of the American Musicological Society*. 2009. Vol. 62. No 2. P. 453.

9 Ibid.

10 Ibid. P. 454.

11 Ibid. P. 462.

12 *Кшиштоф Пендерецкий* // *Culture.pl*. URL: <https://culture.pl/ru/artist/kshishtof-penderecki> (дата обращения: 23.03.2021).

13 Там же.

14 *Ashby, Arved*. "Modernism goes to the movies". In *Arved Ashby (ed.)*. *The Pleasure of Modernist Music: Listening, Meaning, Intention, Ideology*. Boydell & Brewer. 2004. P. 351.

15 *Конанчук С. В.* Кшиштоф Пендерецкий и музыкальная эстетика XX века // *Studia Culturae*. 2013. №. 16. С. 72.

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

16 Музыкальный энциклопедический словарь / Абаджиев А. и др., гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. С. 253.

17 *Пирязева Е. Н.* Нотация в современной музыке: эволюция способов фиксации // Вестник музыкальной науки. 2019. №3 (25). С. 70.















18 *Hiemenz J.* A Composer Praises God as One Who Lives in Darkness // The New York Times. 1977. 27 Feb.

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

## Приложение

### SKRÓTY I SYMBOLE

### ABBREVIATIONS AND SYMBOLS

ordinario	<b>ord.</b>	
sul ponticello	<b>s.p.</b>	
sul tasto	<b>s.t.</b>	
col legno	<b>c.l.</b>	
legno battuto	<b>l.batt.</b>	
podwyższenie o 1/4 tonu		raised by 1/4 tone
podwyższenie o 3/4 tonu		raised by 3/4 tone
obniżenie o 1/4 tonu		lowered by 1/4 tone
obniżenie o 3/4 tonu		lowered by 3/4 tone
najwyższy dźwięk instrumentu (wysokość nieokreślona)		highest note of the instrument (indefinite pitch)
grać między podstawkiem i strunnikiem		play between bridge and tailpiece
arpeggio na 4 strunach za podstawkiem		arpeggio on 4 strings behind the bridge
grać na strunniku (arco)		play on tailpiece (arco)
grać na podstawku		play on bridge
efekt perkusyjny: uderzać w górną płyte skrzypiec żabką lub czubkami palców		percussion effect: strike the upper sounding board of the violin with the nut or the finger-tips
kilka nieregularnych zmian smyczka		several irregular changes of bow
molto vibrato		molto vibrato
bardzo wolne vibrato w obrębie ćwierćtonu, uzyskane przez przesuwanie palca		very slow vibrato with a 1/4 tone frequency difference produced by sliding the finger
bardzo szybkie i nierytmizowane tremolo		very rapid not rhythmicized tremolo

*Рис. 1.*

Легенда

партитуры

«Трена по

жертвам

Хиросимы»

Атомная катастрофа в музыке: оратория «Нагасаки» А. Г. Шнитке и «Трен по жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого

The image shows a musical score for the oratorio 'Tren po zhertvam Хиросимы' by Krzysztof Penderecki. At the top, a circled number '70' is followed by a horizontal line with 'sp.' above and 'p v' below, leading to 'ord.' and then 'st.'. Below this, the section is labeled 'tutti archi'. A large black rectangular block covers the upper part of the score, representing a cluster. Below this block, the dynamics are marked 'fff' on the left and 'pppp' on the right. The lower part of the score shows four staves for string instruments: 24Vn (Violins), 10Vl (Violas), 10Vc (Violas), and 8Cb (Cellos). Each staff has a circled number above it: 24, 10, 10, and 8 respectively. The 24Vn staff is marked '1, 2...' and '24'. The 10Vl staff is marked '1, 2...' and '10'. The 10Vc staff is marked '1, 2...' and '10'. The 8Cb staff is marked '1, 2...' and '8'. At the bottom left, a circled number '30'' is visible.

Рис. 2. Кластер и его «расшифровка» из партитуры «Трен по жертвам Хиросимы»

## **Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича**

*Анастасия Григорьева (Образовательная программа «Языковая политика в условиях этнокультурного разнообразия»)*

Музыка идет рука об руку с человечеством, проживая с ним горе и радость и являясь отражением значимых исторических событий. С прошлого века в русской и европейской музыке ярко запечатлен образ Второй Мировой войны и послевоенного периода. Многие композиторы в своих произведениях обращались к проблемам войны и мира, человеческим страданиям, а также темам стремления к вселенскому миру и счастью. Одними из наиболее ярких фигур, выразивших всю трагедию и разрушающую силу Второй Мировой войны в музыке, по праву считаются Артур Онеггер и Дмитрий Шостакович. Об этих композиторах и об их бессмертных произведениях, Третьей «Литургической» симфонии и Восьмой симфонии, пойдет речь в данной работе.

### **Исторический контекст**

Внимания заслуживает обстановка в родных странах композиторов, под влиянием которой были написаны проанализированные произведения.

В родной для Онеггера Франции из-за поражений в начале войны армия и общество в целом были деморализованы и парализованы страхом. Военные силы допускали непростительные ошибки, огромные толпы беженцев покидали крупные города, что привело к перекрытию дорог, а из-за всеобщей истерии даже в невинных людях французам мерещились шпионы. Париж, где проживал Онеггер, оказался полностью открыт для вторжения немцев. Паника сыграла злую шутку с Францией: уже примерно через полтора месяца она капитулировала, и был закреплен «марионеточный» режим маршала Петена в Виши.<sup>1</sup> После того, как Париж был оккупирован противником, в нем были введены комендантский час и нормирование продуктов питания, табака, угля и одежды. Французская пресса и радио транслировали немецкую пропаганду, а сотни французов работали на обеспечение оборонной промышленности Германии. Многие произведения искусства были разворованы или конфискованы захватчиками. Более того, в Париже стал процветать

---

<sup>1</sup> Пономаренко Л. В. Французско-советское сотрудничество в годы второй мировой войны // Вестник РУДН. Серия: Международные отношения. 2005. №1. С.66.



Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

антисемитизм: евреям были запрещены многие профессии, их обязали носить на одежде желтые «звезды Давида», и за весь период оккупации из парижского региона 43000 евреев были увезены в концлагеря.<sup>2</sup> Жители города были разгневаны, но большинство не выражало своих чувств открыто. Первая значительная организация Сопротивления в Париже была создана в сентябре 1940 года группой ученых, которых вскоре арестовали и казнили, и лишь с 1941 года Сопротивление начало приобретать массовый характер. Париж был освобожден только в 1944 году, после высадки союзников в Нормандии. За всю войну Франция потеряла около 600 тысяч человек и лишилась около 1440 млрд франков. Уровень промышленного производства и сельского хозяйства рухнул практически вполовину, десятки тысяч предприятий закрылись, и очень высоких показателей достигла безработица.<sup>3</sup>

В СССР с первых дней Великой Отечественной войны немецкие войска стремительно захватывали новые пункты (28 июня – Минск, 19 сентября – Киев), а к концу сентября уже были на подступах к Москве. К зиме 1941 года советские войска потеряли свыше 5 миллионов человек, а также важные промышленные и продовольственные центры. В октябре во время битвы за Москву началась так называемая «Московская паника», связанная с эвакуацией столицы и правящих органов в Куйбышев, однако позднее последовала победа в Московской битве, ставшая одним из главных переломных моментов.<sup>4</sup> Из родного для Дмитрия Шостаковича Ленинграда, окруженного блокадой с 8 сентября 1941 года, были эвакуированы около миллиона человек, эвакуация продолжалась до 1943 года. Продовольствия в городе катастрофически не хватало, начался голод, ставший причиной смерти более 90% погибших ленинградцев. Усугубляли ситуацию не только артобстрелы, но и сильные морозы, ведь дома были отрезаны от отопления и водоснабжения.<sup>5</sup> Единственной спасительной «соломинкой» была «Дорога жизни», проходящая по Ладожскому озеру. Чтобы как-то подбодрить жителей, в городе все это тяжелое время не прекращалось радиовещание, передававшее новости или просто звук метронома, своеобразный «пульс» города на грани выживания. Частично прорвать блокаду удалось только в начале 1943 года, ознаменованного впоследствии победами СССР в

---

<sup>2</sup> *Лафасов М.* Всемирная история: Учебник для акад. лицеев и проф. Колледжей / М. Лафасов; МВ и ССО РУз, Центр сред. спец. проф. образования. — 2-е изд. — Т., 2009.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> *Балашов Г. В.* Этапы Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. И их анализ // Вестник Самарского юридического института. 2010. №2. С. 14.

<sup>5</sup> *Сульдин А.В.* Блокада Ленинграда. Полная хроника – 875 дней и ночей / А.В. Сульдин – М.: АСТ, 2016.

Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

Сталинградском сражении и Курской битве.<sup>6</sup> Полностью блокаду удалось снять только в январе 1944 года – она длилась 872 дня. Во время блокады Ленинграда погибло около 640000 человек.<sup>7</sup>

Далее перейдем к композиторам и анализу их произведений.

### **А. Онеггер. Третья «Литургическая» симфония**

Артюр Онеггер, швейцарско-французский композитор и литератор, родился в 1892 году в Гавре. В 1918 году Онеггер по окончании службы в пограничных войсках Швейцарии окончил Парижскую консерваторию. С 1916 года Онеггер примкнул к группе композиторов «Новые молодые», а в начале 1920-х годов присоединился к «Шестёрке», вдохновлявшейся произведениями Эрика Сати и Игоря Стравинского. Сам Онеггер в статье «Стравинский – музыкант-профессионал» восхищался трудолюбием и постоянным стремлением к совершенству композитора и писал, что Стравинский – «спасительный пример, которому...все должны подражать».<sup>8</sup> После распада «Шестерки» Онеггер создал ораторию «Царь Давид», принесшую ему славу, а также оркестровое сочинение «Пасифик 231», посвященное одноименному паровозу.<sup>9</sup>

Онеггер являлся человеком демократических взглядов в творчестве. Он считал, что музыка должна быть обращена к массам и старался быть «доступным для рядового слушателя», в то же время оставаясь «интересным для музыканта». Именно поэтому Онеггер писал музыку для кино и театра, а после вступления в Народную музыкальную федерацию и Народный фронт создавал переложения народных песен, а также такие работы, как «Крики мира» и «Жанна д'Арк на костре».<sup>10</sup> Огромный отпечаток на творчество Онеггера наложили трагические годы Второй Мировой войны и фашистской оккупации Франции. Являясь участником движения Сопротивления, он писал патриотическую музыку (Вторая симфония, «Песни освобождения» и др.) и, даже уже находясь в эвакуации в Швейцарии, воодушевлял французов своими произведениями, передававшимися по радио.

---

<sup>6</sup> Балашов Г. В. Этапы Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. И их анализ // Вестник Самарского юридического института. 2010. №2. С. 15.

<sup>7</sup> Сульдин А.В. Блокада Ленинграда. Полная хроника – 875 дней и ночей / А.В. Сульдин – М.: АСТ, 2016.

<sup>8</sup> Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр./Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. — Л.: Музыка, 1979.

<sup>9</sup> Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. СПб.: 2000. С. 546-547.

<sup>10</sup> Там же. С. 547.

Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

Под впечатлением от событий войны была написана и Третья «Литургическая» симфония. Третья симфония создавалась в течение 1945-1946 годов, когда Онеггер вернулся в Париж, пронизанный ужасом и горечью пережитого. Вся Третья симфония пропитана трагизмом и тревогой за послевоенное будущее человечества. Сам композитор писал о ней: «Я хотел в этом произведении выразить протест современного человека против нашествия варварства, тупости, страданий, против власти бюрократической машины, которые штурмуют нас уже столько лет. Я нарисовал... борьбу, которая происходит в сердце человека между слепыми давящими силами и стремлением к счастью, миру, божественному покою. Моя симфония — это драма, которая разыгрывается, если хотите, между тремя персонажами, реальными или символическими: Горем, Счастьем и Человеком».<sup>11</sup>

Симфония состоит из трех частей, озаглавленных так же, как секвенции католической мессы: «День гнева», «Из бездны взываю к тебе, Господи» и «Даруй нам мир!». Стоит отметить, что во всех частях произведения появляется тема птицы, своеобразного «голубя мира». Мы слышим эту птицу впервые в конце первой части, и там она «плачет». Во второй части образ птицы появляется как надежда на мирный выход из хаоса. В конце третьей части симфонии пение птицы в обрамлении мягкой, нежной мелодии, сменившей марш, является символом небесного и земного покоя, а также обещанием счастья и светлого будущего человечества.

Первая часть, самая жесткая по звучанию из всех, представляет собой картину всеобъемлющего ужаса и неумолимого кровавого хаоса военных действий. Ее форму по задумке Онеггера можно считать двухфазной: она состоит из экспозиции и разработки-репризы. «День гнева» начинается с вступления к главной партии, в котором волнообразные раскаты низких по звучанию струнных перетекают в диссонантно повторяющиеся пронзительные звуки деревянных духовых, рисующие яркие картины всепоглощающей тревоги. На данном фоне начинается экспозиция и появляется тема главной партии, в которой мощная агрессия, выраженная скачками, пунктирным ритмом и унисоном струнных, переплетается с мрачным мотивом «Dies irae», символом страшного рока и обреченности, в унисоне духовых. Все это достигает апогея в момент начала связующей партии. В ней гротескный марш-танец и леденящие душу низкие унисонные ходы духовых сменяются

---

<sup>11</sup> Смирнов В.В. (сост). История зарубежной музыки. Выпуск 6. Учебное пособие. — СПб.: Композитор, 2001.

Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

напряженными фанфарами, предвещая «марш роботов» в заключительной части.<sup>12</sup> После возникает мелодия побочной партии, возникшая из видоизмененных интонаций главной темы. Она постоянно передается от одних инструментов другим, и таким образом разделяется на небольшие тревожные фразы их тембрами. В побочной партии можно услышать отголоски лирических устремлений, которые полностью уничтожаются саркастическим маршем заключительной партии. В начале разработки-репризы происходит активное изменение фрагментов главной, связующей и побочной партий. Так первый элемент главной партии дает основу для лирической линии, мотив «Dies irae» превращается в полноценную мелодию, а фанфары становятся фоном. В коде натиск ослабевает перед новой темой – очертанием «птицы», сулящей возмездие.

Вторая часть, охарактеризованная автором как «размышление-молитва», обращается уже к воспоминаниям о потерях и скорби по погибшим, именно поэтому в ней присутствуют фрагменты заукокойных песнопений.<sup>13</sup> Этот внутренний монолог имеет трехчастную форму с вступлением. Начало представляет собой непрерывную, текучую мелодию со светлыми диатоническими аккордами и отсылками к интонациям из прошлых частей. В середине часть приобретает все более драматическое звучание благодаря мотиву траурного марша. Пронзительное звучание трубы в кульминации передает всю силу отчаяния и чувства безысходности оглушенного и опустошенного болью и страданиями человека. Только в коде мотив становится более мягким, и в мелодии проступает тема «птицы», исполненная флейтой, как бы предсказывая события в финале симфонии.

Про третью часть, «Даруй нам мир», сам автор писал: «В начале третьей части я хотел выразить выступление коллективной глупости. Я сочинил тяжеловесный марш, для которого изобрёл умышленно идиотическую тему, впервые экспонируемую бас-кларнетом... Это – марш роботов против цивилизованного человечества, обладающего душой и телом... Это расправа зверей с духовными ценностями».<sup>14</sup> Для этого гротескного марша, открывающего финальную часть, было использовано большое количество звукоизобразительных приемов, оживляющих образы милитаризма и порабощения человека: глиссандо деревянных духовых и фортепиано, особое звукоизвлечение у медных инструментов, дробь барабана, остинато и

---

<sup>12</sup> Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. СПб.: 2000. С. 553.

<sup>13</sup> Там же. С. 552.

<sup>14</sup> Онеггер, А. Я – композитор. / А.Н.Головкина– Л.: Музыка, 1979. С. 197.

Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

монотонное движение басов. В связующей партии изображение злых сил прерывается взволнованной и более лиричной темой побочной партии. Кульминация охватывает весь оркестр, и после резкого срыва в коде неожиданно выходит на первый план тема мечты о счастье, плавное голосоведение и мягкость которой являются полной противоположностью предшествующих жестоких картин. В конце во всей своей красе начинает «парить» возвышенная тема «птицы мира» в до-диез мажоре, как робкая надежда на вечный мир на Земле.<sup>15</sup>

#### **Д. Шостакович. Симфония №8.**

Третью симфонию Онеггера высоко ценил выдающийся русский композитор Дмитрий Шостакович, на творчество которого также оказала огромное влияние тема войны. Шостакович родился в 1906 году в Санкт-Петербурге. Он окончил Петроградскую консерваторию, и его дипломной работой являлась Первая симфония, высоко оцененная как на родине автора, так и за рубежом. В 1932 году Шостакович создал оперу «Катерина Измайлова», чуть не стоившую композитору его дальнейшей карьеры из-за признания ее «антинародной» в газете «Правда» в 1936 году. Через год состоялась премьера Симфонии № 5, которую Сталин назвал «деловым творческим ответом советского художника на справедливую критику».

В начале Великой Отечественной войны Дмитрий Шостакович находился в Ленинграде, совмещая работу в Консерватории, службу в добровольной пожарной дружине и работу над легендарной Седьмой «Ленинградской» симфонией, законченной уже в Куйбышеве. В августе 1942 симфония была исполнена в блокадном Ленинграде и стала важнейшей внушающей надежду вехой в жизни города и его жителей. Сам Шостакович об этом произведении говорил: «Я не знаю, как сложится судьба этой вещи, досужие критики, наверное, упрекнут меня в том, что я подражаю «Болеро» Равеля. Пусть упрекают, а я так слышу войну».<sup>16</sup>

В 1943 году, по приезде в Москву после тяжелого восстановления от брюшного тифа, Шостакович за два месяца написал Восьмую симфонию и посвятил дирижеру Евгению Мравинскому. В этом же году состоялась ее премьера, дирижировал сам Мравинский. Ее

---

<sup>15</sup> Онеггер, А. Я – композитор. / А.Н.Головкина– Л.: Музыка, 1979. С. 174.

<sup>16</sup> Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману/Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. — М.: ДСРН —СПб.: Композитор, 1993. С.22.

Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

можно считать самой трагичной в творчестве композитора. Как пишет Людмила Михеева-Соллертинская, «в ней воплощена тема ужасов тоталитаризма, противостояния человека и античеловеческой машины подавления, уничтожения, как бы она ни называлась, в каком обличье не появилась».<sup>17</sup> Примечательно то, что после премьеры в 1943 году симфония была раскритикована из-за отсутствия «ликующего апофеоза» и торжественного ощущения победы советского народа в конце, и из-за дальнейшего обвинения Шостаковича в формализме симфония прозвучала снова только через 13 лет.

Симфония включает в себя 5 частей. Первая, самая масштабная, вобрала в себя многое: и гибельные удары, и вопросы людей о том, почему это произошло, и марш, постепенно лишаящийся всего живого и человеческого. Она начинается с эпитафии как образа положительного морального начала. Далее следует пронизанная напряжением картина всех ужасов войны, созданная при помощи восклицаний духовых, щелкающих струнных и сильных ударных, а также сопровождающаяся безликим маршем.<sup>18</sup> Главная Партия трехчастна и во многом представляет собой тему раздумий и противоборства между жесткими утверждениями и впоследствии вытесненными эмоциональными лирическими откликами на них. Далее волнами следует нашествие механизированной силы, противопоставляемое теме-эпитафию как голосу автора. Реприза представляет собой более просветленную Побочную Партию, а кода – траурную песню скрипок, олицетворяющую скорбное оцепенение.

Вторая часть – злобный и саркастичный марш-скерцо «машины уничтожения», отличающийся резкостью и жесткостью. Начало этой части включает множество назойливых повторений использующихся мотивов. Главная тема построена на отрезке хроматической гаммы, а механистичность и имитация «возгласов» толпы на параде достигается с помощью унисонного звучания медных духовых, а также «выкриков» деревянных духовых.<sup>19</sup>

Третья часть является токкатой, символизирующей по словам Мравинского «неумолимость бытия», своеобразную «пляску смерти», в которой объединены и галоп, и гротескный военный марш.<sup>20</sup> В части прослеживается параллель с образом «машины» в

---

<sup>17</sup> Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. СПб.: 2000. С.625.

<sup>18</sup> Там же. С.626.

<sup>19</sup> Там же. С.627.

<sup>20</sup> Сабинина М. Шостакович – симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976.

Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

симфонии Онеггера. Как и Онеггер, Шостакович создает эффект «механизированности» путем добавления остинатности.

Переломный момент симфонии – четвертая часть, представляющая собой скорбную сдержанную пассакалью, внутренний сосредоточенный монолог или, как писал Асафьев, биение человеческого сердца.<sup>21</sup> Как и вторая часть «Литургической» симфонии Онеггера, она выражает размышление, внутреннее страдание и скорбь. Тема пассакальи объединила в себе элементы темы-эпиграфа и монолог Главной Партии. Образ внутренней стойкости человека, вопреки всему выживающего и идущего дальше, обуславливает форму остигато: основная тема части повторяется 12 раз в низких регистрах, а на ее фоне разворачиваются философские образы, в которых читается некая спасительная отстраненность.

Финал симфонии, в отличие от напряженных предыдущих частей, впускает пасторальность в созданный образ. Как говорил Мравинский в одном из интервью, пятая часть вводит нас в «мир почти что идиллический». Через финал проходит рефреном напев фагота, а также две непохожих друг на друга Побочные Партии: вальсовая и резкая, вносящая смуту прошлых образов в финал.<sup>22</sup> Концовка симфонии по своему смыслу также во многом перекликается с заключительной частью «Литургической» симфонии. «Восьмая» завершается очень светло, символизируя возрождение мира и «человеческого сердца», желанную тишину и спокойствие.<sup>23</sup> В коде на первый план выходит фагот, флейта, струнные, и валторна. Отличительной чертой заключительного эпизода выступает сочетание сонатности и рондообразности.<sup>24</sup>

Как мы видим, и Онеггер, и Шостакович, несмотря ни на что, верили в светлое будущее человека и отсутствие войн и конфликтов на нашей планете, а также изобразили свое видение этого в последних частях своих симфоний. Рассмотренные произведения вселяют надежду на то, что когда-нибудь мы в реальности увидим тот спокойный мир, наполненный светом и любовью, о котором так мечтали эти два уникальных композитора.

---

<sup>21</sup> Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. С. 115-116.

<sup>22</sup> Мазель Л. Симфонии Д.Д. Шостаковича : путеводитель / Мазель Л. - Москва : Советский композитор, 1960. С. 97-98.

<sup>23</sup> Третьякова Л. Дмитрий Шостакович. М.: Советская Россия, 1976. С.159-160.

<sup>24</sup> Сабина М. Шостакович – симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976.

Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

#### Библиография

*Асафьев Б.* О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. — 200 с.

*Балашов Г. В.* Этапы Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. И их анализ // Вестник Самарского юридического института. 2010. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/etapy-velikoy-otechestvennoy-voyny-1941-1945-gg-i-ih-analiz>.

*Лафасов М.* Всемирная история: Учебник для акад. лицеев и проф. колледжей / М. Лафасов; МВ и ССО РУз, Центр сред. спец. проф. образования. — 2-е изд. — Т., 2009. — 368 с.

*Михеева Л., Кенигсберг А.* 111 симфоний. СПб.: 2000. — 671 с.

*Онеггер А.* О музыкальном искусстве: Пер. с фр./ Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. — Л.: Музыка, 1979. — 264 с.

*Онеггер, А.* Я – композитор. / А.Н.Головкина. — Л.: Музыка, 1979. — 258 с.

*Пономаренко Л. В.* Французско-советское сотрудничество в годы второй мировой войны // Вестник РУДН. Серия: Международные отношения. 2005. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/frantsuzsko-sovetskoe-sotrudnichestvo-v-gody-vtoroy-mirovoy-voyny>.

Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману / Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. — М.: ДСЧН — СПб.: Композитор, 1993 — 336 с.

*Сабинина М.* Шостакович – симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976. — 477 с.

*Смирнов В.В.* (сост). История зарубежной музыки. Выпуск 6. Учебное пособие. — СПб.: Композитор, 2001. — 319 с.

*Сульдин А.В.* Блокада Ленинграда. Полная хроника – 875 дней и ночей / А.В. Сульдин – М.: АСТ, 2016. — 192 с.

*Третьякова Л.* Дмитрий Шостакович. М.: Советская Россия, 1976. — 240 с.

#### Сноски

- 1 Пономаренко Л. В. Французско-советское сотрудничество в годы второй мировой войны // Вестник РУДН. Серия: Международные отношения. 2005. №1. С.66.
- 2 Лафасов М. Всемирная история: Учебник для акад. лицеев и проф. Колледжей / М. Лафасов; МВ и ССО РУз, Центр сред. спец. проф. образования. – 2-е изд. – Т., 2009.



Трагедия, объединяющая страны: образ войны в произведениях А. Онеггера и Д. Шостаковича

- 3 Там же.
  - 4 Балашов Г. В. Этапы Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. И их анализ // Вестник Самарского юридического института. 2010. №2. С. 14.
  - 5 Сульдин А.В. Блокада Ленинграда. Полная хроника – 875 дней и ночей / А.В. Сульдин – М.: АСТ, 2016.
  - 6 Балашов Г. В. Этапы Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. И их анализ // Вестник Самарского юридического института. 2010. №2. С. 15.
  - 7 Сульдин А.В. Блокада Ленинграда. Полная хроника – 875 дней и ночей / А.В. Сульдин – М.: АСТ, 2016.
  - 8 Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр./Коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Л.: Музыка, 1979.
  - 9 Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. СПб.: 2000. С. 546-547.
  - 10 Там же. С. 547.
  - 11 Смирнов В.В. (сост). История зарубежной музыки. Выпуск 6. Учебное пособие. – СПб.: Композитор, 2001.
  - 12 Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. СПб.: 2000. С. 553.
  - 13 Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. СПб.: 2000. С. 552.
  - 14 Онеггер, А. Я – композитор. / А.Н.Головкина– Л.: Музыка, 1979. С. 197.
  - 15 Онеггер, А. Я – композитор. / А.Н.Головкина– Л.: Музыка, 1979. С. 174.
  - 16 Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману/Сост. и комментарии И. Д. Гликмана. – М.: DСH – СПб.: Композитор, 1993. С.22.
  - 17 Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. СПб.: 2000. С.625.
  - 18 Михеева Л., Кенигсберг А. 111 симфоний. СПб.: 2000. С.626.
  - 19 Там же. С.627.
  - 20 Сабинина М. Шостакович – симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976.
  - 21 Асафьев Б. О музыке XX века. Л.: Музыка, 1982. С. 115-116.
  - 22 Мазель Л. Симфонии Д.Д. Шостаковича: путеводитель / Мазель Л. – Москва : Советский композитор, 1960. С. 97-98.
  - 23 Третьякова Л. Дмитрий Шостакович. М.: Советская Россия, 1976. С.159-160.
- Сабинина М. Шостакович – симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка, 1976.

## **«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920-1930-е гг. XX в.)**

*Наталья Владимировна Мелешкова (кандидат искусствоведения)*

Вопрос о собственной идентификации в условиях чужой страны возникает практически всегда. Попадая за пределы своей страны, человек начинает сравнивать условия жизни «там», у себя дома, с нынешними обстоятельствами, непохожими на «здесь и сейчас» и не всегда приемлемыми. А если этот период «отчуждения» от родины длится довольно значительное время и нет возможности вернуться назад, тогда и может появиться у людей естественная потребность в воссоздании такой реальности, которая напоминала бы о принадлежности к нации, наделенной особенными, отличными от других языковыми и культурными характеристиками.

Для того чтобы понять, как происходил процесс воплощения идеи «национального» у русской музыкальной эмиграции, следует вспомнить некоторые положения о самом понятии «нация», которые были сформулированы исследователями этой проблематики в разное время. Еще в конце XVIII термин «нация» стал объектом для отдельного изучения. Знаковыми работами следует назвать труды И. Г. Гердера, в которых он дает теоретическое обоснование понятию «нация»<sup>1</sup>. Гердер декларировал, что существование нации напрямую зависит от наличия единого языка, земли и культуры. Именно культура, по его словам, основанная на «памяти поколений» и имеющая свой особенный *Volksgeist* (нем., «национальный дух»), способна сплотить многомиллионный народ в единую нацию<sup>2</sup>.

Совершенно иную концепцию определения дал французский ученый Эрнест Ренан в своем известном докладе «Что такое нация», прочитанном в Сорбонне в 1882 году<sup>3</sup>. Национальная идея, по его мнению, должна опираться на воспоминания о прошлом, на славу поколений, на «культ предков». Условиями для существования нации Ренан называет возможность «иметь общую славу в прошлом, общие желания в будущем, совершить вместе великие поступки, желать их и в будущем»<sup>4</sup>.

В продолжение французской теории о том, что феномен нации формируется в умах и в воспоминаниях людей, этот вопрос интересовал и британского политолога и социолога Бенедикта Андерсона. В работе «Воображаемые сообщества»<sup>5</sup> он объяснял, что нация есть «воображаемое ограниченное сообщество». «Воображаемое» – потому, что члены этой нации

«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920–1930-е гг. XX в.)

не могут встретиться со всеми ее представителями, «в то время как в умах каждого из них живет образ их общности»<sup>6</sup>. При этом такое сообщество является и «ограниченным», так как даже самая крупная нация имеет определенные границы, за которыми находится другая нация<sup>7</sup>.

Во многих отношениях позиция Андерсона была расширена его соотечественником Майклом Биллингом. В работе «Нации и языки» он объяснял, что нация («воображаемое сообщество») зависит от непрерывного воображения ее существования. Однако первоначальное «воображение» зачастую воспроизводится через развертывание символов, а иногда – через повседневные привычки, которые осознаются весьма смутно или не осознаются вовсе<sup>8</sup>.

По многим вопросам, касающимся нации и национализма, соглашался с Андерсоном и Эрик Хобсбаум. По его мнению, нация «есть социальное образование лишь постольку, поскольку она связана с определенным типом современного территориального государства, с “нацией-государством”»<sup>9</sup>. Для этнического национализма, по мнению Э. Хобсбаума, решающее значение имеет чувство «родства» и «крови», которое «лучше многого другого помогает членам группы сплотиться и отделить себя от чужаков»<sup>10</sup>.

Говоря о нации, философы не забывали и о языке, который является одним из мощнейших средств объединения сообщества в отдельную группу. Андерсон подчеркивал важнейшее значение языка для нации. Он полагал, что, несмотря на территориальные изменения, связанные с миграцией населения и другими переменами с местом жительства сообщества, язык продолжает быть «непрерывной реальностью» нации. Исследователь С. Баньковская, изучая работу Андерсона, так определяет его значение языка: «Язык – это то, что придает “естественности” нации, подчеркивает ее фатальность, произвольность и бесконечность с ее неопределенностью “начала” и “конца”... Язык делает прошлое переживаемым в настоящем, прошлое и настоящее сливаются в одновременности»<sup>11</sup>.

Еще И. Г. Фихте утверждал в «Речи к немецкой нации», что именно язык является определяющей особенностью нации: «Первыми изначальными и по-настоящему естественными границами государств, несомненно, оказываются их внутренние границы. Те,

«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920–1930-е гг. XX в.)

кто говорит на данном языке, связаны друг с другом множеством невидимых уз самой природы задолго до возникновения всякого человеческого искусства; они понимают друг друга и способны и дальше развивать взаимопонимание; они связаны друг с другом и по природе образуют единое и неделимое целое»<sup>12</sup>. Вслед за Фихте, идею о наличии общего языка как основного признака нации подхватили и многие современные исследователи.

Вопрос «национального» в музыкальной среде русского зарубежья Праги 1920-х годов стоял особенно остро в силу сложившихся обстоятельств. И практически ежедневно вставал вопрос: «А кто мы в этой стране?». Беженцы, которые покинули свою страну навсегда? Или сообщество русских людей, не желающих забывать свои традиции, обычаи и культуру, и готовые их отстаивать, независимо от статуса и положения в чужом государстве? Дилемма была непростая: ассимилироваться, запоминать новый язык, изучать и воспринимать незнакомую культуру как свою, либо постараться отстоять статус принадлежности к русской общине как отдельной социальной единицы, поддерживать национальные традиции, связанные с культурными и музыкальными памятниками, устанавливать связи с русскими сообществами в других странах, а по возможности – и развивать их.

Естественно, об ассимиляции для многих не могло быть и речи, поскольку у эмигрантов теплилась надежда на скорое падение большевистской власти и возвращение на родину. Кроме того, первое время правительство Чехословакии во главе с президентом Томашем Масариком поддерживало русское сообщество, организовав «Русскую акцию»<sup>13</sup>, чем способствовало сохранению «национального». В решении этой задачи в большей степени помог специфический состав русской эмиграции 1920-х годов в Чехословацкой республике. Его характерной чертой был значительный процент молодежи, а также преподавателей и профессоров высших учебных заведений и целого ряда лиц, чья деятельность напрямую была связана с общественно-культурной и музыкальной жизнью дореволюционной России. Среди них следует упомянуть графиню С. В. Панину, князя П. Д. Долгорукова, профессора И. И. Лапшина, бывшего секретаря Л. Н. Толстого В. Ф. Булгакова, режиссера Вас. И. Немировича-Данченко, артистку балета Е. Н. Никольскую, пианистку В. Ф. Свечину-Кишенскую, композитора С. И. Траилина, певицу и хорового дирижера А. Н. Новикову-Рыжкову, регента

«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920–1930-е гг. XX в.)

храма Св. Николая Ф. Ф. Никишина и других. Волею судеб, они оказались в Праге, и именно благодаря им, в большей степени, появилось такое явление как музыкальная жизнь русской эмиграции в Чехословакии 20–30-х годов XX века.

Большое значение это культурное сообщество придавало «сбережению» языка. В приводимых выше работах о нации многие исследователи особо подчеркивали определяющее значение языка. Именно русскому языку как главному признаку нации, обладающему, с одной стороны, специфическим свойством отличия от иных этногрупп, а с другой – объединяющим началом внутри одной группы, отводилось особое место в этом процессе.

Родной язык, столь ревностно и бережно охраняемый русской общиной за рубежом, являлся важной составляющей их культурно-музыкальной жизни: все мероприятия проходили исключительно на русском языке (богослужения, концерты, лекции, передачи на радио).

Практически сразу после приезда в Прагу русские начинают собираться небольшими группами, но не только для того, чтобы делиться воспоминаниями о прошлой жизни; они собирались, чтобы думать о своем будущем (тем более что среди эмигрантов было много семей с детьми). Когда к концу 1920-х годов всем стало ясно, что возвращение невозможно, началась настоящая работа по собиранию духовных сил и других ресурсов для осуществления беспрецедентного проекта по сохранению национальных культурно-музыкальных ценностей. Можно предположить, что тогда многое делалось спонтанно, интуитивно; однако сейчас уже можно дать некую условную классификацию тем направлениям, по которым осуществлялась такая деятельность.

В первую очередь, русское сообщество Чехословацкой республики нашло духовную поддержку в православной церкви. Ее наставники, отец Сергей (Прага) и митрополит Евлогий (Париж), всячески поддерживали начинания музыкальных деятелей русской эмиграции: принимали участие в светских культурных и музыкальных мероприятиях, влияли на все сферы жизни, таким образом, выступая важным фактором в борьбе за сохранение «национального самосознания».

Непосредственно сама музыкальная жизнь русской эмиграции 1920–1930-х годов в Праге ознаменовалась последовательным появлением трех знаковых общественно-культурных и

«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920–1930-е гг. XX в.)

музыкальных институтов: это деятельность Общественного русского хора имени А. А. Архангельского (1921–1950 гг.), создание Комитета «День русской культуры» (1925–1938 гг.) и, наконец, Русского музыкального общества (1931–1935 гг.).

Целью создания таких организаций было сохранение национальных ценностей путем пропаганды русской культуры и русской музыки в зарубежье.

В начале 1920-х годов в Праге насчитывалось около двух десятков эмигрантских хоровых коллективов. Однако самым ярким явлением в этой области являлся Общественный русский хор имени Александра Архангельского.

За весьма короткий срок хор смог стать крупной музыкальной организацией, способствующей сохранению и распространению искусства хорового пения. Коллективу очень повезло, что его становление совпало с прибытием в Прагу таких маститых хоровых дирижеров, регентов и композиторов, как А. А. Архангельский, А. Т. Гречанинов, А. Г. Чесноков, И. Вебер, В. Ф. Кибальчич. Такое полезное и исключительно плодотворное сотрудничество за несколько лет вывело коллектив в ряд ярких и самобытных среди русской музыкальной эмиграции. Репетиции с композиторами научили коллектив не только качественно исполнять русскую музыку, но и в целом внимательно и кропотливо работать над сочинениями. В итоге хор был обладателем значительного репертуара, включающего в себя различные жанры хоровой музыки: духовные сочинения, светские миниатюры, обработки русских народных песен, образцы хоровой музыки западноевропейских композиторов, песни народов мира.

Помимо исполнительской деятельности, хор активно издавал нотные сборники хоровой русской музыки<sup>14</sup>, возможно, надеясь на исполнение ее другими коллективами. Редакционная коллегия нотопечатни хора искала также информацию о русских хоровых коллективах за рубежом. Полученные сведения публиковали в издаваемых им журналах «Русский Хоровой Листок» и «Русский Хоровой Вестник». Здесь также освещались основные музыкальные события «русской Праги», выпускались статьи по методике музыкального воспитания и вокального мастерства, помещались заметки о нотных новинках, изданных в России и Европе<sup>15</sup>.

«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920–1930-е гг. XX в.)

За свою долгую для эмигрантского коллектива творческую жизнь хор по праву заслужил славу лучшей исполнительской организации в Праге по продвижению хоровых традиций России и русского хорового репертуара.

Наряду с хором Архангельского, в Праге с 1925 года действовала общественно-культурная организация Комитет «День русской культуры». Сама идея создания Комитета была откликом на потребности русской культурной эмиграции в Праге в русском слове, в атмосфере русского быта, в русской песне, в воссоздании русских традиций, обычаев, – словом, идеей «национального» была пронизана вся деятельность его членов<sup>16</sup>. Каким же образом осуществлялась эта идея? – Путем организации одного дня в году, когда каждый русский человек мог бы почувствовать свою причастность к многомиллионному народу большой утраченной страны. В этот день устраивались народные гулянья, готовились национальные блюда, повсюду звучала русская речь и русская музыка. Интересен факт, что в 1926 году Комитетом был объявлен конкурс на сочинение гимна, посвященного Дню русской культуры. Победителем был назван композитор А. Г. Чесноков. Уже в следующем году его гимн на стихи А. С. Пушкина («Два чувства дивно близки нам...») прозвучал на торжественном открытии Дня русской культуры в исполнении Общестуденческого русского хора имени Архангельского под управлением самого композитора.

Благодаря тому, что в Комитете состояло значительное количество писателей, философов и профессоров, стало возможным проведение лекций о русской культуре<sup>17</sup>. Зарубежные связи членов Комитета «Дня русской культуры» также сыграли немаловажную роль в том, что удалось провести обширную работу по собиранию русских культурных сил в самой республике и за ее пределами. Комитетом были установлены прочные связи с Чехословацкой провинцией, а также с русской культурной и музыкальной эмиграцией практически по всему миру. Просьба Комитета к ним была всего одна: провести, по возможности, День русской культуры у себя в стране<sup>18</sup>.

В силу своей общей культурной, а также – образовательной направленности, Комитет уделял внимание детям эмигрантского сообщества. Организация курировала две русские гимназии в Праге и в городе Моравская Тршебова и осуществляла посильную помощь русским

«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920–1930-е гг. XX в.)

детям: устраивала детские праздники, читала занимательные лекции о русской культуре и музыке. Члены Русского музыкального общества также искали возможность помочь детскому образованию: содействовали печати и распространению изданий методического характера для учителей пения, руководителей детских садов и хоровых кружков, а также привлекали воспитанников к участию в богослужениях в качестве певчих церковного хора.

Волна интереса ко всему русскому у эмигрантов, стремление подпитывать его новыми музыкальными силами не угасли и к 1930-м годам. Об этом говорит создание в 1931 году Русского музыкального общества в Праге. Музыканты-энтузиасты «подхватили» идею хора и Комитета и своими силами организовывали концерты, предлагая на суд слушателей камерную вокальную и инструментальную музыку русских композиторов. Они выступали с гастрольями в провинции Чехословакии, читали перед концертами лекции о русской музыке<sup>19</sup>.

Музыкальные деятели «Русской Праги» посильными средствами пытались сохранить национальные традиции, распространить их среди русского сообщества, привлекая в свои ряды, в первую очередь, молодежь, во избежание ее полной ассимиляции. Для нее инициативной группой Общественного русского хора были открыты курсы регентов и отделы «Арпеджио-гармония-композиция». Руководителями РМО для этой же цели были организованы курсы по направлениям «теория музыки», «сольфеджио», «вокал».

Конечно, музыка звучала и в театральных постановках гастрوليрующих трупп, а также – в концертах целого ряда музыкантов, посещавших Прагу с выступлениями<sup>20</sup>.

К концу 1930-х годов политическая ситуация исключила возможность для осуществления практически всей деятельности русской музыкальной эмиграции в Праге. Под «упразднение» попали многие организации, да и сами музыканты, чувствуя нарастающую нестабильность в стране, зачастую решали сменить место жительства. Часть из них покинула республику, так благосклонно принявшую их на два десятка лет: кто-то выехал в Америку, кто-то остался в Европе. После 1939 года говорить о полноценной музыкальной жизни русской эмиграции в Чехословакии, к сожалению, не приходится. Однако та работа, которую проводили музыкальные организации на протяжении этих десятилетий, служит лучшим доказательством



«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920–1930-е гг. XX в.)

того, что им удалось сохранить веру, родной язык, национальную культуру и без колебания отвечать на вопрос «Кто мы?» так: «Мы – русские!».

## Библиография

### Источники

*РГАЛИ. Ф. 2476.*

*ГАРФ. Ф. 5850*

### Научные работы

*Андерсон Б.* Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Б. Андерсон; пер. с англ. В. Г. Николаева. М.: Кучково поле, 2001.

*Биллинг М.* Нации и языки // Логос. Философско-литературный журнал. 2005. №4. С. 44-70.

URL: [03.qxd \(ruthenia.ru\)](http://03.qxd(ruthenia.ru)) (дата обращения: 03.03.2021).

*Геллнер Э.* Нации и национализм / пер. англ. Т. В. Бердиковой, М. К. Тюнькиной; ред. и послеслов. И. И. Крупника. М.: Прогресс, 1991.

*Гердер И.* Идеи к философии истории человечества / И. Гердер. М.: Наука, 1977.

*Джозеф Дж.* Язык и национальная идентичность // Логос. Философско-литературный журнал. 2005. №4. С.14-32 URL: [01.qxd \(ruthenia.ru\)](http://01.qxd(ruthenia.ru)) (дата обращения: 03.03.2021).

День русской культуры. Краткий отчет о праздновании в 1927 году / Сост. Н. А. Цуриков. Прага: Русское педагогическое бюро в Чехословакии, 1928.

*Инов И.* Литературно-театральная, концертная деятельность беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20 века): В 2 ч. / И. Инов. Praha: Nar.knih.CR – Slovan. knih., 2003.

Русский хоровой вестник. Прага, 1928.

*Хобсбаум Э.* Нации и национализм после 1870 года / пер. с англ. А. А. Васильева. СПб.: Алетейя, 1998.

Русские в Праге / Ред. изд. С. П. Постников. Прага, 1928.

«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920–1930-е гг. XX в.)

#### Сноски

- 1 Гердер И. Г. Идеи к философии истории человечества. М.: Наука, 1977.
- 2 Там же. С. 556.
- 3 Ренан Э. Что такое нация // Ренан Э. Собрание сочинений в 12-ти томах. Перевод с французского под редакцией В.Н. Михайловского. Т. 6. Киев, 1902. С.87–101.
- 4 Там же.
- 5 Андерсон Б. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма / Пер. с англ. В. Г. Николаева. М.: Кучково поле, 2001.
- 6 Там же. С.47.
- 7 Там же. С.48.
- 8 Биллинг М. Нации и языки // Логос. Философско-литературный журнал. 2005. №4. С.44–70.  
URL: [03.qxd\(ruthenia.ru\)](http://03.qxd(ruthenia.ru)) (дата обращения 03.03.2021).
- 9 Хобсбаум Э. Нации и национализм после 1780 года / Пер. с англ. А. А. Васильева. Спб.: Аллетейя, 1998. С.19.
- 10 Там же. С. 101.
- 11 Баньковская С. П. Воображаемое сообщество как социологический феномен / В кн.: Б. Андерсон. Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма. Пер. с англ. В. Г. Николаева. М.: Кучково поле, 2001. С.25.
- 12 Цит. по: Джон Дж. Язык и национальная идентичность // Логос. 2005. №4 С. 14–22.
- 13 «Русская акция» была нацелена на материальное поддержание беженцев из России, создание условий для продолжения образования нуждающихся, развитие научной и культурной деятельности русских в Праге.
- 14 Нотоиздательство было организовано в 1928 году.
- 15 Русский хоровой вестник. Прага, 1928.
- 16 Основные празднования «Дня русской культуры» проходили 6 июня, в день рождения А. С. Пушкина.
- 17 Отчет о деятельности ДРК в 1930 году. ГАРФ. Ф. 5850. Оп. 1, ед. хр. 9. Л. 38.

«Кто мы?»: Воплощение идеи «национального» в музыкальной среде русского сообщества в Праге (1920-1930-е гг. XX в.)

18 День русской культуры. Краткий отчет о праздновании в 1927 году / Сост. Н. А. Цуриков.

Прага: Русское педагогическое бюро в Чехословакии, 1928. С. 4.

19 *Лапшин И. И.* Концерт РМО в Чехословакии // Россия и славянство. Париж, 16 января 1932.

РГАЛИ. Ф.2476. Оп. 1. Ед. хр. 120. Л. 61.

20 Подробнее об этом см.: Инов Игорь. Литературно-театральная, концертная деятельность

беженцев-россиян в Чехословакии (20-40-е годы 20-го века) = Divadelní a koncertní

činnost ruské emigrace v československu ve 20.-40. letech 20. století / Igor Inov ; Nár. knih.

ČR-Slovan. knih. - Praha : Nár. knih. ČR-Slovan. knih., 2003. 21 см. (Publikace Slovanské

knihovny).

## Зорина Ангелина Петровна — судьба автора книг о композиторах

*Надежда Калинина – внучка музыковеда Ангелины Петровны Зориной*



Нам хорошо известны фамилии композиторов Чайковский П.И., Мусоргский М.П., Бородин А.П., Римский-Корсаков Н.А., мы представляем их образы, узнаем музыкальные произведения. Но, кто те специалисты, которые изучают музыкальную историю и рассказывают нам о великих композиторах?

Сегодня расскажем об одном скромном авторе книг о великих композиторах и редакторе многочисленных книг по музыкальной литературе – Зориной Ангелине Петровне.

Краткая историческая справка: Зорина А.П. (1919 – 1999), музыковед, педагог,

редактор издательства «Музыка», член Союза журналистов, заслуженный работник культуры, член Ученого Совета Дома – музея П.И. Чайковского в Клину.

Ангелина Петровна Зорина родилась 30 декабря 1919 года в городе Малмыже Вятской губернии (с 1934 года – Кировская область). В 1923 году ее семья переехала в г. Вятку (с 1934 года – г. Киров), где три года спустя она впервые пошла в школу. Продолжить образование пришлось уже в г. Москве, куда семья перебралась в 1927 году. Здесь, одновременно с занятиями в общеобразовательной школе юная Аля начала заниматься музыкой, самостоятельно поступив в музыкальную школу в 1930 году. Через три года семья снова

Зорина Ангелина Петровна – судьба автора книг о композиторах

переехала, на этот раз, в г. Ленинград. Продолжая учиться в школе, с 1934 года Ангелина стала заниматься на рабфаке при Ленинградской консерватории по классу фортепиано у С.Д. Разумова и в 1935 году совсем перешла на рабфак. Однако, через год рабфак закрыли, и ей пришлось вернуться в школу. В этом же 1936 году она вступила в комсомол. По окончании школы, в 1938 году Ангелина поступила на исторический факультет Ленинградского университета. В семейных архивах сохранилось стихотворение сокурсника Елизарова А.С., датированное 12 июня 1940 года (летняя сессия):

### *Историки*

Ну, так и есть. Опять зубрят,  
Забыв о всем на свете.  
Истории свои долбят  
И даже не заметят,  
Что ночь тихонько подползла,  
Белея за окошком,  
И видит: Аля очень зла,  
Коль даже бедным кошкам  
По крышам не дает гулять  
Бурчаньем бесконечным.  
Ей все то надо «углублять»  
Поэтому, конечно,  
Они сидят так с Женей дни,  
А иногда и ночи,  
Когда не спят они одни  
И каждый страшно хочет

Все необъятное объять  
По каждой дисциплине.  
Все изучить и все понять.  
Мол: по какой причине  
В таком году народа бури  
Такого съели короля  
И почему в Китае кули  
Таскают грузы. Впрочем, я  
Тут разговоры зря веду.  
Ведь с места вас не сдвинешь.  
Сейчас, как только я уйду,  
Ты, Женя, стул придвинешь,  
Зевнув в кулак, Петрович наш  
Найдет скорей тетрадь,  
Злясь на мой смех возьмет карандаш  
И, вновь, читать, читать....

Будучи уже на третьем курсе вновь начала серьезно заниматься музыкой, так как решила поступать в консерваторию, куда в июне 1941 года успешно сдала экзамены. Однако началась (22 июня 1941 года) Великая Отечественная война, консерватория эвакуировалась в Ташкент, а Ангелина осталась в Ленинграде заканчивать университет. Жизнь стремительно менялась.

Возглавляя комсомольскую организацию курса, а затем и факультета, Ангелина Зорина патрулировала в блокадном городе (ловили «ракетчиков»), участвовала в строительстве оборонительных сооружений под Ленинградом, рыла противотанковые рвы под Гатчиной, несла дежурства в госпиталях, которые были развернуты с помощью студентов в здании исторического факультета и в соседнем здании гинекологической клиники им. Отто, была командиром взвода истребительного батальона университета, все вместе готовились к уличным боям. Кроме того, она организовывала помощь ослабленным, поддерживала учебный процесс, несмотря на военное положение и блокаду города.

В марте 1942 года вместе с университетом Ангелина успешно эвакуировалась из блокадного Ленинграда по ледовой «Дороге жизни» через Ладожское озеро в г. Саратов, где закончила университет и начала свою трудовую деятельность научным сотрудником. В этот же период она сдала экзамены и была принята в аспирантуру университета. Научным руководителем был назначен В.В.Мавродин.

Однако, учебу пришлось прервать, в конце октября 1942 года по призыву ЦК КПСС она ушла в армию, а уже летом 1943 года ей было присвоено звание старшего лейтенанта.

В марте 1945 года Ангелина Петровна Зорина вышла замуж за старшего лейтенанта Бориса Никаноровича Иванова, тоже ленинградца. Разрешение на брак было получено от начальника Политуправления МВО генерал-майора Николая Михайловича Миронова. После окончания войны, зная о желании молодоженов вернуться в Ленинград, Н. М. Миронов распорядился перевести Бориса Никаноровича Иванова на службу в Ленинградский военный округ, а Ангелину Петровну демобилизовать. Так завершилась непростая страница военной жизни.

Вернувшись в Ленинград, Ангелина Петровна Зорина восстановилась в аспирантуре Ленинградского университета, однако заниматься по существу не смогла и через полтора года отчислилась. Осенью 1947 года, стремясь осуществить давнюю мечту стать историком-музыковедом, Ангелина поступила на теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории. Будучи студенткой 3-го курса Ангелина впервые знакомится с Еленой Михайловной Орловой, которая зимой 1949-1950 гг. приезжала в Ленинградскую консерваторию читать курс по истории музыки. В последующем Ангелина готовила дипломную работу под руководством Орловой Е.М. В дальнейшем это знакомство сыграло важную роль в творчестве Ангелины Петровны.

По окончании консерватории в 1952 году она была рекомендована в аспирантуру, но поступила в нее только через год, т.к. была вынуждена ехать с мужем в Литву на его новое место службы. Во время учёбы в аспирантуре семья переезжала ещё несколько раз, пришлось брать академический отпуск, поэтому аспирантуру закончила только в 1958 году по кафедре истории музыки народов СССР (без защиты диссертации). К этому времени состав семьи значительно расширился. У Ангелины и Бориса родились три дочери: Ирина (1946 года рождения), Ольга (1951 года рождения) и Александра (1955 года рождения).



Семейное фото, 1957 г.

Одновременно с занятиями в аспирантуре Ангелина Петровна работала преподавателем истории русской музыки на курсах усовершенствования директоров музыкальных учреждений (1953-1954), преподавателем истории музыки (русской, советской, зарубежной) на курсах подготовки и усовершенствования политсостава Советской Армии (1954-1955), преподавателем истории русской музыки в Ленинградской консерватории (с 1957). В порядке шефской работы читала лекции о музыке перед широкой аудиторией, работала с армейской самодеятельностью (хор и оркестр народных инструментов в Люсберге). В 1958 году начала работать редактором в Ленинградском отделении Музгиза, в 1960 году перешла на штатную работу в консерваторию преподавателем истории русской музыки. Однако летом 1961 года муж опять получил новое назначение, и вся семья переехала в Москву. С июля 1961 года начался период творческой работы. По договору с издательством Ангелина писала книжку о "Могучей кучке".

И именно в этот период и началась активная переписка с давним наставником – Орловой Е.М. В письмах обсуждались вопросы, связанные с подготовкой различных изданий, в том числе и их собственных работ, публикаций Б.В. Асафьева, П.А. Вульфуса и др. Они делились



Зорина Ангелина Петровна – судьба автора книг о композиторах

своими планами творческой деятельности, обсуждали вопросы по подготовке рукописей к изданию. В частности, работая с февраля 1964 года в издательстве старшим редактором Музгиза, Ангелина Петровна была инициатором издания и первым редактором «Лекций по истории русской музыки». В переписке Е.М. Орловой и А.П. Зориной был занимал незначительное место. В основном письма были наполнены их разносторонними научными и педагогическими интересами, поисками и находками. В них содержались отклики на процессы, происходящие в музыкознании, и события в жизни страны. В письмах активно обсуждалось участия их авторов в разработке новых аспектов изучения русской музыки, помощь в работе Дома-музея П.И. Чайковского в Клину по изучению жизни и творчества композитора. (Деловая переписка с Е.М. Орловой и А.П. Зориной в настоящее время передана на хранение в Дом-музей П.И. Чайковского в Клину).

С конца 1968 года и до выхода на пенсию в декабре 1981 года Ангелина Петровна Зорина была заместителем главного редактора издательства "Музыка".

За время работы в издательстве Ангелиной Петровной было отредактировано и выпущено в свет около сотни книг различного назначения: исследования, монографии, научно-популярные книги, учебники и учебные пособия, публикации, факсимильные издания, альбом. За несколько изданий в 1970 и 1971 годах она была утверждена участником ВДНХ СССР. За подготовку и редактирование издания «М. Мусоргский. "Картинки с выставки", факсимиле» (М., 1975) Главный комитет ВДНХ СССР удостоил Зорину А.П. бронзовой медали (1977).

Круг научных интересов Зориной А.П. был тесно связан с историей отечественной музыки. Ею осуществлен ряд публикаций. В 1966 году вышла книжка для юношества «Могучая кучка» (2- издание – в 1973, 3-е издание – в 1977). Книжка переведена на молдавский язык (Кишинев, 1977). В 1981-1982 годах вышла в свет переписка Н.А. Римского- Корсакова с музыкальным критиком С.Н. Кругликовым. В 1985 году был подготовлен и напечатан сборник «Бородин в воспоминаниях современников», в 1987 году – книжка «Александр Порфирьевич Бородин» (переведена на японский язык в начале 1990-х годов). В 1988 году в издательство была сдана рукопись (текст и фотоматериалы) альбома «А.П. Бородин».



Интересной особенностью для изучения является тот факт, что в творческих исследованиях Ангелины Петровны Зориной представлены лица, современники П.И. Чайковского, лично знавшие его. Кроме того, среди материалов А.П. Зориной значительное место занимает деловая переписка с Государственным Домом – музеем П.И. Чайковского и известными музыковедами из Санкт-Петербурга А.Н. Крюковым и С.В. Фроловым. В 2000 г., после смерти Зориной А. П. родственники передали документальные и вещественные материалы в Государственный Дом – музей П.И. Чайковского, где они и находятся по сей день.

С 1970 года Ангелина Петровна Зорина являлась членом Союза журналистов, в 1979 году была награждена медалью «Ветеран труда» и значком «Отличник печати». В 1980 году ей было присвоено звание «Заслуженный работник культуры РСФСР».

## **ГОРОД - ПАМЯТЬ - ХУДОЖНИК. Платформа активного москвоведения**

*Никита Евгеньевич Покровский (доктор социологических наук, ординарный профессор НИУ ВШЭ, РОО "Сообщество профессиональных социологов")*

Историческая память наполняет жизнь города особым потаенным смыслом. Город становится ближе. Архитектурные шедевры и старинные кварталы из бессловесных свидетелей прошлых времен и эпох превращаются в наших многознающих собеседников. Это город, это Москва. Научиться читать и понимать раскрытую книгу города помогает искусство. Художник, рисующий город, – это гид, ведущий нас по лабиринтам улиц и парков, приглашающий на просторы площадей и сопровождающий в наших исследованиях паутины переулков. Такова была линия жизни и творчества Евгения Ивановича Куманькова, нашего современника, народного художника России, бесконечно влюбленного в Москву.

В Музее Москвы проходит выставка «Город. Память. Художник», ставшая частью большой программы, поддержанной Грантами Мэра Москвы для НКО (2018, 2019 гг.).



Евгений Куманьков широко известен как художник-урбанист. В течение всей своей жизни он создавал уникальную по своим художественным и историческим достоинствам живописную и графическую летопись Москвы как города и архитектурного памятника. Для городских пейзажей Куманькова характерны лиричность, особая одухотворенность, романтичность восприятия истории. Московские работы Куманькова (особенно виды Арбата, Хамовников и других старых районов столицы) составляют ценнейшую коллекцию, насчитывающую сотни живописных полотен, пастелей, рисунков.

Такова была линия жизни и творчества Евгения Ивановича Куманькова, нашего современника, выдающегося художника, бесконечно влюбленного в Москву.

Евгений Иванович Куманьков (29 февраля 1920, Смоленск – 12 марта 2012, Москва) – выдающийся советский и российский художник-

график, художник-постановщик. Народный художник РСФСР (1981). Окончил художественный факультет ВГИКа (1943). Участник Народного ополчения в годы Великой Отечественной войны.



*Памятник Пушкину. 47x39. Бумага, шт. карандаш, восковая пастель. 1972*

С 1945 года – художник-постановщик киностудии «Мосфильм».

Художник-постановщик художественных фильмов «Садко», «Илья Муромец», «Капитанская дочка», «Мёртвые души», «Война и мир» (не осуществлено), «Метель», «12 стульев», «Иван Васильевич меняет профессию», «Инкогнито из Петербурга», «Не может быть!» и др.

Главный художник Академического Малого театра (1974–1999), автор декораций и костюмов к многим спектаклям, включая «Царь Фёдор Иоаннович», «Царь Борис», «Горе от ума», «Русские люди», «Любовь Яровая», «Дети Ванюшина», «Господа Головлёвы» и др. Для спектаклей и фильмов Куманькова характерны особое влияние русской реалистической школы в декорационном искусстве и пиетет по отношению к наследию русской классики.

Автор серий работ «По городам мира», «Санкт-Петербург – Ленинград – Санкт-Петербург», «По волжским городам», «Деревья» и др. Художественное наследие Е.И. Куманькова насчитывает более четырех тысяч единиц хранения завершённых произведений.

Московские работы Куманькова находятся в собраниях ведущих музеев России и за рубежом, изданы в альбомах, в частности «Москва... Как много в этом звуке» (Советский художник, 1978) «Москва... Святая родина моя» (Русский мир, 2006) и др. Выставки «Арбат и добрососедство» (2009), «Город. Память. Художник» (2020) и др.

На протяжении многих лет, особенно в годы «брежневского застоя» он неоднократно выступал в прессе в защиту исторического и архитектурного единства Москвы, состоял в градостроительных и

архитектурных советах столицы, где проводил последовательную линию по сохранению архитектурных памятников Москвы.



*Гоголевский бульвар весной (серия Арбат и около). 45x55. б., уголь, сетя, пастель. 1995*

Эскизы декораций и костюмов к фильму «Война и мир» находятся в Музее Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». В последние годы выставки московской серии работ художника прошли в Государственном музее А.С. Пушкина, в художественных музеях Новгорода, Набережных Челнах, Тулы и других городов.

Творческое наследие Евгения Куманькова велико. Основные собрания живописных и графических произведений художника находятся в Государственном музее А.С. Пушкина в Москве, Государственном историко-архитектурном, художественном и ландшафтном музее-заповеднике «Царицыно», а также в десятках художественных музеях в России и за

рубежом (в США), в частных коллекциях. На выставке представлены избранные московские работы художника из собрания Мемориальной коллекции искусства «Душа и город Евгения и Антона Куманьковых».

Сделать город психологически комфортным жизненным миром – задача огромной важности. В гигантском мегаполисе обнаруживают себя отчуждение жителей от городской среды, плохое знание ими истории города, опасные психологические синдромы депрессии, хронической усталости, пессимизма, бытовой агрессии. Минимизировать эти явления можно в том числе и с помощью создания благоприятной среды общения и гуманизации повседневной жизни. Историческая память Москвы становится важнейшим (но не единственным) средством решения этой задачи. Эту задачу можно описать и в терминах «интериоризации Москвы», иными словами – включения всего многообразия города во внутренний мир человека, любящего город, признающего его своей малой Родиной, болеющего за него. Глубоко лиричное, «человечное» искусство Евгения Куманькова, посвященное исторической Москве, соединенное с научным исследованием исторической памяти и поисковым активизмом москвичей различных возрастных групп, создают симбиоз целей и задач проекта, достаточно уникального и инновационного по своему характеру.

Москву, свой любимый город, художник воссоздавал в своем видении всю жизнь. Неумоимо и даже одержимо, пытаясь успеть сделать больше, Евгений Куманьков рисовал Москву, «уходящие» арбатские, остоженские, пречистенские, замоскворецкие переулки и дворы.

Первые московские сюжеты Евгения Куманькова датируются 1950 годами, последние – 2009 годом. «Весна на Арбате», «В окнах зажигается свет. Знаменка», «Лунная ночь. Большая Молчановка», «Угол Вспольного и Гранатного переуллка», «Дом мастера. Мансуровский переуллок», «Осень на Собачьей площадке», «Дом Бобринского на Малой Никитской», «Раннее лето на Рождественском бульваре» ... Названия картин – как долгожданное путешествие по городу! Какое это наслаждение – неспешно гулять по московскому центру, брести по улицам и переулкам, заглядывать во дворы, присаживаться на лавочки на бульварах, заходить в маленькие кафе, – это может понять только тот, кто хоть раз выходил на такую прогулку.

Евгений Куманьков – это лирик, глубоко переживающий все коллизии трансформации городской среды, воспринимающий уход в небытие архитектурно-исторического наследия как утрату своей личной идентичности в современном мире.

Наследие Евгения Куманьков – это гимн величию города. Документальность изображений, точность воспроизведения архитектурных форм и живой городской среды сочетаются с глубоким психологическим нарративом, повествованием о жизни человека в предложенном историческом пространстве, «который не выбирают», говоря словами поэта. Куманьков отличался необычайным трудолюбием, методичностью и продуктивностью работы над городскими пейзажами. В течение многих лет художник рано утром, с первыми троллейбусами, ежедневно выходил в город на пленэр и возвращался с рисунком выставочной завершенности.

Во всем этом мы видим душу и город Евгения Ивановича Куманькова



*Печатников переуллок. 53x41. Бумага, цв. карандаши, восковая пастель. 1971*



*Трубниковский. Зима. 40x50. Бумага, шт. карандаш, восковая пастель, 1971.jpg*

Готовясь к 100-летию со дня рождения Евгения Куманькова, РОО «Сообщество профессиональных социологов» предложило исследовательский проект, объединяющий москвоведческое художественное наследие художника с изучением исторической памяти в городе инициативными молодежными группами, прежде всего социологами. «Город. Память. Художник» – это был достаточно новый поворот темы, прежде не разрабатывавшийся. Согласно замыслу организаторов исследования, чрезвычайно насыщенное эмоциями и переживаниями истории творчество Евгения Куманькова должно было лечь на карту современной Москвы и стать руководством к своего рода исследовательским экспедициям по, казалось бы, знакомым улицам и кварталам исторической Москвы. К проекту, поддержанному двумя грантами Мэра Москвы, присоединились ведущие университеты – Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Российский государственный социальный университет, Московский государственный лингвистический университет. Гостеприимным и переживающим за успех дела союзником проекта оказалась и Управа района Хамовники. В группу руководителей городских молодежных экспедиций входили ученые-обществоведы Сергей Смирнов, Татьяна Пушкарева, Сергей Давыдов и Ростислав Кононенко.

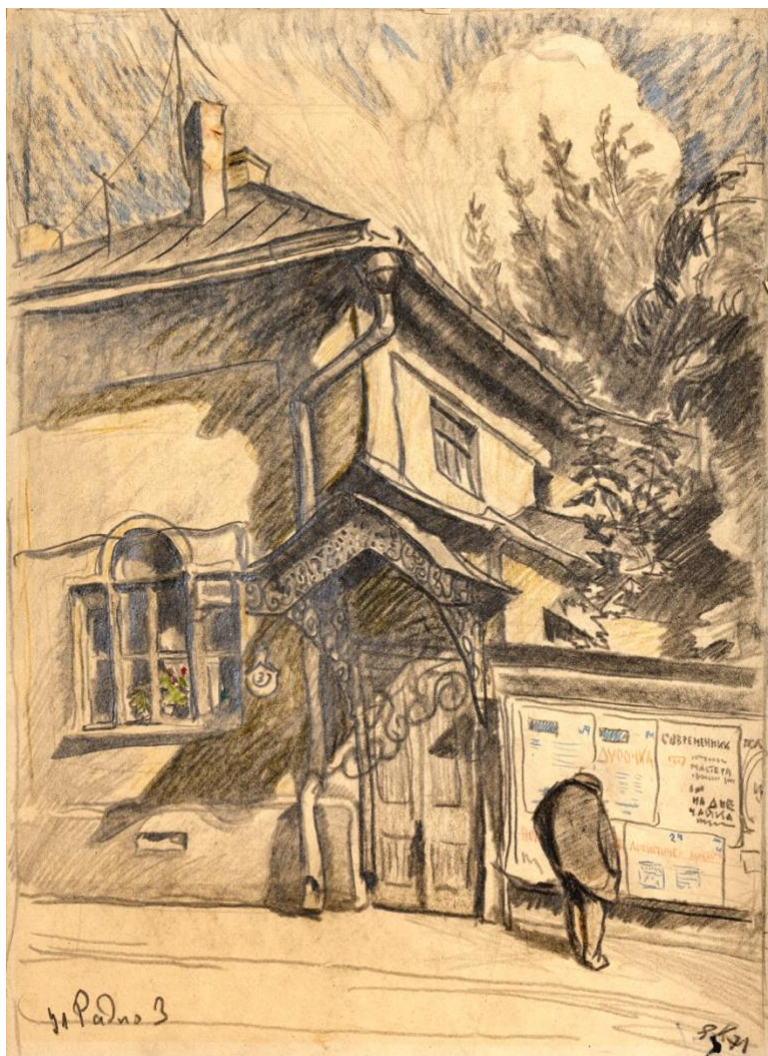
Студенты ведущих московских университетов раскрыли для себя глубину и эстетическую привлекательность исторической Москвы, а также с помощью социологических методов исследовали восприятие архитектурной среды москвичами. Продолжается начатая два года назад и зарекомендовавшая себя программа молодежных квестов, формировавшаяся вокруг выставок работ Е.И. Куманькова в Библиотеке имени Е.А. Фурцевой и в Управе района Хамовники. Сначала азарт «творческой охоты» – поиск изображенного городского пейзажа в современном городе по названию улицы, которое всегда обозначал Е.И. Куманьков, далее – поиск точки, с которой художник создавал работу, и неизменное удивление от невозможности точного выполнения простой, казалось бы, задачи. После всех этих шагов участник разгадывает визуальную головоломку «найди сходства и различия» реальности и рисунка. Изучение «биографий» домов, церквей, дорог, деревьев, исчезнувших и оставшихся, беседы-интервью с предполагаемыми очевидцами произошедших изменений дополняют исследование. Зарождается, разворачивается особый культурный диалог места, художника и нашего молодого современника. Программа перспективна и с точки зрения прикладной задачи, в частности включения ее в рассматриваемое Мэрией Москвы максимально бережное историческое реконструирование городского пространства Пречистенки-Арбата и воссоздания особой ауры этого уникального «топоса» Москвы. В итоге предлагаемый проект позволит соединить в единый комплекс мероприятий активное вовлечение москвичей в раскрытие исторического наследия города, активизацию ресурса исторической памяти и превращения ее в фактор многогранной гуманизации городской среды.



*Одинокое окно. Смоленская набережная. 1963*



Историческая память о городе, о событиях, о населявших его людях, – необходимый элемент причастности к культуре, к малой Родине, к сообществу. Однако чувства сопричастности жизни и истории родного города оказываются неразбуженными, а история и культура города оказываются закрытой книгой для современной молодежи. Колоссальный пласт истории и культуры города часто оказывается непонятым и закрытым для нового поколения, «объективированным» в музейных экспозициях, специализированных изданиях, архивных коллекциях. Интериоризировать город в сознание нового поколения, сделать город в его историческом измерении эмоционально и интеллектуально близким, актуализировать для современного человека память об истории и культуре города возможно с помощью специальных культурно-образовательных стратегий и методов.



*Любопытный. (ул. Радио, 3) 52x40. Бумага, гр.карандаш, цв.карандаши. 1971*

В рамках проекта преподавателями и студентами была разработана единая программа исследования, включавшая, с одной стороны, изучение по многочисленным живописным и графическим работам художника «точек Куманькова» в городе и, с другой стороны, составление гайдов интервью с жителями современной Москвы, волею судеб оказавшихся либо жителями этих ареалов, либо просто наблюдателями, прохожими, так или иначе, в той или иной степени подверженными воздействию исторической памяти. Гипотеза исследования подразумевала создание теоретической модели, согласно которой историческая среда прямо или косвенно воздействует на жителей, создавая не только фон, но и фактор трансформации сознания человека. Иными словами, город, насыщенный зримыми свидетельствами истории, причем не разрозненными памятниками, а едиными комплексами (целыми историческими районами и кварталами), и город, лишенный подобной

привязки к своей истории, – это две достаточно разные среды обитания. В первом случае жизнь человека получает несравненно большее смысловое и эмоциональное содержание, тогда как во втором случае она лишается этого содержания и заметно обедняется.



*Красноярский переулок. 1971*

Экспедиционный сезон 2019- начала 2020 годов прошел в интенсивной и систематической работе на «точках Куманькова» в Москве. Участники подробно изучали историю выбранного района, сопоставляли художественные работы Евгения Куманькова с дошедшими до нас из прошлого фотографиями, картами, свидетельствами очевидцев. Историчность работ художника сопоставлялась с их эстетическим содержанием, видением реальности, внутренним «посланием» художника. Далее следовали полевые исследования. Они состояли из визуального анализа современного состояния «точек Куманькова», их фото- видеofиксации, наблюдений, «интроспекций» (исторический памятник глазами современной молодежи), интервью с городскими жителями. Возник своего рода комплексный подход к восприятию исторической памяти города и в

городе, сочетающий в себе объективные данные с внутренним смыслонаделением и переживанием.

В итоге полевой работы студентов и последующего обобщения полученных данных возник пул более сорока исследований, обсужденных на конференциях и представленных в интернете и в печати.

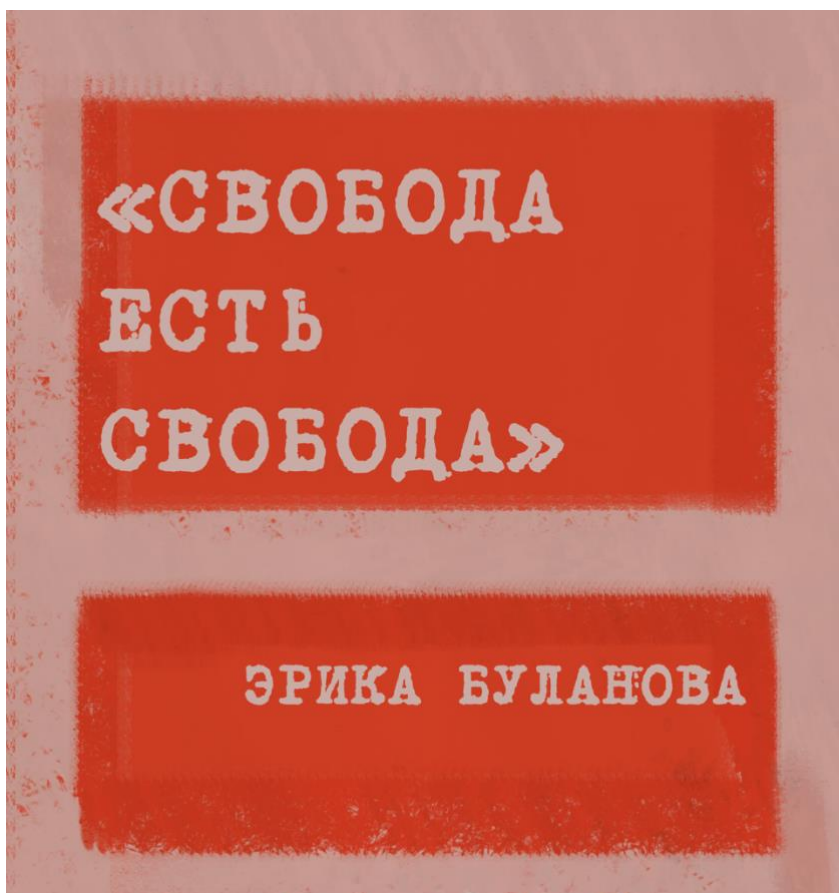
В дальнейшем группу ожидает продолжение начатой работы. Не исключается и то, что исследование «точек Куманькова» может быть перенесено и в другие города России, столь любимые художником Санкт-Петербург, Нижний Новгород, Ульяновск, Астрахань.

Творческое наследие Евгения Куманькова обрело вторую жизнь. Оно стало своего рода триггером процесса, объединяющим в восприятии студентов магию художественного проникновения в историю с ее исследованием методами исторического анализа.

## «Свобода есть свобода» Эрика Булатова

Максим Лукин (образовательная программа «История»)

В 1970-е годы в советской неофициальной культуре складываются два близких, зачастую сложно отличимых друг от друга направления – концептуализм и соц-арт. Если ранее неофициальные художники (в основном принадлежащие к т.н. «лианозовской школе» – Евгений Кропивницкий, Лидия Мастеркова, Оскар Рабин и др.) стремились отстраниться от советской реальности (андерграунд воспроизводил свойственную модернизму «мифологию отчужденности»<sup>1</sup>),



творить, словно не зная о существовании эстетики соцреализма, то неофициальное искусство 1970-х гг. начинает активно работать с советской эстетикой и идеологией.

Искусство становится более публичным: можно вспомнить концептуалистскую «бульдозерную выставку» 1974 г., прошедшую на пустыре в Беляево при большом скоплении иностранцев<sup>2</sup> и разогнанную силами милиции. Творчество теперь понимается как часть культурного процесса, а искусство – как часть общественной жизни, пусть и происходящей в неофициальной сфере<sup>3</sup>. Советская реальность воспринимается концептуалистами и соц-артистами остраненно: искусство призвано анализировать и даже деконструировать привычное и обыденное (как отмечает историк советского неофициального искусства Екатерина Бобринская, «советское для художников – не просто среда обитания, а объект исследования»<sup>4</sup>). Искусство 1970-х гг. работает с языком советской визуальной пропаганды: к примеру, В. Комар и А. Меламид создают транспаранты с лозунгами, «присваивая» себе авторство или вовсе составляя их из нечитаемых символов (см. рис. 1). Для этих целей активно используется метод коллажа, позволяющий сталкивать разнородные стилистические и

языковые явления (комбинирование текста и пейзажа в картинах Булатова, коллажи Анатолия Брусиловского).



Рисунок 1. В. Комар и А. Меламид. Лозунги. 1972 г.

Коллаж как метод четко отражает основной принцип искусства соц-арта – столкновение непохожих (зачастую противоположных) эстетических систем. Даже происхождение термина «коллажно»: первая часть отсылает к дискурсу социализма, тогда как вторая – к капиталистическому пониманию искусства (калька с «поп-арт»). В творчестве Булатова коллаж становится одним из ключевых приемов, позволяющим, однако, работать не столько с идеологическими символами, сколько с пространством картины как таковой.

Эрика Булатова часто называют одним из основателей и важнейших деятелей соц-арта<sup>5</sup> (хотя сам он подчеркивает условность любых ярлыков: «*Меня можно повсюду записать, но каждый раз надо произвести какую-нибудь операцию, ампутировать нечто довольно существенное*»<sup>6</sup>). Он родился в 1933 году в Свердловске, где его родители (коренные москвичи) находились в командировке по партийной линии. В 1947 г. Булатов поступил в Московскую среднюю художественную школу, а в 1958 г. окончил Художественный институт имени Сурикова в Москве. Во время учебы в институте на Булатова оказал значительное влияние Р. Р. Фальк, один из немногих «живых представителей» искусства авангарда в то время: его мастерскую молодой художник посещал регулярно с 1953 по 1958 гг.<sup>7</sup>, «разговаривал с ним, даже показывал ему свои работы»<sup>8</sup>. С 1956 по 1960 г. Булатов часто бывал также в мастерской художника и книжного графика В. А. Фаворского: именно это способствовало зарождению его интереса к пространственным аспектам живописи<sup>9</sup>. С 1959 г. Булатов работает в издательстве «Детгиз» иллюстратором детской литературы. Стоит отметить, что такая практика была характерна для представителей неофициального искусства: детские книги также оформляли Илья Кабаков и Олег Васильев (друзья Булатова еще со времен школы), зачастую по принципу «полгода на книжки, полгода на живопись»<sup>10</sup>.

В творчестве Булатова 1960–1970-х гг. разрабатываются проблемы положения предмета в пространстве, пространственных барьеров («Художник на пленере» 1968 г., «Лыжник» 1971 г., «Горизонт» 1972 г.). Начиная с картины «Слава КПСС» 1975 г., в его творчестве почти

постоянно используются элементы текста (зачастую в стиле советских плакатов; см. рис. 2). Если верить самому Булатову, главная для его творчества проблема – «взаимоотношение между предметом и пространством»<sup>11</sup>.



Рисунок 2. Э. Булатов. Слава КПСС. 1975.

положения предметов на плоскости.

Картина «Свобода есть свобода» относится к одной из самых масштабных серий Булатова «Вот» (15 двухметровых квадратных холстов, 2000–2003 гг.). Практически все картины представляют изображение слов (большая часть – из поэзии Всеволода Некрасова, на одной картине («Черный вечер – белый снег») – Александра Блока). Картина известна в двух вариантах, отличающихся цветом фона: красный – в более раннем варианте 1999 г. (рис. 3), а также белый – в основном варианте 2000 г. (рис. 4).

Первая крупная выставка Булатова произошла в 1988 в Швейцарии; с 1989 г. художник жил в Нью-Йорке, а с 1991 г. – в Париже. В интервью Булатов подчеркивает, что его отъезд не был эмиграцией: он ехал работать по приглашению галеристов (именно поэтому творчество Булатова сложно разделить на этапы «до» и «после» отъезда: ему не пришлось искать новую идентичность или ощущать творческое одиночество<sup>12</sup>). В 1990–2000-е гг. Булатов разрабатывает теоретическую концепцию пространства картины,



Рисунок 3. Э. Булатов. Свобода есть свобода. 1999.

Текстуальной основой для картины послужило стихотворение Всеволода Некрасова («лучшего современного поэта»<sup>13</sup> с точки зрения Булатова):

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть

Свобода есть свобода

Фон картины заполнен фразой «свобода есть», повторенной семь раз – по числу строк в стихотворении. В центре картины, однако, пространство занято пятном с изображением облаков, словно взрывающим единообразие фона. Именно этот «взрыв» содержит дефиницию из последней строки стихотворения, а текст здесь изображен под углом: он словно уходит от зрителя в глубину картины.



*Рисунок 4. Э. Булатов. Свобода есть свобода. 2000.*

Перед интерпретацией картины следует остановиться на формулируемой Булатовым концепции художественного. Пространство картины для Булатова состоит из двух уровней: «глубокого» (направленного вглубь картины по ту сторону ее поверхности) и «высокого» (развивающегося от поверхности картины в сторону зрителя)<sup>14</sup>. Изображенное на картине слово объединяет эти два пространства. «Высокое» пространство соответствует «общественному»: оно навязывает человеку символы, идеи, тогда как «глубокое» пространство ближе пространству свободы от власти «социального»<sup>15</sup>. Аналогично изображенные на картине слова делятся художником на «свои» и «чужие». «Чужое» слово закреплено в социальном пространстве и поверхности картины, оно навязано зрителю; напротив, «свое» слово «летит вглубь картины», произносится художником и вслед за ним – зрителем<sup>16</sup>.

Рассматривая картину в этой оптике, можно попытаться реконструировать ее смысл. Выражение «свобода есть» изображено в «высоком», а значит, социальном пространстве

картины: оно иллюстрирует навязанную свободу, т о е с т ь это – «чужое» слово. Сам Булатов подчеркивает, что красный фон в первом варианте картины – социальное пространство социализма, а белый фон во втором – рыночного общества<sup>17</sup>. Оба дискурса навязывают представления о свободе, но возможна ли она?

Одно слово «свобода» изображено Булатовым на фоне облаков. Подобный образ уже встречался в его картине «Иду» (1975 г., рис. 5). Здесь впервые использовано «свое» слово:



*Рисунок 5. Э. Булатов. Иду. 1975.*

«живое, конкретное, лирико-поэтическое, разговорное, произнесенное здесь-и-сейчас»<sup>18</sup>. В этой же картине образ неба становится четко взаимосвязан с пространством свободы: именно туда стремится «свое» слово художника, свободное от социальных конвенций высказывание<sup>19</sup>. Таким образом, свобода, по мнению Булатова, невозможна в любом обществе: это всегда индивидуальный акт освобождения, «выход за пределы социального пространства»<sup>20</sup>.

Анализ картины показывает, насколько условным является отнесение Булатова к каким-либо стилистическим направлениям в современном искусстве: художник действительно обращается к анализу идеологии, но не осмеивает ее, не пытается комбинировать идеологические символы в духе соц-арта; хоть он подробно комментирует свои картины, эти комментарии нельзя сравнить с манифестами концептуалистов (его тексты не претендуют стать отдельным произведением). Как верно заметил искусствовед Евгений Барабанов, в



случае Булатова уместнее говорить о «концептуализации» – «построении особых моделей пространства картины», основанных на опыте восприятия произведения<sup>21</sup>.

Булатов подчеркивает значимость русского пейзажного искусства XIX века: именно отсюда он почерпнул стремление работать с пространством и восприятием. По его мнению, русское искусство ориентировано на диалог со зрителем<sup>22</sup>. Этому и пытается достичь художник в разделении изображенных слов на «свои» и «чужие». Созерцание картины сродни творческому акту: читая «свое» слово, зритель «проживает» картину («картина помогает ему выразить собственное знание»<sup>23</sup>).

Картина «Свобода есть свобода», на мой взгляд, замечательна тем, что она концентрированно вбирает основные тенденции творчества Булатова: внимание к изображению слов, выделение двух пространств в картине, размышления о свободе и несвободе в социальном пространстве и искусстве, анализ пространства и возникающих в нем изменений, барьеров. Как настоящее произведение искусства, картина отражает художественный мейнстрим 1970–2000-х гг. (внимание к тексту, идеологическим символам, диалог со зрителем), но не ограничивается только лишь «рассмотрением в контексте»: «свое» слово зритель читает индивидуально, постоянно добавляя смыслы. Именно этого и добивается Булатов: настоящая свобода возможна вдали от навязанных обществом убеждений и интерпретаций – в пространстве искусства.

#### Библиография

10 хрестоматийных работ Эрика Булатова // Арзамас. URL: <https://arzamas.academy/materials/1563> (дата обращения: 14.11.2020)

*Барabanов Е.* Прорыв к свободе // Эрик Булатов. Каталог работ в двух томах. Т. 1. Картины 1952–2011. Кельн: Wienand Verlag, 2012. С. 22–37.

Бобринская Е. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, интерпретации / Е.А. Бобринская. М.: Бреус, 2013.

*Булатов Э. В.* Живу дальше: Статьи, интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009.

Бульдозерная выставка в воспоминаниях ее участников // Strelka Mag. 2019. 16 сентября. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/buldozernaya-vystavka-v-vozpominaniyakh-eyo-uchastnikov> (дата обращения: 14.11.2020)

*Попов С. В.* Эрик Булатов: картина после живописи / Сергей Попов. М.: BREUS, 2017. (Новые классики; вып.2).

*Сидорина Е.* Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде / Е. Сидорина. М.: Прогресс–Традиция, 2012.

Эрик Булатов // Проект «Современники». Московский музей современного искусства. URL: <http://www.contemporaries.mmoma.ru/personality.php?id=45> (дата обращения: 14.11.2020)

## Сноски

1 *Бобринская Е.* Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, интерпретации. М., 2013. С. 83. Для «мифологии отчужденности» свойственно также внимание к маргинальному (можно вспомнить «барачную эстетику» Рабина в живописи, Игоря Холина в поэзии).

2 Бульдозерная выставка в воспоминаниях ее участников // Strelka Mag. 2019. 16 сентября. URL: <https://strelkamag.com/ru/article/buldozernaya-vystavka-v-vozpominaniyakh-eyo-uchastnikov> (дата обращения: 14.11.2020)

3 *Бобринская Е.* Чужие? С. 174.

4 Там же. С. 180.

5 См. к примеру: 10 хрестоматийных работ Эрика Булатова // Арзамас. URL: <https://arzamas.academy/materials/1563> (дата обращения: 14.11.2020)

6 *Булатов Э. В.* Пространство свободы // Живу дальше: статьи, интервью. М., 2009. С. 124–125.

7 *Попов С. В.* Эрик Булатов: картина после выставки. : картина после живописи / Сергей Попов. М.: BREUS, 2017. С. 14.

8 Эрик Булатов // Проект «Современники». Московский музей современного искусства. URL: <http://www.contemporaries.mmoma.ru/personality.php?id=45> (дата обращения: 14.11.2020)

9 *Попов С. В.* Эрик Булатов: картина после живописи / Сергей Попов. М.: BREUS, 2017.

10 Там же. С. 16.

11 *Булатов Э. В.* Живу дальше: Статьи, интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 20.

12 *Попов С. В.* Эрик Булатов: картина после живописи / Сергей Попов. М.: BREUS, 2017. С. 81.

13 *Булатов Э. В.* Живу дальше: Статьи, интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 23.

14 Там же. С. 66.

- 15 *Сидорина Е.* Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. М., 2012. С. 562-563.
- 16 *Булатов Э. В.* Живу дальше: Статьи, интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 77.
- 17 *Булатов Э. В.* Живу дальше: Статьи, интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 83.
- 18 *Барабанов Е.* Прорыв к свободе // Эрик Булатов. Каталог работ в двух томах. Т.1. Картины 1952-2011. Кельн, 2012. С. 31.
- 19 *Попов С. В.* Эрик Булатов: картина после живописи / Сергей Попов. М.: BREUS, 2017. С. 55.
- 20 *Булатов Э. В.* Живу дальше: Статьи, интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 84.
- 21 *Барабанов Е.* Прорыв к свободе // Эрик Булатов. Каталог работ в двух томах. Т. 1. Картины 1952–2011. Кельн: Wienand Verlag, 2012. С. 23.
- 22 *Булатов Э. В.* Живу дальше: Статьи, интервью. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2009. С. 77.
23. Там же

## **О бедном ученом замолвите слово**

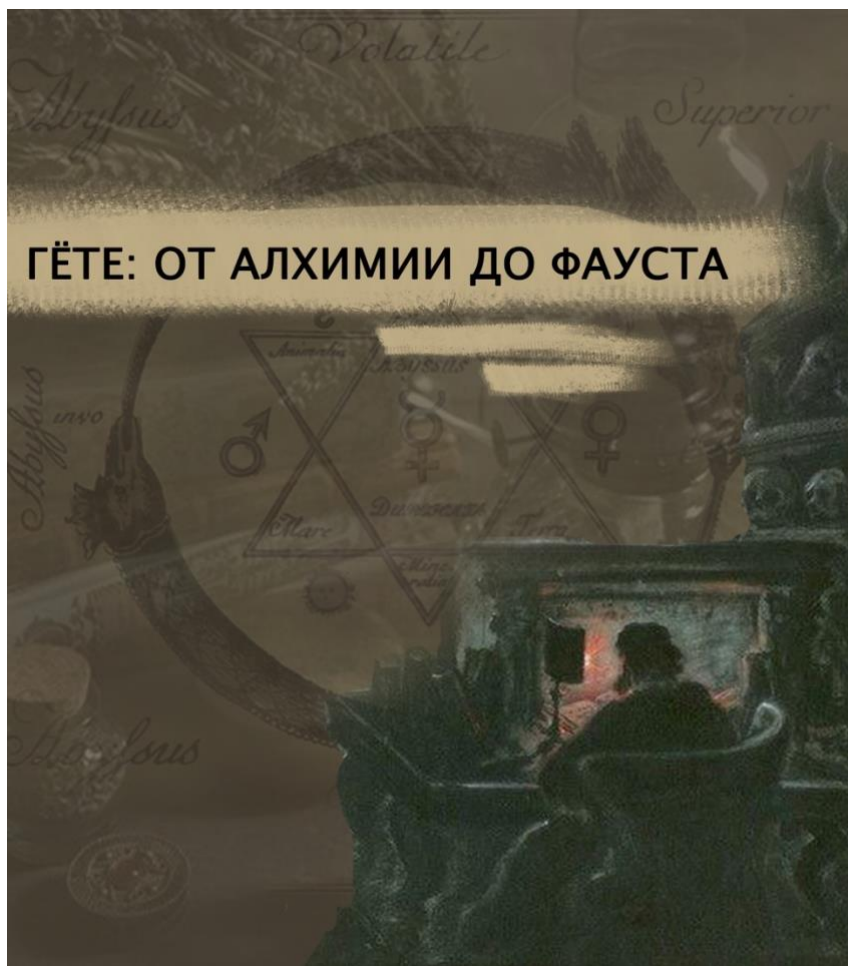
Мы представляем также итоги исследовательской работы в проекте «Эпоха научных революций: рационализм, эксперимент, механизм, измерение»

Цель исследования - изучение философских идей, научных открытий и технических изобретений эпохи Нового времени, взаимосвязи философии, науки и техники в культурном контексте указанной эпохи. Рассмотрение влияния развития науки и философии Нового времени на развитие философии, науки и техники современности. Наша задача – найти, рассмотреть, рассказать об интересных и значимых открытиях и изобретениях Нового времени – эпохи философских систем, научных открытий и технических изобретений. В ходе проекта мы изучаем и сопоставляем идеи, проекты философов Нового времени, открытия и изобретения ученых и экспериментаторов, исследования которых недостаточно известны, остались в тени и требуют своего переоткрытия.

## *О бедном ученом замолвите слово*

### **Гёте: от алхимии до Фауста**

*Егор Калинин (Образовательная программа «Философия»)*



*Известно немало деятелей науки, сыгравших большую роль в истории философии и искусства. Однако, многих мы знаем не как ученых, а как писателей, философов, политиков и т.п. Один из таковых – Иоганн Вольфганг фон Гёте, который много лет положил на естествоиспытания в самых различных областях науки. В данной работе будет описан путь молодого Гёте к его открытиям в области теории цвета, химии и ботаники через раннюю одержимость алхимией.*

#### **Введение**

Иоганн Вольфганг фон Гёте в современной культуре существует прежде всего, как поэт, однако его деятельность не ограничивалась поэтической сферой. Как будет показано в этой работе, Гёте был заинтересован в естественнонаучных изысканиях. Существенную роль в его жизни сыграло увлечение алхимией, что выразилось в его художественном произведении «Фауст».

О Гёте в качестве алхимика можно найти крайне мало информации, особенно среди русскоязычных текстов. Сам Гёте писал об алхимии мало. Всего несколько страниц в его

Гёте: от алхимии до Фауста

автобиографическом произведении «Поэзия и правда» содержат информацию о юношеском увлечении алхимией. В «Материалах к истории учение о цвете» Гёте делает несколько критических замечаний в сторону алхимии. Также тема алхимии поднимается в его письмах госпоже Клеттенберг и своему наставнику Лангеру. Несмотря на то, что алхимия для Гёте была заблуждением молодости, она внесла большой вклад как в его поэтическую деятельность, так и в естественнонаучную (химию и ботанику).

### Знакомство Гёте с алхимией



Германия породила множество философских учений и религиозных сект. Во времена Гёте помимо идеалистической философии активно развивалась натурфилософия. Эти две тенденции нашли отражение в философской системе Шеллинга, который старался рассматривать мир с двух сторон: идеалистической и натуралистической. Однако кроме совмещения этих двух подходов в философской системе существовал и другой вид их единства.

В этот век популярностью пользовалась алхимия. Хотя наука стремительно развивалась, место для псевдонаучных практик оставалось. Энтузиазм алхимиков был столь велик, что приходилось на законодательном

уровне ставить рамки их работе. Плохо оборудованные домашние лаборатории с огнеопасными веществами нередко оказывались причинами пожара, а нерегулируемый процесс производства самодельных лекарств мог привести к увеличению смертей. Кроме того,

такие энтузиасты отвлекались от работы, питая себя надеждой найти способ превращения различных веществ в золото. Это наносило удар государственной экономике, а противодействующие меры не заставили себя ждать.

Стремление к обогащению было наиболее существенным поводом заняться алхимией, но не единственным. Она также была интересна некоторым представителем мистических христианских сект (в том числе Бёме) [5, с. 4]. Одной из таких сект был «Орден Розенкрейцера» (тайное мистическое и теологическое сообщество). Члены этого ордена были заинтересованы в алхимии в силу своих религиозных идей, они надеялись постигнуть секреты вечности и божественности.

В 1768 году Гёте приезжает из университета во Франкфурт, где в процессе излечения опухоли он загорается интересом к алхимии. Мать Гёте, его врач и подруга – Катерина фон Клеттенберг – состояли [4] в ордене «благочестивцев» [1]: главным интересом членов данного ордена был путь к богу, пролегающий через тишину и покаяние. Отсюда у Гёте проявился интерес к герметизму. Кроме того, к данному ордену принадлежал и лечащий врач писателя, но его интересы простирались еще дальше: его главным кумиром был Парацельс, известный своим вкладом не только в развитие медицины (использование опиума и ртутной соли), но и алхимии. Еще одна стартовая точка – родственная связь близкой подруги Гёте со знаменитым алхимиком своего времени – Джоном Гектором фон Клеттенбергом (Катерина приходилась ему племянницей). Неудивительно, что пытливый ум, заинтересованный в скорейшем восстановлении своего тела и окруженный определенными интересами в период своего лечения, пришел к интенсивному изучению оккультных алхимических текстов в надежде найти желанную панацею [4].

Знакомство с прикладной алхимией началось с по сей день популярного алхимического трактата Георга фон Веллинга «О начале, природе, свойствах и использовании Соли, Серы и Меркурия» (*Opus Mago -Cabbalisticum et Theosophicum*) [5, с. 4]. Несмотря на сложную манеру повествования Веллинга, интерес Гёте к алхимии разгорелся еще сильнее, и он приступил к освоению дальнейшего корпуса текстов [4], например, труды того же Парацельса, Бёме, Базилика Валентина, Гельмонта, Старки и др.: «Она [Катерина фон Клеттенберг - прим. К. Е.] уже и раньше изучала Веллингов «*Opus mago-cabbalisticum*», но так как автор этой книги

тотчас гасил свет, который сам же излучал, она нуждалась в друге, способном помочь ей разобраться в этой непрерывной смене мрака и света. Многого не требовалось, чтобы и меня вовлечь в эти поиски. Я раздобыл книгу Веллинга, родословное древо которой, как и всех подобных произведений, по прямой линии восходило к школе неоплатоников. [...] Итак, мы принялись штудировать Теофраста Парацельса, Базилия Валентина, не пренебрегая также Гельмонтом, Старкеем и другими, чтобы, вникнув в их учения и предписания, применить таковые на деле. Мне больше всего пришлась по душе «Aurea catena Homeri» [1]. Позднее в своей биографии Гёте будет отзываться о своем зарождающейся алхимической деятельности в шуточной манере, принимая ее с высоты лет за юношескую глупость, однако в этот момент он был вдохновлен ей как никогда. Восторгу Гёте во многом способствовало его выздоровление, причины которого он отчасти находил в своем новом увлечении, поэтому сразу после окончания лечения Гёте принялся за практическое изучение алхимии в стремлении открыть для себя секрет рецепта панацеи [5, с. 6]: «...он [врач - прим. К. Е.] все же поздней ночью поспешил домой и возвратился с баночкой сухой кристаллической соли [...] С этой минуты болезнь приняла благоприятный оборот, мало-помалу приведший к выздоровлению. Трудно передать словами, до какой степени это заставило нас уверовать во врача и с каким усердием мы взялись за труды для овладения подобным сокровищем» [1].

### **Гёте и алхимия**

К сожалению, осталось мало свидетельств как о практических исследованиях Гёте в алхимии, так и о точном списке изученных им работ, которые служили основными ориентирами в его деятельности на тот момент. Мы можем предоставить лишь приблизительный список таких трудов, который помимо вышеупомянутых столпов алхимии включает в себя [5, с. 7]:

- «Polyhistor, sive de auctorum notitia et rerum commentarii» Д. Морхофа (1608-1700 гг.);
- «Amoenitates literariæ, quibus variæ observationes, scripta item quædam anecdota & rariora opuscula exhibentur» Д. Г. Шельхорн (1725 г.);
- «Bibliographia antiquaria» Дж. А. Фабрикиус (1713 г.);



Гёте: от алхимии до Фауста

– вероятно «Theatrum Chemicum» Лазаря Цетцнера (сборник классиков алхимии в 6 томах 1613-1622 гг.);

– «Deutsches Theatrum Chemicum» Рот-Шольца (1732 г.);

– «Unpartheyische Kirchen und Ketzerhistorie» А. Готфрида (1700) и др.

В своих опытах Гёте интересовало два момента: поиск единой силы, связующей мироздание и изготовление исцеляющих средств [2, с. 7].

Несмотря на огромный интерес Гёте к алхимии и тот факт, что полностью ей характеризовался юношеский период в жизни поэта, он не разработал свою доктрину, однако, это не значит, что мы не можем наметить общие контуры взглядов Гёте на этом поприще. Р. Д. Грей [5] предлагает весьма смелую идею реконструкции позиции Гёте на основании достоверной, на тот взгляд, картины алхимии. В качестве основы он берет текст «Aurea Catena Homeris» А. Й. Кирхвегера <sup>1</sup>(1723 г.). Данная работа с большой вероятностью стала для молодого Гёте ориентиром.

«Aurea Catena Homeris» посвящен описанию происхождения Природы и естественных вещей в ней. Основано это на предположении, что человек и Вселенная действуют в соответствии с одинаковыми законами, иными словами, микрокосм и макрокосм – копии один из другого, одушевленные одним Духом.

Грей приводит строки самого Гёте (письмо Шлоссеру), идеи которых встретятся в его поздних работах, посвященных оптике и ботанике:

«В природе все, что есть в субъекте

И что-то над ним.

В субъекте все, что есть в природе

И что-то над ним» [10].

Эксперименты, описанные в «Aurea Catena Homeris» описывают происхождение небес и земли и хаоса, например, эксперимент со стаканом дождевой воды, в котором, если его не трогать несколько недель, образуется осадок – Девственная земля (то самое вещество, которое будет пытаться получить Гёте). Из этого вещества и последует будущее развитие микрокосма.

---

<sup>1</sup> Предположительное авторство

Этот пример хорошо демонстрирует одну из задач алхимика – показать параллель между процессами в микро- и макромире. Вторая ключевая идея книги – конфронтация противоположных категорий мужского и женского. Кирхвегер стремится доказать, что их конфликт может быть разрешен через:

1) Смерть и возрождение: Кирхвегер прибегает к главному, по его мнению, алхимическому принципу – гниению, который гласит, что для роста организма, этот организм должен сначала умереть;

2) Возвращение к изначальной материи: возрождение зависит от «сведения к первой материи», перед возрождением все вещи должны умереть, вернувшись в массу жидкости;

3) Вращательное движение, в котором объект регенерирует, потребляя сам себя: символ змеи, пожирающей свой хвост (через смерть к возрождению и по кругу снова).

Эти же идеи Кирхвегера трансформируются в дальнейшем в истинную цель алхимии – поиск философского камня. Первоначальное положение – все металлы наделены природой общим качеством, благодаря которому имеют потенцию стать своей высшей формой – золотом. Задача алхимика сводилась к тому, чтобы помочь более несовершенным металлам сделать это, устранив препятствия между ними с помощью процесса *Magnum Opus*. Сначала нужно превратить металлы в бесформенную массу (растопить нагреванием или ртутью), а когда она становится красного цвета – получен Философский камень. Он имеет сходство с аристотелевской энтелехией [7]: *Magnum Opus* считается циклическим, он является началом и концом операции (его сравнивают с желудком, из которого рождается дуб, а затем снова желуди и по кругу). Его истинное намерение – познать Бога, а приобрести Камень означало достижение знания в полном объеме. Этот символизм мог быть известен Гёте, по словам Грея, либо через Георга фон Веллинга, либо через Готфрида Арнольда.

Скорее всего, для Гёте, как и других алхимиков-современников, *Magnum Opus* был ключом ко всей алхимии, не зря обнаруживается параллель его собственных экспериментов с «*Aurea Catena Homeri*» [5, с. 8-22].

Эксперименты Гёте нельзя назвать выдающимися. Он дошел до того, что оборудовал у себя небольшую лабораторию с песчаной ванной, вытяжкой и прочим оборудованием [4]. Из возможных источников нам известно о трех из них, а именно [5, с. 5]:

1) Изготовление *Liquor Silicum* – раствор силиката калия ( $K_2SiO_3$ ), разновидность прозрачного стекла, которое плавится на воздухе и принимает прозрачную жидкую форму;

2) Получение Девственной Земли – вещество, рождающее собственный микрокосм, подобный вселенной (другие субстанции из собственного чрева);

3) Изготовление Люфтсальца – воздушная соль, которая тает при контакте с воздухом, и, соединяясь со сверх-земной сущностью, порождает субстанцию с чудесными свойствами.

Единственное подробное упоминание о данных экспериментах можно найти только в автобиографии поэта: «...опыты производились в первую очередь над железом, в каковом будто бы таились наиболее целительные силы, если уметь их выявить. Поскольку же во всех известных нам писаниях большую роль играла добыча «воздушной соли», то прежде всего надо было раздобыть щелочи, которые, [...] должны были *per se* образовать таинственную и целительную «среднюю соль». [...] я начал мастерить себе небольшой аппарат; духовая печь с «песчаной баней» вскоре были готовы, и я быстро научился с помощью горящего фитиля превращать стеклянные колбы в чаши для испарения различных смесей. Теперь можно было приступить к таинственной и сложной обработке ингредиентов макро- и микрокосма, и прежде всего мы постарались выщелочить доселе неслыханным способом «средние соли». Долгое время меня больше всего увлекал так называемый “*liquor silicum*” («кремневый сок»), возникающий в результате воссоединения чистого кварцевого песка с соответствующим количеством щелочи. При этом опыте образуется прозрачное стекло, которое под воздействием воздуха плавится и преобразуется в красивую прозрачную жидкость. Тот, кто хоть однажды ее изготовил и увидел собственными глазами, уже не может смеяться над людьми, верящими в «девственную землю» [...] прекрасная минеральная жидкость [...] неизменно давала осадок в виде порошкообразного вещества [...] в самой природе этого вещества не чувствовалось ничего продуктивного, ничего позволяющего надеяться, что сия «девственная земля» когда-либо перейдет в состояние “земли-матери”» [1].

Гёте не оставляет своих попыток в течение всего 1769 года, но уже в следующем году, когда он отправляется в Страсбургский университет, он встречает сопротивление идеям алхимиков в лице преподавателей. Гёте пишет своему бывшему наставнику Е. Т. Лангеру 2 мая 1770 г.: «Я стараюсь тайком приобрести кое-какие литературные познания о великих

книгах, которые ученая толпа наполовину удивляется, наполовину высмеивает, потому что не понимает их, но тайны которых мудрец с тонким чувством охотно постигает.» [11]. Летом того же года Гёте продолжал занятия алхимией, однако мы не располагаем достаточной информацией, занимался ли он ей с практической стороны. Уже по конец лета, 26 августа 1770 г., Гёте передал в письме Катерине фон Клеттенберг, что «химия», под которой он имел в виду совместные с ней алхимические эксперименты, все еще была любима им, но оставалась в секрете. Гёте уже начинал подозревать, что близится кардинальный пересмотр его собственных взглядов на любимившееся занятие. Последний два года он был ослеплен чтением алхимических трактатов и экспериментами настолько, что отдалился от всех прочих сфер быстро меняющегося интеллектуального мира: «Мои мистико-религиозные химические занятия, – пишет он своему другу Гердеру, – привели меня в темные уголки, и я не знал по большей части того, что происходило в литературном мире в целом в течение последних нескольких лет» [5, с. 7].

### **Поворот к науке**

Гёте входит в список выдающихся химиков. На его счету много открытий и экспериментов в области синтетической химии (в сотрудничестве с Деберайнером), имеющих историческое значение: извлечение сахара из свеклы, получение и использование водяного газа и осветительного газа, составлению новых сплавов марганца и кремния с железом, получению стронция и определению эквивалентного веса и удельного веса сульфата стронция, вклад в создание классификации химических элементов, синтез щавелевой кислоты из окиси углерода и углекислого газа, получение сахара из спирта и углекислого газа, используя в качестве катализатора субоксид платины [4]. Стоит отметить, что технология и свой опыт в алхимии Гёте не обесценивает, он осознает важность фундамента, не зря заложенного еще в юношеские годы: «Как ни случайны и ни бессистемны были все эти манипуляции, они многому меня научили. Я очень внимательно присматривался к кристаллизациям, которые происходили на моих глазах, и ознакомился с внешними формами различных продуктов природы. Я знал, что в новейшее время химические опыты производятся более методично, а потому решил составить себе самое общее представление о химии, хоть я в качестве

Гёте: от алхимии до Фауста

полуадепта и презирал аптекарей и прочих «профанов», орудующих обыкновенным огнем» [1].

Поворот от алхимии к науке произошел довольно резко: в 1770 г. Гёте отправился в Страсбургский университет, где прошел курсы по анатомии. В то время он еще придерживался своих юношеских взглядов (см. выше письмо К. фон Клеттенберг), а уже летом того же года он посетил одно из самых важных месторождений природных ресурсов в Германии (Саар). Здесь он увидел различные заводы и шахты: это зрелище пробудило в нем интерес к экономическим и техническим вопросам, и он занялся изучением физики [4].

С 1775 г. Гёте совершал личные технологические инспекции по заводам и шахтам, а в 1786 г. даже задумался бросить ради химии литературу. В 1799 году Гёте заинтересовался проблемой извлечения сахара из сахарной свеклы, а континентальная блокада немецких портов 1806-1812 гг. стимулировала его совместно с Деберайнером проводить различные опыты, в ходе которых и были получены наиболее известные результаты Гёте в химии (см. выше). Помимо прочего, Гёте занимался органическим синтезом (это при условии, что органическая химия тогда только становилась отдельной отраслью) [4].

Таким образом, многие фундаментальные концепции XIX века были предвосхищены Гёте [9].

### **Осмысление алхимии в «Фаусте»**

Монументальный поэтический труд «Фауст» не был бы возможен без алхимического прошлого Гёте. Более того, знание этого прошлого дополняет произведение и открывает его в ином свете. Именно в нем Гёте наиболее насыщенно выражает свое отношение к алхимии и связанному с ней своему прошлому. В произведении появляются алхимические понятия и символы, а также иллюстрируются мотивы алхимика и проблемы, вызываемые его действиями.

Фауст – медик и алхимик. Он занимается, казалось бы, самым важным для человека делом – поддерживает жизнь как медик и желает сделать ее вечной как алхимик. Однако он понимает нищету своей деятельности, ее бесполезность в глобальном плане. Сколько бы ни было ученых, люди болеют и умирают. Здесь наступает сомнение, подрывающее веру Фауста в познавательные способности человека. Эзотерические желания алхимиков оказываются

только игрой, в корне не способной удовлетворить наиболее глубокие потребности человека, а именно три идеи: Бог, свобода и бессмертие. Желания построения «химического Эдема» [4], нахождения «эликсира жизни» и «философского камня» теряют силу. Уже в «Материалах к истории учения о цвете» Гёте высказывается об алхимии негативно. Он называет ее суеверием, которому подвержены «подражатели» [2, с. 4]. Он высказывается о ней так: «... изначальный порок алхимических учений уже заложен в форсированности дискурса, т.е. в опережающем воздействии идеи на весь строй опыта» [2, с.4]. Природа становится средством для воплощения алхимических фантазий и теряет свое поэтическое обличье. Это объясняет, почему Мефистофель оказывается в центре событий. Речь здесь идет о превращении всего возвышенного в безжизненные механизмы, в том числе все живое. Гомункул представляет собой попытку сведения жизни до композиции элементов: Вагнер сопоставляет части, определенным образом их обрабатывает и ожидает зарождение живого существа. Такой подход не только наивный, но и злой в своей основе. Если бы человек мог создавать жизнь из материи, то не было бы в ней никакой тайны, ничего божественного, и само осознание свободы, духовной возвышенности оказалось бы фикцией. Мефистофель рад такому развитию событий, и с его помощью опыт Вагнера удастся. Так и алхимический символ Солнца, который должен выражать чистые человеческие устремления, в устах Мефистофеля становится сведенным только к золоту, а сексуальная оргия обосновывается как природный процесс [2, с. 13]. Таким образом, дьявольской силе вовсе не обязательно обманывать людей – ей достаточно правильно расставить акценты. Явления теряют поэтический смысл и превращаются в омертвевший мир материи, где духу не находится места. Гёте же настаивает на том, чтобы не все явления природы трактовались механистически [2, с. 14]. Биологические явления относятся к другому уровню и требуют самобытного подхода.

### **Заключение**

Гёте – знаменитый немецкий поэт, но в то же время ученый. Его юность была связана с наивными, но благородными надеждами воплотить достичь счастья через алхимию. Изучение алхимических трактатов и постановка опытов оставили след в его истории и сформировали

Гёте: от алхимии до Фауста

образ мышления о мире. Его химическими и ботаническими достижениями культура обязана периоду увлечения алхимией.

Благодаря этим занятиям Гёте смог осмыслить проблемы не только алхимии, но и науки, что отразилось в «Фаусте».

#### Библиография

*Гёте И.В.* Поэзия и правда // Гёте И.В. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1976. т.3, кн. 8.

Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра. Герменевтическое исследование творчества И.

В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон Плюс, 2010.

*Гёте И. В.* Фауст. Directmedia, 2014.

*Gehrt A.J.* Goethe the chemist // Journal of Chemical Education 1934 11 (10), 543.

*Gray R. D.* Goethe, the alchemist: a study of alchemical symbolism in Goethe's literary and scientific works. CUP Archive, 1952.

*Hartlaub G. F.* Goethe als Alchemist //Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte. – 1954. –Т. 3. – С. 19-40.

*Hopkins A. J.* et al. Alchemy, child of Greek philosophy. – 1935.

*Kirchweger A. J.* Aurea Catena Homeri. – Рипол Классик, 1770.

*Meyer, Heinrich.* Modern Language Notes, vol. 69, no. 1, 1954, pp. 55–57.

*Weinhandl F.* Die Metaphysik Goethes. – 1932.

*Zimmermann P. (ed.).* Goethes Briefe an E. Th. Langer. – Julius Zwitzler, 1922..

## Изобретательный Атанасиус Кирхер

Арсений Шапиро (образовательная программа «Философия»)

### Введение

«So ganz unerwartet, Vater Kircher ist hier wieder».

Goethe, *Farbenlehre*

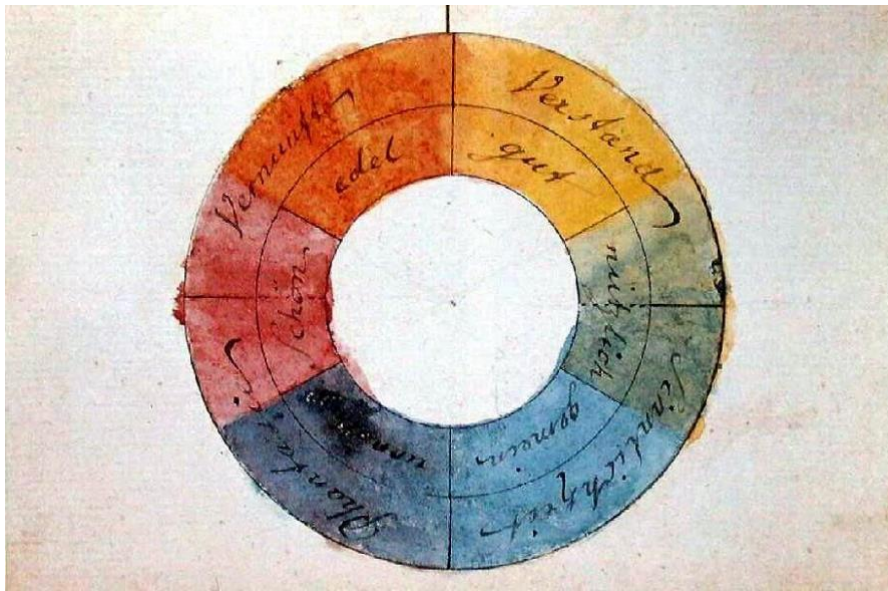
Атанасиус (Афанасий) Кирхер (*Athanasius Kircher 1602–680*) – немецкий ученый-иезуит, который добился при жизни огромной славы. Монах, приближенный к папскому престолу, владелец одного из первых публичных музеев Европы, член «Республики ученых» (*Respublica literaria*), профессор, автор многочисленных трактатов на самые различные темы, учитель Каспара Шотта, корреспондент Лейбница, Торричелли, Гассенди<sup>2</sup>, был центральной фигурой интеллектуальной и духовной жизни Европы XVII века. Многие образованные и знатные люди (кардиналы, епископы, курфюрсты, князья и т.д.) приезжали в Рим, чтобы познакомиться и пообщаться с прославленным «магистром сотни искусств»<sup>3</sup>.

Кирхер был классическим представителем *homo universalis*: ученый-полигистор, энциклопедист, научные интересы которого охватывали практически все сферы знания того времени: математика, география, геология, археология, криптография, история, астрономия, лингвистика, филология, философия, теология, акустика, оптика, механика, медицина, гидрология, пиротехника, фортификация, химия, архитектура, теория музыки, магнетизм, военное дело и т.д. Будучи мыслителем и эрудитом «широчайшего профиля», Атанасиус также занимался прикладной наукой. Среди его самых известных изобретений: рупор, один из первых микроскопов, «Математический орган»<sup>4</sup> (*Organum Mathematicum*) – одна из первых в мире вычислительных машин (некоторые исследователи называют его «прообразом современного компьютера»<sup>5</sup>) и «Волшебный фонарь» (*Laterna Magica*) – прадед фотографии и кинематографа<sup>6</sup>. Ему даже приписывают создание полулегендарного «Кошачьего фортепьяно» (*Katzenklavier*).

Родившийся в 1602 в Германии, в раннем возрасте Атанасиус Кирхер вступает в орден иезуитов. С началом Тридцатилетней войны он вынужден бежать в Италию. Его странствия по Германии и последующий побег полны чудес и легенд. Самая известная гласит, что юный



Атанасиус, спасаясь от протестантского преследования, отказывался снимать монашескую одежду, из-за чего оказался пойманным и чуть не повешенным на ближайшем дереве, но, проявив невиданное хладнокровие и самообладание, в последний момент был отпущен<sup>7</sup>. Переехав в Рим, он быстро приобрел репутацию и славу. До конца своей жизни (1680 г.), изредка совершая небольшие путешествия по Италии, Кирхер занимался в основном написанием трактатов и курированием музея, названного в его честь – «Кирхерианум»<sup>8</sup> («Museo kircheriano» итал.), а также состоял в обширной переписке.



Судьба кирхеровского наследия, однако, сравнительно скромна. Его вклад в историю науки неоспорим, но в её развитие – весьма сомнителен. Его научная деятельность распространялась «вширь», а не «вглубь»: ни в одной из перечисленных выше областей знания Кирхер не произвел революции. Тем не менее, собранными им данными, его трудами и чертежами пользовались другие ученые. Даже Гёте спустя два века внимательно изучал его трактат «Великое искусство света и тени» (*Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646) во время работы над знаменитой «Теорией цвета» (*Zur Farbenlehre*, 1810)<sup>9</sup>. Самая известная область, в которой Кирхер не сделал открытия, но подготовил почву для будущих – это египтология, наука, основателем которой принято считать именно его. Задолго до Розеттского камня и Шампольона Кирхер предложил свою теорию расшифровки египетских иероглифов (трактат «Египетский Эдип», *Oedipus Aegyptiacus*, 1655), которая оказалась в корне неверной. «И все-таки он – отец египтологии, как Птолемей – отец астрономии, хотя гипотеза Птолемея и

*неверна»*<sup>10</sup>. Спустя более чем столетие его египетские трактаты стали важными источниками для Шампольона, без которых, возможно, знаменитый французский ученый не сделал бы своего открытия<sup>11</sup>. Несмотря на неудавшуюся попытку расшифровки иероглифов, Кирхеру принадлежит важное открытие в этой области: иезуит составил первый словарь коптского языка (трактат «Коптский вестник», *Prodromus Coptus*, 1636), описал его грамматику и выдвинул верную гипотезу о родственной связи между коптским, арабским и древнеегипетским языками.

Благодаря такой особенности понимания научного знания – его постоянного расширения – и попытке объединить разные дисциплины, Умберто Эко дает Кирхеру знаменитое определение: «*Ярчайший выразитель духа барокко, Арчимбольдо истории науки*»<sup>12</sup>. Подобно картинам знаменитого итальянца, состоящим из разрозненных предметов, которые образуют все вместе портреты людей, исследования Кирхера охватывают одновременно все. Даже в одном трактате порой содержатся размышления на десятки различных тем. Сегодня, в эпоху небывалой дифференциации наук, когда в рамках одной дисциплины существуют десятки направлений, когда один ученый может уже не понимать другого, такой подход кажется особенно необычным. «*In Kircher's world, the boundaries between entertainment and science, between religion and other means of understanding the supernatural, and between legend and history are often blurred*»<sup>13</sup>, – попытка дать философское обоснование такому научному методу будет сделана ниже.

Атанасиус Кирхер, человек, которого называют «*одним из самых интересных людей своего времени*»<sup>14</sup>, после своей смерти был предан долговому забвению. Отзывы других ученых и философов о нем были в основном нелицеприятными. Известно, что Декарт, прочитав один из его трактатов, сказал: «Иезуит с множеством трюков; он больше шарлатан, чем ученый» («*The Jesuit has a lot of tricks; he is more charlatan than scholar*»<sup>15</sup>). Лейбниц, хорошо знакомый с его трудами, писал: «Истинный анализ человеческих мыслей ему [Кирхеру – А.Ш.] даже и не снился...»<sup>16</sup> Интерес к «*первому ученому с мировой репутацией*»<sup>17</sup> появился лишь в последней четверти прошлого века (почти вся исследовательская литература, посвященная его жизни и творчеству, была написана за последние десятилетия): появляются все новые книги, монографии, конференции, круглые столы и т.д. Тем не менее, Атанасиус Кирхер на

сегодняшний день исследован мало, и лишь небольшая часть его работ переведены на европейские языки<sup>18</sup>.

## 1. Кирхер и Научная революция

Наука – в современном понимании этого термина – возникла в Европе в XVII–XVIII веках. Причиной её появления или, если говорить менее радикально, осуществленной в ней революции можно считать, в первую очередь, переосмысление учеными и философами понятия «природы». Средневековый человек видел природу в её принадлежности к Богу, и, как атрибут непознаваемого творца, она оставалась единой и непознаваемой. Ученые и философы XVII века, современники Кирхера, изменили эту парадигму: природа покидает территорию трансцендентного (оставляя там Бога<sup>19</sup>) и начинает пониматься как нечто принципиально познаваемое, механистическое и управляемое определенными общими законами. «Техника в собственном смысле слова, иначе говоря, полнота и зрелость техники, совершенно не случайно возникла в 1600-х годах, а именно когда в теоретическом, осмыслении мира человек стал рассматривать его как механизм <...>. До той поры считалось, что телесный мир был немеханическим, основными слагаемыми бытия которого выступали силы духовные, неуправляемые и неукротимые...»<sup>20</sup>. Эпоха Просвещения и философия Канта окончательно утвердили это новое понимание: понятие природы сузилось, благодаря чему стала возможной научная спецификация, появление специальных естественных наук<sup>21</sup>. С тех пор наука двигалась одним путем: путем всяческой редукции, причем как своего объекта, так и самого метода исследования; анти-механистические и анти-редукционистские представления – холизм, витализм, релятивизм – воспринимались как маргинальные, принадлежащие к вечным «врагам» науки: консерватизму, романтизму и иррационализму.

Атанасиус Кирхер был «маргиналом» науки XVII века. Он не верил в природу как механизм, не верил в то, что мир и его законы можно описать искусственным языком математики – «*Kircher could not accept the idea that mathematics could be used to construct knowledge of the physical world*»<sup>22</sup>. Кирхер отвергал одновременно рационализм и эмпиризм, и потому он не ставил никаких экспериментов<sup>23</sup>. Стоит отметить, что позиция Кирхера по многим вопросам была продиктована официальной позицией католической церкви, частью которой он сам являлся. Его переезд в Рим совпадал по времени с судебным процессом над

Галилеем, так что с самого начала он понимал, что может последовать за открытым инакомыслием. Будучи римским апологетом, Кирхер, тем не менее, был хорошо знаком с учением Галилея, читал труды Джордано Бруно<sup>24</sup> и даже верил в коперниканскую, гелиоцентрическую систему мира<sup>25</sup>. И все же догматы католической церкви играли в его представлениях ключевую роль, а в его трактатах можно легко найти размышления, наподобие этого: «*If the Moon and all the other heavenly bodies were made of the four standard elements rather than a celestial quintessence, there was this advantage to the situation: it was possible to be baptized everywhere in the universe...*»<sup>26</sup>. Христиан Гюйгенс – голландский физик, современник и корреспондент Кирхера – однажды даже сказал, что его [Кирхера] «*следует более ценить за набожность, чем за познания*»<sup>27</sup>.

«*Father Kircher organized his thought around his conception of totality. He was always interested in building a discourse that examined the whole. His studies were never limited to a single event taken in isolation*»<sup>28</sup>, – это главная причина «маргинальности» его научных исследований. Единый, неделимый мир, как божественный атрибут, не может быть подчинен человеку, не способен поддаться регулятивности, свойственной любой (особенно естественной) науке. Наука, согласно «набожному» Кирхеру, неразрывна с религией, а порой – и искусством. Заметим, что если научная ценность кирхеровых трактатов, которые сегодня представляют интерес скорее для историков чем для ученых, стоит под сомнением, то их художественная ценность неоспорима. Каждый трактат сопровождается огромным количеством иллюстраций, над которыми трудились различные итальянские художники и графики.

### 1.1. Электромагнетизм

В 1641 году Кирхер пишет трактат «Магнит или искусство магнетизма» (*Magnes sive de arte magnetica*), его полное название гласит: «*Магнит или искусство магнетизма, в трех частях, в которых универсальная природа магнита так же как и его использование во всех искусствах и науках объяснена новым методом. В дополнение приводятся неизвестные секреты природы от силы и удивительных эффектов магнита и других скрытых движений в природе в элементах, камнях, растениях, животных и других вещах благодаря всем видам физических, химических и математических экспериментов*». В трактате впервые в истории

используется термин «электромагнетизм». Уже исходя из названия становится понятно, какую роль Кирхер, сторонник холистического взгляда на природу, отдавал магнетизму. Отталкивающая («антипатия») и притягивающая («симпатия»<sup>29</sup>) магнитная сила – внутренняя сила, тайный узел, обеспечивающий всеобъемлющую связь (физическую, химическую, растительную и проч.) между явлениями во вселенной. Это универсальное явление истолковано Кирхером метафизически: божественная природа магнита («царя камней»<sup>30</sup>) влияет на состояние природы и космоса и даже оказывает воздействие на человеческое настроение: «любовь, ненависть, ревность, дружеское расположение, гнев, с их переходами и тончайшими оттенками соответствуют изменениям магнетического поля»<sup>31</sup>. Стоит отметить, что параллельно с кирхеровым «метафизическим» магнетизмом Декарт разрабатывает свою теорию магнетизма как физической причины всякого движения<sup>32</sup>.

## 1.2 Панспермия

В контексте понимания философии Кирхера важнейшим трактатом является двухтомный «Подземный мир» (*Mundus subterraneus, quo universae denique naturae divitiae, 1664*), посвященный описанию различных подземных объектов, существ, минералов и т.д. В этой работе наиболее полно отражен холистический принцип, являющийся ведущим для всех его сочинений. Написанию трактата предшествовало путешествие Кирхера на юг Италии, где прошла серия землетрясений, вызванных извержениями нескольких вулканов (Везувий, Этна, Стромболи<sup>33</sup>). Это путешествие, во время которого была предпринята попытка спуска в вулканический кратер, воспринимается некоторыми исследователями как важное событие в истории развития научной практики: Кирхер – «один из первых современных ученых, занимающийся активными [можно сказать «полевыми» – А.Ш.] исследованиями»<sup>34</sup>. Исследуя поверхности вулканов, Кирхер приходит к выводу о существовании подземной связи между всеми вулканами на земле<sup>35</sup>. – Позже в «Подземной мире» эта идея разовьется до утверждения, что земля – целый организм, живое существо, «скелетом которому служат горы, аналогом кровеносной системы – водная система, а огненные очаги определяют жизненную энергию»<sup>36</sup>. В этом же трактате Кирхер развивает теорию «панспермии»: по мнению иезуита, земля была «беременна»<sup>37</sup> семенами космического происхождения;

растения, животные и люди обязаны этим семенам своей жизнью. Исследователями отмечается, что Кирхер, вероятно, отталкивался в этих рассуждениях от теории «энтелехии» (*ἐντελέχεια*) Аристотеля, т.е. внутренней силы мира (благодаря этой силе, например, из семени вырастает дерево), скрывающей в себе конечный результат развития каждого предмета.

С помощью теории панспермии Кирхер сделал еще одно интересное открытие: застав в Риме не одну эпидемию чумы, Кирхер предположил, что заболевание вызвано мелкими организмами (семенами), которые, проникая в тело человека через кожу, развивают болезнь. Также с помощью микроскопа он исследовал зараженные клетки крови и обнаружил «массы «маленьких червей» (лат. *vermiculi*) и «мелких животных» – вероятно, красные кровяные клетки – и сделал правильный вывод, что инфекционные заболевания могут быть получены через микроорганизмы»<sup>38</sup>. Инфекционная теория возникновения болезней<sup>39</sup> – еще одна область, которую предвосхитил иезуит.

## 2. Изобретения

### 2.1. Волшебная лампа

Атанасиус Кирхер, как и весь орден иезуитов, был плотью и кровью движения Контрреформации. Лютер и его последователи «очистили» церковь от всех излишеств её убранства, богатства и блеска, оставив только Слово (священное писание, проповеди) и музыку (орган). Католическая церковь должна была предложить другой путь, нуждалась в науке и искусстве. Главная ставка была сделана на оптику: живопись, скульптуру, игру света и тени, оптические иллюзии – все это Рим противопоставил аскетичному (вспоминаются знаменитые строчки Тютчева: «Я лютеран люблю богослуженье, / Обряд их строгий, важный и простой, / Сих голых стен, сей храмины пустой...») Виттенбергу. Достаточно вспомнить барочные-иезуитские церкви: Сант-Иньяцио («*Sant'Ignazio di Loyola*») с фальшивым куполом и Иль-Джезу («*Il Gesù*») со знаменитым сводом. Исследования и изобретения Кирхера были сердцем этого феномена. И важно сейчас обратить внимание на его изобретение, под названием «Волшебная лампа» (*Laterna Magica*), описанная в трактате «Великое искусство света и тени» (*Ars magna lucis et umbrae in mundo, 1646*). Заметим, что Кирхер использует слово «искусство» («*ars*»): границы между научным, художественным и религиозным здесь

стираются. Так, Фридрих Киттлер, историк медиа, посвятивший Кирхеру важное место в своих «Берлинских лекциях», называет его работу «религиозным искусством»<sup>40</sup>.

Волшебная лампа представляла собой перевернутую камеру-обскуру («вывернутая камера-обскура», как называет её Киттлер<sup>41</sup>). Вместо солнечного света, внутрь лампы помещалась свеча и проецировала свет на установленное на оболочке изображение. Изобретение было основано, во-первых, на открытой в эпоху Возрождения перспективе (и соответственно камере-обскуре, без которой не была бы возможна лампа); во-вторых, на работах Христиана Гюйгенса, голландского физика и механика, с которым Кирхер состоял в переписке. *«Барочная техника линз подчинила сам природный свет с направленностью его лучей и показателями преломления лишь теоретически открытой в эпоху Возрождения перспективе»*<sup>42</sup>. Применялась лампа в религиозно-педагогических целях, в основном – для устрашения зрителя. Лампа транслировала изображения различных библейских сюжетов, но чаще – изображения дьявола и ада, которые должны были внушать трепет и ужас посетителям церкви. Как пишет сам Кирхер: *«С помощью этого искусства утратившие Бога люди легко могут удержаться от погрязания во многих пороках, когда в зеркале находится изображение дьявола, а сам он помещен в темное место»*<sup>43</sup>. Своими волшебными свойствами лампа обязана была не только инженерному гению ордена иезуитов, но и давнему представлению христианской метафизике о природе света, уходящего корнями к Святому Августину и Евангелию от Иоанна<sup>44</sup>. Субъект, видящий кирхеровскую иллюзию, играет отдельную важную роль. Невзирая на то, что смотрящий глаз играет здесь, скорее, пассивную роль (по сравнению, к примеру, с глазом, который читает Библию Лютера), сама идея об объединении глаза и вогнутого стекла, проецирующего изображение, могла возникнуть только в XVII, субъекто-ориентированном, веке. Киттлер проводит здесь параллель с философией Декарта, для которого «представление», иначе – то, что воспринимается органами чувств человека, определяет и представляет самого человека<sup>45</sup>.

Наряду с волшебной лампой Кирхер проектирует так называемый «Smicroscopium parastaticum» – «смикроскоп». Этот аппарат работал наподобие лампы, но его конструкция также позволяла перемещать изображения перед источником света и добиваться таким образом смены картинок<sup>46</sup>. Подобное устройство «смикроскопа» позволяет назвать его предшественником распространенного в XIX веке «колеса жизни»<sup>47</sup> или даже киноаппарата.

## 2.2 Гелиотропные часы

В заключение опишем, быть может, с научной точки зрения менее интересное, но зато наиболее причудливое и остроумное изобретение Кирхера. Вернее сказать, его задумку, описание, чертежи и т.д., ведь этот аппарат не был и не мог быть изобретен. Речь о такой конструкции, как «часы-подсолнух» (или более научное название – «гелиотропные часы») («*the heliotropic clock*»<sup>48</sup>). Задумка заключалась в том, чтобы снабдить подсолнух, основной цветок которого, как известно, всегда «следует за солнцем», механизмом с циферблатом и стрелками. Они, в свою очередь, исходя из угла наклона цветка, будут показывать время (причем даже в облачную погоду!). Полная конструкция должна была выглядеть так: подсолнух устанавливался бы на пробковую платформу, плавающую в резервуаре с водой, а в центр цветка помещалось бы небольшое зеркало, которое должно подсвечивать циферблат<sup>49</sup>. Идея о создании таких часов напрямую зависит от философских установок иезуита. Не принимая учения Галилея о вращающейся земле, Кирхер верил в магнитную силу (см. выше) небесных тел (Солнца и Луны); именно с этим он связывает существование «гелеотропизма» у растений – свойства поворачиваться цветком к солнцу<sup>50</sup>.

Разумеется, такие часы не были изобретены. Впрочем, существует множество описаний и иллюстраций, сделанных Кирхером, которые в свое время привлекали интерес множества ученых<sup>51</sup>: «*Kircher's sunflower clock is certainly a baroque show, organized to impress the audience, but it is not simply a childish entertainment. Indeed, according to Aristotle's philosophy, impressing your audience is a teaching technique which makes the audience realize their own ignorance and start wanting to learn*»<sup>52</sup>. Для создания еще большего интереса к своему «изобретению» он, очевидно, придумал историю об арабе, при встрече с которым Кирхер получил семена таинственного растения (которое оказалось обычным подсолнухом). С помощью него можно было бы построить подобный прибор<sup>53</sup>.

## Заключение

В этой работе была дана краткая биографическая справка Атанасиуса Кирхера, ученого-иезуита, «*постмодерниста в домодернистком мире*»<sup>54</sup>. Была также сделана попытка философского анализа его воззрений, описана малая часть открытий и изобретений этого ученого.



Исследования Кирхера, несмотря на активные попытки, совершаемые в последние годы, все ещё остаются неизвестными. Научная революция XVII века прошла мимо него, – наверное, самого характерного представителя этого века, – и наука развивалась далее, быстро позабыв о его существовании. Тем не менее, Атанасиус, несомненно, представляет высокий интерес для истории науки и истории религии, для всех, кто интересуется философией Нового времени, эпохой барокко, контрреформацией. Одно не вызывает сомнений: «*Athanasius Kircher's life, world, and work belong <...> to a universe to which we have lost the key*»<sup>55</sup>.

Кирхер похоронен в Иль-Джезу – главной церкви иезуитского ордена. Сердце ученого захоронено в церкви Св. Евстахия, расположенной в городе Тиволи, в окрестностях Рима<sup>56</sup>.

#### Библиография

- Бурков А. Ф. Основные открытия и исследования в области магнетизма, электричества, математики и механики до конца XVII века // Научные труды Дальрыбвтуза. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovnye-otkrytiya-i-issledovaniya-v-oblasti-magnetizma-elektrichestva-matematiki-i-mehaniki-do-kontsa-xvii-veka> (дата обращения: 20.12.2020).
- Иогансон Л. И. Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1.
- Киттлер Ф. Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. М.: Логос/Гнозис, 2009.
- Лейбниц Г. В. Об универсальном синтезе и анализе, или об искусстве открытия и суждения // Лейбниц Г. В. Соч.: В 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1984. С. 115-122.
- Липов А. Н. Андреас Реш Афанасиус Кирхер (1602-1680) // Пограничные направления науки. Инсбрук: Издание института по исследованию пограничных направлений в развития науки. № 4 (51). С. 313-345.
- Насонов Р. А. Кирхер, Афанасий // Большая российская энциклопедия. М.: БРЭ, 2009. Т. 14.
- Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М.: Весь Мир, 2000.
- Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998.
- Стрельцов А. Человек, знавший всё: Афанасий Кирхер // History illustrated: Научно-популярный исторический журнал. 2013. № 4. С. 76-91.

Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2018.

Эко У. Растительная память, или почему книга помнит все. М.: Слово/Slovo, 2018.

Kircher A. The Last Man Who Knew Everything / ed. by Paula Findlen. L. : Routledge, 2004.

Buonanno R. The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kircher. Rome: Springer, 2014.

Fletcher J. E. A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'. Leiden, Boston: BRILL, 2011.

Vermeir K. Athanasius Kircher's Magical Instruments. URL: [https://www.researchgate.net/publication/278772803\\_Athanasius\\_Kircher's\\_Magical\\_Instruments](https://www.researchgate.net/publication/278772803_Athanasius_Kircher's_Magical_Instruments) (дата обращения: 21.01.2020).

#### Сноски

1 «И вот, совершенно неожиданно отец Кирхер снова здесь» [Гёте. Теория цвета].

2 Иогансон Л. И. Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1. С. 18.

3 Стрельцов А. Человек, знавший всё: Афанасий Кирхер // History illustrated: Научно-популярный исторический журнал. 2013. № 4. С. 91.

4 См. Иогансон Л. И. Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1. С. 18.

5 Ibid.

6 Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре . СПб.: Alexandria, 2018. С. 172.

7 Иогансон Л. И. Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1. С. 2.

8 Стрельцов А. Человек, знавший всё: Афанасий Кирхер С. 87.

9 Иогансон Л. И. Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1. С. 16.

10 Эко У. Поиски совершенного языка в европейской культуре. СПб.: Alexandria, 2018. С. 161.

11 Эко У. Растительная память, или почему книга помнит все. М.: Слово/Slovo, 2018. С. 108.

- 12 Ibid. С. 117.
- 13 *Kircher A.* The Last Man Who Knew Everything / ed. by Paula Findlen. L.: Routledge, 2004. P. 405.
- 14 *Kuttлер Ф.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г. М.: Логос/Гнозис, 2009. С.76.
- 15 *Kircher A.* The Last Man Who Knew Everything / ed. by Paula Findlen. L.: Routledge, 2004. P. 22
- 16 *Лейбниц Г. В.* Об универсальном синтезе и анализе, или об искусстве открытия и суждения // Лейбниц Г.В. Соч. в 4 т. Т. 3. М.: Мысль, 1984. С. 116.
- 17 *Иогансон Л. И.* Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1. С. 18.
- 18 На русский язык переводов практически нет.
- 19 «Kircher uses a specific approach of scientific research, namely the study through analogy which, by giving up the search for the first cause of natural phenomena, which he considers as hidden in God’s mind, focuses his attention on secondary events» [Buonanno R. The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kirche. Rome: Springer, 2014. P. 11].
- 20 *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды. М.: Весь Мир, 2000. С. 191.
- 21 См. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1998. С. 47.
- 22 *Kircher A.* The Last Man Who Knew Everything / ed. by Paula Findlen. L.: Routledge, 2004. P. 321
- 23 Ibid. P. 416.
- 24 Ibid. 198.
- 25 Ibid. P. 191.
- 26 Ibid. P. 194.
- 27 *Эко У.* Растительная память, или почему книга помнит все. М.: Слово/Slovo, 2018. С. 109.
- 28 *Kircher A.* The Last Man Who Knew Everything / ed. by Paula Findlen. L.: Routledge, 2004. P. 325
- 29 *Насонов Р. А.* Кирхер, Афанасий // Большая российская энциклопедия. М.: БРЭ, 2009. Т. 14. С. 51.
- 30 См.: *Бурков А. Ф.* Основные открытия и исследования в области магнетизма, электричества, математики и механики до конца XVII века // Научные труды Дальрыбвтуза. 2010. № 22.

- 31 *Иогансон Л. И.* Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1. С. 8.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid. С. 11.
- 34 *Fletcher J. E.* A Study of the Life and Works of Athanasius Kircher, 'Germanus Incredibilis'. Leiden, Boston: BRILL, 2011. P. 134.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid. С. 14.
- 37 См. *Kircher A.* The Last Man Who Knew Everything / ed. by Paula Findlen. L.: Routledge, 2004. P. 194.
- 38 См. Липов А. Н. Андреас Реш Афанасисус Кирхер (1602-1680) // Пограничные направления науки. № 51. (2002). № 4. С. 313-345.
- 39 *Иогансон Л. И.* Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1. С. 10.
- 40 *Куттлер Ф.* Оптические медиа. Берлинские лекции 1999 г.. М.: Логос/Гнозис, 2009. С. 77.
- 41 Ibid. С. 72
- 42 Ibid. С. 75
- 43 Ibid. С. 85
- 44 См.: *Vermeir K.* Athanasius Kircher's Magical Instruments. URL: [https://www.researchgate.net/publication/278772803\\_Athanasius\\_Kircher's\\_Magical\\_Instruments](https://www.researchgate.net/publication/278772803_Athanasius_Kircher's_Magical_Instruments) (дата обращения: 21.01.2020).
- 45 Ibid. С. 79.
- 46 Ibid. С. 78.
- 47 Ibid.
- 48 *Buonanno R.* The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kircher. Rome: Springer, 2014. P. 12.
- 49 Ibid.
- 50 Ibid. P. 10.

Изобретательный Антасиус Кирхер

51 См.: *Watches and Sunflowers Rotating Upon a Stationary Earth // The Stars of Galileo Galilei and the Universal Knowledge of Athanasius Kirche*. Rome: Springer, 2014.

52 Ibid. P. 11.

53 Ibid. P. 18.

54 *Иогансон Л. И.* Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1. С. 2.

55 *Kircher A.* *The Last Man Who Knew Everything* / ed. by Paula Findlen. L.: Routledge, 2004. P. 405.

56 См.: *Иогансон Л. И.* Возрождение Атанасиуса Кирхера // Электронное научное издание: Альманах Пространство и Время. 2016. Т. 11. № 1

*Авторам рекомендации по библиографическому оформлению сносок и списка литературы*

### 1. Оформление сноски

- Сноска ставится перед знаками препинания.

Пример: Главным источником, как писал драматург, был Аммиан Марцеллин<sup>1</sup>.

### 2. Описание книги одного или нескольких авторов

**Автор (ФИО). Заглавие книги. Город: Издательство, год издания.**

*Винокур Г. О.* Введение в изучение филологических наук. М.: Изд-во «Лабиринт», 2000.

*Гаспаров М. Л.* Записи и выписки. М.: Новое литературное обозрение, 2001.

**Соавторы перечисляются через запятую:**

*Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности. М.: Прогресс Универс, 1996.

- Между фамилией и инициалами – пробел(ы); ФИО автора *курсивом*
- Место издания указывается сокращенно, после сокращения ставится точка

**М.** (Москва)

**СПб.** (Санкт-Петербург)

**Л.** (Ленинград)

Другие города полностью

- При двойном (тройном) месте издания – через ;

**М.; Л.**

**Toronto; Amsterdam; New York**

- Если дается название издательства, то после места издания ставится двоеточие; после названия издательства ставится запятая (**М.: Искусство, xxxx.**) Если есть слово «Изд-во», то название – в кавычках, если нет, то без:

М.: Искусство, 1999.

М.: Изд-во «Искусство», 1999.

- Если названия не дается, то после места издания ставится запятая (**М., xxxx.**)
- После указания года ставится точка.
- Указание конкретной страницы (с пробелом): **С. 000** или **С. 000–000.**

### 3. Для иноязычных книг:

- Фамилия, инициалы (как и для «кириллических» авторов)

*Terras V. Reding Dostoevsky.* Madison: University of Wisconsin Press, 1998.

*Montaigne M. de.* Essais. Paris, 1907.

- Места (города) издания – полностью:

Toronto; Amsterdam; New York

- основные сокращения

Том (Т.) = Vol. (Volume) (англ.); T. (tom(e)) (англ., фр.); Bd (Band) (нем.)

Часть (Ч.) = Part (англ.); Partie (фр.); Teil (нем.)

Номер (№) – в русской библиографич. традиции записывается так же, но в англ. традиции No. 4

Страница (С.) = P. (page) (англ., фр.); S. (Seite)

#### 4. Область заглавий и сведений об ответственности (кто подготовил, составил):

- Дается сразу после заглавия **через косую черту (/)**, без другого знака препинания
- После косой черты с большой буквы
- Разные сведения даются через точку с запятой
- При перечислении **людей, готовивших издание**, после косой черты (/), **сначала** даются их инициалы, потом фамилия!
- Сокращения:

**сост.** – составитель

**вступ. ст.** – вступительная статья

**предисл.** – предисловие

**подгот. текста** – подготовка текста

**ред.** – редактор / под ред. – под редакцией

**коммент.** – комментарий

**примеч.** – примечания

**пер.** – перевод

#### 5. Описание многотомников

- В общей части сводного библиографического описания многотомного издания приводят библиографические сведения, общие для всех или большинства томов, в спецификации — частные, относящиеся к отдельным томам.
- Нужно указать, сколько томов в издании. После заглавия двоеточие и с большой буквы (В 20 т.)

*Зоценко М. М.* Собрание сочинений: В 3 т. / Сост., подгот. текста, примеч. Ю. В. Томашевского. Л.: Художественная литература, 1986.

*Каверин В. А.* Собрание сочинений: В 6 т. М.: Художественная литература, 1963–1966.

- Если ссылка на один из томов, то сначала описывается издание целиком, а потом конкретный том.
- Выходные данные в этом случае даются для конкретного тома.

*Ильф И. А., Петров Е. П.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 5. М.: Гослитиздат, 1961. С. 125–266.

#### 6. Описание отдельного раздела из книги (статьи из сборника)

**Автор. Название раздела (статьи) // Автор книги (сборника). Название книги (сборника). Город: Издательство, год. Номера страниц, на которых помещен раздел (статья).**

*Гегель Г.В.Ф.* Введение // Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. СПб.: Наука, 1993. С. 56–127.

#### **7. Описание статьи из журнала**

**Автор. Название работы // Название журнала. Город: Издательство (если есть), год выпуска. Номер. Страницы, на которых размещена статья.**

*Фукуяма Ф.* Конец истории? // Вопросы философии. М., 1990. № 3. С. 134–148.

#### **8. Описание электронного ресурса**

- Нужно указать название интернет-ресурса и дату публикации, а после этого — гиперссылку в скобках
- Если опубликованный текст относится к интервью или к другим жанрам, кроме статьи (например, если это стихотворение), характер материала лучше пояснить в квадратных скобках.

*Глухов А.А.* Справедливость в классической политической философии [семинар] // YouTube. 23 октября (<https://www.youtube.com/watch?v=nQoH9pTKSuM>). Просмотров: 25.10.2018.