

3. Психофизиология / под ред. Ю.И. Александрова. СПб. : Питер, 2007.
4. Рибо Т. Общие амнезии (потеря памяти) // Психология памяти : хрестоматия / под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.Я. Романова. М. : АСТ: Астрель, 2008. С. 57 – 77.
5. Сеченов И.М. Избранные труды / под ред. В.М. Каганова. М. : Учпедгиз, 1958.
6. Толстой Л.Н. Дневники // Собрание сочинений : в 22 т. М. : Худож. лит., 1985. Т. 22.
7. Фрейд З. О психоанализе // Психология бессознательного : сб. произведений. М. : Просвещение, 1990. С. 346 – 381.
8. Шагинян М. Воспоминания о Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове : в 2 т. М. : Музыка, 1988. Т. 2. С. 90 – 158.

“Sonata-Memory” by N.K. Metner in the light of psychological conceptions of memory at the turn of the XIX – XX centuries

There is considered the influence of psychological conceptions of memory on the ideas of N.K. Metner. The “Sonata-Memory” is analyzed from the point of view of realization of the idea of depicting the peculiarities of remembering process by the means of music language.

Key words: memory, psychological conceptions of memory, psychoanalysis, intonation, composition.

И.М. КРИВОШЕЙ
(Уфа)

**РУССКИЙ РОМАНС:
МОЛИТВЕННОЕ ДЕРЗНОВЕНИЕ
К БОГУ**

Рассматриваются особенности воплощения образа молитвы в русской вокальной музыке. Сделан вывод о том, что через призму молитвенного слова в русском романсе раскрываются ментальные особенности русской души.

Ключевые слова: русский романс, молитва, страдание, любовь к ближнему.

Любая сторона человеческой жизни может оказаться в начале молитвенного пути к Небу. М. Цветаева писала: «Что мы знаем о Боге? Ничего. Что мы можем сказать Богу? Все» [18, с. 87]. Может быть, поэтому на протяжении веков любое обращение к Богу, для которого нет ничего невозможного, несло для человека уте-

шение и надежду на обретение «всемогущей благодати»?

В русском искусстве всегда ощущался молитвенный порыв, потому как «в сердцевине всего – молитва» [12, с. 454]. Для русской традиции характерно «переплетение» духовного и светского искусства. Например, известно, что многие художники-живописцы «вышли в свет» из иконописной мастерской (И.Е. Репин, П.Д. Корин, В.М. Максимов). Русская философия отмечала, что пушкинская поэзия «сама уже есть молитва» [17, с. 391]. А. Блок ставил знак равенства между стихами и молитвой: «Стихи – это молитва» [2, с. 81]. Е. Евтушенко русскую поэзию считает «молитвой к каждому удару» [4]. Молитвенным чувством пронизаны произведения русских композиторов (М. Глинка, П. Чайковский, С. Танеев, С. Рахманинов, М. Ипполитов-Иванов, Г. Свиридов и мн. др.), чей вклад в развитие духовной музыки неоспорим. Однако совершенно справедливы слова русского философа И.А. Ильина, который отмечал, что русские поэты «молятся почти в каждом своем стихотворении», а «русские музыканты изливали в своих сонатах, симфониях и, с виду светских, операх, свое молящееся сердце» [7, с. 453]. То же самое можно было сказать и о живописи, в которой «молитвенное слово» было не на «поверхности текста», а в самой сущности произведения. Например, широко известен отклик современников на картину А.К. Саврасова «Грачи прилетели»: «Ведь это молитва святая» [9, с. 141].

Русский романс также тяготел к молитвенному слову: словесный первоисточник целого ряда камерных вокальных произведений содержит исповедальное, покаянное, хвалебное, и даже непримиримое обращение к Богу, Богородице или другому высшему существу («Владыко дней моих!..» А. Даргомыжского, «Пошли, господь, свою отраду...» Н. Метнера, «Отвори мне, страж заоблачный...» Г. Свиридова, «Молебен» Ц. Кюи и др.). Следует подчеркнуть, что русский романс, обращенный к «молитвенным» поэтическим текстам, не стремится передать личностный опыт уверования в Бога. В русском романсе важна эмоциональная реакция на *внешние обстоятельства*, которые и спровоцировали мольбу к небу, ибо «в грусти человек – естественный христианин. В счастье человек – естественный язычник» [12, с. 613].

Апелляция к Божественному «подпитывается» чувством одиночества и грусти («Молитва» М. Глинки, А. Даргомыжского, Н. Мет-

нера на слова М. Лермонтова), пребыванием человека в состоянии внутреннего распутья («Молитва» А. Александрова на слова Е. Баратынского), желанием уйти от личных проблем («Молитва» С. Рахманинова на слова А. Плещеева) и мучительным поиском творческого Я («Отвори мне, страж заоблачный» Г. Свиридова на слова С. Есенина, «Молитва» С. Слонимского на сл. М. Лермонтова).

В русском романсе существует бесчисленное множество художественного воплощения таких ситуаций и вне молитвенного жанра. Очевидно, «молитвенная рамка» внешних обстоятельств потребовалась композиторам для придания дольнему событию особой значимости. И, несомненно, прав был И.А. Ильин, когда писал, что «русское искусство намного легче понять, если все произведения русской поэзии, живописи и музыки подвергнуть вопросу, не стремится ли в них на волю и по мере необходимости к воплощению какая-то потаенная, может быть, бессловесная, может быть, вовсе не связанная с верой молитва?» [6, с. 450–451].

В целом ряде русских романсов поэтический первоисточник актуализирует идею молитвенного преображения человека в поисках исцеления душевных и духовных недугов. «Человеческий дух не знает более чистого утешения, чем молитва», – писал И. Ильин [8, с. 605]. Настрой души на молитвенный лад, дарующий утешение и успокоение в лермонтовской «Молитве» («В минуту жизни трудную»), вдохновлял русских композиторов не единожды. Например, в романсе Н. Метнера «Молитва» атмосферу божьей благодати в «молитве чудной» мы ощущаем не только в слове, но и благодаря хоралу фортепианного сопровождения, создающего иллюзию звучания церковного песнопения, которое в православной традиции является выражением религиозных чувств. Пение молитв в богослужении поощрялось еще с библейских времен и являлось, по словам П. Флоренского, необходимым элементом православного богослужения, в котором естественно синтезировались слово, архитектура, живопись [16]. Флоренский писал, что все, что ни есть в Церкви – и таинство, и молебен, и икона, и каждое песнопение – несут с собой чудо божьей благодати [15, с. 120].

Пример удивительной гармонии слова и музыки являет собой романс А. Даргомыжского «Владыко дней моих», слова А. Пушкина. Светоносный, благоговейный *C-dur*, естественная мелодическая линия вокальной строки с восходящими квартами (обращение к Богу), D76, акцентирующий избыток религиозно-

умиленного чувства, выстраивают музыкальное пространство, в котором «творится» молитва – поэтическое переложение великопостной молитвы Ефрема Сирина. «Гитарная» фактура фортепианного аккомпанемента, ассоциирующаяся с домашним музицированием, – своего рода знак «домашней» (не для храма) молитвы, отсылающей к латинскому *familiaris* (семейный, близкий). Очевидно, это значение слова *фамильярный* имел в виду В.С. Непомнящий, когда говорил о том, что религиозное чувство Пушкина близко к фамильярности, так глубоко Бог проникал в него.

Сущность молитвы заключается не только в укреплении духовного горения, но и в признании глубокого своего бессилия, глубокой ограниченности человеческой возможности. Не случайно В. Розанов писал: «Молитва начинается там, где я не могу, где я могу – там нет молитвы» [12, с. 463]. Именно человеческое «не могу», обращенное к Богу-судии, находится в центре смыслового поля целого ряда словесных первоисточников в русском романсе. Так, молитвенный порыв к Богу в романсе С. Рахманинова «Молитва» на слова А. Плещеева связан с невозможностью вернуть прошлое и предотвратить трагедию. Упование на Бога-судию, могущего разрешить все сомнения и утешить в скорбный час, выстраивает вертикаль «дольнее – горнее» в романсе П. Чайковского «Не спрашивай...» на слова А. Струговщикова. Надежда на приближение к Богу, явленная через призму любви и прощения, теплится в романсе С. Рахманинова на слова Ф. Тютчева «Все отнял у меня...». Сомнения, трагическое ощущение утраты поэтического Я («Отвори мне, страж заоблачный» Г. Свиридова на слова С. Есенина) и состояние мучительного разлада с творцом («Молитва» С. Слонимского на стихотворение М. Лермонтова «Не обвиняй меня, Всесильный») выстраивают диалог Бога-судии и оказавшейся на перепутье гордой, отчаявшейся, но вопрошающей, ищущей души.

Совершенно очевидно, что смысловое поле указанных романсов создает образ глубоко страдающего человека, исчерпавшего свои духовные силы. Человек страдающий – одно из ключевых понятий в христианской традиции: «Кто не берет креста своего и следует за Мною, тот не достоин Меня» (Мф. 10: 38). И в зарубежной, и в отечественной библеистике постулируется, что страдание – цель и вершина жизненного пути [5; 19]: страдание пробуждает дух человека. О страдании как ключевом моменте в жизнестроительстве замечательно сказал А.С. Пушкин: «Я жить хочу, чтоб

мыслить и страдать» [11, с. 169]. Ф.М. Достоевский мыслил страдание как точку отсчета творческой деятельности: «Чтобы хорошо писать, страдать надо, страдать!» (цит. по: [13, с. 174]).

Если личная молитва (молитва за себя) берет истоки в страдании, то молитва о ближнем покоится на любви. Любовь к ближнему, готовность принять страдание за несчастье других определили в русской культуре «сокровеннейшие свойства», цементирующим началом которых являются соборность (как единение людей на основе духовной общности) и христианская идея жертвы и страдания одного ради блага всех. Достоевский писал, что в России существует «культурный тип, которого нет в целом мире – тип всемирного боления за других» [3, с. 595].

В русском романе к молитве о ближнем (иногда под этим подразумевается весь мир) побуждают невозможность примирения с «неправдой», в которую погружен мир, и мечта об идеальной гармонии в мироустройстве и в душе человека. Это своеобразная рефлексия на «страну, где больно жить» (Н.П. Огарев) и потребность чувствовать себя «не целиком зависящим от царствующей в мире необходимости, от роковых сил этого мира» [1, с. 444], поэтому в любви к ближнему – обращение к Творцу, который мыслится как возвышающийся над миром: сотворивший мир, способен его изменить.

Русские композиторы обращаются к таким первоисточникам, в которых молитва о ближнем – это не только мечта о благодати на земле, но и почти всегда *трагическое предчувствие невозможности ее обретения**. Как правило, точки над *i* расставляет музыкальный текст.

Предчувствие невозможности «всемирного счастья» в романе П. Чайковского «На сон грядущий» (слова Н. Огарева) реализуется в целом комплексе музыкальных средств – это излюбленный Чайковским «мотив нагнетания»**, бас *lamento* и, наконец, гармонический оборот D^{\flat}_7 , эксплицирующий в контексте поэтического первоисточника «знак катастрофы»***.

В создании смыслового пространства «невозможности счастья» в романе Н. Метнера «Пошли, господь, свою отраду...» на слова Ф. Тютчева задействованы разнообразные музыкальные приемы. Например, ниспадающая интонация на *ritenuto* акцентированных слов *не для него гостеприимной деревья сенью раз-*

рослись отсылает нас к риторическому обороту в речи, связанному с законченностью мысли и глубоким утверждением: как отмечают Д. Лакофф и М. Джонсон, нисходящая интонация в утверждениях согласована с метафорой «ИЗВЕСТНОЕ ОРИЕНТИРОВАНО ВНИЗ» [10, с. 167].

Масштабность трагического образа страдальческой России, взывающей к Богу («Молбен» Ц. Кюи на слова Н. Некрасова), в музыкальном тексте романа воплощается в имитации колокольного звучания. Басовое *ostinato* тонической октавы (с-moll) на *pp* пронизывает весь романс и в контексте слова вызывает ассоциации с плачевным звоном (медленным звоном в один, как правило, в самый большой колокол****) – непрерывным атрибутом печальных и трагических событий в русской православной традиции.

Совершенно очевидно, что целый корпус русских романсов воплощает образ молитвенного горения, освящающего каждый миг бытия русского человека. Через призму молитвенного слова русский романс эксплицирует характерные особенности русской души – жажду заступничества, утление душевной боли и мечту об идеальной гармонии в мироустройстве.

Литература

1. Бердяев Н.А. Диалектика божественного и человеческого / сост. и вступ. ст. В.Н. Калюжного. М. : АСТ; Харьков: «ФОЛИО», 2003.
2. Блок А.А. Собрание сочинений : в 6 т. Л. : Худож. лит., 1982. Т. 5.
3. Достоевский Ф.М. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 8. Дневник писателя. 1876 год. Л. : Наука, 1990.
4. Евтушенко Е.А. Ко всякому удару молитва // Лит. газ. 2003. № 28.
5. Иеремияс И. Богословие Нового Завета : в 2 ч. Ч. 1 : Провозвестие Иисуса / пер. с нем. М. : Изд. Вост. лит. РАН, 1999.
6. Ильин И.А. Сочинения : в 10 т. Т. 6. Кн. 2. М. : Рус. кн., 1996.
7. Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. М. : АСТ, 2002.
8. Ильин И.А. Религиозный смысл философии. М. : АСТ, 2003.
9. Коровин К.А. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М. : Акад. художеств СССР, 1963.
10. Лакофф Д., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. 2-е изд. М. : URSS, 2008.
11. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений : в 10 т. 4-е изд. Л. : Наука, 1977. Т. 3.

* Объяснение этому вполне может быть связано с тем, что в православной традиции лучшая жизнь нам уготована только в Царствии Божьем.

** Термин В. Цуккермана.

*** Термин М. Арановского.

**** О семантике колокольных звонов пишет С.Г. Тосин [14, с. 207].

12. Розанов В.В. Уединенное. М. : ЭКСМО-Пресс, 1998.
13. Русская литература XX века. 1890 – 1910 / под ред. С.А. Венгерова; послесл., подгот. текста А.Н. Николокина. М. : Республика, 2004.
14. Тосин С.Г. Колокола и звоны в России. Новосибирск : Сиб. хронограф, 2002.
15. Флоренский П. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи. М. : АСТ, 2003.
16. Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Его же. Вопросы религиозного самопознания. М. : АСТ, 2004. С. 213–232.
17. Франк С.Л. Религиозность Пушкина // Пушкин в русской философской критике: конец XIX – первая половина XX в. М. : Книга, 1990. С. 380–396.
18. Цветаева М.И. Об искусстве. М. : Искусство, 1991.
19. Щедровицкий Д.В. Введение в Ветхий Завет. Пятикнижие Моисеево. М. : «Оклик», 2008.

Russian romance: praying daring to God

There are considered the peculiarities of implementation of prayers in the Russian vocal music. There is made the conclusion that in the light of prayers in Russian romances there are revealed the mental peculiarities of the Russian soul.

Key words: *Russian romance, prayer, suffering, love to a neighbor.*

Ф.В. СМОЛЯКОВ
(Краснодар)

ПРОБЛЕМЫ ПЕРИОДИЗАЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Проблематизированы границы эпохи Серебряного века как исторического и культурного события. С опорой на принципы феноменологии Э. Гуссерля и концепта «конечности исторического события» Ж. Деррида дана попытка переопределить данные границы на основании изменения смысловых кодов, нашедших выражение в языке живописи.

Ключевые слова: *Серебряный век, русская живопись, феноменология, Гуссерль, Деррида, периодизация, текст, историчность.*

Феноменология Э. Гуссерля и критика ее Ж. Деррида в работе «Начало геометрии» [5] дают новые основания для рассмотрения периодизации изобразительного искусства Се-

ребряного века. Исходя из понимания Э. Гуссерлем и живописного произведения, и самого мироощущения художника как текста, читаемого в рамках существующей социально-экономической, социокультурной и политической ситуации рубежа веков, взгляд на периодизацию эпохи через призму феноменологии Э. Гуссерля и ее интерпретации Ж. Деррида приводит к проблеме рассмотрения существенных характеристик метатекста в художественном творчестве.

В качестве основных характеристик, определяющих хронологические рамки Серебряного века, мы выделяем 1) поиск национальной идентичности через обращение художников к истории Древней Руси; 2) символизацию художественного пространства, сокрытие объективной истины в символическом образе; 3) обращение к культуре Востока; 4) глубинную связь живописи с религиозной философией второй половины XIX – первой трети XX в.; 5) воплощение в художественном творчестве философии всеединства (в частности, синтез Добра и Зла в сакральное единство в «Демониане» М.В. Врубеля); 6) переход к беспредметности как выражению в тотальном символе объективной истины.

Можно выделить следующие этапы развития художественного творчества в истории живописи Серебряного века.

1. Разочарование в философии рационализма и переход в живописи от реализма к изображению символических образов, воплощенных в обращении к исторической и былинной проблематике (В.М. Васнецов, М.В. Нестеров). Данный период можно датировать началом 1880-х гг., когда прекращаются традирование и реактивация смыслов предыдущей эпохи и происходит зарождение новых смыслов в творчестве художников, а в общественном сознании уже началась их объективация.

2. Период символизма в творчестве М.В. Врубеля и представителей «Мира искусства». Пользуясь терминологией Ж. Деррида, они реактивируют и одновременно дополняют тот смысловой контекст, который был заложен их предшественниками. Художники этого периода уже отходят от реалистической живописи, не только все больше используя авангардную технику письма, но и наполняя свои полотна глубоким метафорическим смыслом, пренебрегая реальностью. Хронологически этот период можно определить концом 1890-х– 1910-ми гг.