

RU

Модерн III (вторая половина XX века) – магистрالی художественного творчества

Демченко А. И.

Аннотация. В рубрике «От главного редактора» продолжается публикация большой серии художественно-исторических эссе, в которых последовательно рассматриваются крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В предыдущих эссе были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I (начало XX века), Модерн II (середина XX века).

EN

Modernity III (the Second Half of the XX Century) – Artwork Directions

Demchenko A. I.

Abstract. Editor-in-Chief's Column continues publication of a large series of artistic-historical essays which consecutively consider the major epochs. These reviews aim to outline the humanity's evolution panorama through the lens of all the art forms resulting in ontological generalisation. Ancient World, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Baroque Epoch, Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism Epoch, Modernity I (Early XX Century) and Modernity II (Middle of the XX Century) were examined in previous essays.

Очерк второй

В дополнение к тому, что было рассмотрено в конце предыдущего очерка, необходимо обсудить на примерах из отечественного изобразительного искусства столь свойственное романтической эстетике *обострённое ощущение национального*.

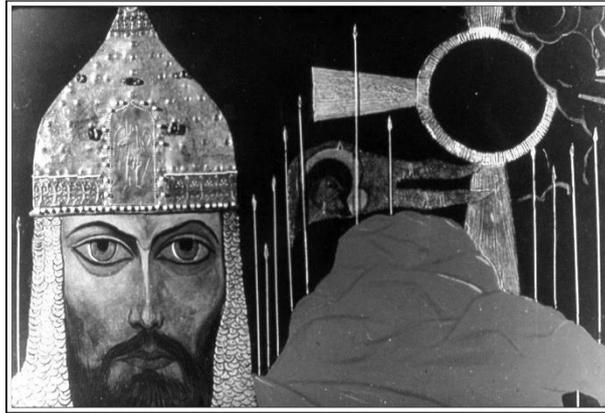
Илья Глазунов создаёт огромное множество произведений в историческом жанре, и внутренний пафос этого множества нацелен (сознательно или интуитивно – не столь существенно) на выявление национального архетипа в его исконных корнях.

Обратимся для начала к его историческому полотну «**Князь Игорь**». В отличие от рассмотренных выше картин К. Васильева, символика подобных вещей И. Глазунова расшифровывается без малейших затруднений – это проистекает из присущего ему демократизма, чем отчасти объясняется исключительная популярность его творчества в самых широких кругах ценителей искусства. Главное в данной работе то, что вынесено в её название и занимает добрую треть холста: голова старославянского витязя в шлеме, прописанная в определённой стилизации под икону, о чём говорят и фронтальность изображения, и огромные глаза.

Но это главное размещено не по центру, а сбоку картины, что является показателем той нестандартности романтического мышления, о которой речь пойдёт несколько погодя. Вправо от Игоря вычерчивается линия его судьбы:

- лик Богородицы как хранительницы Русской земли;
- лес копий, обозначающий войско князя;
- условно написанный диск солнца, закрытый чёрным, как недоброе предзнаменование затмения перед походом;
- река крови, служащая знаком случившегося в согласии с этим предзнаменованием (здесь, как и в ряде других полотен, в целях усиления желаемого смыслового акцента Глазунов не чуждается подчас откровенно натуралистических эффектов).

Таким образом, благодаря включению названных элементов в ограниченное пространство отдельно взятой картины удаётся вместить основные семантические ингредиенты «Слова о полку Игореве».



Илья Глазунов. Князь Игорь

При всей соотнесённости с характерной атрибутикой прошлого и при всём тщательном, любовном её воспроизведении, исторические полотна Глазунова, вне сомнения, инспирированы окружающей его жизнью.

С этой точки зрения чрезвычайно любопытна картина «**Дмитрий Донской**». Её костюмерия отсылает к незапамятным временам Куликовской битвы, однако очертания лиц явно несут на себе отчётливую печать нынешних поколений, а подросток (справа от князя) явно написан с сына художника Вани.

Примерно то же находим и в сюжетном полотне «**Проводы войска**». Её центральным персонажем художник делает милостивую женщину, в облике которой угадываются черты жены художника, изображавшейся им не раз. Вводя в картину близкого себе человека, Глазунов как бы солидаризуется с русскими философами рубежа XX века, которые видели в идее *вечной женственности* некую доминанту русской ментальности.

Небольшая галерея лиц, составляющих передний план картины, – «полнометражный» набор канонически русских типажей (каноничность особенно подчеркнута в иконописных изображениях детских лиц, данных в профиль). Эта группа выступает на фоне бескрайних просторов с уходящим в даль войском, а над нею простирается необычайно высокое небо (весь холст вытянут по вертикали), воспринимаемое как символ духовности, искони заповеданной этой земле и её людям.

Так складывается глубинный, но тем не менее легко прочитаемый целостный образ России. Здесь, помимо конкретно-реальной фигуративности, ясность и простота художественной концепции обеспечивается декоративным колоритом, к которому так тяготеют полотна Глазунова.



Илья Глазунов. Проводы войска

Много сходного находим в творчестве *Константина Васильева*:

- обращаясь к историческому жанру, он активно насыщает его метафоричностью и аллегорией («**Голова витязя**», 1962);
- в сильнейшем контрасте, едва ли не как антитезу, художник подаёт сложное, противоречивое взаимодействие мужского и женского начала («**Кулик**», 1960) – кстати, аналогичное сопоставление этих двух сущностей находим и в ряде фольклорных партитур того времени, в частности в «**Курских песнях**» Г. Свиридова;

• при необходимости художник, подобно Глазунову, не чуждается не только декоративизма, но и средств яркой театрализации («**Жница**», 1974 – в данном случае, чтобы подчеркнуть грацию и миловидность русской женщины).

Уже из сказанного можно заключить, что в сравнении с Глазуновым Васильев передавал национальное начало ещё более заострённо и концентрированно. И его ещё в большей степени влекло к себе раскрытие глубинно-архетипических свойств русской природы. Достаточно взглянуть на преподнесённую самым крупным планом «дремучую» голову «**Старца**» (1968) с лохмами неприбранных волос.

В своих исканиях Васильев не раз смыкался с художниками Серебряного века. Это становилось особенно заметным, когда он высвечивал национальные идеалы в призме сказочно-былинных образов.

В таких случаях, как это было, например, у раннего Нестерова, через завораживающие видения раскрывался сугубо романтический мотив томления по иному, мотив грёз о несбыточном и ностальгии по недостижимому, как находим это в его «**Русалке**» (1967).



Константин Васильев. Русалка

Остаётся подчеркнуть, что чувство возвышенной красоты, присущее многим работам Ильи Глазунова, Константина Васильева и ряда других отечественных живописцев служило весомой альтернативой тому, что господствовало в искусстве западного авангарда тех лет с его культом *безобразного* и *безобразного*, с его провокативностью, патологическими склонностями и демонстрацией разного рода аномалий.

* * *

Возвращаясь к исходным позициям рассмотрения художественного процесса второй половины XX столетия, но теперь в материале других видов искусства, подтвердим прежде всего определяющую идею: как и в любой другой исторический период, выступающий под знаком романтизма (включая классический романтизм первой половины XIX века), центром притяжения на данном этапе стал *мир личности*.

То, что было продиктовано мыслью, чувством и воображением яркой индивидуальности, дало искусству целую вселенную качественно новых образов и сюжетов. Открывала эту вселенную поэзия молодых.

Их нередко называют «шестидесятниками», поскольку в большое искусство они входили в основном в 1960-е годы. Входили с пафосом духовной независимости (вплоть до открытого бунтарства), в ореоле личностной исключительности. И писали они прежде всего о том, что выделяло личность.

Декларации на этот счёт были порой по-юношески вызывающими. *Андрей Вознесенский* в стихотворении «**Кто мы...**» вопрошал: «*Кто мы – фишки или великие?*», и не приходилось сомневаться, к какому разряду относил он себя и себе подобных. А в стихотворении «**Осень**» он как бы между прочим констатирует: «*В прозрачные мои лопатки // вошла genialность*».

Однако за подобными поветриями у «шестидесятников» чаще всего обнаруживались драгоценные залежи глубоких мыслей и чувств. Возьмём для примера стихотворение «**Тишины**» того же *Андрея Вознесенского* (1964).

*Тишины хочу, тишины...
Нервы, что ли, обожжены?
Тишины...
чтобы тень от сосны,
щекоча нас, перемещалась,
холодящая, словно шалость,
вдоль спины, до мизинца ступни,
тишины...
звуки будто отключены.
Звук запаздывает за светом.
Слишком часто мы рты разеваем.
Настоящее – неназываемо.
Надо жить ощущением, цветом.*

Здесь самоочевиден совершенно новый строй стиха: абсолютно свободное оформление текстовой диспозиции, раскованность трактовки рифменных окончаний (*перемещалась – шалость, разеваем – неназываемо*), парадоксальное сопряжение разнопорядковых определений («Звук запаздывает за светом. // Слишком часто мы рты разеваем»), неожиданные, дразнящие ассоциации и ракурсы («...чтобы тень от сосны, // щекоча нас, перемещалась, // холодящая, словно шалость, // вдоль спины, до мизинца ступни»).

Изредка может промелькнуть максима, знакомая по классике романтизма, но высказанная совсем иначе: «Настоящее – *неназываемо*» как переизложение тютчевского «Мысль изречённая есть ложь». А рядом – категорически новые свойства мировосприятия: «Надо жить *ощущением, цветом*» (вспомним приводившуюся выше «Балладу о красках» Р. Рождественского).

«Надо жить *ощущением, цветом*» – этот принцип субъективно-интуитивного чувствования, пожалуй, лучше всего был реализован музыкальным искусством второй половины XX века и прежде всего средствами *сонорики* (от лат. *звучный, звучащий*). Её суть состояла в выдвигании на первый план звука как такового, в его самоценной значимости.

Смыслом выразительности становится напряжённая вибрация отдельно взятого тона или звукового пучка, полосы, потока. Снимается необходимость в столь привычном, важнейшем компоненте всей предшествующей музыки, каким была мелодия, а отчётливая гармония заменяется тембровым «пятном» красочного или скорее шумового характера.

В числе тех, кто активно разрабатывал приёмы этой техники, был *Дьёрдь Лигети*, композитор венгерского происхождения, работавший в Западном Берлине, а затем в Австрии. В его **Виолончельном концерте** (1966) на передний план выдвинута окраска звучания и многое основано на интонировании чрезвычайно протяжённого, долгого по длительности выдержанного тона, подаваемого в самой широкой динамической шкале (от еле слышного до оглушительного).

Проживая и переживая подобным образом каждый звук, воспринимаемый как величайшая драгоценность, автор погружает слушателя в глубины жизни души, в том числе моделируя таинство мыслящего духа, воссоздаваемое с необычайной чуткостью, тончайшими прикосновениями.

Личностный потенциал раскрывал себя не только посредством погружения «внутрь», в глубины внутреннего мира, но и путём экспансии «вовне», через взаимодействие с внешним миром. Взаимодействие это в ряде случаев носило подчёркнуто свободный, заведомо субъективированный характер, что, в частности, выражалось в активном преображении реальных форм и отношений на основе вольной игры воображения, ничем не стесняемой *фантазии*, являющейся одним из характерных признаков романтического мироощущения.

В качестве иллюстрации обратимся к музыке *Бориса Чайковского*. Этот однофамилец великого Петра Ильича сумел вписать в искусство массу достойных, оригинальных страниц. Заметной фигурой он стал ещё в 1950-е годы, выделившись свежей трактовкой достаточно традиционной, вполне классической манеры письма. А на выходе в 1960-е композитор делает резкий поворот к совершенно иным способам художественного выражения, полного новизны и остроумной изобретательности.

Одно из показательных свидетельств – как в начале своей **Второй симфонии** он обыгрывает, казалось бы, вроде бы достаточно обычный приём *pizzicato* (извлечение звука щипком струны). Всё здесь предстаёт в чисто игровом ключе, как нечто затейливое, прихотливое, даже причудливое.

Само собой разумеется, что подобные партитуры требовали искуснейшей, филигранной отделки звуковой ткани, а это выводило к ещё одной характерной грани, обозначаемой понятием *романтический артистизм*. Причём, как фантазия, так и артистизм, могли иметь своим предметом совершенно обыкновенные явления.

И тогда особенно очевидным становилось, что суть романтического мировидения зачастую составляет не *что*, а *как*, то есть во главу угла ставится ракурс восприятия той или иной реалии жизни и ценится способность даже в совершенно привычном увидеть своеобразное, неожиданное.

Украинский поэт *Иван Драч* в «**Балладе о золотой луковице**» создаёт настоящую оду в честь столь приземлённого «продукта» (одический стиль находит себя и в протяжённой строке с уподоблением античной метрике). Слово *золотая* служит здесь лейтмотивом, варьируясь непрерывно и на все лады.

Вначале следует нескончаемая вереница разноликих эпитетов в адрес героини – луковицы. Вот некоторые из них.

Она – золотая богиня горляющих рынков...

*Она – златовласая нимфа с косою,
Ждёт того, кто развяжет золотистый девический пояс...*

*Она – золочёная главка подземных церкёвок –
Дрожит за свою золотую нетленную душу
Перед языческой дланью тупого ножа...*

И даже такое, «санитарно-эпидемиологическое» –

Маленькая Жанна д'Арк, сражающаяся с полчищами микробов...

А в конце красочно повествуется о её неизбежной судьбе, когда она оказывается жертвой «гастрономических» операций.

*Неужели она – простодушная золотце-Золушка,
Что безвременно сгинет в темнице желудка,
Неужели она, золотая красавица, не догадывается,
Как ей суждено умереть?*

*То ли украсить светозарными нимбами
Святые дары ломтя пшеничного хлеба,
То ли нежно-лиловыми кольцами хула-хула
Крутиться на серебряном стане Шампура
Перед кровавым откормленным Шашлыком...*

*Начинается золотая агония стриптиза предсмертного:
Она сбрасывает золотистую шубку,
Она сбрасывает золотящийся джемпер,
Она сбрасывает золотое тончайшее платье
И, обнажённая, белая, плачет над поруганной чистотой...*

* * *

Как видим, романтическое жизнеощущение всеми силами и любыми путями устремлено к апологии *нестандартного, своеобразного, неповторимого*. На это особенно были нацелены представители «второго авангарда» (так именуют соответствующие течения искусства рассматриваемого периода в отличие от авангардных направлений начала XX века).

Для примера обратимся к одному из сочинений польского композитора *Витольда Лютославского*. Проводя аналогию с только что упоминавшимся Борисом Чайковским, находим, что он ярко заявил о себе много раньше (уже с конца 1930-х годов) и долгое время пребывал в согласии с традициями, а на выходе в 1960-е совершил, в сравнении с Б. Чайковским, ещё более кардинальный поворот – к новациям открыто авангардного плана.

И продолжая сопоставления: начало его «**Книги для оркестра**» (1968, обратим внимание на демонстративно интеллектуальное название произведения – «*Книга для оркестра*»), как и недавно прозвучавшее начало Второй симфонии Б. Чайковского, написано только для струнных инструментов; но если там использовался достаточно специфический приём *pizzicato*, то здесь всё основано на ещё более «эксклюзивной» технике *glissando*.

Многообразно варьируя её в регистровом отношении и по динамической амплитуде (в том числе используя неожиданные нарастания и убывания силы звука) и создавая сложные напластования скользящих звуков в разных голосах, композитор добивается исключительного своеобразия, набрасывая контуры личностного мира как своеобразно-прихотливого, открыто эгоцентрического, даже экстравагантного.

В подобных случаях совершенно очевиден столь важный для романтического художественного мышления принцип *экстремальности*. И сразу же другой, в данном отношении ещё более показательный образец музыкального авангарда – «**Пьеса для фортепиано IX**» немецкого композитора *Карлхайнца Штокхаузена*.

Предельность параметров выражена здесь по меньшей мере трояко. Контрапункт (полифоническое сопряжение) двух звуковых линий подаётся в предельном разбросе регистров: самый низкий и самый высокий. В том же максимальном контрасте преподносится и ритмическая организация этих линий: педаль «баса» почти неподвижна, а ритмика «дисканта» выписана в чрезвычайно дробном рисунке, самыми мелкими длительностями.

И, наконец, парадокс несоответствия исходного замысла и конечного результата: «на входе» – абсолютное *ratio* математического расчёта, свойственного музыке, написанной в серийной технике (холодок рассудочности сквозит и в «непоэтичном» названии, всего-навсего присваивающем номер – «Пьеса для фортепиано IX»), а «на выходе», с точки зрения непосредственного восприятия – нечто спонтанное, прихотливо-фантазийное, лишённое малейшей упорядоченности.

Так гиперрационализм оборачивается своей противоположностью – иррациональным, выводящим в некое «четвёртое измерение».

Уже можно было сделать вывод о происходившем во второй половине XX века кардинальном обновлении выразительных и изобразительных средств художественного творчества. Если взять музыкальное искусство, то можно отметить появление целого ряда новейших техник композиции. Помимо упоминавшейся выше сонорики, было множество и других (алеаторика, пуантилизм, коллаж, полистилистика, микрохроматика, минимализм и т.д.), в том числе конкретная музыка и электронная музыка.

Конкретная музыка (кстати, параллельно появились в чём-то сходные явления: *конкретная поэзия, конкретное искусство* в изобразительной сфере) – это всё, что находится за пределами создаваемого средствами музыкального инструментария, то есть окружающая нас звукошумовая среда: природные шумы и голоса (например, морской прибой, порывы ветра, завывание вьюги, пение птиц), человеческая речь, плач, крик и то, что звучит в созданной человеком «второй природе» (скрип дверей, скрежет металла, работа механизмов и прочее).

Всё это записывается на магнитную плёнку, препарируется, комбинируется и в результате монтажа преподносится как произведение искусства. Своё наибольшее применение конкретная музыка нашла в оформлении театральных и радиопостановок, а также в кино.

Электронная музыка – то, что создаётся и исполняется с помощью электронных средств, с использованием генерирующей, звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры (в том числе с использованием синтезаторов и компьютерной техники).

Бурное развитие электронной музыки стало поистине революционным переворотом в искусстве второй половины XX века: за короткое время произошло коренное перевооружение – в немалой степени оттеснив привычную акустическую, натуральную музыку, электронная музыка утвердилась в качестве необходимого компонента культуры, особенно в сфере массовых жанров.

Любопытно в данном отношении прослушать звуковую иллюстрацию, возникшую на пересечении конкретной и электронной музыки – это композиция Эдисона *Денисова «Пение птиц»*. Она создавалась в студии на материале голосов птиц и звуков леса с добавлением электронных звучаний.

Природные реалии были использованы как в исходном, так и в преобразованном виде. Автор конструирует чрезвычайно живописную, диковинно-причудливую фантазию, вызывающую ассоциации с жизнью джунглей.

Эта подчёркнуто экзотическая фантазия и акцент на особенном, специфическом, экстраординарном – ещё одна грань романтического стремления к выходу за границы реальных измерений. Здесь начисто исключены привычные для нас звучания, но с некоторых пор и такое считается принадлежностью музыкального искусства.

* * *

Теперь из сферы исключительного, подчас экстремального и даже запредельного перейдём в область более реальных, почвенных явлений. Кардинальное обновление палитры искусства с успехом могло осуществляться и на такой основе.

Многого в данном направлении удавалось добиваться путём качественно иной *разработки фольклора*. Наиболее значительные плоды это дало в музыкальном искусстве, причём особенно в нашей стране, где данное движение приобрело огромный размах и вошло в летопись художественного творчества под названием «*новая фольклорная волна*».

Подразумевалась следующая стадия современного освоения богатств народного творчества в сравнении с фольклорными исканиями начала XX века, которые своё наиболее яркое выражение получили тогда в произведениях Стравинского и Бартока.

Во второй половине столетия композиторы (это особенно касалось молодых авторов рассматриваемого периода) ничем не стеснялись в разработке фольклорного материала, позволяя себе любую степень субъективности, используя все средства новейшей композиторской техники.

Примечательный момент: они охотно опирались на фольклорные тексты, но почти не цитировали народных мелодий, создавая новый звуковой мир на путях свободного, подчёркнуто современного истолкования законов народной музыкальной речи.

Одним из самых деятельных представителей «новой фольклорной волны» был *Сергей Слони́нский*. Первооткрытием для него и для движения в целом можно считать вокально-симфонический цикл «*Песни вольницы*» (1959). В этом названии зафиксирована бунтарская направленность, во многом характерная для «шестидесятников» – через неё заявляло о себе стремление к раскованности жизненных проявлений.

Ярко подаётся здесь резко выраженный контраст мужского и женского начала, который уже приходилось отмечать, к примеру, в ряде картин К. Васильева и который столь же заострённо представлен в другом знаменитом произведении «новой фольклорной волны», появившемся несколько лет спустя, – в «*Курских песнях*» Г. Свиридова.

Столь важный для рассматриваемого периода личностный акцент особенно отчётлив в «женских» песнях. Примечателен в этом отношении уже первый номер «*Песен вольницы*» с его до известной степени парадоксальностью.

В самом деле, рисуется народный характер, но сколько неги и роскоши в раскрытии любовного чувства, а прихотливые извивы вокального интонирования и утончённая звукопись инструментального сопровождения позволяют говорить о подлинном аристократизме натуры!

Отмечая столь интенсивное внутреннее обогащение фольклорного прототипа, можно в качестве параллели сослаться на повести киргизского писателя *Чингиза Айтматова*: практически все они о людях из просторечной среды, но какая сложность и объёмность в художественном моделировании их характеров!

Фольклорное движение охватило все регионы нашего, тогда сверхмногонационального отечества. И почти в каждой из республик были выдвинуты свои эталоны национально-неповторимого, не схожего с характером и менталитетом соседних народов. Для примера обратимся к эстонской музыке.

Ведущим представителем фольклоризма стал здесь *Вёльо Тёрмис*. Он написал огромное множество сочинений фольклорного плана. И нередко акцентировал в них стихийно-языческое начало, черты архаической обрядовости, перебрасывая нить преемственности от древних эстов к современному их состоянию. И совершенно очевидно, что, скажем, русский композитор сделать что-либо в подобном роде, конечно же, не смог бы.

Но заметим и свойство, общее для всех работавших в этом русле авторов (опять-таки прежде всего молодых): раздвигая круг возможностей академического искусства, они смело вводили в него такие специфические средства, как открытая, гортанная, зычная манера пения или эффекты голошения, шума, рёва и топота толпы. Всё это есть в «*Литании богу Грома*», написанной Тормисом для мужского хора и литавр (литания – молитва, трактуемая в данном случае как заклинание).

Ещё один неисчерпаемый ресурс кардинального обновления искусства второй половины XX века, тесно связанный с жизненной почвой, исходил из того, что несла в себе *молодёжная стихия* времени.

Молодёжное движение было, как известно, в высшей степени многоликим и противоречивым (от студенческих политических волнений до хиппи и так называемой сексуальной революции). Оно оказало сильнейшее воздействие на формирование облика эпохи – как в её серьёзных этико-философских основаниях, так и во всевозможных поветриях моды.

Искусство чутко реагировало на это воздействие. Мы уже не раз обращались к поэзии молодых, которая запечатлела чрезвычайно широкий спектр проявлений жизни того времени. Но, пожалуй, самым мощным выражением молодёжной стихии стала рок-музыка. Исходный импульс ей был дан в Англии, где возникла первая рок-группа «*Битлз*», и вскоре эта форма молодёжного музицирования распространилась по всему земному шару.

Со временем на базе рок-музыки начинают создаваться произведения концепционного плана. И опять-таки пальму первенства здесь надо отдать Великобритании. Она подарила миру первого классика рок-оперы – это был *Эндрю Ллойд-Уэббер*. Несколько позже появились аналогичные жанры – рок-балет, рок-оратория и т.д.

Всё это входило составной частью в так называемое *третье направление*. Данное обозначение подразумевает следующее: существует поп-музыка и существует академическое искусство, а в результате их синтеза могут возникать крупные полотна с серьёзной проблематикой и развитой драматургией, но на основе интонационного фонда и инструментальной культуры массовых жанров. Рок-опера – один из таких гибридов.

Чтобы почувствовать и то позитивное, обаятельное, и то противоречивое, даже порочное, что несло с собой молодёжное движение второй половины XX века, можно напомнить показательный фрагмент из оперы *Ллойд-Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда»*.

В начале этого номера (Мария Магдалина с подругами) музыка фиксирует новое понимание женственности, передавая живую прелесть и своеобразную грацию. Затем (вторжение Иуды) – деформированный облик, искажённый гримасой, как выражение болезненных ощущений, находящихся на грани истерии и патологии. То и другое, разумеется, в опоре на упругий ритмический пульс и звучание электрогитар.

* * *

Выше говорилось о романтической сущности искусства второй половины XX века, что, в частности, выразилось в коренном обновлении средств выразительности и изобразительности, в том числе вызвав к жизни множество новых систем и техник. Всё это являлось следствием кардинального обогащения содержательного потенциала, расширения тематического диапазона художественного творчества.

Одна из линий этого процесса была проекцией актуального раздвижения *исторической памяти* и вообще чрезвычайно обострившегося чувства связи времён и территорий, взаимосвязи всего происшедшего и происходящего на земле – в прошлом, настоящем, а порой и в будущем.

На этой основе в ряде случаев происходило восхождение к глобально-философской проблематике. Такое находим, к примеру, в последних фильмах *Андрея Тарковского* («*Ностальгия*» (1983), «*Жертвоприношение*» (1986)) и в романах *Чингиза Айтматова*, которые стали едва ли не самым значительным явлением отечественной литературы тех десятилетий.

Среди произведений Айтматова с точки зрения интересующей нас проблематики особенно примечателен роман «*И дольше века длится день*» (1980). Действительно, в полном согласии с названием здесь в минимальный отрезок реального времени впессовано огромное историческое измерение от легендарной старины до гипотетических перспектив существования человеческого сообщества.

Кроме того, в единый клубок сплетается происходящее на просторах Вселенной и в самой глухомани, где живёт и трудится главный герой повествования, простой железнодорожный рабочий. Другое название этого произведения – «*Буранный полустанок*», и слово *Буранный* по-своему передаёт атмосферу времени.

Посредством такого «масштабирования» поднимается целый ряд трудных вопросов современной жизни. Один из них связан с угрозой зомбирования (зомби – человек, слепо подчиняющийся чужой воле). И оказывается, что зловещие проекты управления людьми путём насильственной идеологической и психологической обработки их сознания возрождают жестокий опыт далёкого прошлого (сказание о манкуртах, вводимое здесь в качестве вставной новеллы).

Центральная проблема, на которую в конечном счёте нацелен роман (для этого используется фантастический мотив открытия внеземной цивилизации), – выживание нашей планеты. Авторский комментарий на сей счёт категоричен: «*Самое трагическое противоречие конца XX века заключается в беспредельности человеческого гения и в невозможности реализовать его из-за политических, идеологических, расовых барьеров. Если человечество не научится жить в мире, оно погибнет*».

Проблема выживания ставилась в литературе второй половины XX века с исключительной остротой и во всевозможных ракурсах, в том числе через сюжетные перипетии, казалось бы, достаточно частного и специфического характера. Японский писатель *Кобо Абэ* в романе «*Женщина в песках*» (1962) проводит художественное исследование заложённого в нас инстинкта выживания, выживания любой ценой.

Главный герой – человек интеллектуальной ориентации, с развитым ощущением своего «я». Он увлечён собиранием насекомых, мечтает вписать в энтомологию собственную страницу и в поисках редких видов попадает в местность, которую заносит песком. Деревня, находящаяся в этой местности, будет существовать только до тех пор, пока у её жителей хватит сил бороться с песчаными заносами (в этом угадывается метафора более широкого порядка, касающаяся существования земной цивилизации в целом).

Героя обманом спускают в большую песчаную яму, где в обветшалом доме живёт вдова, которой трудно в одиночку ежедневно отрывать песок. Ужаснувшись совершённом над ним насилии, мужчина ищет

возможности вырваться из этого песчаного ада. И каждый раз его обуздывают, разными способами играя на инстинкте сохранения жизни – инстинкте, который берёт верх над всем остальным.

Кульминация романа приходится на момент, когда герой всё-таки находит способ бежать на волю. Но, уходя от преследования, он попадает в топкий песок, который засасывает его в свою пучину.

Тону... Тону... Вот уже и по пояс в песке... Что делать?..

Раскинув руки, он лёг грудью на песок... Но было поздно. У него болела поясница, и он уже не мог больше оставаться изогнутым под прямым углом... Страх, затаившийся где-то глубоко в горле, вдруг вырвался наружу. Мужчина раскрыл рот и взвыл, как животное:

– Помогите!.. Обещаю всё, что угодно!.. Умоляю, помогите!.. Умоляю!

Мужчина не выдержал. Сначала он только всхлипывал, а потом заплакал навзрыд... Он был побеждён. Чувство стыда перегорело и превратилось в пепел, как крылышко стрекозы, к которому поднесли огонь.

Человек сломлен – страх смерти побеждает всё остальное. И тогда звучит ключевая фраза, которая срывает покровы с любой умозрительности и с любого прекраснотушия, срывает ореол исключительности с любого «я».

Жить во что бы то ни стало – даже если твоя жизнь будет в точности похожа на жизнь всех остальных, как дешёвое печенье, выпеченное в одной и той же форме.

Исследуя инстинкт жизни как главный двигатель существования, автор в качестве одного из аргументов приводит любопытный факт: именно в катастрофической ситуации человеком овладевает порой необоримое вождление. То же подмечено им и в других явлениях живой природы.

Начинающий засыхать бамбук спешит принести плоды... Умирующие от голода мыши во время миграции неистово совокупаются... Больные туберкулёзом все, как один, страдают повышенной возбудимостью... Живущий в башне правитель, способный лишь на то, чтобы спуститься по лестнице, всего себя отдаёт постройке гарема...

Окончание следует.

Информация об авторах | Author information

RU

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель Центра комплексных художественных исследований

¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr

¹ Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Опубликовано (published): 15.03.2021.