

«МЕДЛЕННОЕ», «ТИХОЕ», «ОТРЕШЕННОЕ» КАК МЕТАФОРЫ УТРАЧЕННОЙ И ОБРЕТАЕМОЙ АНИМЫ

*В. П. Чинаев*¹

¹Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, 125009, Россия.

В статье анализируются некоторые черты эстетической и поэтологической общности в разных видах искусства конца XX — начала XXI веков. Как выясняется, новые технологии в сфере видео-арта, в частности, прием замедленного действия (*slow motion*), имеют определенные точки пересечения с принципами организации звукового материала в композиторском и музыкально-исполнительском искусствах современности. На примерах видео-арта Билла Виолы, творчества Арво Пярта, Гии Канчели, Владимира Мартынова, а также Михаила Плетнева, Григория Соколова, Валерия Афанасьева, Кристофа Эшенбаха и др. прослеживаются феномены «медленного движения», «тихой музыки», «отрешенных звучаний» и других поэтологических принципов. В центре аналитического интереса автора связь творческих интенций с теорией архетипов Карла Густава Юнга. Архетип анимы ассоциируется с эллиническими представлениями о категории Души. «Утрата анимы» (Юнг) и попытка ее возвращения в художественный контекст трактуются как наиболее актуальные проблемы творческой современности.

Ключевые слова: *slow motion*, Билл Виола, Владимир Мартынов, Арво Пярт, новые технологии, современная фортепианная интерпретация, новая музыкальная поэтика

SLOWNESS, SILENCE AND DETACHMENT AS METAPHORS FOR THE LOSS AND REGAINING OF ANIMA

*Vladimir P. Chinaev*¹

¹Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russian Federation.

This article deals with some of the esthetic and poetical features shared by various art forms in the late 20th and early 21st centuries. We will see that in the field of video art, Information Technology and especially slow motion intersect in particular ways with the principles organizing sound material in contemporary composition and musical interpretation. «Slow motion», «silent music», «detached sound» and other poetical principles will be examined, using examples from the Bill Viola's

video art and the work of Arvo Pärt, Giya Kancheli, Vladimir Martynov as well as Mikhail Pletnev, Grigory Sokolov, Valery Afanassiev and Christoph Eschenbach, among others. The analyses reflect the author's interest in the link between creative intention and Carl Jung's theories of archetypes. The archetypal image of the anima is associated with hellenic conceptions of the Soul as a category. «The loss of the anima» (Jung) and efforts to regain it in artistic contexts are dealt with as problems which are particularly relevant to contemporary creation.

Keywords: slow motion, Bill Viola, Vladimir Martynov, Arvo Pärt, Information Technology, contemporary piano interpretations, new musical poetics

Вернее было бы, если бы кто-либо возвестил:
«бежим в дорогое отечество!» Но что это за бегство?
<...> Не ногами нужно совершать его, ибо ноги всюду
переносят нас лишь с одной земли на другую, и не
нужно готовить повозку с лошадьми или корабль,
но следует оставить все это и, будто закрыв глаза,
заменить телесное зрение и пробудить зрение
духовное, которое имеется у всех, но пользуются
которым немногие.

Плотин [1, с. 23]

Поскольку вещи внутреннего мира субъективно
воздействуют на нас тем сильнее, чем они
бессознательней, постольку тому, кто хочет добиться
в своей собственной культуре дальнейшего прогресса,
необходимо объективировать воздействия анимы,
а затем попробовать понять, какие содержания
составляют основу этих воздействий.

Карл Густав Юнг [2, с. 104]

Насколько новые технологии в современных изобразительных арт-практиках влияют (или могут влиять) на музыкальную культуру? Или примечательные схожие явления в разных жанрах искусства являются отражением каких-то общих духовных устремлений нашей эпохи? Мы предпринимаем попытку ответить на эти вопросы, даже если наши выводы носят скорее гипотетический характер.

Точкой отсчета избрано искусство американского видеохудожника Билла Виолы. Особая технология видео-арта Билла Виолы, в частности, техника ви-

зуального *slow motion* и его трансформация в композиторских и особенно в музыкально-исполнительских практиках — таков один из главных мотивов наших рассуждений.

Не случайны эпиграфы, предпосланные к статье. К идеям швейцарского мыслителя, основоположника теории коллективного бессознательного Карла Густава Юнга мы будем обращаться неоднократно, поскольку точки пересечений с эстетикой Билла Виолы и его духовных единомышленников здесь кажутся очевидными. Вместе с тем концепция анимы как «внутреннего образа» души, позволяет трактовать юнгианский архетип в более широком философском контексте. Сколь бы рискованными ни казались параллели между юнгианским архетипом анимы и идеями Платона, а позже его апологета Плотина, о красоте как вместилище души, в нашем понимании эти категории, несмотря на их отдаленность в историческом времени и культурном пространстве, представляются органичными, если не тождественными.

В диалоге «Федр» Платон повествует о тех временах, когда мы вместе со счастливым сонмом богов видели «блаженное зрелище» — «сияющую красоту». Но, «упав сюда», человек «позабыл все священное, виденное им раньше». Однако, по Платону, «возникает тоска о том, что было тогда», — тоска по красоте, что «сияла среди всего, что там было». Есть еще и благотворное «припоминание того, что некогда видела наша душа, когда она сопутствовала богу, свысока глядела на то, что мы теперь называем бытием, и поднималась до подлинного бытия» [3, с. 185–187]. И разве не является архетип анимы, часто трактуемый Юнгом как душа, тем эллинским эйдосом, который толковался Гераклитом, Эмпедоклом, Платоном, Платином как бытийный и внутренний образ человека?

1. Видео-арт Билла Виолы: от красоты стихий к человеческой экзистенции

Сегодня Билл Виола является одним из ведущих художников-мыслителей в искусстве видео-арта. В начале 1970-х годов Виола был какое-то время ассистентом родоначальника современного видео-арта Нам Джун Пайка, экспериментировавшего в сфере ранних электронных медиа эпохи поп-арта. Однако эпатажные трансформации образов масскультурной повседневности вплоть до их преднамеренных искажений и абстракций на телемониторах, быстрый монтаж, родственные видеоперформансам группы Флюксус, равно как и инновации Джона Кейджа в музыке, Мерса Каннингема в танце, составлявшие определенный творческий альянс с авангардом Пайка, — все это определяло стилистику американо-корейского «отца видео-арта», ориентированную на социальную иронию. Мирощущения Нам Джун Пайка и Билла Виолы оказались слишком разнонаправленными. Со временем стало окончательно ясно: новаторские технологии

двух мастеров видео-арта образуют ярко обозначенные границы разного в процессах осмысления культуры и бытования человека в ней.

Предрасположенность Виолы к психологическому осмыслению природы человека заявили о себе уже в ранних его видеоработах конца 1970-х. С годами эта позиция неуклонно прогрессировала, и в наши дни Виола ясно выражает свою концепцию искусства видео-арта и, в частности, отношение к технологиям. «Я считаю, что здесь вопрос технологии, хотя и является весомым, но все же не решающим» [4] — говорит Виола. Формулируя свое кредо, он рассуждает: «Я понял, что видео-арт — это не организация пространства, но организация времени. Это искусство обусловлено не пространственными, а временными принципами» [4]. «Видео-арт есть переживание реального времени, т. е. времени как момента. Момента жизни. И именно этот момент жизни является сутью того, что дарит нам видео. Мир стал слишком быстрым, я считаю, что все вышло из-под контроля. Нам стоит быть предельно осторожными. С видеокамерой я понял, что я могу заснять образ, могу созерцать его и замедлить его. Мы получаем гораздо больше информации в один единственный момент, о которой не могли и вообразить. В данном медиа для меня это самый важный аспект. ... Я говорил с Далай-ламой об этой технике, и он сказал: “Дело не в средстве, а в том, кто им пользуется”. Эта простая фраза изменила всю мою жизнь. Все зависит от намерений пользователя, от того, что у него в сердце, что в его сознании» [5].

Билл Виола воплощает свои видео-концепты в системе нетрафаретных аллегорий и символов. Отсюда и эстетические приоритеты подчеркнута медленного, часто сверхмедленного, словно за пределами времени, развертывания видеоматериала. Известный в кинематографической среде прием замедленного движения — *slow motion* — доведен Биллом Виолой до экстремальности. Если рапидная съемка в кинематографе, производящая эффект замедленного действия, измеряется частотой от 32 до 200 кадров в секунду, то частота кадров в видеоработах Виолы — 300 к/сек.

В его видеоработах мы как бы всматриваемся в далекие архетипы первозданной красоты. В фокусе нашего созерцания словно пробуждаются символические сущности аллегорий анимы-души.

Подобно Эмпедоклу, видевшему смысл универсума во взаимодействии четырех стихий, Виола создает свой универсум. К примеру, стихия воды (для Виолы наиболее предпочтительная среди других). По Юнгу же, «Психологически вода означает ставший бессознательным дух... Такова проверка мужества на пути вглубь... <...> Это теснина, узкий вход, и тот, кто погружается в глубокий источник, не может оставаться в этой болезненной узости. <...> ...поэтому за узкой дверью он неожиданно обнаруживает безграничную ширь, неслыханно неопределенную, где нет внутреннего и внешнего, верха и низа, здесь или там, моего и твоего, нет добра и зла. Таков мир вод, в котором свободно возвышается все живое» [6, с. 109, 111, 112].

Лейтмотив воды, по сути, проходит через все творчество художника. Достаточно назвать концепционно разные *The Reflecting Pool* («Отраженный бассейн», 1979) и *The Passing* («Переход», 1991), *Ascension* («Вознесение», 2000) и *The Dreamers* («Спящие», 2013)... Причем стихии воды и огня могут стать амбивалентными как, например, в двухсторонней композиции *The Crossing* («Пересечение», 1996), где человеческий силуэт медленно исчезает в водных каскадах и огненных сполохах.

Аллегорические смыслы стихий у Виолы преисполнены удивительной визуальной красоты. Так, в сценических видеоинсталляциях «Тристана и Изольды»¹ вагнеровский поэтический концепт *Liebestod* трансцендирован у Виолы в философский мотив «вечного возвращения», когда смерть и жизнь, огонь и вода более не антагонистичны и соучаствуют в непрерывных процессах духовных и физических взаимопревращений и обновлений. Устремленные вверх потоки воды охватывают умершего Тристана, чтобы вознести его в эфирную вечность, полностью растворив его телесность в водном каскаде (*Tristan's Ascension*, 2005) (рис. 1); в предсмертном видении Тристана Изольда отождествляется с огненной стихией, поглощающей и аннигилирующей ее образ (*Fire Woman*, 2005) (рис. 2): пламя заполняет все видеопространство и медленно трансформируется в изначальную

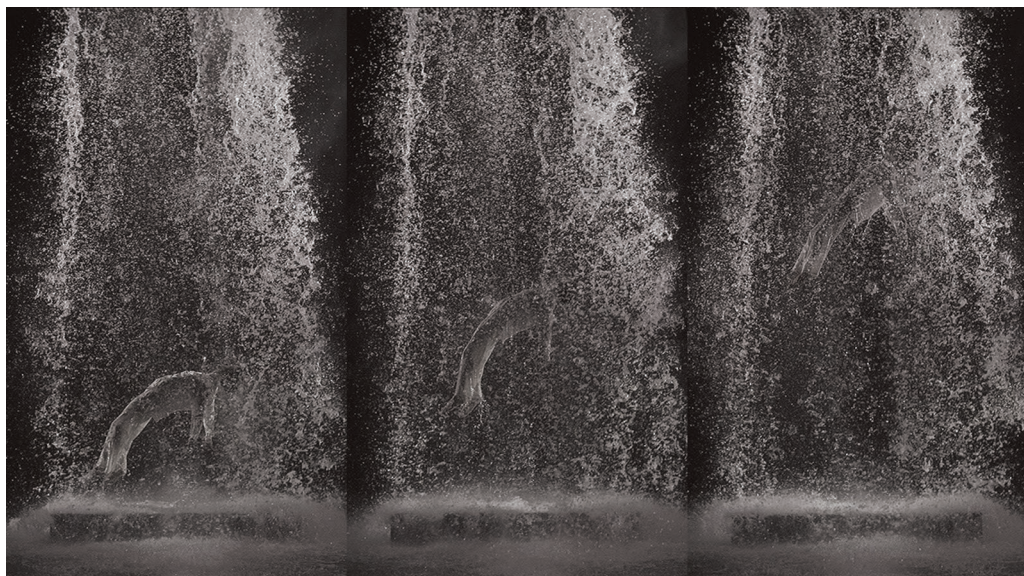


Рис. 1. Билл Виола. Вознесение Тристана

¹ Opéra Bastille, Париж, 2005, 2014, режиссер-постановщик Питер Селларс. Инсталляции Виолы часто экспонируются и как самостоятельные видеоработы, в которых музыка Вагнера заменена на естественные звучания водных потоков или пылающего огня.



Рис. 2. Билл Виола. Горящая женщина

стихию воды. Визуальная амбивалентность огненных бликов и отблесков, плавно переходящих в мерцание успокоенной водной глади — один из многих примеров зачаровывающей медитативности, свойственной эстетике Виолы.

В восьмиминутном видеофильме «Три женщины» (*Three Women*, 2008) (рис. 3) выходящие из нейтрально-черного фона три силуэта в сером пересекают незримую границу². По авторскому комментарию, концепция фильма отсылает нас «к редкому феномену, который проявляется в переструктурировании материи и сущности бытия. В материальном смысле трансфигурация есть тотальное изменение формы, перемодулирование видимостей, метаморфоза, в соответствии с ее греческой этимологией *metemorphothe*. Но это понятие приобретает свой законченный смысл в духовном



Рис. 4. Билл Виола. Падение в рай

² Эта граница незрима для нас, но на самом деле три женщины проходят сквозь поначалу невидимую стену, образованную из водной ниспадающей завесы.

контексте, когда он обозначает внутреннюю трансформацию личности или объекта. Изменение, возникающее в результате, является полным и абсолютным; это касается сердца и души объекта. ...Самая глубокая и самая радикальная метаморфоза полностью внутренняя, невидимая, если не считать трансформацию самой сущности человека, которая ведет к сиянию и наполнению светом всего, что его окружает» [7, р. 124].

В «Трех женщинах» Виола интерпретирует стихию воды как границу, пролегающую между физической и спиритуальной жизнью человека; переходы от физического небытия плоти к ее духовному преображению подобны мистическому ритуалу. Излюбленный Виолой прием *slow motion* еще более подчеркивает трансцендентность происходящего события — «божественного озарения» (как скажет Виола): виртуальные образы, приближаясь к нам, постепенно обретают все более расцветающую, наполняющуюся игрой оживших красок телесность, словно источающую божественный свет.



Рис. 3. Билл Виола. Три женщины

Вместе с тем стихия воды у Виолы уподоблена безграничным пространствам космоса, в котором парят ангелы («Пять ангелов Миллениума»; *Five Angels for the Millennium*, 2001), в котором рождается новая звезда — в ее недолгом приближении к нам наконец узнаются два сплетенных в объятии силуэта (*The Fall into Paradise*; «Падение в рай», 2005)³ (рис. 4). Сверхмедленное парение двух поначалу едва различимых фигур — что это? Холодный далекий рай? Инобытие прекрасного? Или в этих бесплотных — на грани остановленного движения — силуэтах, прорывающих водную синеву и погружающихся в нее, явлены сублимированные образы влюбленных, отрешившихся от абсурда земной экзистенции? Это уже по ту сторону «вечного возвращения», это уже та синева, где действительно больше нет «внутреннего и внешнего, верха и низа, здесь или там, моего и твоего, нет добра и зла».

Но эти и другие аналогичные работы Виолы могут трактоваться и как социальная

³ В ряде постановок вагнеровского «Тристана» эта композиция Виолы также присутствует в опере.

ностальгия по парнасской красоте, как тоска по художественному «утраченному раю». Ведь именно на этот казус своего времени указывал Юнг, когда рассуждал об «утрате анимы». Правда, психолог рассматривает данный феномен в связи с возрастом человека: анима покидает его во время старости. Но если учесть, что и культурно-исторические процессы имеют свой «возраст» (известны тут, в частности, идеи Освальда Шпенглера), то «утрата анимы» может характеризовать и нашу эпоху постмодерна, явно отмеченную чертами декаданса. Не случайно рядом с зачаровывающими метафорическими образами у Виолы есть и другие олицетворения анимы-души, вышедшие на поверхность человеческой экзистенции.

Примечательны слова Виолы: «Меня интересует общность между людьми в условиях, когда они сталкиваются с кризисом, опасностью, красотой, насилием, экстазом, страданием, радостью, смертью и тайной. *Slow motion* — это не только техническое средство. Я хочу сказать, что когда люди переживают какую-либо опасность — скажем, оказавшись тонущими во время плавания или попадая в автокатастрофу — эти моменты воспринимаются в замедленном движении, словно время расширилось» [5]. Используя прием *slow motion*, Виола отказывается от движения камеры, объясняя это тем, что «такое движение было бы внешним и нарушило бы движение внутреннее, исходящее от эмоциональных волн персонажей» [5].

Видеоработы из цикла «Страсти» (*Passions*, начало 2000-х), такие как *The Quintet of the Astonished* («Квинтет изумленных») (рис. 5), *Silent Mountain* («Молчащая гора») (рис. 6), *Observance* («Обряд»), *Man of Sorrows* («Скорбящий человек»), красноречивы. Мы как бы всматриваемся в архетип анимы — души или душ страждущих, изломанных, депрессивных. Перед нами образы той «утраченной» анимы, какой ее переживает наша современность. Уместно здесь вспомнить слова Юнга, когда он еще в 1920-е годы размышлял: «Когда рушатся все основания и подпоры, нет ни малейшего укрытия, страховки, только тогда возникает возможность переживания архетипа анимы» [6, с. 121]. Вместе с тем философ приходит к выводу, далекому от оптимизма: «Иметь душу значит подвергаться риску жизни, ведь душа



Рис. 5. Билл Виола. Квинтет изумленных



Рис. 6. Билл Виола. Молчащая гора

есть демон, податель жизни, эльфическая игра которого со всех сторон окружает человека. ...Небеса и ад — вот судьба души...» [6, с. 116].

II. Амбивалентность «новой сакральности» и «нетости настоящего»: апология молчания и тишины

Суггестивная сила и неординарная красота изобразительной экспрессии видео-арта Виолы дают критикам основательный повод говорить о «*новой сакральности образа*» в его искусстве. Разумеется, когда речь идет о сакрализации искусства, эту тенденцию, как и само понятие «нового сакрального пространства» (В. Мартынов) надо понимать расширительно и условно. Ведь, обращаясь к древним каноническим текстам или библейским образам, используя традиции (причем, разные) богослужебной литургии, сподвижники трансцендентального искусства отнюдь не реставрируют, словами Мартынова, «старую сакральность». Арво Пярт, Владимир Мартынов, Гия Канчели, Валентин Сильвестров⁴ и не только они, как и Билл Виола создают скорее *паралитургические* произведения, и цель тут — именно утверждение новой красоты, говоря шире — новой духовности как вновь обретенной возможности воссоздать архетип анимы. И что важно, современные чувствования анимы принципиально отличны от исторически предшествующих толкований души. Можно говорить о своеобразной эстетической амальгаме, допускающей непротиворечивую встречаемость разного, стремящегося к единству. Это новый симбиоз анимы, какой ее воплощает искусство на пороге чаемого *New Age'a*.

По убеждению Владимира Мартынова, «Мы оказались уже в какой-то новой реальности»; актуальную творческую ситуацию он определяет как «исчезновение и отсутствие того, что имело место и было реальным еще совсем недавно.<...> И то, что уже было, и то, что еще только может быть, парадоксальным образом присутствует в нетости настоящего» [9, с. 283–284]. Можно принимать или не принимать данное умозаключение. Но все же: не символизирует ли мартыновская дихотомия «исчезновения и отсутствия» ту самую утраченную аниму в ее «сияющей красоте» платоновского Олимпа? И не суть ли творческие инновации арт-практик последних десятилетий тем «припоминанием» и попыткой возвращения к изначальным сущностям анимы, какой ее представляли древние?

Культура словно стремится вновь обрести те смыслы «сияющей красоты», когда нерасторжимость макро- и микрокосмоса сосредоточена в гармонии, при-

⁴ Имеются в виду хоровые сочинения В. Сильвестрова на библейские тексты 2006–2008 годов («Песнопения на Всенощную», «Псалмы и молитвы», «Три духовных песнопения» и др.)

сутствующей в явлениях мира, но также и в душе человека. Однако — и от этого нам не отмахнуться — современный человек утратил живую связь с эллинским космосом. За констатацией этого очевидного факта, собственно, и раскрывается тот феномен, который в пору назвать *отрешенностью анимы*.

Замечательное толкование такой отрешенности представлено в фильме-аллегии Гаса Ван Сента «Джерри» (2002). Фабула фильма сведена к минимуму: два парня, отправившись в калифорнийскую Долину смерти на поиски некоего туристического объекта, попадают в экзистенциальную ловушку — они заблудились; в изнурительных блужданиях по необъятным просторам и незримым лабиринтам долины один из них уходит из жизни, другой спасается: в заключительных кадрах мы видим его в автомобиле — можно предположить, что он возвращается к привычной повседневности. Вот, собственно, и весь сюжет. Однако бытовая коллизия — лишь поверхность, сквозь которую проступает трансцендентный смысл повествования. Минимальное драматургическое действие подчинено доминирующему над всем молчанию бытия; мы вместе с героями фильма пребываем в «нетости настоящего», во всеприсутствии Ничто. И странно: наше внимание сосредоточено не на драматизме сюжетной ситуации, а на необычной, захватывающей изобразительной красоте, которая омывает все очертания и силуэты пейзажных изломанных линий, скалистых острых и скошенных углов, постепенно переходящих в итоговую нейтральную ровность пустыни, меркнувшей в сумерках уходящего дня, — медленное угасание в космической нейтральности белого, бесцветного; смутное, почти стершееся явление тишины «до», «после» и «сквозь», вне начал и концов. Реальность пейзажа в итоге растворяется в миражных пространствах; дематериализация, разуплотнение видимостей становится метафорой человеческого бытия, где над всем царит «нетость Бога» (М. Хайдеггер). Именно пустыня становится и сюжетом, и символом и, особенно, главным «событием» метафорического повествования: это аллегория нашего земного присутствия с его абсурдной безвыходностью и неустранимой надеждой на выход.

Конечно, с подобными, ставшими сегодня банальными, ассоциациями мы могли встречаться и ранее. Но музыкальное оформление «Джерри» привносит совсем не тривиальный акцент в концепцию фильма. Тихие звучания минималистских пьес Арво Пярта «Зеркало в зеркале», «Для Алины» подобны небесной мозаике, парящей над необъятными пространствами пейзажа; они становятся своеобразным трансцендентным контрапунктом к земной картине бытия. Музыкальные отблески как бы пребывают в запредельных высотах. Их чистое, ясное, тихое — на грани умолкания и полного растворения в тишине — сияние несет в себе образ иномирной вечности, на миг воплотившейся в бесплотных звучаниях. Сублимная минималистская игра прозрачных, повторяющихся звуковых форм отвлечена от какого бы то ни было «чувства» или, тем более, «сочувствия». Непричастность горней (холодной, чистой, самодостаточной) красоты только лишь

подчеркивает экзистенциальную абсурдность дольного мира, в котором история двух парней лишь частный случай.

Противопоставленность и, более того, именно *разъятость* смятенного земного бытия и покоящегося бытия «подлинного» (вспомним, как об этом рассуждал Платон) можно определить как метафорическую константу фильма, и музыка становится здесь символом полной отрешенности анимы — отрешенности от «здесь-бытия». Очевидно, что такой внешне несочетаемый, но концепционно единственно возможный синтез видео- и аудиорядов как бы подчиняет сюжетную линию фильма своим собственным законам, один из которых — доминантный мотив «внутреннего пейзажа».

Если принять во внимание мысль Билла Виолы о том, что «пейзаж это связь между нашим внешним и нашим внутренним “я”» [10, р. 253], то упомянутый синтез есть не что иное, как именно «внутренний пейзаж» (или — переживание утраты анимы) заблудившихся героев. Ведь когда Виола комментирует концепцию своего видеофильма «Шот Ель-Джерид. Портрет в жаре и свете» (1979), он говорит о «впечатлении неуверенности, потерянности и странности», которое вызывают в нас видения пейзажей и миражей пустыни — «места, где физическая реальность становится психологической. ...Миражи и искажения, которые провоцирует жара в пустыне, можно понять, как галлюцинацию пейзажа, словно вы физически находитесь в чужом сне» [11, р. 80]⁵.

Кажется, что концепт «внутреннего пейзажа» уводит нас в сторону от заглавной темы. Но это не так. Погружаясь в глубины нашего подсознательного «я», мы, так или иначе, устремлены к поиску и обретению утраченной анимы, сколь бы ни было от нас далеко «сакральное пространство» души.

Объясняя причины актуализации древних представлений о красоте, Мартынов говорит о характерной для современного социума «глобальной деформации сакрального пространства» [12]; по его логике, «сакральное пространство, в котором изначально обитал человек, оказалось разрушенным к началу XX века, ...и теперь современный мир походит на руины Иерусалима» [13]. Творческая интенция Мартынова (как он пишет в авторском комментарии к сочинению «*Литания Пресвятой Деве Марии*») представляет собой «попытку создания нового сакрального пространства, которое конструируется из того, что у нас пока еще есть под рукой, а именно, из обломков и фрагментов старого сакрального пространства» [13]. Как можно убедиться, «собираение камней Иерусалима», в известном смысле, является креативным побуждением не только Мартынова.

⁵ Влияние видеоарта Билла Виолы на визуальный ряд «Джерри» (оператор Харрис Сейвидс) несомненно. Природные пейзажи Калифорнии, Невады и особенно образы пустыни в «Джерри» часто вызывают прямые ассоциации (почти цитатные) с видеоработами Виолы, в частности, с «Пустынями» (1994), «Переходом» (1991), упомянутым у нас фильмом «Шот Ель-Джерид. Портрет в жаре и свете» (1979) и др.

Характерно, что при явном различии композиторских техник в творческих эстетиках Мартынова, Арво Пярта, Гии Канчели, ряда других авторов присутствует определенная общность — ориентация на архетипические модели далекого прошлого. Прототипы «новой сакральности» современные авторы находят в григорианских песнопениях раннего Средневековья, в византийских, древнерусских, сирийских, балканских и других раннехристианских литургических источниках. В хоровой композиции Мартынова «Илиада. XXIII песнь» композитор обращается к еще более древним пластам культурной памяти, совмещая архаические формулы артикулирования гомеровского эпического текста с поставангардными минималистскими методиками.

Музыкально-прекрасному как бы возвращается его пифагорейско-платоническая сущность. Гармония пропорций деталей и целого, подчиненных власти числа, лежит в основе минималистской техники так называемого *tintinnabuli*-стиля Арво Пярта. Основу аскетичного тону его сочинений могут составлять лишь несколько строго детерминированных звуков. Как определяет минималистский принцип композиции Пярт, «За искусством объединения двух, трех нот таится космическая тайна» (Цит. по: [14, р. 21]). Отвлеченные формы *tintinnabuli*-музыки, действительно, уподобляются математическим абстракциям, составленным из кратчайших звуковых «праэлементов». Из них сотворяются тихие сонорные архитектуры, подобные кристаллическим образованиям, будто зависшим в космическом вакууме.

Пифагорейское восприятие самого звука, его числовой предосновы как явления метафизического (на что как раз указывает Мартынов), собственно, и есть тот «момент причастности к красоте», который и определял «место музыки и музыкального звука в порядке и красоте пифагорейского космоса» [15, с. 45].⁶ Но если мы поймем пифагорейскую красоту как извечный символ анимы, то значения как самой числовой символики, так и звучаний, заданных космическими мерами, обретают возможность расширенного — именно сакрального — толкования души. Но почему тогда доминирующими становятся именно тихие звучания, статика музыкальных форм? Почему отсутствие какой бы то ни было внешней «выразительности» возведено в принцип?

Музыка «новой сакральности» узнаваема по ее имманентным поэтологическим признакам. Прежде всего, она свободна от повествовательной нарративности, идиоматики и драматургического беллетризма, обесцененных еще в арт-практиках конца XIX века. «Психологизм», «переживание» вытеснены отрешенным самобытием анимы «в себе и для себя» — анимы, парящей в невозмутимых высях. Мы как бы всматриваемся, вслушиваемся в далекую первозданную платоновскую красоту, за пространствами которой — пифагорейский космос и вечная бездна небытия.

⁶ Из интервью автора с Павлом Нерсесьяном.

Опустошенные звучности, минимум инструментария, парящие в акустических высотах регистры, предельно «простой» мелодизм в *Miserere*, *Fratres*, *Берлинской мессе* Пярта, в композициях *Styx*, *Lament*, «Оплаканный ветром» Гии Канчели, в *Stabat Mater* или «Реквиеме», «Заповедях блаженства» Мартынова — все это призвано символизировать «новую сакральность» как чистую, самодостаточную автономию по отношению к какой бы то ни было ассоциативности с реальными образами. Видимо, именно здесь мы найдем предосновы эстетических и поэтологических приоритетов «новой сакральности» — статичной концепции формы, а-процессуальности, медленного, часто едва ли не бездвижного парения монохромного звукового материала в далеких эмпиреях. Отсюда же и особое влечение к тихим звучностям, к тишине вообще. Большие паузы молчания структурируют форму в «Страстях по Иоанну», *Miserere* Пярта, в «Прощании» Мартынова; уходят в молчание тихие звучности «Вечерней молитвы», *Caris Mere*, *Lament* Канчели... «Паузы являются наиболее важным элементом его композиций — тишина, окруженная звучанием. Можно было бы сказать, что он уникален в умении заставить тишину резонировать», (цит. по: [16. р. 28]) — говорит Юрий Башмет о творческом принципе Канчели.

В музыке «новой сакральности» красота, прежде всего, медитативна. И это, пожалуй, более всего значимо для нашего восприятия. В условиях, когда «времени больше не стало», в фокусе звукоозерцания остается лишь необъятно пространственная, космическая Пустота, вселенское Ничто как озвученная субстанция медитативности. Впервые заявивший о себе в поставангарде 1970-х (в фигурировавшей у нас пьесе Пярта «Для Алины»), этот звуковой образ *тихого* стал едва ли не главным и универсальным опознавательным знаком медитативного минимализма.

Утонченное ощущение Ничто как особой, новой красоты чувствования... Или в этих бесплотных — на грани не-звука — звучаниях явлены сублимированные образы человеческого «я», отрешившегося от абсурда собственной — земной — экзистенции и парящего в психоделических видениях высшей Бездны? Но эта тихая музыка также подобна геометрическому узору загадочного миража. И, может быть, звуковые абрисы «новой сакральности» сродни той самой небесной арабеске, о которой мечтал не только Стефан Малларме, но и все искусство символизма рубежа XIX–XX веков, — арабеске, отделяющей праздно-банальную реальность от реальности подлинной, исполненной отрешенной платоновой красоты...

Во всяком случае, о мартыновском «Плаче Иеремии» сказано: «Есть чистая, ясная, аскетическая собранность и — какая-то последняя, не населенная людьми и вещами свобода» (Т. Чередниченко) [17, с. 146]. Да, это так. Но услышим и слова Пярта: «Вокруг нас и внутри нас гораздо больше жизни, чем постигает наш мертвый дух... Важнейшую пищу для нашего духа и тела не надо изобретать, она уже давно здесь» (цит. по: [18, с. 84]). «Подобно тому, как улучшение мира на-

чинается не по каким-либо сторонним причинам, но с тебя самого, миллиметр за миллиметром, также и старинная музыка учит нас тому, каким оружием является каждый миллиметр, если он правильно отмерен на нотном листе бумаги. Это должно быть не просто школой композиции, но школой построения души» (курсив мой. — В.Ч.) [19, s. 17].

«Школой построения души» можно назвать и видео-арт Билла Виолы, а также искусство его духовных единомышленников, наверное, совсем далеких от новых технологий в сфере визуального искусства и едва ли испытывающих интерес к кинематографу Гаса Ван Сента или Белы Тарра, автора «Туринской лошади», сокуровских «Тихих страниц» и «Камня» — фильмов почти полной изобразительной бездвижности, доминирующего молчания и музыкальной тишины. Тем более интересна общность творческих интенций тех мастеров, о которых у нас шла речь, и довольно широкого круга пианистов, исповедующих в своем профессиональном лексиконе аналогичные принципы. Но интересен даже не этот факт сам по себе — интересно то разнообразие смысловых подтекстов, которые определяют концепционно разное, выраженное сходственными интерпретаторскими средствами.

III. Лики декаданса или «мосты, перекинутые к невидимому берегу»?

Характерно, что для ряда пианистов нашей современности приметна определенная стилистическая общность в использовании специфических выразительных средств — таких как приоритет тихих звучаний, интонационная, чаще «угасающая» экспрессия, продленные паузы. Причем пианистический *slow motion* (а попросту непривычно медленные темпы) наиболее показателен и доминирует в кругу перечисленных исполнительских средств. Все это зачастую принципиально меняет смысловую концепцию хорошо знакомых сочинений.

Но вот что важно: когда пианист акцентирует наше внимание на состояниях сновидческой мечты, на дыхании самой вечности, таящейся внутри музыкальных микроструктур, в самой нарративности происходит то, что можно назвать *смещением акцентов*. Меняется смысловая концепция произведения в целом. Конечно, и в Фантазии (ор. 17) Шумана, а тем более в листовской Сонате h-moll (о них мы еще скажем специально) есть и «взрывчатые» эпизоды, полные энергии и действия, есть напряженная драматургия развития. Но сам феномен «смещения смысловых акцентов» как раз и проявляется в исполнительских приоритетах «тихой музыки», больших пауз, фермат, предельно чутком интонировании, и среди этого абсолютно медленная игра занимает далеко не последнее место. Именно так открываются новые смыслы в хорошо знакомом.

Юнг предложил бы сравнение подобной исполнительской поэтики с ночным ландшафтом, а точнее — с «содержанием души в виде ночного ландшафта, на

который падает световой конус прожектора» [27, с. 138]. Поймем световой конус как привычное и очевидное в музыкальной интерпретации. «Если сместить световой конус влево или вправо, — продолжает Юнг, — то содержания, только что бывшие осознанными, погружаются в бессознательное, а новые содержания попадают в поле света сознания» [там же]. И вот особенно существенное: «Исчезнувшие в темноте содержания продолжают действовать дальше <...> Душа представляет собой гораздо более обширную и непонятную область опыта, чем строго ограниченный световой конус сознания» [27, с. 138, 139]. Правда, Юнг строит свои рассуждения преимущественно в связи с писательским творчеством. Попробуем все же определить хотя бы эскизно, на подступах к проблеме, какие содержания составляют основу воздействий анимы в музыкально-исполнительском искусстве?

Манера Михаила Плетнева покоряет удивительной связностью и логикой «медленного» развертывания музыкальной мысли, что достигается поразительными, узнаваемо плетневскими, сверхгибкими *rubato*, часто «замирающими» *pianissimo* — этими «тихими безднами», будто уходящими в огромные пространства молчания Вечности (как, например, в заключениях Первой и Третьей частей шумановской Фантазии *C-dur*) [20]. Вообще, в искусстве Плетнева последних лет мотивы психологического надлома, отчаяния, тоски, «финальности», как правило, берут верх над трафаретами блеска и ликующего торжества всех мастей. Таковы его интерпретации шопеновских прелюдий (ор. 28) [21], Фантазии *f-moll* (ор. 49), Вальса *a-moll* №1 (ор. 34)... [22].

Антиподом плетневскому искусству надо назвать искусство Григория Соколова. Его интерпретации — это Колоссы. Даже когда музыка тиха и выражает интимную мысль. Он как бы разукрупняет звуковую ткань, в которой музыкальная интонация подобна вечным изваяниям с их рельефно очерченными абрисами, как в шумановских Арабесках (ор. 18) или, например, в *c-moll*’ной шопеновской Прелюдии (ор. 28), где мощная «скульптурная» подача начальных тактов сменяется последующим угасанием, ниспаданием динамической краски: мир гаснет у нас на слуху с тем, чтобы последний возглас возвестил об итоге всего, за которым Ничто [23].

Но есть у этих двух поэтологических диаметрально разнонаправленных мастеров и определенная черта общности — нередкое предпочтение замедленного музыкального времени, когда нарративные события в музыке требуют абсолютной значительности высказывания. И это существенно важный, хотя, может быть, и не столь пока очевидный для нас симптом.

Когда Борис Березовский блистательно исполняет сочинения виртуозного концертного репертуара, он демонстрирует захватывающий «высший пилотаж» пианизма. Таковы листовские «Мефисто-вальс», Соната *h-moll* в его исполнении, где в схватке Добра и Зла, в конфликте Фатума и Любви неизбежно побежда-

ют не столько образные клише далекого романтического прошлого, сколько пианистическая доблесть как таковая. Но вот мысль Юнга: «Утрата анимы — пишет он — означает растущую потерю жизненности, гибкости и человечности. Как правило, возникает преждевременное оцепенение, если не заостренность, стереотипия, фантастическая односторонность» [24, с. 50]. Разумеется, эта характеристика могла бы быть предпослана многим современным «героям клавиатуры» от пламенного властелина большой концертной сцены Дениса Мацуева до публичного чародея Ланг-Ланга или вздыхательного любимца широкой публики Люка Дебарга. Однако по нашему мнению, за всем этим скрыты именно беспроектные «стереотипия» и «фантастическая односторонность», а «жизненность, гибкость и человечность» выступают со знаком «минус», ибо они суть скорее отмененные имитации и подмены (впрочем, не всегда улавливаемые слушателем-меломаном) подлинного пафоса. Да и есть ли в современном социуме место этим картонным пафосам, этим некогда живым, но ныне «заостренным» личинам анимы из романтического прошлого? Но все же «фантастическая односторонность» бодрствует: она — в неискоренимом культе виртуозности, гарантирующей публичный успех.

Вникнем, однако, в характер исполнения Березовским эпизодов листовской Сонаты (*cantando espressivo — dolcissimo, poco rallentando* или *Recitativo — dolcissimo intimo sentimento*) — этих вершин музыкально-поэтического романтизма [25]. Возникает ощущение, что пианист вполне сознательно избегает даже намека на поэтичность высказывания — перед нами как бы мимоличный взгляд со стороны на звуковую картину. И именно исполнительский интеллектуализм, уточним — подчеркнуто индифферентный интеллектуализм по отношению к поэтическому «внутреннему образу» анимы берет верх над подлинным чувствованием. Подмена артистического этоса другими величинами здесь очевидна. В нашем контексте это показательный пример утраченной анимы.

Для сравнения — те же фрагменты из Сонаты Листа в исполнении Иво Погорелича (версия 2012 года) [26]. Ведущим принципом исполнения здесь как раз и является *slow motion*. Но какого эффекта достигает Погорелич? По сути, того же, который мы наблюдали у Билла Виолы. Погорелич бескомпромиссен в этом «провале» темпа, обращая наше внимание на неожиданную глубину там, где ее обычно просто «лирически пропевают» или даже «проговаривают» второпях. Сверхмедленный темп у Погорелича — это дарованная нам возможность «всмотреться» в чувство, снова углубиться в красоту тонко нюансированных интонаций, которые мы, как казалось, слишком хорошо знаем, к которым мы привыкли, которые мы можем даже «не замечать». А благодаря замедленному ходу музыкального события — «словно время расширилось» (напомним слова Виолы) — вся звуковая ткань преобразуется, расцветает сверхмедленным вслушиванием в голос анимы-души — той болезненно изломанной души, которая

предстает и в виоловских «Квинтете изумленных», «Молчащей горе». В драматургии крайне медленного развития у Погорелича «судьба души» (как говорил Юнг) предстает именно как «небеса и ад»... Случайно ли такое совпадение чувствований?

Музыке Шуберта Валерий Афанасьев как-то дал весьма интересные характеристики. Он говорит о шубертовском «предательстве *espressivo*»: «Я не знаю других композиторов, которые были бы настолько привязаны к продолжительному *pianissimo* (*Himmlische Längen*)» [28, с. 56]. Шубертовские «потусторонние пространства, исполняемые *pianissimo*» [там же] Афанасьев ассоциирует с замороженным озером Коцитом — «озером слез», находящемся на самом дне дантова ада. Но и в других сочинениях в его исполнении, присутствует эта атмосфера застылости и остановленного времени. Афанасьев достигает этого не только экстремальной замедленностью общего музыкального пульса, но и большими, иногда просто огромными паузами. Такова в его исполнении вагнеровская «Элегия» *As-dur*, записанная композитором на одной из оборотных страниц рукописи «Парсифаля» [29]. В «Вещей птице» Шумана [30] Афанасьев создает онирический образ ночного мира. Попутно заметим, что, например, Альфред Корто играют эту пьесу раза в три быстрее. У Афанасьева же она длится более шести минут. Чувство у Афанасьева трансформируется в отвлеченную — сновидческую — медитативность. Наш слух «созерцает» застывшие перезвоны некой мечты... Или это видение лунного фантазма нездешней птицы, зачарованность кристаллическими переборами ее оперенья? Музыка достигает здесь апогея статичности. Согласно же мысли Афанасьева, «...уничтожение Пространства и Времени не ускоряет наше время и, следовательно, нашу жизнь. Происходит прямо противоположное — наше время замедляется или останавливается вовсе...» [28, с. 36].

Во второй части (*Andante sostenuto*) Сонаты *B-dur* (D 960) Шуберта в исполнении Кристофа Эшенбаха (запись 2012 года) [31], покой тихих звучаний и почти остановленного хода времени снова заставляют вспомнить о стихии воды в комментариях Юнга: перед нами предстает звуковой образ медленного погружения в глубокий источник. Чувство безысходности, заданное Шубертом, и «проверка мужества на пути вглубь», как ощущает Юнг водную теснину, воспринимаются в интерпретации Эшенбаха, как две стороны одной медали. Кристоф Эшенбах словно выражает в звучаниях мысль Юнга о надындивидуальной душе. Юнг: «Если бы такая надындивидуальная душа существовала, то, наверное, все переведенное на ее язык образов было бы лишено личного, а будь это осознано, то печаль казалась бы нам, наверное, с точки зрения вечности, уже не *моей* печалью, а печалью мира, не обоособляющей и разделяющей болью, а болью без горечи, связывающей всех нас, людей, вместе» [32, с. 126].

Наверное, о той же «печали мира» повествует и Серджио Фиорентино, когда исполняет шопеновскую прелюдию a-moll из ор. 28 [33]. Пожалуй, пианистический *slow motion* как раз и способствует здесь максимальной, но какой-то особой экспрессии. Музыка мировой скорби вырастает у нас на слуху в гигантскую фреску. При этом — никакого надрыва, динамически ровно, с отказом от какой-либо агогической нюансировки — все это было бы здесь излишним. Лишь изредка подчеркиваются краткие интонационные обороты, становящиеся рельефными символами «печали мира». Абсолютное всеприятие неизбежного. «Боль без горечи».

Но особая поэзия как бы вневременного пребывания в меланхолической созерцательности — в исполнении Павла Нерсесьяна Пятого, так называемого «дополнительного», этюда из посмертных пяти пьес, включенных в цикл «Симфонических этюдов» Шумана [34]. Как известно, любой из этюдов-posthumous может быть вставлен (или не вставлен вообще) исполнителем в основной корпус шумановского цикла. Владимир Софроницкий, к примеру, рассредоточивает эти этюды в произвольном порядке, и пятый звучит у него в середине цикла — как своеобразная интермедия. Случай же Нерсесьяна уникален: этим этюдом он *завершает* цикл. Как объясняет сам пианист, «когда цикл кончается победным маршем, похожим на гимн любого государства, этакая победоносность — это, да, понятно. Но есть еще над всем этим одиночество вершины. Мне показалось, что этот цикл находится еще в каком-то *своде*, на еще одном небе. Присутствие этой пьесы в конце цикла дает еще одно — *мифологическое* измерение. Можете назвать это *орфическим* измерением. И если это орфическая идея, то это Смерть, Забвение, Вечность и то, что человек не может понять. Ведь Орфей знал, что такое Стикс. Орфей и тема этой реки связаны напрямую. Я стремился сыграть заключение Симфонических этюдов, как движение вод Стикса, как течение Вечности». Исполнение этой пьесы Нерсесьяном — это состояние медитативного предсояния, далекий отзвук верхней бездны, это платоновское «припоминание» красоты анимы...

«Характер художественного произведения позволяет нам сделать вывод о характере века, в котором оно возникло» [2, с. 58]. Таково мнение Юнга. Тут, как видно, обоюдная связь: время и художник — художник и характер века. И трудно отказаться от искушения провести параллель между социальным декадансом, когда анима утрачена, и знаками декаданса художественного, воссоздающего образы анимы смятенной, отрешенной, парящей в космических далях и водных теснинах.

Нельзя не согласиться и с заключением Юнга о том, что в критические эпохи в искусстве «можно ожидать появления необычных и странных образов и форм, мыслей, о значении которых можно только догадываться» [35, с. 49]. В самом деле, те лики декаданса (утрированное влечение к тихим, угасающим звучани-

ям, подчеркнутым *ritardando*, граничащим с исчезновением музыки в молчании продленных пауз, наконец, воля к сверхмедленным темпам, пребывающим на грани исчезновения музыкального времени) — сродни тем «дезориентации и разобщенности» социума, в котором «современный человек» достиг (словами Юнга) «самого края мира: за ним отпавшее и преодоленное, перед ним — Ничто» [36, с. 303].

Действительно, «необычные и странные образы и формы», возникающие благодаря синтезу специфической выразительности, провоцируют констатацию декаданса исполнительской культуры, оказавшейся «по ту сторону», и так называемого «золотого века» фортепианного искусства в лице Клаудิโอ Аррау, Святослава Рихтера, Артуро Бенедетти Микеланджели, и эпохи «последних романтиков» в лице великих пианистов Сергея Рахманинова, Владимира Горовица... Но есть и другая сторона проблемы, уводящая нас от идеи декаданса. Ведь за вполне конкретными художественными метафорами стоит еще и нечто иное, на что и обращает наше внимание Юнг. Он говорит о «символах, ибо они наилучшим образом выражают нечто еще неизвестное и представляют мосты, перекинутые к невидимому берегу» [35, с. 49]. Иными словами, тут предполагается некая, пока еще незримая, но все-таки перспектива.

Важна мысль Юнга, когда он приводит пример с сочинением писателя, которое может обладать *символическими качествами*. Они завуалированы, потому что и «читатель тоже ведь не переступил еще границ, которые определены духом времени. <...> Символ же означает *возможность и намек, имеющие смысл более широкий и высокий, чем это доступно нашему нынешнему пониманию*» (курсив мой. — В. Ч.) [35, с. 50].

Мы догадываемся, что, по сути, речь здесь идет о феномене *инакового* в творчестве, о нераспознанной *новизне* художественного мироощущения вопреки тому, что можно расценивать и как черты декаданса.

Новое, а именно «невидимый берег», как раз и является скрытым символом, понять который дано лишь с обновлением самого духа времени. «Нужны были другие, новые глаза, потому что старые могли в нем видеть только то, что они привыкли видеть» [35, с. 51]. Именно из бессознательного «могут возникать совершенно новые мысли и творческие идеи, ...которые до этого никогда не осознавались» [37, с. 39]. И очевидно, что когда возникает такая эстетическая коллизия, связанная с новизной и способностью ее восприятия, тогда и профессиональные задачи решаются совершенно новыми способами. В этом видится и оправдание творческого инакомыслия, и путь искусства к «новым берегам».

А теперь вспомним мысль Юнга, когда он рассуждал о необходимости *размежевания творческого индивидуума с коллективной психикой*. Под этим Юнг подразумевал личность, которая (его словами) «ищет *иного*, чем то, чего жаждет толпа, и в это иное исчезает навсегда» (курсив мой. — В. Ч.) [2, с. 44]. «Именно

человеку, не способному идти по широкой дороге, а идущему окольным путем, скорее всего, откроется то, что лежит в стороне от этой большой дороги и ожидает своего включения в жизнь», — пишет философ. «Относительная неприспособленность художника воистину является его подлинным преимуществом, ибо она позволяет ему не идти по большой дороге, а следовать за своей тоской и обнаружить, даже не подозревая об этом, то, в чем нуждаются остальные» [35, с. 59]. Мысль чрезвычайно важна. И не только для музыкантов-исполнителей, но и для композиторов, для всех собирателей камней Иерусалима, отказавшихся от торных дорог. Ведь стало же «подлинным преимуществом» искусство тех инакомыслящих, о которых у нас шла речь.

Эпилог. К «новому типу гуманизма»

Когда Виола для своих арт-проектов последних лет принимает за образец живопись Джотто, Мазолино, Понтормо, он подразумевает их умение «живописать неосязаемую природу света и его эффектов. Сюжеты их живописи, — размышляет он, — более похожи на диалог между душой и ее первоначалом, божественным озарением. Сейчас, когда мы так активно продвигаемся в цифровой революции вместе с *новым типом гуманизма*, мы констатируем в творчестве те же процессы» (курсив мой. — В. Ч.) [38, р. 24].

Современная критика называет творчество Билла Виолы «визуальными поэмами», «ожившими картинами», «дигитальными фресками», «видеографическими скульптурами». Но, по нашему убеждению, видео-арт Виолы и искусство его духовных единомышленников-музыкантов можно было бы назвать *«метаморфозами души»*.

Как бы замыкая круг и возвращаясь к началу нашего эссе, попробуем еще раз всмотреться в те времена, когда древние боги пребывали в «тамошнем небе», где «все — небо, и земля — небо, и — море, животные, растения, люди; все небесно в этом небе» [39, с. 456]. Когда Плотин рисует перед нами образ «цветущей на бытии красоты», он высказывает мысль, без которой нам не обойтись для понимания актуальных творческих процессов: «Все, на что взирает кто-нибудь как на зримое, он видит внешним. Однако необходимо перенести это уже в самого себя» [39, с. 462]. Надо вспомнить и о платоновской мифологеме тоски по первозаданной, но утраченной красоте, что некогда видела наша анима-душа, когда она сопровождала богам и поднималась в выси, к подлинному бытию.

«Новый тип гуманизма» и ностальгия по былой «сияющей красоте» анимы, и вместе с тем — рефлексия об иных, трансцендентных реальностях, меланхолическая тоска по ним — все это образует некую эстетическую общность, созерцаем ли мы работы Билла Виолы, слушаем ли Арво Пярта, Гио Канчели, Иво Погорелича, Валерия Афанасьева, Серджио Фиорентино... Их искусство зовет чуткого зрителя, слушателя к стремлению постичь «необъятную проблему души, которая

терзает современного человека, пожалуй, еще в большей степени, чем она занимала его ближних и дальних предков» [40, с. 5].

Но насколько возможен такой артистический демарш в сторону обретения новой анимы?

Вопрос праздный, если учесть, что в условиях, когда, с одной стороны, в современном художественном мейнстриме обращение к метафизическим проблемам бытия едва ли актуально, а с другой — дух нашего времени при вездесущем натиске профанной культуры едва ли озабочен проблемами сакральности искусства, самой возможностью «нового типа гуманизма». Сегодня можно говорить лишь о гипотезе и первых шагах возможного — и долгого — возвращения изначальной красоты анимы к своим утраченным метафизическим территориям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Плотин. О прекрасном // Плотин. Эннеады: в 2 т. Киев: УЦИММ-ПРЕСС, 1995. Т. 1. С. 16–41.
2. Юнг К. Г. Об отношении между «Я» и бессознательным // Юнг К. Г. Сознание и бессознательное. М.: Академический Проект, 2007. С. 7–146.
3. Платон. Федр // Платон. Сочинения: в 3 т. М.: Мысль. 1970. Т. 2. С. 157–222.
4. Виола Б. Я не выбирал видеоарт, это он выбрал меня / Art Ukraine #3(28), 2012. URL: http://artukraine.com.ua/a/dnevnik-arsenale-bill-viola--ya-ne-vybiral-videoart-eto-on-vybral-menya/#.Wf5HD9Vl_b0 (дата обращения: 21.10.2017).
5. Rencontre avec Bill Viola / Grand Palais, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CVEfLHY6-bc> ; <https://www.youtube.com/watch?v=OqSHK1PJK1g> (дата обращения: 15.10.2017).
6. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного // Юнг К. Г. Архетип и символ. Сост. А. М. Руткевич. М.: Ренессанс, 1991. С. 95–128.
7. Viola B. The Transfigurations Series // In: Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais, Paris, 2014. 178 p.
8. Bill Viola. Experience of the Infinite. Mat Films — Rmn — Grand Palais — TVF1178, 2013.
9. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2008. 288 с.
10. Bill Viola. Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994. Cambridge: MIT Press, 1995. 301 p.
11. Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais. 2014. 178 p.
12. Мартынов В. Requiem: авторская аннотация. Long Arms Records CDIA 07023, Devotio Moderna, 2007. Б/с.
13. Мартынов В. Литания Пресвятой Деве Марии: авторская аннотация. Long Arms Records CDIA 03031 Devotio Moderna, 2003. Б/с.

14. Joerg G. J. Arvo Pärt — Cantique. Berlin: Sony Music Entertainment, LC06868. 2010. 27 p.
15. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Музей Органической Культуры, 2016. 347 с.
16. *Kancheli*. Styx. Hamburg: Universal Music Company, DGG, LC0173. 2002. 39 p.
17. Чередниченко Т. Об авторе: послесловие // Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. С. 275–293.
18. Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: канд. диссертация. М.: Мос. консерватория, 2012. 272 с.
19. Early Music of 3rd Millenium. Tallinn: EPR 4611, 2013. 18 p.
20. Pletnev plays Schumann. Hamburg; DGG, 474 813-2. 2004.
21. Mikhail Pletnev plays Chopin Preludes, op. 28 — video 2004. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OChLbrjTm0> (дата обращения: 20.09.2017).
22. *Chopin Pletnev*. Hamburg; DGG, DG 5300. 1997.
23. Grigory Sokolov — Live in Roma 2017 — Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Rameau, Schumann. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X6vH879Po7k> (дата обращения: 20.08.17).
24. Юнг К. Г. Об архетипе, в особенности о понятии «Анима» // Структура психики и архетипы. М.: Академ. Проект, 2015. С. 29–50.
25. Борис Березовский играет фортепианные произведения Ф. Листа (Москва, КЗЧ, 2010). URL: https://www.youtube.com/watch?v=TQhIq_xlzB8 (дата обращения: 18.09.2017).
26. Ivo Pogorelich plays Liszt Sonata — live 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3Fhc84dsPKs> (дата обращения: 18.09.2017).
27. Юнг К. Г. Душа и земля // Юнг К. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2017. С. 137–162.
28. Афанасьев В. Что такое музыка? Эссе. Мемуары. Стихи. М.: Аграф, 2007. 336 с.
29. Homages & Ecstasies. Valery Afanassiev. Russian Disc, RDCD 00698, 2001.
30. *Robert Schumann*. Valery Afanassiev. Russian Disc, RDCD 00699, 2001.
31. *Christoph Eschenbach*, Schubert: Piano Sonata No. 21 in B flat major, D960. Harmonia Mundi, Series: Matthias Goerne Schubert Edition HMC902139/40, 2012.
32. Юнг К. Г. Структура души // Проблемы души нашего времени. С. 113–136.
33. Sergio Fiorentino plays Chopin 24 Preludes Op. 28. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ASX7qQCKOc0> (дата обращения: 12.08.2017).
34. Pavel Nersessian plays Robert Schumann — Symphonic Etudes, Op.13. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g-RvxhofLTk> (дата обращения: 12.08.2017).
35. Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к произведениям художественной литературы // Проблемы души... С. 35–59.
36. Юнг К. Г. Проблема души современного человека // Юнг К. Проблемы души... С. 302–326.

37. Юнг К. Г. Подход к бессознательному // Юнг К. Г. Архетип и символ. Сост. А. М. Руткевич. М.: Ренессанс, 1991. С. 23–94.
38. *Neutres J.* L'art est un exercice spiritual (интервью с Биллом Виолой) // Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais. 2014.
39. *Плотин.* Об умной красоте // Лосев А. Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. М.: Искусство, 1980. С. 453–465.
40. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. СПб.: Питер, 2017. 336 с.

REFERENCES

1. *Plotin.* O prekrasnom // Plotin. Ehnneady: v 2 t. Kiev: UTSIMM-PRESS, 1995. T. 1. С. 16–41.
2. *Yung K. G.* Ob otnoshenii mezhdru «Ya» i bessoznatel'nym // Yung K. G. Soznanie i bessoznatel'noe. M.: Akademicheskij Proekt, 2007. S. 7–146.
3. *Platon.* Fedr // Platon. Sochineniya: v 3 t. M.: Mysl'. 1970. T. 2. S. 157–222.
4. Viola B. Ya ne vybiral videoart, ehto on vybral menya / Art Ukraine #3(28), 2012.URL: http://artukraine.com.ua/a/dnevnik-arsenale-bill-viola--ya-ne-vybiral-videoart-eto-on-vybral-menya/#.Wf5HD9Vl_b0 (data obrascheniya: 21.10.2017).
5. Rencontre avec Bill Viola / Grand Palais, 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CVEfLHY6-bc>; <https://www.youtube.com/watch?v=OqSHK1PJK1g> (data obrascheniya: 15.10.2017).
6. *Yung K. G.* Ob arhetipah kollektivnogo bessoznatel'nogo // Yung K. G. Arhetip i simvol. Sost. A. M. Rutkevich. M.: Renessans, 1991. S. 95–128.
7. *Viola B.* The Transfigurations Series // In: Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais, Paris, 2014. 178 p.
8. *Bill Viola.* Experience of the Infinite. Mat Films — Rmn — Grand Palais — TVF1178, 2013.
9. *Martynov V. I.* Zona opus posth, ili Rozhdenie novoj real'nosti. M.: Klassika-HKHI, 2008. 288 с.
10. *Bill Viola.* Reasons for Knocking at an Empty House. Writings 1973–1994. Cambridge: MIT Press, 1995. 301 p.
11. *Bill Viola.* Catalogue de l'Exposition. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux — Grand Palais. 2014. 178 p.
12. *Martynov V.* Requiem: avtorskaya annotatsiya. Long Arms Records CDIA 07023, Devotio Moderna, 2007. B/s.
13. *Martynov V.* Litaniya Presvyatoj Deve Marii: avtorskaya annotatsiya. Long Arms Records CDIA 03031 Devotio Moderna, 2003. B/s.
14. *Joerg G. J.* Arvo Pärt — Cantique. Berlin: Sony Music Entertainment, LC06868. 2010. 27 p.

15. *Martynov V. I.* Konets vremeni kompozitorov. M.: Muzej Organicheskoy Kul'tury, 2016. 347 s.
16. *Kancheli.* Styx. Hamburg: Universal Music Company, DGG, LC0173. 2002. 39 p.
17. *Cherednichenko T.* Ob avtore: posleslovie // Martynov V. I. Konets vremeni kompozitorov. M.: Russkij put', 2002. S. 275–293.
18. *Tokun E. A.* Arvo Pyart. Tintinnabuli: tehnika i stil': kand. dissertatsiya. M.: Mos. konservatoriya, 2012. 272 s.
19. Early Music of 3rd Millenium. Tallinn: EPR 4611, 2013. 18 p.
20. Pletnev plays Schumann. Hamburg; DGG, 474 813-2. 2004.
21. Mikhail Pletnev plays Chopin Preludes, op. 28 – video 2004. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3OChLbrjTm0> (data obrascheniya: 20.09.2017).
22. *Chopin Pletnev.* Hamburg; DGG, DG 5300. 1997.
23. Grigory Sokolov – Live in Roma 2017 – Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Rameau, Schumann. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=X6vH879Po7k> (data obrascheniya: 20.08.17).
24. *Yung K. G.* Ob arhetipe, v osobennosti o ponyatii «Anima» // Struktura psihiki i arhetipy. M.: Akadem. Proekt, 2015. C. 29–50.
25. Boris Berezovskij igraet fortepiannye proizvedeniya F. Lista (Moskva, KZCH, 2010). URL: https://www.youtube.com/watch?v=TQhIq_xlzb8 (data obrascheniya: 18.09.2017).
26. Ivo Pogorelich plays Liszt Sonata – live 2012. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3FHc84dsPKs> (data obrascheniya: 18.09.2017).
27. *Yung K. G.* Dusha i zemlya // Yung K. Problemy dushi nashego vremeni. SPb.: Piter, 2017. C. 137–162.
28. *Afanas'ev V.* Chto takoe muzyka? Ehsse. Memuary. Stihi. M.: Agraf, 2007. 336 c.
29. Homages & Ecstasies. Valery Afanassiev. Russian Disc, RDCD 00698, 2001.
30. *Robert Schumann.* Valery Afanassiev. Russian Disc, RDCD 00699, 2001.
31. *Christoph Eschenbach,* Schubert: Piano Sonata No. 21 in B flat major, D960. Harmonia Mundi, Series: Matthias Goerne Schubert Edition HMC902139/40, 2012.
32. *Yung K. G.* Struktura dushi // Problemy dushi nashego vremeni. S. 113–136.
33. Sergio Fiorentino plays Chopin 24 Preludes Op. 28. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ASX7qQCKOc0> (data obrascheniya: 12.08.2017).
34. Pavel Nersessian plays Robert Schumann – Symphonic Etudes, Op. 13. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=g-RvxhofLTk> (data obrascheniya: 12.08.2017).
35. *Yung K. G.* Ob otnoshenii analiticheskoy psihologii k proizvedeniyam hudozhestvennoj literatury // Problemy dushi... S. 35–59.
36. *Yung K. G.* Problema dushi sovremennogo cheloveka // Yung K. Problemy dushi... S. 302–326.
37. *Yung K. G.* Podhod k bessoznatel'nomu // Yung K. G. Arhetip i simbol. Sost. A. M. Rutkevich. M.: Renessans, 1991. S. 23–94.

38. *Neutres J.* L'art est un exercice spiritual (interv'yu s Billom Violoj) // Bill Viola. Catalogue de l'Exposition. Éditions de la Réunion des musées nationaux – Grand Palais. 2014.
39. *Plotin.* Ob umnoj krasote // Losev A. F. Istoriya antichnoj ehstetiki: Pozdnij ehllinizm. M.: Iskusstvo, 1980. С. 453–465.
40. *Yung K. G.* Problemy dushi nashego vremeni. SPb.: Piter, 2017. 336 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

В. П. Чинаев — д-р искусствоведения; tchinaev@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vladimir P. Chinaev — Dr. Sci. (Arts); tchinaev@mail.ru